

ХАРКІВСЬКИЙ - ДЕРЖАВНИЙ
**УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ**
ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського
ХНУМ
№ 29

108624

Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти

МИСТЕЦТВО: «ВІД ІСНУЮЧОГО ДО ВИНИКАЮЧОГО»

Збірник наукових праць

Випуск 20



Бібліотека ХНУМ



108624

АБ

Харків
2007

УДК 78.03"312"

ББК 85.31

П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного
університету мистецтв ім. І.П.Котляревського
(протокол № 2 від 25 жовтня 2007 р.)*

Редакційна колегія:

ВСРКІНА Т. Б. —

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

ДРАЧ І.С. —

доктор мистецтвознавства, професор

ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. —

доктор мистецтвознавства, професор

ГРЕБЕНЮК Н. Є. —

доктор мистецтвознавства, професор

КРАВЦОВ Т. С. —

доктор мистецтвознавства, професор

РОЩЕНКО О. Г. —

доктор мистецтвознавства, професор

ЧЕРКАШИНА М. Р. —

доктор мистецтвознавства, професор

Редактор та упорядник — *Л. В. Шаповалова*, кандидат мистецтвознавства.

Б 75 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Збірник наукових праць. — Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — 2007. — Вип.20. — 388 с.

Пропонована збірка наукових статей репрезентує новітні напрямки сучасної музикології. Перше місце посідає історичне музикознавство: концепції авторів, серед яких провідні фахівці галузі та молоді науковці, висвітлюють сучасні межі та обрії соціокультурних процесів. Поширюється тематика праць з теорії та історії виконавства як спеціальної наукової галузі. В окремих розвідках викладачів та діячів культури розповсюджується досвід музичної педагогіки та освіти.

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

ББК 85.31

ISBN 968-955-2321-12-0

© Харківський державний університет
мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2007.

ЗМІСТ

Розділ 1

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: КОМПОЗИТОРСЬКА

ПРАКТИКА..... 6

<i>Рощенко-Аверьянова Е.</i> СУЩЕСТВУЮЩЕЕ И ВОЗНИКАЮЩЕЕ ВО ВРЕМЕНИ ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНТИЧЕСКОГО ФРАГМЕНТА	6
<i>Драч И.</i> ФЕНОМЕН «КОМПОЗИТОРСТВА» В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ	16
<i>Беленкова И.</i> ФУНКЦИЯ ОРКЕСТРА В ОПЕРНОМ ДИАЛОГЕ ЧАЙКОВСКОГО	25
<i>Башмакова Н.</i> МАНДОЛИНА В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. МОЦАРТА	37
<i>Бондаренко М.</i> ФАКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТОВ Ф. ШОПЕНА КАК ОТРАЖЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ ЖАНРА	47
<i>Говорухина Н.</i> ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКИ И СЛОВА КАК ОСНОВЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ЖАНРЕ	56
<i>Драгулян В.</i> КРИЗИС НАГЛЯДНОСТИ В НАУКЕ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА А. Н. СКРЯБИНА	68
<i>Иванова М.</i> ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА Н. СИДЕЛЬНИКОВА	80
<i>Инюточкина Н.</i> «ШЕСТЬ ПЕСЕН Х.Ф. ГЕЛЛЕРТА» БЕТХОВЕНА: НА ПУТИ К ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛУ	91
<i>Краснощек Е.</i> ПЕСНИ Ф. ПУЛЕНКА НА СТИХИ Ж. КОКТО	101
<i>Подпорина Е.</i> ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Н.К. МЕТНЕРА В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКИХ И МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ ЕГО ВРЕМЕНИ	113
<i>Полянська Г.</i> БАЛЕТНІ ПРОЕКТИ В. ГУБАРЕНКА У КОНТЕКСТІ ПОШУКІВ СУЧАСНОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ	126
<i>Агишева К.</i> ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРА КАПРИЧЧИО	135

Розділ 2

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА:

ВИКОНАВСТВО ТА ПЕДАГОГІКА..... 145

- Веркина Т.** МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО:
«В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО НАСТОЯЩЕГО» 145
- Очеретовська Н.** ТВІР МИСТЕЦТВА – ПРЕДМЕТ
МУЗИЧНОЇ СОЦІОЛОГІЇ 152
- Ніколаї Г.** ПЕДАГОГІЧНІ СПЕЦІАЛЬНОСТІ В СИСТЕМІ
ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ
КОНТЕКСТ 163
- Михайличенко О.** МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ
М.В.ЛИСЕНКА 176
- Молчанова Т.** КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ КЛАС ЯК
ПРЕДМЕТ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ:
ІСНЮЮЧІ НЕДОЛІКИ ТА МЕТОДИКИ ЇХ УСУНЕННЯ 185
- Зуб Г.** СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
НАД ПАРТИТУРОЙ ОПЕРЫ А. ЩЕТИНСКОГО
«БЛАГОВЕЩЕНИЕ» 191
- Коржавых И.** ХОРОВОЕ ИСКУССТВО КАК ПОЛЕ РЕАЛИ-
ЗАЦИИ СИНТЕЗА ЖАНРОВ 198
- Чернявская М.** МИР ЛИРИЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬ-
НОСТИ А. ГЕНЗЕЛЬТА 207
- Шаповалова Л.** ВИКОНАВСЬКА РЕФЛЕКСІЯ ЯК ОБ'ЄКТ
ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ 218

Розділ 3

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО 229

- Черкашина М.** МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР А. ШЁНБЕРГА И
А. БЕРГА И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА УКРАИНСКИЙ ТЕАТР
1910-1920 ГОДОВ 229
- Бондарева Н.** «МАКЛЕНА ГРАСА» В «БЕРЕЗИЛЕ»,
ТРАГИЧЕСКИЙ ФИНАЛ ПОЛИТИЧЕСКОГО ТЕАТРА
ЛЕСЯ КУРБАСА 242
- Коваленко Ю.** УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР МУЗИЧНОЇ
КОМЕДІЇ: ЗМІНА ПРІОРИТЕТІВ 254

Калоян А. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ: ИЗ
ОПЫТА ПОСТАНОВКИ ОПЕРЫ В.А.МОЦАРТА «ДОН ЖУАН»
В ХАРЬКОВСКОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ
И БАЛЕТА 262

Никоненко Р. ВПЛИВ ЗАНЯТЬ З ПАНТОМІМИ
НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ
СТУДЕНТА-АКТОРА 271

Розділ 4

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХАРКОВА ТА КИСЬВА 282

Рожок В. НАЦІОНАЛЬНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО:
ХАРКІВСЬКА ЛІНІЯ 282

Тищенко К. ХАРЬКОВСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ
ШКОЛА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В
КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ 291

Чепалов О. ПРИНЦИПИ ОПЕРНОЇ РЕЖИСУРИ ТА
ПІДГОТОВКИ СПІВАКІВ-АКТОРІВ У ТВОРЧОМУ ДОРОВКУ
С. Д. МАСЛОВСЬКОЇ 305

Чередниченко О. ИСТОРИОГРАФИЯ ТВОРЧЕСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СЕРГЕЯ БОРТКЕВИЧА: ПРОБЛЕМЫ
И ПЕРСПЕКТИВЫ 313

Польская И. ЖИЗНЬ И СУДЬБА БЭЛЛЫ ЮРЬЕВНЫ ЮХТ
(ФРАГМЕНТЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ) 325

Янко Ю. МУЗЫКА ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА:
ПУТЬ В БУДУЩЕЕ 339

Богданов В. СОЛЬНО-АНСАМБЛЕВЕ І ОРКЕСТРОВЕ
ВИКОНАВСТВО НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ У КИСЬВІ
І ХАРКОВІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ — ПОЧАТОК ХХ СТ.) 348

Сухленко І. О ГЕНЕАЛОГИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
СТИЛЯ 362

Панасюк В. ВОЗРОЖДЕННАЯ АНТИЧНОСТЬ
В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ НА РУБЕЖЕ
XVIII – XIX ВЕКОВ 373

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: КОМПОЗИТОРСЬКА ПРАКТИКА

УДК 78.01

Е. Рощенко-Аверьянова

СУЩЕСТВУЮЩЕЕ И ВОЗНИКАЮЩЕЕ ВО ВРЕМЕНИ-ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНТИЧЕСКОГО ФРАГМЕНТА

Существующее и возникающее рассмотрены как парные категории. Обнаружено, что в истории искусства взаимодействие существующего и возникающего наиболее полно проявляется в переходные эпохи, к числу которых на основе установления свойств рубежности отнесен романтизм эпохи утверждения. Выявлены понятийные аналоги существующего и возникающего в системе романтической философии. Раскрыта специфика выявления категорий существующего и возникающего в условиях романтического фрагмента.

Existing and arising are considered as pair categories. It is revealed, that in a history of art the interaction of existing and arising is most full shown during transitive epoch among which on the basis of an establishment of properties of boundary the romanticism of an epoch of the statement is related. Conceptual analogues of existing and arising in system of romantic philosophy are revealed. Specificity of revealing of categories of existing and arising in conditions of a romantic fragment is expounded.

Існуюче і виникаюче розглянуто як парні категорії. Встановлено, що в історії мистецтва взаємодія існуючого і виникаючого найбільш повно виявляється в перехідні епохи, до яких на підставі виявлення якостей рубежності віднесено романтизм епохи ствердження. Виявлено понятійні аналоги існуючого і виникаючого в системі романтичної філософії. Знайдено специфіку вияву існуючого і виникаючого в умовах романтичного фрагменту.

Возникновение понятий, обладающих категориальным смыслом, — закономерное следствие развития научного знания. Фундаментальность, масштабность обобщения, концентрированность содержания, отражение системы закономерных связей, тип соотношения позволяют отнести существующее и возникающее к разряду парных категорий, хотя они и не относятся

к числу категорий традиционных, утвержденных, санкционированных классической философией, эстетикой. Выявлением содержания, свойственного категориям существующего и возникающего, обуславливается **актуальность темы** исследования.

Объект исследования — существующее и возникающее как парные категории.

Предмет исследования — специфика взаимодействия существующего и возникающего в условиях романтической культуры.

Материал исследования — учение «трансцендентальных философов» Ф. Шлегеля и Ф. Шеллинга о романтическом фрагменте как форме и способе воссоздания идеалов искусства будущего.

Между существующим и возникающим наличествует логика связи диалектического типа, означающая, в частности, что специфику одной из образующих «пару» категорий проясняет, конкретизирует, продолжает и, одновременно, локализует ее смысловая и функциональная противоположность. Существующее и возникающее невозможны вне взаимной обусловленности: границы первого установимы лишь при определении той неуловимой грани, что отделяет его от второго.

Разработка содержания категорий существующего и возникающего требует их рассмотрения как элемента открытой системы, готовой к вовлечению новых фундаментальных понятий и оперированию ими. Если попытаться обратиться к понятийным аналогам существующего и возникающего, что давно имеют статус утвердившихся в истории философской мысли, то в качестве таковых следует назвать, во-первых, сущее и иное (меон) и, во-вторых, ставшее и становящееся. Общее между этими тремя категориальными парами, как представляется, заключается в том, что одна их смысловая «половина» — воплощение сути утвердившегося, оформившегося, другая — утверждающегося, оформляющегося, в условиях которого первая продолжает свое движение-развитие. Подобно тому, как устоявшееся продолжает себя в становящемся, так и оформляющееся содержится-предполагается в оформленном: ставшее чревато становящимся. Наконец,

оформлению ставшего предшествует стадия становления. Так формируется цепь, устремляющаяся в своем развитии к бесконечности: становление оформляется в ставшем, продолжающем себя в становлении, вновь устремляющегося к тому, чтобы «стать». По тому же принципу осуществляется взаимодействие-взаимопереход между *существующим* и *возникающим*: их объединяет общая функция движения-творения. Условие появления существующего, его **пред-** и **постформа** — возникающее: существующее обрамлено-окаймлено из него возникающим, в него же переходящим. На основе этого закона существует мироздание, этот закон — *perpetuum mobile* искусства, человеческой жизни.

Характерно, что и одна из категориальных «половин» способна порождать диалектически относимую к ней категориальную «пару». Подобной функцией по отношению к *возникающему* обладает *возникшее*. Минувшее диалектически оттеняет смысловую сущность, свойственную возникшему. Появление диалектически взаимосвязанных категориальных рядов само по себе свидетельствует о неисчерпаемости содержания не только исходной пары (существующее — возникшее), но и ее составляющей, о заключенной в ней системности и структурности смыслов.

При этом едва ли логично при наличии «пары» существующее — возникающее, введение такой категории, как несуществующее. Ее значение в условиях подобной системы деактуализируется: всеобъемлющее возникающее не оставляет места для небытия. Существующее и возникающее — формы и способы оформления бытия.

Если обратиться в поисках примеров того, как в искусстве проявляется соотношение существующего и возникающего, то, пожалуй, яркой иллюстрацией этому станет то сопряжение, что было именовано поэтом как «век нынешний и век минувший». Феномен переходной культуры на всех этапах развития искусства неизменно и многообразно представляет процесс перехода *существующего* в *возникающее*. Здесь существующее — утвердившийся тип художественного мышления, соединяющий ее с прошлым, возникающее — нарождающееся в его лоне новое, предвещающее будущее. Из глубин существующего, освященного традицией, прорастает «росток» индивидуального стиля молодого

гения, что в дальнейшем, уже в качестве существующего, станет основой для расцвета возникающей на его «древе» новой ветви-цветка-плода.

Глубина, многосторонность воплощения признаков переходности присуща романтическому мышлению. Об этом свидетельствует хронологическое совпадение времени появления учения трансцендентального идеализма как философского метода построения «искусства будущего» и переломной эпохи, сопряженной с рубежом XVIII – XIX ст., когда вновь накопившаяся «энергия „переходов“» воплотилась в «совершенной мистической реальности космического и человеческого бытия» [1, с. 17]. О противоречивом единстве, свойственном переходной культуре, свидетельствует и неоднозначность взаимоотношения романтизма с предшествующей эпохой: призывы к революционному обновлению не исключали сохранения духовной связи с минувшим. Условием преодоления кризиса культуры для «трансцендентальных философов» являлось пророчество революции в духовной жизни, наследнице «Бонапартова дела», переворота, что приведет к рождению искусства будущего. Постулат Гете «родиться и умереть» претворился в лозунге Ф. Шлегеля и Ф. Шеллинга «обновление или смерть». Вот почему уже при самом своем рождении философия и искусство романтизма, отражая самую суть переходной эпохи как таковой, исполнены эсхатологическим, апокалипсическим пафосом!

Однако прогнозируемое искусство будущего как прорицаемое «трансцендентальными философами» *возникающее* должно было впитать опыт, знания, открытия, шедевры прошлого, охватить духовный универсум, включая и методы точных наук (математики, физики, химии), принцип историзма, философские учения – в качестве существующего. Актуализированное, востребованное *существующее* должно было сдерживать, уравновесить катастрофическую, разрушительную мощь утверждающегося возникающего.

Романтический разум устремлен к постижению и вовлечению в творимое им искусство художественных образцов прошлого, обретающих значение идеала, основы для осуществляемого романтиком метода моделирования. Искусство, история, философия, наука прошлого восприняты романтическим художником как

то существующее, в опоре на которое следует создавать новые творения. Что же касается возникающего, то в романтическом контексте в этой функции предстает концепция искусства будущего, воспринятая романтическими художниками, в частности, Вагнером («Произведение искусства будущего»). Не только прошлое-существующее постигаемо, рационально осмысленно и творчески преломлено в романтическом искусстве, традиционно воспринимаемом лишь как проявление чувственного и сверхчувственного. Для романтика постижимо и достижимо прогнозируемое будущее-возникающее, произведение искусство которого подвергнуто рациональному, умозрительному конструированию, интеллектуальному созерцанию еще до его появления: первоначально оно существует в мире воображения и фантазии. Возникающее произведение искусства будущего вбирает в себя в качестве духовного универсума (существующего) те шедевры искусства прошлого, что являют модели для его конструирования.

В условиях романтического искусства будущего вовлекаемое в него в качестве модели существующее, трансформируясь в возникающее, преобразуется. Так первозданный хаос — прообраз искусства будущего, хаос, в котором существующее неотделимо от возникающего, обретает в условиях новомифологического произведения качества упорядоченности, интеллектуализации, одухотворения любовью, уподобляется по своей организации энциклопедии, каждый фрагмент которой обособлен от окружающего и, вместе с тем, строго обусловлен им, скреплен с ним прочнейшими нитями. Рационализированный романтический хаос наследует от своего предшественника свойство неразделимого единства существующего и возникающего, представляющего в универсальной форме арабески.

Романтическая философия и искусство романтизма — вот та сфера, в которой осмысление и проникновение в возникающее, переходящее в существующее, составляет основу основ мьпления, мировосприятия, творчества. Ведь проникновение в сущность этих категорий являет собой залог постижения тайны мироздания — достижения той главной и едва ли не единственной цели, что ставит перед собой романтический художник.

Познание универсума — одна из главных тем романтизма. В отличие от точных наук, поиск ответа на вопрос о сущности

бесконечного и конечного в романтическом искусстве был направленной на постижение вселенной, заключенной в человеческой душе, являющей собой «вечное продуцирование» (Ф. Шеллинг), на проникновение в «глубины духа», ибо «в нас самих или нигде заключается вечность с ее мирами, прошлое и будущее» (Новалис). Условием постижения духа как бесконечности являлось «признание ... связи цельного человека и универсума» [2, с. 16], осуществляемой через «сущность» — единство рассудка и чувства (Ф. Шеллинг).

Если сопрячь современную терминологию с понятийным аппаратом, созданным в романтической философии и романтическом же искусствознании, то, по-видимому, аналогом существующего в них могли бы стать абсолют, трансцендент, мироздание — Творенье Божье как произведение искусства; аналогом возникающего — отражение фрагмента абсолюта в произведении искусства, творимом художником, земным гением, посредником между божественным и человеческим, проводником божественных идей в земной мир. Как существующее в условиях абсолюта пронизано становлением-возникновением, так и возникающее в мире романтического искусства, отражая абсолют-существующее, его репрезентирует. Существующее воплощает диалектику бесконечного и конечного — важнейших категорий романтической философии и искусства; диалектику бесконечного и конечного отражает и романтический фрагмент — произведение искусства, устремляющееся к приобщению к трансценденту путем его художественного воссоздания. Соотношение существующего и возникающего отражает одну из граней «диалектики романтизма» [2], наряду с категориями единства и множественности, прерывного и непрерывного, бесконечного и конечного.

Смысловые аналоги романтического фрагмента, обладающие в условиях романтической лексики синонимическим содержанием, — момент, мгновение, романтическая миниатюра — существуют и сами по себе, и в цикле — в ряду себе подобных.

Казалось бы, что есть искомое романтической душой «прекрасное мгновение» как не воплощение идеала — в фрагментарной форме явившего «осколок абсолюта»! Не является ли обретение «остановленного мгновения» следствием домини-

рования ставшего-существующего? И не потому ли недостижимо это прекрасное мгновение, что существующее даже в условиях абсолюта невозможно вне возникающего?

В романтическом фрагменте осмыслена диалектика конечного и бесконечного, изобилующего парадоксами («парадоксы бесконечного» — определение Ньютона), универсума и момента. В нем заключены как трагическое переживание разрыва с универсумом, так и упоение возможностью личностного соотнесения с одной из его граней. Романтический фрагмент — структурная единица отражения и оформления бесконечного в конечном, обладающем всеми свойствами бесконечного, существующего в возникающем, ставшего в становящемся. В романтическом фрагменте грани между бесконечным и конечным, существующим и становящимся стираются. Логика причинно-следственных и образно-смысловых связей между выстроенными в череду фрагментами может быть затуманена произвольностью подключения к бесконечности и ее перевода в течение прерывного временного потока. Так воспроизводится иллюзия произвольности действия «судьбы», всевластной «воли случая», уничтожающей одни и сохраняющей иные фрагменты утраченной или недостижимой целостности — существующего — в виде откровений, прозрений гения.

Для романтика конечное — не менее точное и вечное зеркало вселенной, что и бесконечное. «Красота конечного есть являющееся в конечном божественность, или богоподобие», — утверждал Краузе, отмечая подобие конечного и бесконечного на основе общего для них запечатления божественного начала.

В условиях проницаемости трансцендентного и имманентного, вечного и временного романтический фрагмент — конечное — может начаться и прерваться в любой момент длящегося бесконечного, отразив и претворив всю совокупность присущих ему свойств. Поскольку каждая точка времени-пространства бесконечности обладает сакральным смыслом, наследуемым и романтическим фрагментом, здесь царит установленный А.Ф. Лосевым закон «повсюдности космического центра», мифологизирующий романтическое мировосприятие, исключающий, «снимающий» столь необходимую для любой цивилизации оппозицию «центр-периферия».

«Парадоксы бесконечного», воплощенные в романтическом фрагменте, выражаются в соединении в его духовном поле искусства и науки, философии и теологии, мифа и истории, объективного и субъективного, трансцендентного и имманентного, иронического и трагического. Под воздействием философско-научной картины мира, воссозданной «гением непрерывности» И. Ньютоном и определявшей сущность представлений о мироздании на протяжении нескольких веков, была сформирована концепция бесконечного и конечного в искусстве романтизма. В космологии Ньютона развиты идеи бесконечности и непрерывности вселенной, сопряженные с понятием «мерно текущего абсолютного, математического времени, непрерывно меняющихся величин» вызывающих образы «нигде не прерывающегося потока, fluent flux» [3, с. 140], производимым непрерывным движением (И. Ньютон, «Математические начала натуральной философии», 1687).

В музыке романтизма поиски бесконечного как fluent flux, понимание времени как «люющей точки» (А.В. Шлегель, «Лекции по изящной литературе и искусству, 1801») нашла отражение в концепции *durchkomponierung* в ее различных жанровых проявлениях, в «бесконечной мелодии», методах симфонизма, поэмности, монологизма, монотематизма. «Основной чертой бесконечности» вагнеровской мелодии, стремящейся к «великой беспредельности», стали «текущие переходы» («бесконечность переходов»), «тенденции расширения», «непрерывность движения», «широко простирающееся развитие», не знающее «на отдельных этапах ... завершающих остановок» [3, с. 419].

Однако метод связи и развития, основанный на преломлении идей континуальности, в музыке романтизма не был единственным способом освоения универсума как проявления бесконечного, осознания закопомерностей оформления времени и пространства. В искусстве романтизма преломлена и наличествующая в созданной Ньютоном картине мира возможность осознания бесконечного через конечное как форму выявления бесконечности, складывающейся из совокупности множества замкнутых конечных явлений — моментов, фрагментов. «Голос вселенной — голос

простейших элементов», — отметил Новалис в одном из «Математических фрагментов».

Космология Ньютона основывалась на взаимодействии темпорального континуализма Аристотеля и темпорального атомизма Эпикура и Диодора Крона, мысливших время «состоящим из отдельных „теперь“ (momentum), а движение скачкообразным и дискретным» (С.Я. Лурье). Данное Ньютоном определение бесконечного как слагающегося из множественных выявлений конечного, трактовка fluent flux как результата распада на неделимые (indivisible) „здесь“ и „теперь“, „момент“, „импульс“, „атом“» [3, с. 141], составляющие сущность «первой материи», требовало введения категории наименьшего — в пространстве (least distans), в движении (least progression in motion), во времени (least degree of time).

Созданная Ньютоном — «гением прерывности» [3, с. 155] — картина мира обусловила присущий романтизму поиск бесконечности не только в масштабах макромира, но и в пределах бесконечно малого. Осознание феномена «распавшейся связи времен», достигнутое в шекспировскую эпоху, в искусстве романтизма дополнено поиском прекрасного в едином мгновении как аналоге вечности, попытки его удержания, актуализацией девиза *momento mori*, останавливающего «мгновение за мгновением вниманием сознания» [3, с. 147], интенсифицируя его. Темпоральный атомизм стал парадигмой не только научных исследований, но и искусства. Время представляло как «общая форма облечения бесконечного в конечное» [6].

Романтическое сознание интересуется, по Р. Шуману, «представление о моменте в то время, как он длится» [9, с. 91], когда в нем ставшее-существующее взаимодействует со становящимся-возникающим. При этих условиях возможно исследование бесконечно малого с точки зрения провозглашенных Новалисом его универсализации и дифференциации («Абсолютизация, придание универсального смысла, классификация индивидуального момента ... составляют существо всякого претворения в романтизм»). Стремление представить мироздание как последовательности неделимых «здесь» и «теперь», как непрерывности, слагаемых из локальных усилий, как дифференцированного

движения от момента к моменту — конструктов принятой романтизмом ньютоновской картины мира — воплотилось в циклизации «моментов»-фрагментов. Каждый из них — художественное запечатление ньютоновской импульсно-моментной формы, отражающей дискретную природу непрерывности в неразделимости бесконечного и конечного. Как писал Новалис, в поэзии «из различий выступает бесконечное».

В жанре фрагмента Ф. Шлегель («Критические фрагменты», 1797) выдвинул концепцию романтической иронии как воплощения внутренней свободы художника, объединяющей «фрагментарную гениальность» и возвышающую дух иронию, сосредоточенную в остроумии. В циклах фрагментов, созданных Новалисом («Цветочная пыльца», «Вера и любовь», 1798; «Общий черновик», 1798-1799, «Математические фрагменты», 1799-1800), на основе магического идеализма и символизма утверждена идея взаимоперехода всех вещей. В единении музыки и математики, звука и числа — проявление свойственного фрагментарному способу охвата универсума в романтическом искусстве, тяготения к объединению науки и искусства, жесткой конструктивной организации целого, уравнивающих порывы к абсолютной свободе, культивирование фантазии, влекущей к погружению в сновидение, устремленности к предельной форме сознания — безумству. Романтический фрагмент обретает значение того философско-художественного поля, в котором перевоплощаются парадоксы бесконечного, сочетается несочетаемое на основе гармонического воссоединения элементов бытия.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бекетова Н.В. *От рубежей веков — к рубежу тысячелетий: личность как символ культурного цикла // Искусство на рубежах веков. — Ростов н/Д.: РГК, Изд-во «Гефест», 1999. — С. 16–33.*
2. Бураго С.Б. *Диалектика романтизма // Мова і культура. Матеріали п'ятої міжнародної конференції. — В 5-ти тт. — К., 1997. — Т. 1. Філософія і мова культури. — С. 14–24.*
3. Косарева А.В. *Образ времени в европейской культуре XVII века и динамика Ньютона // Ньютон и философские проблемы физики XX века. — М., 1881. — С. 140-155.*

4. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане“ Р.Вагнера. – М., 1975. – 551 с.
5. Рощенко-Аврьянова Е.Г. Новая мифология романтизма и музыка. – Харьков, ХНУРЕ, 2004. – 288 с.
6. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
7. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – В 2-х тт. – Т.1 – М.: Искусство, 1983. – 479 с.
8. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. – В 2-х тт. – Т.2 – М.: Искусство, 1983. – 447 с.
9. Шуман Р. Представление о моменте в то время, как он длится / Музыкальная эстетика Германии XIX в. – В 2-х тт. – Т. 2. – М., 1983. – С. 91.

УДК 781.6:008 (4)

І. Драч

ФЕНОМЕН «КОМПОЗИТОРСТВА» В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Рассматриваются основные установки композиторской деятельности в европейской музыкальной культуре.

This paper deals with main motives of composers work in European music culture.

Розглядаються основні настанови композиторської діяльності в європейській музичній культурі.

Метою даної статті є висвітлення основних настанов композиторської творчості в європейській музичній культурі XIX – XX століть.

Писати музику, як зізнавався Дж Верді, то є по-справжньому каторжна, «галерна» праця. Самотне, відлюдницьке заклинання натхнення, виснажливе сидіння над партитурою – до сліпоти, до занімлості у руці. Треба встигнути вчасно закінчити твір, докласти неймовірних зусиль, щоб знайти виконавців, організувати репетиції. Все владнати, все передбачити. Також «не забути, – як радить композиторам-початківцям не без гіркового гумору А. Шенберг, – прихопити із собою сурдинки, бо оркестранти напевне залишать свої вдома, і, нарешті, вночі перед прем'єрою,

як вартовому, стерегти, щоб концертний зал або театр часом не згорів» [15, с. 106]. Гадати, чи прийде публіка, і як вона сприйме те, що їй буде пропонувано. Потім, слухаючи власний твір, відчувати себе наче «курка, що висиділа качачі яйця, і тепер дивитися, як маленькі каченята стрибають у воду — туди, куди вона не наважується лірнути» [3, с. 192]. А після всього — відчувати себе спустошеним, нікому не потрібним. І починати все заново.

Для багатьох, як і для А. Шнітке, композиторська творчість є безперервним іспитом, постійним «підозріванням» себе у повній неспроможності. Але кожен професіонал з цим вимушений справлятися, щоб задовольнити невагомну, постійно зростаючу «біологічну потребу» свого організму займатися звукокомбіна-торикою. Адже без цього псується настрої, щось накопичується і не знаходить виходу, картає і не дає спокою.

108624
Безумовно, композиторство є особливий різновид «письменства». Як могла виникнути у людей ця доволі дивна професія? Відомий фізіолог О. Ухтомський, якому належить відкриття принципу домінанти в діяльності нервової системи, припускав, що «письменство» як таке «виникло у людства «з горя», через незадоволення потреби мати поруч із собою співрозмовника і друга! Не знаходячи такого скарбу біля себе, людина і надумала писати якомусь уявному, далекому співрозмовнику і другу, невідомому, алгебраїчному іксу, сподіваючись, може, десь там, далеко знайдуться душі, які зарезонують на твої запити, думки і висновки» [17, с. 27]. Той же мотив присутній і у відомому визначенні Гофмана: «Композитори — це ентузіасти, які за допомогою мистецтва прагнуть здобути метафізичне єднання із світом» [18, с. 41].

Композиторська творчість нерідко розглядається як акт самопізнання: «У цьому процесі ти пізнаєш, хто ти такий, які в тебе фобії, манії, і, звичайно, не знаєш, який буде кінцевий результат, він відразу не може бути забезпечений» [11, с. 99].

Для І. Стравінського, навпаки, процес створення музики є свого роду винахідництвом, простою реалізацією художнього вміння. Дійсно, композитору, крім того, щоб обов'язково бути технічно вправним, завжди важливо щось придумати, «якийсь маленький фокус», чисто музичний трюк. У сприйнятті музичного



твору не повинно бути інерції, звички. Такі непорушні закони «парадоксального світу мистецтва» [Див.: 1].

Так, П. Чайковський вбачав «велич Шумана» не у сповідальності або у глибині самоаналізу, а «у багатстві його винахідливої здатності» [14, с. 79]. Музика класичної традиції завжди ставила проблему дарунка. Музичні сюрпризи, як відомо, особливо полюбляв Й. Гайдн, прагнучи досягати ефекту раптовості. Великим майстром на всілякі несподіванки був С. Прокоф'єв. У «Вогняному янголі», наприклад, композитор знайшов чисто музичний засіб впорядкування потойбічного хаосу. Магічну сферу можливо утримати під контролем «прозою життя», що постає в опері ніби у закам'янілому вигляді. Пригадаємо хоч би незмінну інтонацію господині готелю з її докучним повторенням ре-мажорного тризвука на словах: «Ах, господин рыцарь», «Здесь, господин рыцарь» і таке інше, або повторення великої секунди «ре-мі» у вокальній партії секунданта Рупрехта Матвія - оскільки секундант, то й співай собі секунду.

Проте досягнення оригінальності у композиторській творчості йде часом всупереч шкільним догмам. Ще Арістотель прорікав: «Важливіше всього — бути вигадливим у метафорах. Тільки це не можна перейняти від іншого: це й є ознака таланту» [Цит.: 1, с. 183]. Таке протиставлення «таланту» та «школи» загалом досить типове. «Були часи, коли „школа" представляла собою шарманку, — пригадував у 1951 році М. Метнер, — а путь індивідуальності — заперечення будь-яких шарманок» [9, с. 533].

Композиторська індивідуальність не тотожна таланту. У кожного свої особливості, свій дар і навіть своя «бездарність, тобто покинутість» [11, с. 170]. Талант у первісному вигляді як «фізіологічна обдарованість людини» потребує відповідної інтелектуальної огранки — додаткового «таланту керувати своїм талантом» [2, с. 112]. «Звичайно припускають, що це і є техніка — вміння керувати своїм талантом. Але вміння керувати і талант керувати — різні речі. Навряд чи техніка підкаже людині: що писати і як писати. Техніка лише допоможе здійснити прийняте рішення — але саме рішення насамперед визначається талантом (неконтрольована людиною здатність несвідомо робити правильний вибір)» [2; с. 112]. Музичний талант виявляється не тільки у здатності «чути фальшиву

ноту четвертого пульта альтів у гучному тутті або відновлювати давно почуті симфонії за слуховою пам'яттю, а перш за все готовністю до граничного напруження, що приводить до примноження сил, до «перевершення самого себе» [2; с. 112].

Синонімом таланту як «неконтрольованої людиною здатності безсвідомо робити правильний вибір» для Шпітке є «внутрішній музичний інстинкт», який по суті репрезентує сферу підсвідомого. Проте «мудре тіло» (Ніцше) не здатне до творчості без «вченої голови». Суттєвим моментом творчості є «збирання всіх смислів музики в одне ціле» [9, с. 448]. Це найбільш складна ланка у процесі композиторської роботи: «Викладення саме по собі для мене самий болісний момент, — зізнавався М. Метнер, — адже, з одного боку, завжди допускає нескінченну різноманітність, а з другого боку, або точніше, насправді повинно бути єдиним (тобто єдино вірним), як і все у мистецтві» [9, с. 423].

Чому музика пишеться так, а не інакше, чому саме такою має бути? Діапазон з цього приводу думок майже безмежний: від конкретного чіткого аналітичного обґрунтування до диктату «внутрішнього голосу», який відразу з максимальним ступенем точності подає твір у кінцевому вигляді («ніби хтось диктує» або «ніби переписую чужу роботу»).

Як застерігає В. Сільвестров, у композитора є два «вороги» — зробленість і невизначеність. Щоб перемогти, напевне потрібно «зіткнути» обох так само, як і в житті відбувається перетин приреченості і випадкового, що «у максимально схематизованому вигляді має такий вираз: крайні точки йдуть назустріч друг другу, потім перетинаються, — і ця лінія уривається, вона знову — тут — ніби напочатку. Тобто у цьому є циклічна закономірність... Свідомість людини — як би вона високо не здіймалася, до яких би видатних рівнів не дійшла — є момент, коли вона...падає. Але упавши, піднімається, через те, що опиняється у Чистилищі» [11, с. 76–77].

Добре відомо, що «музичний твір постає перед слухачем як об'єкт — певна зафіксована за допомогою відібраних і впорядкованих інтонаційних узгоджень художня структура. Але в ньому також відбита і особистість його творця», тому також твір постає як «суб'єкт, пізнання якого діалогічне» [4, с. 14]. Саме цей «суб'єкт»

або залишає нас байдужими, або викликає захоплення, роздратування фанатичну пристрась. Неважко знайти безліч прикладів – хоч би той самий ненависний чи обожнюваний Р. Вагнер. У процесі сприйняття музичного твору відбувається точне персональне влучення, внаслідок чого слухач потрапляє у авторське поле. Виникає резонанс, що підсилює «консонантні», або «дисонантні» смислові обертони.

Стиль як «прояв закономірності зв'язку між естетичними засадами та композиторською технікою» [5, с. 214] навряд чи викликає таку особистісну реакцію. «Коли перед нами зразок стиля взагалі, ми можемо цінити його досконалість, говорити про історичне значення, писати про нього трактати, але любові до нього у нас не виникає» [11, с. 109].

Всі добре знають, що музику треба любити. Але слухаючи одне, – ми з цим згодні, – інше змушує заперечувати цей трюїзм. «Бетховена прийнято безумовно уславляти і наказується вклонятися йому, як богові, – зауважує П. Чайковський. – Я вклоняюсь перед величчю деяких його творів, але я не люблю Бетховена». І, навпаки, «у Моцарта я люблю все... Я знаю, що будь-яка його соната, наприклад, не є великий твір, і все-таки кожна його сонату, я люблю, тому що вона його» [14, с. 122]. Міру нашої любові до композитора, того, що приводить до його музики знов і знов, визначає не сама по собі оцінка його творчості, а специфіка ставлення до його індивідуальності як «інтонаційного суб'єкту стиля», що досягається «у масштабі всього життя, а не окремого його фрагменту» [8, с. 80].

У індивідуальній стильовій інтонації, яка «виражає потенційність особистості митця, приховану від сторонніх поглядів» [8, с. 80] часто відбиваються вік, темперамент, особливості темпоритму психічних процесів композитора. «Порівняймо, наприклад, вулканічний характер музики юного Бетховена з більш врівноваженою і м'якою музикою Брамса, або тендітно-екстатичну інтонацію Скрябіна – з витончено споглядальною інтонацією Лядова; прихований неспокій Чайковського, шуманівську спонтанність та раціоналістичність Хіндеміта» [8, с. 80].

Антропоморфна природа музичного мистецтва дозволяє застосовувати до нього розроблені у психології типологічні схеми,

діагностуючи на основі стильової інтонації індивідуальні риси автора (інтровертність або екстравертність). Але ці характеристики далеко не співпадають із людськими якостями конкретного композитора. Наприклад, на думку А. Шнітке, кожний композитор не молодіє і не старіє. У своїй творчості він ніби має все життя один вік. Так, Брамс ніколи не був молодим, «скажімо, музика Баха — це музика абсолютно дорослої людини. А музика Моцарта — геніальна музика, але музика молодого чоловіка. Музика Вагнера — абсолютно немолода музика. Малер — на межі зрілості і молодості. Порівняємо Берга і Веберна — незалежно від числа прожитих років, музика Берга залишилась молодою, Веберн ніколи не був молодим» [2, с. 190].

Зафіксована у музиці композиторська індивідуальність, як вважає В. Бобровський, «визначається поєднанням ряду чинників — душевних якостей митця, рис його характеру, етичних і світоглядних принципів, естетичних ідеалів, відбитих в індивідуальному баченні світу» [4, с. 11]. Це поєднання, притаманне художній натурі творчої особистості, утворює ту якість, яку дослідник умовно називає «творчим геном», завдяки якому досягається єдність стилю. Виявити його безпосередньо у музичній субстанції — означає знайти звукову ідею, здатну органічно розгалужуватися, саморозвиватися, спричиняти рух музичної тканини, обумовлюючи логіку розгортання не тільки окремого опусу, а й всієї творчості як метатексту. У якості таких звукових ідей — «творчих генів» — часто виступають музично закодовані монограми — звукові аналоги літер-ініціалів (наприклад, BACH або DSCH). М. Ковалінас називає такі інтонації «справжнім «генетичним кодом» музики композитора, який простежується на всіх масштабно-часових рівнях музичного твору: фонічному, синтаксичному та композиційному» [6, с. 32]. Ту ж саму функцію особистісної ідентифікації музичного вислову виконують і безліч інших «іменних» елементів мовлення: «гама Римського-Корсакова», «шубертівська гармонія», «лад Шостаковича», «шопенівська або прокоф'євська домінанта», альтерована субдомінанта як лейтгармонія Чайковського, «рахманіновська» субдомінанта, інтонація великого «тритонсепта» А. Шнітке, «моцартові» квінти, «бородинські» секунди, «веберн-група» тощо.

Зрозуміло, що таким чином музичне мовлення не персоніфікується загалом, але завдяки подібним і багатьом іншим «привласненням» у конкретних музичних текстах формується особлива індивідуальна аура. Саме на цей, ледь вловимий аромат або «присмак» відразу безпомилково реагує слухач, відбираючи «свого» автора чи минаючи «чужого».

Як художня індивідуальність композитор продовжує існувати у житті інших людей навіть після фізичної кончини, сплачуючи по все зростаючим морально-естетичним рахункам. Його доля, яку відтоді визначають виконавці, прямує далі, і все, що він створив, може бути повернуте життям як в позитивний, так і в негативний бік. І чи довго житиме музика того чи іншого автора, кінець кінцем визначає ступінь неповторності його композиторської індивідуальності, яка знову і знову може пізнаватися.

«Оскільки можна поділити людей на якісь категорії, то насамперед по тим глибоким пристрастям, які протягом всього життя налаштовують їх на ту чи іншу діяльність. Кожний француз неповторний. Але всі актори у всьому світі схожі один на одного... Актор — це той, хто з дитинства і на все життя погоджується виставляти себе на огляд анонімній публіці. Без цієї первинної згоди, яка аж ніяк не пов'язана із талантом, яка глибше таланту, не можна стати актором» [7, с. 212-213]. Цю первинну згоду на щось (а зовсім не талант і не вміння) видатний чеський письменник М. Кундера назвав «основним імперативом професії», маючи на увазі, напевне, те ж саме, що Д. Узнадзе визначив як «генеральну настанову».

В його концепції особистості настанова вважається основним регулятивним механізмом поведінки людини, обумовлює її спрямованість і вибірку активність. Композиторська генеральна настанова схожа на акторський «основний імператив професії» з тією різницею, що актор виставляє «на огляд анонімній публіці», так чи інакше, все ж таки свою зовнішність, а композитор відкриває свій внутрішній світ, своє «сокровенне». Відповідну схожість виявляють у своїй «генеральній настанові» критики і хірурги, покликані «розпорювати поверхню речей і дивитися, що приховане всередині» [7, с. 216].

Бути композитором — значить у певному сенсі позувати, демонструвати те, що приховано у тобі всередині, демонструвати своє справжнє «я». «Вимовлянням людини», її індивідуальності є не тільки мелодія, як влучно зауважив В. Медушевський [8, с. 89], а і вся музика. Музичний твір є вищим проявом відвертості, розрахованої на отримання у відповідь розуміння і любові. Гомілетична настанова митця риторичної доби перетворюється на сповідальний імператив діалогічної культури.

Зміст сповіді кожного разу міняється, наповнюється новими смисловими деталями, збагачується, ускладнюється, насичується, але залишається незмінним вимога — тільки правда, зосередження на головному, не самовиправдання, неможливість удати з себе когось іншого, перейматися дрібницями. По суті, як і актор, композитор демонструє себе у різних ракурсах, щоб нав'язати себе самого і свою суб'єктивність слухачу. При цьому, яким би не був самовпевненим митець, завжди жевріє страх, чи буде публіка сприймати те, що їй нав'язується музикою, сприймати його власне «я»? Незалежно від своєї популярності та визнання, на прем'єрі кожного нового твору композитор не застрахований від небезпеки відторгнення. Кожного разу реакція аудиторії непередбачена. Музика власно нав'язує себе слухачу, який повинен в неї включитися, кінець кінцем впізнати себе. У будь-яких художніх синтезах відбувається не поєднання різних видів мистецтва, не їх «синхронізація». Музика привласнює собі вербальні чи візуальні компоненти як додаткові канали інформації, користуючись ними, як «прямою мовою». Композитор всіма засобами намагається привернути до себе аудиторію: «Погляньте, який я є, я такий самий як ви, впізнайте себе у моїй музиці». І коли це впізнання не відбувається, і автор виявляється іншим, відкидається не просто музика, а він особисто із всією своєю екзистенцією.

Саме цим обумовлені особливі напружені стосунки композитора із своїми слухачами, ця напруженість не йде ані в яке порівняння із спілкуванням з публікою у будь-яких інших видах мистецтва. Зрозуміло, чому молодого Чайковського так вразив суворий вердикт критика Ц. Кюї, який безапеляційно визначив: консерваторський композитор Чайковський відверто слабкий. Тут подавався як сумнівний не тільки суто технічний рівень його

композиторської вправності, а він весь цілком, зі всіма своїми думками, почуттями, принципами, — всім тим, що є він сам. Він виявився іншим. А іншим бути нестерпно. «Пекло — це інший».

Напевне, всі, без виключення, композитори могли повторити слова П. Чайковського: «Хотів би, щоб цікавилися моєю музикою, схвалювали, любили її, але я ніколи б не клопотав, щоб цікавилися особисто мною, моєю зовнішністю, моєю розмовою» [14, с. 60]. «Слухач повинен цікавитися музикою, а не життям композитора», — додає М. Римський-Корсаков [10, с. 146].

Висновок. Композиторська творчість як сповідальна форма є засобом пізнання себе справжнього, формою «самовираження через вираження того, що «накидається» на вас із зовні» (А. Шнітке), виходу із замкненості власного «Я». Це — демонстрація суб'єктивності, яка завжди пов'язана із певною небезпекою. Уникнути її вдається завдяки користуванню особливими засобами захисту, що надає професіоналізм. Композитор перетворюється на професіонала, коли записує музику. При цьому він вдається до різнорівневої об'єктивації своїх думок, почуттів, життєвого досвіду, поглядів тощо. Елементи музичної мови, розгалужена жанрова система, музичні стилі, будь-яка традиція виконують посередницьку функцію освячення об'єктивним сповідального вислову, який перетворюється таким чином у композицію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Амосова А. Парадоксальный мир искусства // Эстетические очерки. Избранное. — М.: Музыка, 1980 — С. 172-191.
2. Беседы с Альфредом Шнитке. — М.: Культура, 1994. — 302 с.
3. Берлиоз Г Избранные письма — В 2-х кн. Кн. 1.- 1819 — 1852. — Л.: Музыка, 1981. — 289 с.
4. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления — М.: Музыка, 1989. — 268 с.
5. Бондаренко Т. Про традиції П.І. Чайковського в музичній мові українських композиторів // Чайковський та Україна. — К.: КДК ім. П.І.Чайковського, 1991 — С. 197-217.
6. Ковалинас Н.А. От ауры слова к ауре логоса // Семантичні аспекти слова в музичному творі. — К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського., 2003. — С. 30-37.

7. Кундера М. Невыносимая легкость бытия — СПб: Азбука — Классика, 2003. — 372 с.
8. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. — М.: Композитор, 1993. — 268 с.
9. Метнер Н.К. Письма. — М.: Сов. композитор, 1973. — 615 с.
10. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. — М.: Госмузиздат, 1955. — 397 с.
11. Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе. — К., 2004. — 265 с.
12. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. / Общ. ред. М.С.Друскина. — Л., Музыка, 1971. — XVI. 414 с.
13. Стравинский И.Ф. Хроники моей жизни. — Л., Музгиз, 1963. — 273 с.
14. Чайковский П.И. О композиторском творчестве и мастерстве. — М.: Музыка, 1964. — 271 с.
15. Шенберг А. Афористическое // Сов. музыка. - 1989. — № 11. — С. 106-112.
16. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. — М.: Деловая лига, 1993. — 109 с.
17. Ухтомский А.А. Собрание сочинений в 5 томах. — Т. 1. Учение о доминанте. — Л.: Лен. Университет, 1950. — 330 с.
18. Юджин-Рипун И.Н. Культура романтики. — К.: НМАУ им.П.И. Чайковского, 2001. — 481 с.

УДК 785.11:782.1

И. Беленкова

ФУНКЦИЯ ОРКЕСТРА В ОПЕРНОМ ДИАЛОГЕ ЧАЙКОВСКОГО

Предложен функциональный анализ роли оркестрового мышления П. И. Чайковского в оперном жанре.

The functional analysis of a role of P.I. Tchaikovsky's orchestral thinking in an opera genre is suggested in the article.

Запропоновано функційний аналіз ролі оркестрового мислення П. И. Чайковського в оперному жанрі.

Известно, что основным элементом литературной драмы является язык действующих лиц, а формообразующей единицей — реплика. Воплощение ее в театре дополняется спецификой

режиссерских прочтений сюжета, индивидуальностью игры актеров и т. п. Однако и «предлагаемые обстоятельства», и окраска сценической речи, и расстановка мизансцен определяется, в первую очередь, тем, что представляет произносимое в каждую минуту слово.

В музыкальном театре все происходит несколько иначе. Не только потому, что сценическое действие ориентировано здесь не на сказанное, а на спетое слово, на его музыкальное интонирование, но и благодаря широкому разветвлению сопровождающих его оркестровых партий.

Общеизвестно многообразное воздействие оркестра на драматургический план произведения, становление оперных форм, развитие характеров героев и т. д.

Цель статьи — рассмотреть роль оркестровых партий в несколько ином ракурсе: определить влияние их семантики на вокальный диалог героев, изучить участие оркестра во взаимодействии произносимых реплик; иными словами, мы предлагаем исследовать коммуникативную функцию оркестра в структуре общения. Ведь даже а priori ясно, что он неизбежно расширяет содержание спетого слова, выводит смысловой объем реплики как бы за ее собственные, имманентные границы, за пределы самих вокальных партий.

Под диалогом в опере следует понимать всякое общение на сцене двух персонажей, какими бы способами и в каких бы формах оно ни осуществлялось. В соответствии с тремя типовыми для оперы видами мелодики (речитативной, ариозной и кантиленой), реализующими коммуникативный процесс, можно выделить и три адекватных вида диалога.

В данной статье речь пойдет о речитативном диалоге как наиболее причастном к разговорной речи, в котором, к тому же, воздействие оркестра наиболее значимо и наглядно. Но предлагаемую методiku анализа можно применить и к другим видам диалога — ариозному и кантиленному (дуэту).

В качестве материала анализа целесообразно обратиться к операм «бесед» и «собеседований» (по определению Б. Асафьева) П. И. Чайковского с их многообразными и психологически многоплановыми ситуациями личностного общения.

Характер оркестрового сопровождения во многом определяется типами его фактуры. На этом основании выделим три из них, специфичные для речитативного диалога: простое аккордовое сопровождение, «разреженный» мелодический оркестровый фон («оркестровый речитатив», по М. Друскину) и плотный «сплошной» оркестровый фон. Коммуникативную функцию каждого из них поочередно поставим в зависимость от ситуаций общения в диалоге.

Простое аккордовое сопровождение. Самым простым видом оркестрового сопровождения является легкая аккордовая поддержка вокальных реплик, главным назначением которой становится подчеркивание логических цезур на границах их сопоставления за счет постоянного чередования напряжений (неустоев) в конце реплики предыдущей и разрядок (устоев) в начале реплики последующей. В общем виде схему гармонического движения можно представить следующим образом: $n/y - n/y - n/y...$

Основная тенденция, стало быть, заключается в том, что идентичные в мелодическом отношении части реплик (как это характерно для речевого и оперного диалога) сопровождаются образованием в гармонии открытых функциональных смен. Это соответствует членению диалога на логически сменяющие друг друга *звенья*, каждое из которых состоит из реплики (побуждающей к ответному слову или действию) и контрреплики (реализации ответа или ответного действия).

Этот вид сопровождения, имеющий давнюю традицию (начиная от речитатива-секко), используется в деловом стиле беседы, не имеющей психологических нюансов. Однако мы рекомендуем начинать анализ диалога именно с него, ибо как раз в нем словно в редуцированном виде представлена тенденция гармонического движения в оперном диалоге в целом, он предстает как бы той основой, на которой базируются все наиболее характерные типы оркестровой фактуры.

Конкретные реализации приведенной схемы многообразны и, отталкиваясь от аккордового сопровождения как от «точки отсчета», можно видеть, как оно меняется, как «ломается» логика построения звеньев в связи с психологическими изменениями в

структурных признаках речевой ситуации: с несогласием, скрытым желанием изменить направление разговора, проявить предосторожность, хитрость и т. п.

«Разреженный» мелодический оркестровый фон («Оркестровый речитатив»). Этот вид оркестрового сопровождения наиболее распространен и характерен для речитативного диалога. В виде кратких мелодических попевок он внедряется в вокальные партии, в промежутки между ними, обрамляет их и т. д. Тем самым он обретает богатую семантику и тематическое значение, ибо связывается с выразительным тематизмом вокальных реплик, с сопровождающими словами, с ситуациями общения, с общим драматургическим сюжетным и интонационным планом произведения.

Следовательно, функция «оркестрового речитатива» в первую очередь определяется свойствами составляющих его тематических попевок: их «происхождением» в рамках сюжета и местоположением в интонационной драматургии оперы.

На этом основании инструментальный тематизм следует разделять на две подгруппы:

— тематизм, формирующийся *внутри* диалога и имеющий местное, локальное значение;

— тематизм, «навязанный» диалогу *извне*.

Тематизм первой группы. Принимая активное участие в формировании диалогической темы (содержания разговора, принадлежащего, в отличие от монолога, не одному, а одновременно двум собеседникам), всегда проясняет и конкретизирует мысли партнеров: работает «на» диалог, как бы «в унисон» с драматургией его развертывания, не оставляя места для сомнений, недоговоренности, символики, двусмысленного истолкования сказанного, для подтекста.

Здесь оркестр дублирует некоторые относительно законченные мелодические построения вокальных реплик, являющихся непосредственным материалом высказывания. За счет индивидуализированности и частого повторения в оркестре они обретают тематическое значение. В них концентрируется образный смысл диалога; в вокальных партиях им соответствуют особо значимые слова.

Коммуникативная функция подобных мотивно-тематических структур во многом зависит от их местоположения в диалоге, от того, кому принадлежит «право» первого их произнесения — солисту или оркестру.

Если их проводит **сначала оркестр, а затем вокальная партия**, то это явление оказывается сходным с употребляемым в лингвистике понятием *рема*, то есть с подразумеваемым предметом разговора, который ясен партнерам, даже если он не назван прямо, ибо каждый знает, о чем идет речь.

В речитативном диалоге введение «ремы» необходимо из-за краткости реплик. Но музыка не оперирует понятиями и не имеет столь точно заданных значений, относящихся к тому или иному предмету, и рема должна быть воплощена в звуках. Ими и оказываются мотивно-тематические структуры.

Обратимся к заключительному диалогу Лариной и Няни из I-ой картины «Евгения Онегина». Самой яркой, подвергающейся максимальной индивидуализации мотивно-тематической структурой здесь являются этикетные по интонационной лексике поклоны-реверансы Лариной (на столь же этикетных словах) «Прошу вас, пожалуйста». В этой сцене продолжается знакомство Онегина с Лариными, хотя и проходящее уже в отсутствие главного героя. Ларина взволнована произошедшим. Главное для нее, хозяйки дома, - «попотчевать гостей». Это — подразумеваемый смысловой центр диалога. Однако пропевает она тематическую интонацию лишь в конце сцены. В самом же ее начале на словах «А вот и вы» и далее при ответе Няни «Должно быть, у пруда гуляет с гостем» эта интонация (точнее, ее вариант) звучит в оркестре, объединяя участников общения как «соучастников», причастных к одному и тому же известному им делу.

Оркестровые реплики, появляющиеся **после произношения их в вокальной партии**, звучат как подтверждение сказанного, дополняя и «укрупняя» вокальную реплику, и всегда рассчитаны на мизансцену, подразумеваемый ответ партнера или его действие. Так, в диалоге Паисия и Кумы (I акт «Чародейки») начальная ее реплика «Ты откуда объявился тут?» на середине прерывается оркестровой имитацией первой фразы, становясь началом ответной реакции ее партнера. Предполагается мизансцена, вслед

за которой сразу же в преображенном виде, соответственно тупому косноязычию Паисия, она становится фоном его скороговорки на повторяющемся мотиве «Ты, заблудшая, ответствуй» и дальше уже в таком преображенном виде возвращается в вокальную партию Кумы («а после поучай, как жить, других»). Но в вокальной партии Паисия указанная интонация не звучала, тем самым подчеркивается ее особая роль в динамике диалога. Этот тематический элемент определяет эволюцию в отношениях героев, связывая их единой нитью, и одновременно показывает, что реакция собеседника — это реакция не только на произносимое в вокальной партии, но и на оркестровый фон, который ее сопровождает, выражая реальное отношение партнеров друг к другу.

Тематизм второй группы. Здесь мы подразумеваем тематизм, приходящих в диалог «извне», то есть с вокальными партиями диалога непосредственно не связанный. Эту группу целесообразно разделить на две разновидности:

а) тематизм, который в общей интонационной драматургии оперы одному из персонажей диалога **принадлежит**, но переносится сюда из его вокальной партии других сцен (чаще всего ариозных);

б) тематизм, **не принадлежащий** ни одному из партнеров диалога, а относящийся к другим героям. (Вокальные реплики в этом случае, как и в предыдущем, как правило, бывают тематически нейтральными — основная часть эмоционально-смысловой нагрузки диалога переключается на оркестр).

Оркестровый фон, мелодика которого имеет отношение к участвующему в диалоге персонажу, чаще всего направлен на передачу его переживаний, тайных мыслей и чувств, которые по той или иной причине собеседнику не высказываются. Тем самым в отношениях партнеров, ведущих диалог, намечается разобщенность, контакт их становится более внешним, формальным, нежели внутренним, психологическим. Как у Л. Толстого: «Я всегда удивлялась ясности и точности выражений вашего мужа, — сказала она. Самые трансцендентные понятия становятся мне доступными, когда он говорит. — О, да! — сказала Анна, сияя от счастья, и не понимала ни одного слова из того, что говорила ей

Бетси»¹. Слова Толстого, завершающие диалог, — это комментарий автора к происходящему. В опере подобный комментарий с точностью может дать оркестр, ибо способность отражать самые тонкие нюансы душевных переживаний человека заключены в генезисе музыки как вида искусства. Таково после ухода Полины (II картина «Пиковой дамы») появление в оркестре темы «Откуда эти слезы?», которая на время прерывается и вновь возникает в диалоге с Машей. Хотя реплика Лизы по тексту и музыке не выдает ее волнения. Маша: «Прикажете раздеться?» — Лиза: «Нет, я сама, ступай ты спать!» Или, напомним, сколь сложное драматургическое развитие претерпевает тема восторга Водемона при виде Иоланты! Она разрастается до размеров «сплошного» фона, влияющего на саму вокальную партию героя, готовую перелиться в бесконечную кангилену. В то же время реплики Роберта остаются холодными и безучастными до конца.

Тематизм, не принадлежащий участникам диалога, разъясняя происходящее на сцене действие, вступает с ним в противоречие, оказывается «насильственно навязанным» диалогу со стороны, что вносит в стереотипные ситуации общения элемент острейшего конфликта, а порой ведет в область музыкальной символики.

Обратимся к двум диалогам из «Пиковой дамы», которые «обрамляют» квинтет «Мне страшно» (I картина).

В первом из них, предшествующем квинтету, Герман и Томский спрашивают Елецкого: «Скажи, на ком ты женишься?», «Князь, кто твоя невеста?» Плавное и спокойное «перетекание» реплик друг в друга, их мягкий интонационный строй не выдают даже оттенка заинтересованности в разговоре. В том же тоне Елецкий, «указывая на Лизу» (ремарка Чайковского), отвечает: «Вот она». Но в оркестре в этот момент появляется (кстати, впервые именно здесь!) — лейтмотив Графини...

После квинтета «Мне страшно» первая реплика принадлежит Томскому: «Графиня, позвольте вас поздравить». Вербальный императив «позвольте» усилен обращением к собеседнику — «Графиня». Но интонационная форма мелодии — это **монотонный**

¹ Толстой Л.Н. Анна Каренина. Полн. собр. соч. Т. 12. — С. 234.

повтор слогов на одном звуке, снимающий со смысла сказанного даже малейший намек на соучастие и поздравление, ибо эта форма — безлична...

Чайковский нередко применяет ее в своих операх — для выражения холодной учтивости. Вспомним обиженного Ленского: «Вы обещали мне теперь». Так ее можно было бы истолковать и в данном случае — в обращении к высокопоставленной даме. Можно было бы, если бы в «Пиковой даме» она не обростала множеством добавочных смыслов и не преображалась в одну из самых символических мелодий-тем...

Здесь надо обратиться к началу оперы и пронаблюдать, что впервые она появляется — в контексте столь естественно воспроизводимого русского обряда, в форме *цитаты* народной песни — в самой первой вокальной реплике. Это простодушная, наивная детская считалка «Гори, гори ясно», где хор милых детских голосов, скандируя слоги также на одном тоне, застывает на символической цифре, с метрическим растягиванием последних слов: *«раз...два...три...»*. Дальше это закрепляется в репликах Сурина («как будто у него на сердце злодейств по крайней мере три»), других героев, самого Германа. Но окончательное прояснение смысла этой мелодии совершается в сцене в казарме, в тот момент, когда Графиня объявляет безумному Герману тайну трех карт. Как и в считалке, здесь звуки растягиваются на главных словах: *«тройка...семерка...туз»*.

Возвратимся к началу оперы. Приведенная реплика Томского впервые представляет Графиню зрительному залу. И здесь, таким образом, намечается трагедийный подтекст, который станет главным в сюжете: намечается через расстановку мизансцен, через интонационную символику, через выразительность вокальной конструкции, лишенной главного свойства — мелодического развития...

Графиня, как и положено в светской беседе, продолжает диалог в том же тоне — в тоне собеседника. Внешне это выглядит, как обычное соблюдение этикетной нормы. Но в конце ее интонация, взамен понижения (как у Томского и как это характерно для речевой фразы) делает внезапный скачок вверх: ее реплика оказывается не ответом Томскому, а вопросом, обращенным к

Герману: «Скажите мне, кто этот офицер?» Как видим, за внешними нормативно представленными формами общения в речитативных диалогах, «пересекающих» музыкально-драматические, трагедийные оперные номера, стоит глубокий дисконтакт, разобщенность, тянущая конфликтный узел сюжета на самое дно. Все это — мысли и чувства героев, пока, в начале произведения, не высказанные друг другу открыто. Их «выдает» оркестр, ибо «под» монотонным по видимости диалогом Томского и Графини судорожно от инструмента к инструменту пробегает интонационно заостренный ее лейтмотив. Это не только ее портрет, но и ее собственный интимный мир, спрятанный за этикетной фразой. Ибо не Лиза, а она, Графиня, получает поздравление с грядущей свадьбой. Ее взор обращен к Герману, и отныне все перепутается в сознании этого героя. Одни и те же интонации он будет использовать в различных просьбах: о любви («Остановитесь, умоляю вас») и о картах («Не пугайтесь, ради бога, не пугайтесь»); к Лизе он будет обращаться с мыслью о картах, а Графиню будет умолять вспомнить чувство любви. Но приведенный вид оркестровых фонов может быть средством отражения конфликта не только в рамках диалога, а и очерчивать смысловые грани при смене диалогических пар. Размеренное и спокойное течение параллельных диалогов приводится тем самым в столкновение. Так, ариозо Германа «Когда б отрадного сомненья», как и вся протяженная ариозная сцена его с Томским (I картина), оканчивается восьмитактным проведением этой темы в оркестре. По сравнению с ариозо, ми минор осложнен здесь углублением в субдоминанту с терпкой полухроматической гаммой, идущей навстречу основной мелодии (в ней интересно расположение тонов и полутонов, образующих графически осязаемую метрическую и звуковую симметрию: 1 – 1/2 – 1/2 – 1/2 – 1 – 1/2 – 1 – 1/2 – 1/2 – 1/2 – 1), что в значительной мере усиливает ее экспрессию: для Германа это апогей любовных страданий.

Вокальная реплика Чекалинского, знаменуя смену диалогических пар, «врезается» в тему Германа как запланированный прозаизм («Тебя поздравить можно»). Дело не только в смене голосов, мелодики (ариозная — речитативная) и мизансцен. Контраст психологического и бытового образует тональный

контрапункт: отклонение ми минора в ля минор обслуживает вокальную реплику Чекалинского и тему Германа различно. Ля минор для Чекалинского — исходная тональность, которая выражена открыто и однозначно; ля минор для темы Германа — гармоническая светотень, ибо предшествующее закрепление ми минора как основной тональности (в ариозо, а затем в оркестровом эпизоде), восприятие которой поддерживается функциями высшего порядка, оставляет неизгладимый звуковой след и не сливается с ля минором вокальной партии...

Оркестровые «ремарки». Речь идет об относительно самостоятельной группе приходящих в диалог «извне» мотивно-тематических оркестровых структур, предваряющих вокальные реплики героев, либо следующих за ними. Вокальная партия персонажа, к которому относится ремарка, чаще всего не имеет оркестрового сопровождения и тематически нейтральна. В то же время оркестровая партия представляет «сгусток» тематизма в виде лаконичных и броских мелодических попевок, достигающих порой значения местных лейтмотивов, комментирующих происходящее.

Во-первых, это оркестровые ремарки, в которых заключена портретная характеристика персонажа. Они непосредственно не связаны с вокальным тематизмом, но, дополняя его, более всего объясняют поведение героя на сцене, его «позицию» в диалоге и четко обрисовывают мизансцену, появляясь при выходе героя, перед началом его пения. Мы назвали их «мелодии-позы», ибо в основу здесь всегда положен какой-либо штрих, деталь, способная достаточно четко обрисовать внешний портретный контур, походку и т. п. Таков блистательный выход Онегина в третьей картине на оркестровом эпизоде «*Andante non tonto*». Эффект создается контрастом сопоставляемых фонов: Онегина и предшествующего ему Татьяны — нервно тремолирующей нисходящей волны после ее возгласов: «Да, это он, это он!» Мгновенная смена краски и эмоции при появлении Онегина достигается и соотношением «общие формы движения — тема-восемьтакт», и мягким сопряжением тональностей и аккордов: ля минор — фа минор. Размеренная, скульптурно отточенная ариозно-романсовая мелодия с элементами декламационной выразительности в то же время украшена изысканными хроматизмами, что соответствует серии «байрони-

ческих поз» героя и ремарке Чайковского «С достоинством и несколько холодно».

Другой пример — из «Чародейки» (I акт). Князь приезжает за Оку в заезжий двор, чтобы «порушить хозяйки мерзкое гнездо», и эту цель излагает прямо и без обиняков: «Молчать! Всем у меня под батогами найдется свой черед!» Восклицание сопровождается оркестровым унисоном, рисующим его тяжелую, грубоватую поступь. «Хозяйка где?!» — в таком же тоне вопрошает Наместник. И тут совершается удивительная метаморфоза. Выходит Кума. У Чайковского обозначена мизансцена: «Почтительно и с достоинством кланяется Князю». Происходит «немая» сцена: герои застывают в неподвижном молчании, а все «действие» переключается на оркестр, нежные переливы которого заставляют оглядеть Куму, приковать взор к ее красоте. И уже совсем иначе Князь произносит свою реплику-поклон: «Так вот ты, чародейка, какова!» В ответ Кума, желая умиловить Князя, говорит этикетную фразу: «Для светлых государевых очей чернавка я». Мелодия этого первого обращения Кумы к Князю резко индивидуализирована. Вместе с тем, свой интонационный «фонд» она черпает из реплики партнера. Здесь интересно проанализировать сходство этих мелодий. Ее реплика — это «почтение» Князю, этикетное обращение лично к нему. Так сцена «разрушения» превращается в полный красоты и горделивого достоинства этикет знакомства.

Далее реплики-ремарки — это «темы-предвестники», сигнализирующие о внутреннем состоянии героя, которое в вокальной партии никак не выражается. Они предвосхищают тематизм будущих ариозных сцен, как, например, тема арии Ленского, разделяющая его реплику («Явится сейчас») и комментарий Зарецкого («Однако это странно мне немного»); или секвенция Татьяны в ее диалоге с Няней перед сценой письма и др.

В репликах-ремарках может быть скрыт подтекст диалога, они могут свидетельствовать о внутреннем течении действия, дающем о себе знать не прямо, через высказывание персонажа, а косвенно — через «намекающие» оркестровые попевки, скрытые «под» вокальной партией и обнажающие истинный ее смысл. Так в шумном разгаре веселья (I акт «Чародейки»), где Князь заставляет

Мамырова плясать, между репликой «Плясать, плясать» и репликой Кумы «Кто перечить станет Князю?» в оркестре мелькает тема ее первой отповеди на донос Мамырова («Кто ябедой задумал невинную сгубить?»). Пляска дьяка оборачивается мстостью Кумы за поруганную честь.

Еще один пример — второе знакомство Онегина с Татьяной (VI картина). Речь Князя лишена официальности («Мой друг, позволь тебе представить»), она скорее торжественна и многозначительна, чем официальна. Но заметим, что эта столь эффектно и ярко поданная музыкальная тема не принадлежит Гремину. Ее чуть раньше произнес Онегин, обращаясь с вопросом: «Скажи мне, Князь, не знаешь ты, кто там в малиновом беретё?...» Тем самым Гремин дает как бы точный и дополнительный совет, не позволяя пренебречь положенной нормой учтивости.

Наступает очередь Татьяны. Ее первая вокальная фраза («Я очень рада» — будто напоминание о реплике Онегина «Я очень, очень рад») проста и в чем-то даже упрощенна, ибо тот же самый диапазон онегинского вопроса и греминского ответа заполняется, но в обратной последовательности, с нормативным для русской речевой фразы понижением тона в конце и без значительных и торжественных хроматизмов, на фоне скупой аккордовой поддержки. Вторая ее реплика уже адресуется Онегину: «Встречались прежде с вами мы». Но ее эмоциональный тон никак не выходит за нормативные пределы первой. В ней проглядывает контур переходящей от партнера к партнеру этикетной мелодической формулы знакомства из I картины (Ленский: «Рекомендую вам, Онегин, мой сосед», Онегин: «Я очень счастлив», «Я очень, очень рад», Ларина: «Войдемте в комнаты»). Тем самым княгиня Гремина пытается не нарушить официальный стиль принятой в великосветском салоне *causé*. Но в оркестре между репликами нервно тремолирует ее секвенция, выдавая «души ужасное волнение», а затем столь интенсивно коррелируя с порывистыми возгласами ответной реплики Онегина: «В деревне! Да, давно!», с его бурлящим оркестровым фоном. Так эта попытка сокрушается, и великосветское знакомство в Петербурге становится лишь тенью того блистательного церемониала, который

произошел когда-то в деревне, оборачиваясь сожалением о прошедшем...

К репликам-ремаркам можно отнести оркестровые фоны, объясняющие обстановку действия, декорации, костюмы: это звуки рога в «Иоланте», многократно повторяющаяся тема «Уж как по мосту мосточку» в I картине «Евгения Онегина» и др.

УДК 787.65.78.071.1

Н. Башмакова

МАНДОЛИНА В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. МОЦАРТА

Рассматриваются песни для голоса в сопровождении мандолины В.А. Моцарта и канцонетта Дон-Жуана в контексте выявления общности авторской трактовки инструмента.

The songs for voices to the accompaniment of mandolin by W.A. Mozart and Don Giovanni's canzonet are considered in the article in the context of the revealing to generalities of the author's interpretation of the instrument.

Розглядаються пісні для голосу у супроводі мандоліни В.А. Моцарта та канцонета Дон-Жуана в контексті виявлення спільності авторського трактування інструменту.

Список моцартовских сочинений с участием мандолины невелик: две песни для голоса в сопровождении мандолины «Die Zufriedenheit» (KV 349), «Komm, liebe Zither» (KV 351) и канцонетта Дон-Жуана из одноименной оперы. Тем не менее, само обращение великого гения к мандолине показательно и в аспекте истории инструмента, и в контексте творческого наследия композитора.

До сих пор произведения В.А. Моцарта с участием мандолины не получили специального осмысления в научной литературе с точки зрения анализа инструментальной партии. В связи с этим, особый интерес для современного исполнителя представляет постановка научной задачи такого рода: как представлял себе великий гений возможности мандолины, каким образом «слышал»

он «голос» этого инструмента? В какие моменты творчества он обращался к нему?

Две песни для голоса в сопровождении мандолины: «Die Zufriedenheit» («Удовлетворение»; KV 349) на слова И. Миллера, «Komm, liebe Zither» («Приди, милая цитра»; KV 351) на стихи неизвестного автора, предположительно были написаны В.А. Моцартом в Мюнхене во время работы над оперой «Идоменей», в период между ноябрем 1780 и серединой марта 1781. Г. Аберт предполагает, что обе эти песни были сочинены для мюнхенских друзей, так как автограф второй (KV 351) содержал надпись: «1780 для гос(поди)на Ланга» [1, с. 269]. В комментариях к труду Г. Аберта К. Саква указывает, что это посвящение (с незначительным отличием) находилось на старой копии «Komm, liebe Zither», хранившейся у одного из наследников И.А. Андре, от коего и перешла к Л. Кёхелю, а затем исчезла. Со ссылкой на Л. Шидермаира, комментатор упоминает об имеющихся сомнениях в авторстве В.А. Моцарта [1, с. 546]. Кроме того, в связи с отсутствием инициала в посвящении, не предоставляется возможным установить, кому именно из двух знакомых композитору валторнистов с одинаковой фамилией Ланг – Мартину или Францу – адресовано посвящение.

Время создания этих песен приходится на переломный, рубежный период жизни и творчества композитора – окончание раннего (зальцбургского) и начало венского этапа. Это было время обретения молодым Моцартом покоя после пережитого духовного кризиса, связанного с разрывом с Алоизией Вебер.

Песня «Die Zufriedenheit» («Удовлетворение»; KV 349) имеет две редакции: первая – для голоса в сопровождении мандолины, вторая – в сопровождении клавира. Оба варианта содержатся в зарубежном издании 1963 года, где в Приложении указано (со ссылкой на письма Констанцы), что первоначальной была редакция для голоса в сопровождении мандолины. Объединяет мандолинную и клавирную редакции песни «Die Zufriedenheit» использование при изложении аккомпанирующей партии (во время звучания голоса) одного и того же принципа организации фактуры (восходящее движение восьмыми по аккордовым звукам), с помощью которого подчеркивается триольность размера 6/8.

Идея совмещения двухдольности и трехдольности, воплощающаяся в этом размере, отражена в строении вокальной партии. Ямбическое строение поэтической структуры при помощи распева ударного слога в музыкальном варианте модулирует из двухдольной метрики в трехдольную (амфибрахий в вокальной партии).

При сравнительном анализе двух редакций песни «Die Zufriedenheit», наряду с различным интонационным строением вокальной партии, использованием разных аккордовых обращений и гармонических решений отдельных фраз, обнаруживается их главное различие — структурное. Первоначальный (мандолинный) вариант, содержит шеститактовое (2 + 4) инструментальное вступление, второй четырехтактный элемент которого используется для соединения шести куплетов песни. В редакции с сопровождением клавира, не содержащей тембровой новизны, практически изъяты инструментальные построения: вступление коротко (композитор «свернул» инструментальную партию до масштабов одного такта) и куплеты разделены паузами.

Представим мандолинную редакцию песни «Die Zufriedenheit» в виде схемы:

6 (2 + 4)	3	1	3	1	4	4
вступление	1 строфа	2 строфа	3 строфа	инстр. построение		
G	G-D	a-D	G	G		G

Очевидно, что в результате используемой структурной организации образуется едва ли не масштабное равенство инструментальной и вокальной партий и возникают числовые параллели:

- 6 тактов вступления — 6 куплетов;
- сумма инструментальных реплик (по такту между тремя двухстрочными строфами куплета и четырехтакт между куплетами: 1 + 1 + 4), а также сумма первых двух строф куплета равны продолжительности вступления;
- масштабное равенство третьей строфы и инструментального построения.

Число 6, играя важную роль в процессе формообразования, регулирует и интонационную драматургию первой редакции песни «Die Zufriedenheit». Начальный двутакт вступления в мандолинной редакции является «числовым эпиграфом» сочи-

нения, который выражен в виде интервального аналога — сексты. Гармонический анализ мандолинной партии в первых двух фразах выявляет в качестве господствующего аккорда сектаккорд ($T_6 \Pi_6 | D_{35} T_{35} | D_6 \#IV_6 | D | \Pi_6 D_{2>} | \Pi_6 (a) | D_2 T_6 | D$). Доминирующие ритмические длительности инструментальных построений (в первой редакции) — шестнадцатые. В вокальной партии влияние числа 6 обнаруживается только в интонационном строении первой фразы куплета — восходящие сексты e'-c'', fis'-d'' (7-8 тт.). Так главная числовая идея находит выражение на различных уровнях музыкальной формы.

Чтобы понять, почему композитор избрал в качестве координирующего числа шестерку, которую часто трактовали как совершенное число, необходимо обратиться к содержанию песни. Использованное Моцартом стихотворение представляет ранний период творчества в наследии старшего современника композитора, немецкого романиста и поэта Иоганна Мартина Миллера (1750 — 1814), который состоял в Геттингенском союзе поэтов и занимал должность декана в Ульмском университете. В тексте песни прославляются романтические идеалы, утверждаемые на основе их противопоставления бюргерской морали. Все, что необходимо герою для удовлетворения жизнью — это не материальные ценности («дом, двор и деньги»), а духовные — «здоровый склад души», «веселый разум», «свобода» и возможность петь благодарственную песнь Господу за творения *Его*. Очевидно, что в тексте отражаются концептуальные положения современной Моцарту натурфилософии — одухотворение Богом природы. В представленной системе: природа — человечество — художник — Бог, художник предстает в роли посредника, призванного своим искусством прославлять Творца. Так утверждается единство креативных функций, свойственных как художнику, так и Господу.

Не следует ли предположить, что содержание стихотворения нашло отклик в душе молодого Моцарта благодаря его соответствию творческому кредо композитора? Более того, используя при создании музыкально-поэтического произведения (как некоего микромира) совершенную числовую модель — 6, автор пытался передать совершенство созданного Господом макромира. Выбор числа не случаен: так, к примеру, в алхимии число 6 соответствовало

золоту и солнцу [см.: 4, с. 244], а в тексте песни именно эти понятия противопоставляются герою — для него золото денег не может сравниться с золотом солнца.

Анализ стихотворения позволяет так же понять причины, побудившие композитора в первоначальной редакции песни использовать в качестве сопровождения мандолину. Выбор инструмента не случаен: это не клавир, исполнение на котором традиционно не предполагает пленерного звучания инструмента, а легкая и мобильная мандолина, более подходящая к запечатлению образа свободного художника.

Примечательно, что по воле судьбы в период между двумя творческими обращениями к мандолине композитор находился в роли свободного художника, то есть не состоял на службе и зарабатывал преподаванием, публикацией своих произведений, выступлениями в аристократических салонах или в открытых концертах («академиях»), сочинением музыки по заказам.

В тексте песни «Komm, liebe Zither» также находим мотивы, которые были близки мыслям и переживаниям композитора. Лирический герой стихотворения обращается к цитре, как к подруге, стороннице его тайной, безмолвной (*stiller*) любви с просьбой, так как сам он не смеет или не в праве (*darf's*) поведать возлюбленной о своих страданиях. Вспомним, что Алоизия Вебер — первая страстная возвышенная любовь Моцарта — 31 октября 1780 года (незадолго до предполагаемого периода создания песни) вышла замуж за драматического актера Йозефа Ланге. И не смотря на то, что разрыв между нею и Моцартом состоялся еще в начале 1779 года, композитор долгое время оставался к ней не равнодушен. Так, в письме от 16 мая 1781 Моцарт пишет отцу: «а я действительно любил ее и чувствую, что она мне еще не безразлична, — счастье для меня, что ее муж — ревнивый дурак и никуда ее не отпускает и поэтому мне редко удается видеть ее» [2, с. 250].

Как упоминалось выше, автограф песни «Komm, liebe Zither» содержал посвящение: «Für Hl. Lang 1780». Мангеймские друзья Моцарта, к которым относится и валторнист Ланг, являлись свидетелями его первой любви. Моцарт, любивший шифры и шуточное рифмоплетство, не мог не отметить сходство между

фамилиями своего друга валторниста (Lang) и нынешней фамилией (в замужестве) его возлюбленной Алоизии (Lange).

Мандолинная партия в песне «Komm, liebe Zither» более виртуозная, чем в «Die Zufriedenheit», что обусловлено содержанием песни. Доверенная инструменту функция посредника между влюбленным певцом и его возлюбленной, находит выражение в использовании широкой палитры технических приемов. Среди них: гаммообразные пассажи, ломанные арпеджио, пассажи, строящиеся по аккордовым звукам, трехзвучные аккорды в широком расположении, скольжение. Обилие технических приемов обеспечивает фактурное разнообразие сочинения и фиксирует находчивость и изобретательность композитора, которому вероятно были близки мысли и чувства героя песни. Богатый технический арсенал мандолины используется не для демонстрации возможностей инструмента, а для передачи содержания песни.

В аспекте отражения в песне «Komm, liebe Zither» содержания литературного источника показателем и выбор тональности C-dur, которая словно соответствует светлым, чистым чувствам, пробуждаемым возвышенной любовью. Структура куплета — две строфы по три строки — находит аналогию с внутритактовой группировкой длительностей в используемом композитором размере 6/8 (дважды по три).

Инструментальное сопровождение в песне «Komm, liebe Zither» построено на развитии элементов вступления, которое интонационно не подготавливает вокальную партию. Членение на музыкальные фразы в вокальной и инструментальной партиях не всегда совпадает, и в результате образуются две интонационно и структурно самостоятельные линии развития. Цепной принцип и принцип арочного повтора, организующие литературный источник (повтор слов из предшествующей строки тождество начальных оборотов двух предложений куплетов), находят выражение и в фактурном решении мандолиной партии, где каждая музыкальная фраза включает интонационный оборот или прием предыдущего построения.

При анализе структуры песни выявляется отход от квадратности периода: в вокальной партии два масштабно не равных

предложения (7 т. + 9 т.) обрамляются и соединяются трехтактовыми инструментальными построениями. Второе предложение расширено за счет повтора заключительной строки. Так шесть строк куплета в музыкальном варианте реализуются в семи музыкальных фразах вокальной партии (4-я с 5-той объединены в единое построение).

Г. Аберт, характеризуя песни Моцарта в сопровождении мандолины как «простейшие», обращает внимание на их многообразие и индивидуальность (в сравнении с Колыбельной KV 350, авторство которой подвергается сомнению). Введение мандолины, по мнению ученого, свидетельствует о том, что «это именно популярные песни, предназначенные для использования в развлекательных целях» [1, с. 302]. Однако выбор аккомпанирующего инструмента имеет символическое значение и обусловлен содержанием песен. Если в песне «Komm, liebe Zither» мандолина являет собой аналог звучащей души, то в «Die Zufriedenheit» с помощью ее тембра раскрывается образ героя — свободного, странствующего художника. Более того, художественные идеи, воплощенные в текстах анализируемых песен, соответствовали мыслям и душевным переживаниям юного Моцарта. Так, в письме от 7 февраля 1778 года, пылая страстью к Алоизии, композитор пишет: «мы незнатны, невысоки по рождению, небогаты и не имеем дворянства, но более того — низки, просты и бедны, следовательно, мы не нуждаемся в богатых женах, ибо наше богатство с нами же и кончается, ибо оно у нас в голове — и этого у нас не может отнять ни один человек, разве что нам отрубят голову...» [3, с. 114]. Очевидно, что содержание приведенного отрывка из письма перекликается с тематикой песни «Die Zufriedenheit».

В 1787 году В. А. Моцарт вновь обратился к мандолине, но уже в оперном жанре, используя ее тембр как традиционный символ итальянских серенад в прославленной канцонетте Дон-Жуана. Однако и в этом случае на авторство Моцарта ложится тень сомнения. К. Саква в комментариях к монографии Г. Аберта пишет: «мелодия канцонетты, озаглавленная «Canzonetta fiorentina» и снабженная схематически записанным басом, обнаружена в рукописном альбоме римского музыканта Фердинандо Маццанти...

К сожалению альбом Маццанти не датирован, неизвестны годы жизни Маццанти (17??-178?), не знаем мы и того, в каком качестве и какими путями канцонетта попала в альбом: использовал ли Моцарт в опере какой-то напев, услышанный им во Флоренции в начале апреля 1770 года, когда он во время первого путешествия в Италию провел в этом городе несколько дней? Или, напротив, мелодия Моцарта распространилась во Флоренции через флорентийскую копию «Дон-Жуана», выполненную еще при жизни Вольфганга Амадея, и уже как «флорентийская песенка» стала известной лицу, записавшему ее в альбом Маццанти? ...» [2, с. 434-435].

Даже если предположить, что для канцонетты Дон-Жуана, которая представляет собой, по словам Г. Аберта, «фрагмент тогдашней повседневной бытовой музыки» [2, с. 79], Моцартом была заимствована мелодия, невозможно отрицать мастерство, с которым она вплетается в музыкальную ткань оперы. Ее интонации подготавливаются заблаговременно в партии Дон-Жуана уже в предшествующем терците (№ 16). В этом плане также интересна инструментовка номера и форма записи. Даже визуально в партитуре выделяется мапдолинная партия, как за счет месторасположения (снизу ее обрамляют строки контрабаса, виолончели и вокальной партии, сверху — альты, 2-е и 1-е скрипки); так и с помощью витиеватого (цепочки из шеснадцатых длительностей) мелодического рисунка. Символично, что при таком расположении голосов в партитуре, ее нижняя часть - бас и голос соответствует найденной в альбоме Маццанти «Canzonetta fiorentina», а все, что выше (расшифровка гармонии и партия мандолины) — дело рук Моцарта.

Г. Аберт пишет о канцонетте Дон-Жуана: «народно-бытовое проявляется не только в инструментовке, но и в простоте формы строфической песни, и в строго симметричном членении периода. Только инструментальные отыгрыши двухтактны, что, однако, также соответствует народному обычаю. Модуляционный план тоже строго придерживается характера простой песни. Первая часть модулирует в доминанту, вторая возвращается к основной тональности через минорную параллель субдоминанты и саму субдоминанту — как в бесчисленных итальянских серенадах»

[2, с. 79]. В описании тонального плана Г. Абертом не упоминается сопоставление A-dur — fis-moll, образующееся на стыке двух предложений. Возможно предположить, что такое гармоническое решение связано с текстом, содержащим во второй половине, как первого, так и второго куплетов отрицание («Se neghi» Если отвергнешь, «Non esser gioja mia con me crudele» Не будь со мной жестока).

Схематическое изображение формы канцонетты выявляет ее простоту и пропорциональность.

	4т.	8т.	2т.	8т.	2т.
Вступление	: 1 предложение проиг.		2 предложение проиг. :		
	D	D D — A	A	fis — G	D D

Так, инструментальное вступление по продолжительности равно сумме двух проигрышей; сумма инструментальных построений равна величине одного предложения. Однако возможно рассматривать инструментальные «отыгрыши» и как трехтактовые, начало которых совпадает с окончанием мелодии.

«Примечательно вместе с тем, — пишет Г. Аберт, сравнивая канцонетту Дон-Жуана с более ранними образцами использования мандолины в оркестре, — что В.А. Моцарт совсем отказывается от столь излюбленного мандолинистами быстрого тремолирующего повторения звуков» [2, с. 79]. Прием тремоло при игре на мандолине, как правило, применяется для исполнения кантилены, а жанровой основой мандолиной партии в канцонетте является не песня, а танец. Прибегнув в мандолинной партии к тремоло, Моцарт бы подчеркнул и усилил лиричность, напевность вокальной партии. Отказавшись от него и использовав танцевальные интонации, композитор ввел по отношению к мелодической линии контрастный элемент, с помощью которого раскрыл истинные мотивы главного героя. В таком интонационном строении инструментального оформления канцонетта приобретает оттенок игры, шутки. Показательно, что фактура мандолиной партии в некоторых местах (в начале и перед кадансом второго предложения) позволяет пользоваться приемом скольжения, который обеспечивает эффект перебора струн и характерен для аккомпанемента в серенаде.

С помощью введения мандолиной партии, построенной на танцевальной основе, композитор раскрывает истинные мотивы

главного героя — не искреннее излияние чувств, а обольщение, игра. Мандолина предстает как инструмент ведомой героем игры со вселенной. Место расположения канцонетты в опере — начало второго действия; приближение к развязке. Так, мандолина вводится как последний знак заблуждения Дон-Жуана в себе как в обольстителе.

В канцонетте Дон-Жуана концентрируются композиционные и технические приемы, апробированные в созданных ранее песнях в сопровождении мандолины. Другими словами, в ней четко выражены идеалы моцартовского слышания мандолины. В ракурсе общего анализа вокальных сочинений В.А. Моцарта с участием мандолины Дон-Жуан предстает как визуальный образ героя-странника, певца любви.

Таким образом, в творчестве В.А. Моцарта мандолина представлена как аккомпанирующий, колористический, иллюстративный инструмент и обращение к ней носит программный характер; выбор аккомпанирующего инструмента приобретает символическое значение, ибо обусловлен содержанием песен. Во всех трех моцартовских сочинениях с мандолиной инструменту поручена посредническая функция: между художником и Богом (песня «Die Zufriedenheit»), любимым и возлюбленной («Kommt, liebe Zither», канцонетта Дон-Жуана).

Очевидно, что наряду со стабильностью жанровых представлений в отношении мандолины у В.А. Моцарта сформировался индивидуальный мелодический комплекс. Об этом, в частности, свидетельствует тот факт, что все анализируемые сочинения написаны: в умеренных темпах (*Allegretto*), в размере 6/8, в мажорных тональностях (C-dur, G-dur, D-dur).

В контексте творческого наследия Моцарта сочинения с мандолиной представляются выражением ведомой композитором игры с тембрами. И в этом аспекте они продолжают музыкальные представления эпохи барокко относительно этого инструмента. Если в ранних сочинениях с мандолиной тембр инструмента воспринимался композитором всерьез (песня «Kommt, liebe Zither», связанная с автобиографическими переживаниями), то в опере он использован в шутовском аспекте: Дон Жуан играет чувствами, Моцарт — тембрами.

Таким образом, мандолина не оказалась вне центрального метода художественного мышления композитора — метода игры: она вписалась в моцартовское «пространство сцены».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть первая, книга вторая / Пер. с нем., вступ. статья, коммент. К. К. Саквы. — М.: Музыка, 1988. — 608 с., нот.
 2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть вторая, книга вторая / Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. — М.: Музыка, 1990. — 560 с., нот.
 3. Вольфганг Моцарт. Избранная переписка: период создания оперы «Игоменей» 1780-1781. / Пер. с нем., вступ. статья, коммент. Е. Даттель, под редакцией Е. Черной. — М.: Музгиз, 1958. — 176 с.
- Сушно Т. Истоки сакральной символики «Волшебной флейты» В. А. Моцарта // Аспекти історичного музикознавства: Дослідження і матеріали. — Х.: Прапор, 1998. — С. 242-246.

УДК: 786.2.082.4: 78.071.1(438) «18»

М. Бондаренко

ФАКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТОВ Ф. ШОПЕНА КАК ОТРАЖЕНИЕ РОМАНТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

В статье рассматриваются отличительные особенности концертов Ф. Шопена в их взаимосвязи с наследием музыки барокко и классицизма. Анализируется момент переосмысления некоторых свойств жанра в условиях романтического стиля.

In the article, the distinctive features of concerts of F. Chopin are examined in their intercommunication with the legacy of music of baroque and classicism. The re-evaluation of some features of this genre in the romantic style is analysed.

В статті розглядаються відмінності концертів Ф. Шопена в їх взаємозв'язку зі спадщиною бароко та класицизму. Аналізується момент переосмислення деяких властивостей жанру в умовах романтичного стилю.

Концерты для фортепиано с оркестром Ф. Шопена представляют определенный интерес для изучения в избранном ракурсе.

Несмотря на то, что эти сочинения относятся к раннему периоду творчества композитора, в них уже явно прослеживаются специфические черты его стиля: особенности мелодики, гармонического языка, оригинальная фактура солирующего инструмента. Учитывая тот факт, что некоторые исследователи упоминают о близости концертов Ф. Шопена концертам В.А. Моцарта [5; 8], тем более любопытным становится отсутствие в анализируемых опусах каденционных построений. **Актуальность** работы состоит в уяснении роли концертных сочинений Шопена на протяжении избранного периода развития жанра.² Ее **новизна** заключается в попытке представить фактуру названных произведений не только как систему организации материала, но и как средство музыкальной выразительности. **Объект исследования** составляют первые части фортепианных концертов композитора; **предмет** – особенности фактуры в ее связях с виртуозностью и импровизационностью. Для решения поставленных проблем необходимо уяснить историческую ситуацию, сложившуюся на момент сочинения концертов Ф. Шопена, а также проследить реализацию качеств, определяющих каденцию.

Итак, в произведениях В.А. Моцарта, которые принимаются нами за эталон классицистического концерта, цель каденции состояла в «превращении» солиста на некоторое время в со-творца произведения, в предоставлении ему определенной свободы для импровизации на предложенный композитором материал. Для пианиста существовало несколько вариантов решения поставленной задачи: продемонстрировать свои виртуозные качества или же проявить определенную композиторскую «изобретательность» и предложить слушателю работу с «чужим» тематическим материалом. Е. и П. Бадур-Скода описывают в своей монографии принципы построения моцартовских каденций, а также общие представления о самом понятии «каденция», существовавшие в то время и обозначенные Д. Тюрком в его «Школе фортепианной игры» [2, с. 247]. Суть каденции остается таковой и у Л. ван

² Диссертационное исследование, частью которого является данная статья, охватывает как концерты классицистского направления (В.А. Моцарта, Л. Бетховена), так и широкий спектр сочинений композиторов эпохи романтизма.

Бетховена, хотя постепенно воля исполнителя ограничивается композитором. Мету импровизации теперь определяет автор, и, начиная с Пятого концерта Л. Бетховена, каденция фиксируется в нотном тексте, а солист «официально» теряет право на сочинение собственной каденции.

Таким образом, композитор, работая над произведением концертного жанра, определяет как уровень виртуозных задач на протяжении всего концерта, так и, соответственно, цели, преследуемые им в каденции, которая теперь, в силу своей большей стабильности, определенности существования, обязана соответствовать драматургическому замыслу произведения.

В эпоху романтизма, одной стороны, создаются все предпосылки для активного развития жанра: концерт становится одним из самых востребованных жанров как по мере становления профессионального искусства в целом, так и совершенствования самого инструмента. Этому способствуют качества, являющиеся атрибутивными признаками жанра: определенная репрезентативность произведения, эффектность подачи материала, что, в свою очередь требует высокого уровня виртуозного мастерства солиста. Следует напомнить, что первая половина XIX века вошла в историю музыкального искусства как эпоха «блестящего стиля», господства виртуозов.

С другой стороны, классическая «формула» концерта подвергается значительным коррективам, видоизменяясь в соответствии с многообразием индивидуальных композиторских решений: так, постепенно «исчезает» принцип двойной экспозиции, традиционная трехчастная форма концерта уже не является единственным решением цикла (вспомним одночастные концерты Ф. Листа, четырехчастный Второй концерт Й. Брамса). В таком свете не вызывает удивления отказ многих художников и от неотъемлемой, как казалось до сих пор, части концерта — каденции.

Рассмотрим подробнее ситуацию в фортепианных концертах Ф. Шопена. В целом, построение этих опусов польского композитора еще достаточно классично в сравнении с более поздними образцами жанра. Близость концертам В.А. Моцарта выражается в традиционном (на тот момент) построении формы, применении определенного типа соотношения партий солиста и оркестра. Хотя

можно утверждать, что явление концертного диалога у Шопена не получает ожидаемого развития даже по сравнению с концертами Моцарта: участие оркестра в концертных опусах сводится к дублированию линии баса и гармонической поддержке солиста, а также к развернутым *tutti* между разделами сонатного *Allegro*. Лишь в разработке обоих концертов оркестру поручается организующая роль: на фоне звучания блестящих пассажей фортепиано проводится искусно сотканная длинная линия из многочисленных переключек духовых и струнных инструментов, в основе которой — элементы главных тем концерта. Но даже в таком, казалось бы, «фоновом» ансамбле солист претендует на особое внимание к собственному высказыванию, поскольку он не просто прелюдирует: одной из отличительных особенностей фигуративной фактуры композитора является ее исключительная мелодизированность [1]. Сохранились указания самого композитора ученикам по поводу Первого концерта: «...[чтобы они] стремились осмыслить все вплоть до мельчайших мотивов, играли изящно даже те пассажи, которые собственно, и представляют собой лишь пассажи, что в этом концерте — исключение» [1, с. 196] (*разрядка моя. — М.Б.*). И даже здесь, в эпизодах, где фортепиано наделено на первый взгляд исключительно аккомпанирующей функцией, поражает, прежде всего, интонационное наполнение каждого пассажа. Таким образом, по слуховому восприятию, солист остается в «лидирующем» положении на протяжении всего произведения (за исключением *tutti*). По сути, концерты Шопена — это блестящие сочинения для солирующего фортепиано в обрамлении оркестра. Следовательно, в сложившейся ситуации каденция как момент исключительно сольного высказывания пианиста не является необходимой.

Безусловно, фактура сольной партии в анализируемых сочинениях требует более подробного освещения. На первый взгляд, в обоих концертах складывается достаточно простая схема: главная и побочная партии имеют четко обозначенные мелодическую линию в правой руке и аккомпанемент в левой; связующая и заключительная партии — виртуозного плана, заполнены яркими, бравурными пассажами. Но более глубокое изучение тематического материала позволяет говорить об уникальном

сосуществовании лирического и моторного начал, их взаимопроникновении и взаимодополнении.

Итак, проследим специфику «оформления» музыкальной мысли на примере первой части Концерта № 1, e-moll, op. 11. Тема главной партии представляет собой мелодию очень широкого диапазона: от «си» малой октавы до «до» четвертой. Отличительной особенностью этой темы является достаточно быстрая и частая смена регистров. Тем не менее, у слушателя возникает ощущение необычайно плавной и певучей линии, напоминающей вокальную кантилену. Этот эффект достигается благодаря заполнению больших интервалов мелодическим движением по звукам гамм или гармоний. Таким образом, смена регистра на две октавы за один такт (см. тт. 161-162 клавира) или же полторы октавы в течение одной четверти (например, т. 165) в темпе *Allegro* не влечет за собой акустических провалов в восприятии и разрушения логики развития мелодии. Кроме того, вариативность таких заполнений приводит к постоянному обновлению существующей мелодической схемы, что, в свою очередь, является моментом импровизации, заложенным композитором в музыкальный материал. Похожая ситуация складывается и в зоне побочной партии, только здесь мелизмами заполняются узкие интервалы: например, поступенное движение крупными длительностями или наиболее значимый для интонационного развития интервал. Помимо «расцвечивания» мелодии наличие мелизматических построений также создает своеобразную арку с материалом связующей и заключительной партий и придает лирическому материалу виртуозный оттенок, что соответствует задачам концертного жанра.

Что касается «моторных» эпизодов, то, безусловно, здесь перед исполнителем стоят не только технические задачи. Моторика в концертах Ф. Шопена является еще одним тематическим пластом, требующим художественного подхода. В. Холопова пишет о стилеобразующей роли фигурационного тематизма для музыки композитора, «от которой начала длительный путь сложная фигурационная фортепианная фактура в европейской музыке XIX – XX веков» [10, с. 22]. К. Зенкин пишет о новом качестве фигурационного тематизма в романтическом мировосприятии, который теперь становится носителем «широчайшего образно-

эмоционального диапазона» [3, с. 22]. Здесь же исследователь упоминает о старинной музыке токкатного типа и, особенно, о подвижных прелюдиях из «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха как об историческом предшественнике произведений подобного рода в романтической практике. Так, исключительно субъективное, «исполнительское» ощущение автора данной статьи находит подтверждение в научном исследовании. Речь идет о проблеме, наименее поддающейся аналитическому подходу, но, в конечном счете, определяющей уровень художественного исполнения произведения; о средстве выразительности, не предполагающем фиксации в нотном тексте; о сугубо индивидуальном качестве, зависящем исключительно от степени одаренности музыканта — об умении **интонировать**. При огромной важности всего комплекса выразительных средств в любом музыкальном произведении, в творчестве каждого композитора несомненно выделяется одно или несколько качеств, позволяющих определить его стиль. Несмотря на временную и стилевую дистанцию между И.С. Бахом и Ф. Шопеном, отношение к произнесению каждого интервала у обоих во многом совпадает. Это подтверждают и исполнительский опыт работы над произведениями композиторов, и практика слухового восприятия.

Еще раз повторим, что можно говорить об определенном сходстве скорее в области тех задач, которые возникают перед исполнителем в процессе работы над произведением: имеется в виду повышенное внимание к интервалу, как к важнейшей структурной ячейке всей музыкальной ткани, а, следовательно, — тщательная интонационная работа³. Несомненно, артикуляционные ощущения, проблемы фразировки и, соответственно, формообразования требуют абсолютно различных подходов и решений.

Многие исследователи отмечают роль Ф. Шопена в переосмыслении самого процесса игры на инструменте и вытекающий

³ С одной стороны, актуальные вопросы интонирования при игре на инструменте и специфические приемы работы для решения данной проблемы требуют отдельного освещения, что, к сожалению, не является предметом исследования настоящей статьи. С другой стороны, мы не можем не упомянуть и о таком практическом аспекте, так как он, в конечном итоге, и является определяющим для процесса музыкального исполнительства.

из этого новый тип пианизма, соответствующий романтическому мировосприятию, в котором органично соединились блестящая техника *perle* и необычайное разнообразие туше, идущее от специфического внутреннего слышания художником множества красок фортепианного звука. Вследствие такого синтеза все фактурные пласты наделяются особой интонационной выразительностью, как в сдержанном, так и в быстром движении. Кроме того, композитор достаточно подробно выписывает фактуру подобных эпизодов, посредством указания артикуляции и выделения некоторых подголосков в отдельную линию с помощью дополнительных штилей. Четкое выполнение авторских указаний, а также понимание специфики музыкального языка Ф. Шопена приводит к интонационно богатому и выразительному исполнению. Описанный подход композитора к фигурационному тематизму не уменьшает его значимости в качестве виртуозного наполнения, как концертов, так и сольных сочинений, а, наоборот, сообщает исполнителю большую внутреннюю свободу во время игры, вследствие чего виртуозность игры приобретает свое истинное значение. Совершенно справедливо замечание Д. Резник: «Понятия *виртуозности* и *техники* не являются тождественными. Виртуозность — это состояние духа: видимая свобода исполнителя на эстраде, его „показная независимость“ от автора, от публики, демонстративное пренебрежение трудностями исполнения...» [7, с. 239-240]. Это же качество музыки Ф. Шопена добавляет в игру исполнителя и момент импровизации. Интонационное богатство и мелодий композитора, и фигурационной фактуры настолько велико, что позволяет менять практически до неузнаваемости одно и то же построение при повторении только за счет перераспределения значимости интервалов, а, следовательно, времени их произнесения. Причем, в зависимости от местоположения «главного» интервала трансформируется и временная структура всего построения, будь-то мелодическая линия или пассаж⁴. Безусловно, такая интонационная работа не

⁴ Имеется в виду так называемый «принцип рикошета», когда время произнесения интервалов внутри фразы зависит от степени напряжения в кульминационной точке: чем сильнее это натяжение, тем быстрее «доигрывается» конец; чем дальше от начала музыкального «слова» его «ударный слог», тем стремительнее подход к нему.

может совершаться исключительно в момент концертного исполнения, то есть не является импровизацией в чистом виде, но в результате каждое исполнительское решение может быть в какой-то степени неожиданным для слушателя. Как видим, при таком подходеagogические изменения на уровне коротких мотивных построений, очень часто — даже отдельных интервалов, приобретают в музыке Ф. Шопена колоссальное значение. Кроме того, возможности для создания эффекта импровизации создают теперь и тембральные качества фортепиано, открытые Ф. Шопеном. При исполнении его произведений обязательной задачей является поиск особых красок: с помощью туше, специфической техники как левой, так и правой педали.

На наш взгляд, в сложившейся ситуации уместно говорить о явлении, получившем весьма точное название в одном из диссертационных трудов [7] — «quasi-импровизация». Исследователь определяет данное качество как «сознательное воссоздание в нотированном сочинении наиболее ярких, типичных особенностей устной формы музицирования — таких, как свобода мышления, раскованность, отсутствие ограничений, свойственных традиционной логике, а также некоторая устремленность движения. Иными словами, quasi-импровизационность есть группа свойств нотированного сочинения, придающих ему непредсказуемость и фантазийность...» [7, с. 9]. Отдельным пунктом в диссертации рассматривается понятие импровизационности фактуры, то есть «ее изменчивость, мобильность, обуславливаемые подвижностью элементов в пределах, допускаемых избранным фактурным принципом...» [там же, с. 11]. И хотя автор описывает проявления quasi-импровизационности на примере произведений эпохи барокко, выведенные закономерности касаются произведений самых различных стилей и направлений. Данные определения вполне соответствуют сложившейся ситуации в концертах Ф. Шопена. Хотелось бы только добавить, что в качестве основного «подвижного элемента» фактуры, в частности, ее фигурационного вида в них выступает интервал.

Опираясь на вышеизложенные положения, можно утверждать, что весь текст концертныхopusов обладает теми свойствами, реализация которых обычно достигает своей кульминации именно

в каденции: это импровизационность и виртуозность партии солиста.

В заключение оговорим еще один момент, атрибутирующий явление каденции, как таковое, но противоречащий психологии композитора. Речь идет о солировании, то есть выходе исполнителя на первый план, показе себя публике вне звучания оркестра. Индивидуальности Ф. Шопена чужды откровенная экстравертность, какая-либо демонстративность, высказывание перед широкой аудиторией. Многие исследователи жизни музыканта упоминают об этой особенности, о том же писали и современники: «...Шопен редко выступал публично. Кроме нескольких дебютных концертов в 1831 году в Вене и Мюнхене, он в Париже и Лондоне выступал крайне редко и не мог предпринимать концертных поездок из-за слабости здоровья... Тем не менее здоровье Шопена не мешало ему играть чаще в своем кругу; хрупкое сложение было ведь скорее предлогом, чем основанием воздержания от концертной деятельности...» [4, с. 186-187]. Более показательны слова самого композитора: «Я не способен давать концерты; толпа меня пугает, меня душит ее учащенное дыхание, парализуют любопытные взгляды, я немею перед чужими лицами...» [там же, с. 184].

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что отсутствие каденций в концертах Ф. Шопена не является «досадной оплошностью», «незрелостью» ранних сочинений автора. Для любого музыканта (как исполнителя, так и педагога) эта особенность должна помочь сосредоточиться на качествах, с одной стороны, специфических для авторского стиля, с другой — не позволяющих исчезнуть самой идее концертного жанра.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А.Д. *История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2.* — 2-е изд., доп. — М.: Музыка, 1988. — 415 с.
2. Багура-Скода Е., Багура-Скода П. *Интерпретация Моцарта.* — М.: Музыка, 1972. — 373 с.
3. Зенкин К.В. *Фортепианная миниатюра Шопена: Монография.* — М.: МГК, 1995. — 151 с.
4. Лист Ф. Ф. *Шопен.* — М.: Госмузиздат, 1956. — 427 с.
5. Мазель Л.А. *Строение музыкальных произведений: Уч. пособие.* — 2-е изд. — М.: Музыка, 1979. — 534 с.

6. Резник Д.Б. Романтическая виртуозность, как черта стиля в творчестве Ф. Шопена и Ф. Листа. // *Музичне мистецтво і культура. — Наук. вісник ОДМА ім. А.В.Нежданової. — Одеса: Друк, 2004. — Вип. 4. Кн. 2. — С. 238-249.*

7. Скрипниченко Н.В. Импровизационность как фактор компози-торского мышления (на примере клавирных произведений барокко). — *Автореф. дисс. ... канд. иск. — Магнитогорск, 1999. — 19 с.*

8. Соловцов А.А. Фредерик Шопен. Жизнь и творчество. — *Госмузиздат, 1960. — 466 с.*

9. Холопова В.Н. Музыкальный тематизм. — *М.: Музыка, 1983. — 87 с.*

УДК 78.01:784.3

Н. Говорухина

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКИ И СЛОВА КАК ОСНОВЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ЖАНРЕ

В статье рассматривается специфика камерно-вокального формообразования, в основе которого лежит соотношение музыки и слова. Имеющиеся на сегодняшний день научные разработки в области этой проблемы автор рассматривает в аспекте вокального исполнительства.

The article is dedicated to specify form-creating of the chamber-vocal music and its basis that is the accordance of music and word. The author studies the scientific works already done in the field of this problem in the aspect of singing performing.

У статті розглядається специфіка камерно-вокального формоутворення, на основі якого лежить співвідношення музики та слова. Існуючі на сьогоднішній день розробки в галузі цієї проблеми автор розглядає в аспекті вокального виконавства.

Целью настоящей статьи является выявление специфики камерно-вокального формообразования, в связи с чем, необходимо рассмотреть исторические и логические предпосылки этой специфики. Лишь после этого обозначатся задачи, в числе которых, наряду с систематизацией имеющихся базовых источников по изучению проблемы, главной будет характеристика вокально-исполнительского начала как генезиса вокальной интонации и

процессов формообразования. Последнее и составляет аспект **научной новизны** данной статьи.

Истоки рассматриваемой специфики можно найти в самом начале пути становления профессионального камерно-вокального исполнительства, в так называемом концертирующем стиле 17 века. Этим термином часто обозначается музыкальное барокко, чем подчеркивается ведущая роль исполнительского начала, самого принципа концертности, в том числе, и сольного исполнительства, для эстетических канонов зарождавшейся тогда новой гомофонно-гармонической музыки.

Уже тогда наметилась и эволюционно развивалась одна из важнейших черт нового типа формообразования. Его носителями являются мелодическая тема как ведущий голос фактуры и, одновременно, центральный элемент композиции, и гармоническое сопровождение, т.е. модель вокальной музыки с инструментальным аккомпанементом. Подобные структуры изначально имели, однако, устойчивую тенденцию к интеграции.

Рассматривая эту проблему известный польский музыковед З. Лиса [12] не случайно обращается к философским диалектическим первоосновам. Эстетика Гегеля [5], по мнению автора, содержит фундаментальные основы диалектики музыкально-интонационных процессов. Их общая логика отражается, в частности, и в творчестве западноевропейских композиторов, работавших в жанре камерно-вокальной музыки.

Эти идеи стали стержневой основой в эволюции их мышления как единого процесса становления и обновления языка жанра, в котором наиболее отчетливо проявляется гегелевская «мера времени — такта — ритма, гармонии и мелодии, в конечном итоге — формы, хотя сам Гегель и не выделял ее в специальный раздел своего философского анализа. Как отмечает З. Лисса, гегелевские идеи по этому поводу связаны с проблемой интеграции музыкальной формы. В ее рассмотрении существовали и существуют по сей день две крайности: 1) в ходе исторической эволюции музыкальные формы полностью обновляются, в них ничто не остается неизменным; 2) музыка, если употребить французский термин, есть искусство *per se*, независимое от внешних условий.

Гегель-диалектик отстаивает и акцентирует идею процессуальности музыки, в которой «звуки сами по себе представляют собой целостность различий, которые могут расходиться и соединяться между собой, образуя многообразнейшие виды непосредственных сочетаний, существующих противоположностей, противоречий и опосредований» [12, 124].

Комментируя мысль Гегеля, исследователь отмечает параллелизм двух процессов — музыкального формообразования как такового и субъективного слушательского переживания. А ведь первым слушателем созданной композитором музыки является ее исполнитель, функция которого состоит в донесении до слушателя обеих процессуальностей — композиторской и собственной.

Развивая мысль Гегеля по поводу интеграционных процессов формы в музыке, З. Лисса формулирует три принципа интеграции, вокруг которых группируются все известные музыкальные формы, в том числе, и интересующие нас камерно-вокальные. Вот эти принципы в формулировках З. Лиссы:

1. простейший духовный акт — постижение равенств (повторение).

2. более высокая ступень — равенство неравенств (вариант).

3. контраст, предполагающий антитетический характер восприятия и приводящий к ощущению единства противоположностей («высшая диалектическая форма субъективной интеграции звукового процесса»).

Если два первых принципа выступают как исторически более ранние, сформировавшиеся еще в музыке устной традиции, которая, кстати говоря, в основе имеет вокально-интонационное начало (песня), то третий принцип как высшая диалектическая форма субъективной интеграции звукового процесса проявляется главным образом в условиях академической музыки, то есть в совместном творчестве профессиональных композиторов и исполнителей. Характерно при этом, что в высшей форме интеграции два первых уровня — равенство-повторение и равенство-неравенство или вариант — не исчезают, а как бы встраиваются в нее, действуют изнутри, сообщая форме живое дыхание целостности.

В области вокальных форм и жанров первые два принципа, к тому же, обладают и большей исторической устойчивостью. В европейской вокальной музыке это — куплетная форма, прямо связанная с повторением строф текста, что соответствует первому принципу. Второй принцип реализуется путем модификации первого, на основе чего возникает вариационно-строфические вокальные формы, представленные в вокальных циклах романтиков, начиная от Шуберта.

Если проследить путь дальнейшей интеграции принципов формообразования, то в области вокальных форм не без влияния на них принципов инструментальной сонатности, но и в значительной степени автономно, «низшие» формы диалектически «снимаются» сквозными композициями специфического вокального типа, известными под названием *durchkomponiertes Lied*, как это происходит, в частности, в песнях и песенных циклах Хуго Вольфа.

Названные выше принципы составляют, однако, лишь общие тенденции, хотя З. Лисса и пользуется примерами именно вокальной музыки. В русле этих процессов нам необходимо очертить специфику собственно вокального построения формы. Это тем более важно, когда речь идет об академической традиции, так называемом втором пласте, где преемственность в эволюции приводит к тому неразрывному единству, при котором, говоря словами В. Конен, дисконтисты 12 века и додекафония 20 века оказываются «родственниками по прямой» [8, 114].

Рассматривая вопрос о специфике вокального формообразования, сразу же следует отметить, с одной стороны, достаточно большое количество разнообразной литературы по этой проблеме [2, 11, 15, 7, 4, 8, 13]. С другой стороны специфика вокального формообразования еще в достаточной степени не изучена и не систематизирована.

Это обусловлено утвердившимся в классической теории музыки приоритетом изучения инструментальных структур, при котором вокальные формы рассматриваются как «разновидности», «варианты» инструментальных композиций и их типов. Сложность рассмотрения вокального формообразования состоит и в главной их особенности — они связаны со словесным текстом, как

поэтическим рифмованным, так и любым другим. Это накладывает на всю группу вокальных жанров необходимость учета характера взаимодействия явлений двух видов искусства — литературы и музыки. Ведь, по-существу, тот же вокальный цикл есть произведение синтетическое, музыкально-литературное, где музыка и слово взаимодополняют друг друга в раскрытии образного смысла, образуя целостную форму музыкально-поэтического высказывания.

При этом главным смыслообразующим фактором интонационного процесса всегда становится музыка. «Музыка дает певцу очень многое, именно она в первую очередь, а не текст является отправным пунктом мышления артиста. «Хотел бы в единое слово» Чайковского и «Желание» Мусоргского поются на одни и те же слова, но фортепианное вступление, характер мелодии, аккомпанемент рисуют совершенно различное состояние души персонажа, воплощаемого артистом» [14, 16], — отмечает Е. Нестеренко. В том же ключе и высказывание И. Архиповой: «... музыка подчас говорит больше, чем слова, расставляет иные эмоциональные ударения, изменяет, или дополняет словесный текст и потому каждый романс можно, в сущности, сыграть по-разному» [1, 38].

Ведущие исполнители-вокалисты на практике знают, что именно музыка раскрывает подтекст, эмоционально-интонационную сторону слова, которая в самой речи вторична. И относится это даже к поэтическому слову с его запрограммированным эмоциональным воздействием на читателя либо слушателя, если стихи читаются актером-декламатором.

Иными словами, слово, положенное на музыку, становится частью той музыки, которая призвана раскрыть его глубинный смысл. В упоминавшейся выше литературе по проблемам связи музыки и поэтического слова выделяются два основных, «полюсных» по семантике типа этой связи. Первый можно сформулировать как приоритет музыкальной интонационности над словом, которое в музыке получает образно-интонационную характеристику обобщенного плана. Второй тип отношения, наоборот, предполагает самодовлеющее значение слова, выступающего не только как «знак смысла», но и в своем интонационном качестве, которые обычно называют «музыкой стиха». Здесь ритм и

интонации слова музыка лишь усиливает, а иногда и преобразует на основе собственной интонационной природы.

Каждая эпоха, каждый композитор, работавший с поэтическим словом, вырабатывал свой идеал — эстетический и технически-языковой — в отношении к звуковому синтезу, образуемому музыкой и словом в вокальных жанрах. Более того, композиторы в своем выборе стихов всегда руководствовались принципом созвучности идеалам эпохи, о которых Шуман сказал, что они (эти идеалы) являются общими для всех видов искусства, только материал различен.

В этой связи интересны и показательны мысли Д. Фишера-Дискау, высказанные им в интервью, опубликованном в немецком журнале «*Neue Zeitschrift für Musik*» (1980 №6; отрывки из интервью цитируются далее по заметке Т. Фрумкис [18]), а также, в развернутом виде, в его книгах, в частности, в опубликованных на русском языке фрагментах книги о песнях Ф. Шуберта [17].

Говоря о соотношении музыки и слова, выдающийся немецкий мастер отмечает, что в процессе работы над произведением «певец как бы постепенно сближается с композитором и тогда начинает понимать, что же было для него главным (слово или музыка. — П.Г.) [18, 104].

Так, у Шуберта, полагает Д. Фишер-Дискау, невозможно изучать текст, оставив хотя бы на время музыку в стороне. Творческому методу Шуберта, оставившего в песенном жанре непревзойденные образцы, остающиеся идеалом трактовки поэзии в музыке и по сей день, присущ, таким образом, первый из вышеуказанных принципов как ведущий.

Другой принцип господствует как эстетическое кредо и основа формообразования в песнях Хуго Вольфа, где, как отмечает Д. Фишер-Дискау, «на первом месте декламация, лишь потом приходит музыка» [там же]. Для творческой манеры самого Фишера-Дискау как интерпретатора все же текст очень важен: «Для того чтобы интерпретировать, или, пользуясь выражением Стравинского, воссоздавать, я должен, прежде всего, выяснить, о чем идет речь в стихотворении» [там же].

Говоря об интерпретации вокальной музыки и, в частности, песен и песенных циклов, выдающийся немецкий певец подчер-

кивает необходимость для исполнителя изучать исторический и эстетический «фон», «... узнавая, к примеру, что, когда и в каких условиях делал Шуберт» [там же]. (Шуберт - не только любимый композитор певца, но и автор, который, по мнению Д. Фишера-Дискау, обобщил все, что было до него, и предугадал все последующее.)

Певец подчеркивает, что вокалисту важно знать, почему композитор обратился к тому или иному поэту, что именно вдохновило композитора - только название или первая строка, или целое стихотворение, «... придал ли он большее значение *выразительности слова* или им завладела какая-то *музыкальная фраза?* (курсив наш. — Н.Г.) [там же].

Существенно, что Д. Фишер-Дискау как вокалист-интерпретатор и музыкальный педагог отмечает и тех, кто, по его мнению, помогает исполнителю совершать необходимые музыкально-исторические экскурсы, упоминая в этой связи имена писателя и теоретика романтической литературы Э.Т.А. Гофмана, искусствоведов и музыкальных теоретиков Э. Ганслика и К. Дальхауза.

Особую область, существенную для понимания специфики сольной вокальной музыки, составляет вокальное формообразование. Уже упоминавшиеся выше исследования и статьи по этому поводу дают возможность сделать ряд обобщений. Общий вывод исследователей состоит в следующем: связь музыки и слова рождает в вокальных формах особую синтаксическую конструкцию, определяемую как строфа или строфичность.

Обратимся к значениям этого слова, предлагаемым толковыми словарями, поскольку этимология может многое объяснить в значении выражаемого данным словом явления. В переводе с греческого строфа (*strophe*) означает буквально «кружение», «оборот» [16, с. 584]. Исходное значение этого слова также возникло в древней Греции, где оно означало «песнь хора на сцене, сопровождавшуюся его передвижением справа налево» [там же].

Лишь позднее возникло применение термина «строфа» в литературе, в частности, в стихосложении, где под строфой понимается «соединение двух и более стихов (греческое *stichos* — означает ряд, соответствующим образом линейно отображенный в записи стихотворной строки. — Н. Г.), составляющих единое

ритмическое и интонационное целое (например, четверостишие)» [там же].

Как видим, понятие строфы изначально связано с песенной культурой, в синтетических ее формах объединявшей слово и напев в сочетании с движением и действием. Поэтому для вокального формообразования понятие строфичности, производное от строфы, сохраняет свою основополагающую значимость.

В теории музыкальных форм, складывавшейся со времен барокко, синхронно с бурным ростом инструментальных жанров понятие строфы было отчасти вытеснено понятием «период». Не имея целью давать сравнительную характеристику этих понятий, отметим, что в обоих случаях нужно иметь в виду, прежде всего, **интонационно-содержательный аспект**. Ведь и период инструментального типа оценивается именно с этой стороны, поскольку он означает музыкальную форму, излагающую одну и ту же музыкальную мысль.

Вокальные формы имеют дело в большинстве случаев с текстом поэтическим, расчлененным на строки и строфы. Данная расчлененность не может не отразиться и в музыкальной структуре, что «не означает подчинения музыкальных закономерностей поэтическим: расчлененность свойственна музыкальной форме и вне ее связи со словом» [9, с. 99].

Отмечая это, автор статьи о строфичности и вокальном формообразовании В. П. Костарев выводит принцип расчлененности из общего свойства сознания «членить любую мысль на сравнительно небольшие отрезки, легко воспринимаемые как нечто единое» [там же].

В пении это сопряжено с неизбежностью взятия дыхания, что, впрочем, характерно и для обычной речи. В собственно музыкальной структуре, даже чисто инструментальной, где, казалось бы, это не обязательно, все равно возникают своего рода «аналоги поэтических строк — фразы и предложения, и аналогичные поэтическим строф, — предложения, периоды или какие-либо другие построения экспозиционного и неэкспозиционного типа, сравниваемые по протяженности с периодом» [там же].

Возникающие аналогии поэтического (словесного) и музыкального интонационных рядов позволяют автору статьи выдвинуть

нать оригинальную концепцию специфики вокального формообразования, которую можно взять за основу исполнительского анализа камерно-вокальных сочинений для голоса и фортепиано. Центральным здесь является понятие «музыкальная строфа», определяемое как связанное «с любым построением тонально замкнутого и незамкнутого типа, с цельной или дробной структурой, песенного или речитативного характера, выполняющим любую функцию в музыкальном целом, но ограниченным относительным единством смысла» [там же].

Понимая, по-видимому, некоторые противоречия, имеющиеся в понятии музыкальной строфы, В. Костарев далее уточняет, что музыкальная строфа есть ни что иное, как музыкально-смысловой период. Уточним — музыкально-поэтический аналог периода, как формы выражения относительно законченной, в той или иной мере развернутой, но всегда одной и той же целостно интегрированной по смыслу и форме преподнесения музыкальной мысли.

При всей смысловой равнозначности периода и строфы, последняя обладает значительной автономностью в вокально-поэтической речи. Это может быть подтверждено случаями несовпадения музыкальных и поэтических строф, с одной стороны, и особого рода музыкальной строфичностью, обладающей самостоятельностью и прямо не обусловленной синтаксисом и ритмом поэтического текста.

Помимо соотношения музыкального и поэтического (шире — словесно-речевого), В. Костарев, а так же другие авторы — В. Васина-Гроссман [2], П. Вульфийус [3], Т. Курышева [10], Л. Жигачева [6] и др., рассматривают в качестве второго основополагающего фактора вокальной формы взаимодействие однородного (повторяющегося) и контрастного (сменяющегося) тематического материала. Это — внутренний принцип, как бы накладывающийся на смысловые периоды-строфы уже не со стороны взаимодействия музыки и текста, а идущей из глубинных особенностей самого музыкального мышления, его процессуально-стадиальной природы или, по Б. Асафьеву, процесса становления формы.

Таким образом, по терминологии, предлагаемой специалистами в области вокального формообразования, выделяются три

типа вокальных форм: однотемно-строфическая, разнотемно-строфическая, сквозная. При этом термин «сквозная форма», по мысли того же В. Костарева, «слишком широк и недостаточно конкретен», поскольку «в нем содержится лишь указание на непрерывность процесса развития или на неуклонность развития следования словесному тексту» [9, с. 100]. Ведь сквозное развитие само по себе не есть атрибут вокальных форм. Оно возможно в самых различных проявлениях — от т.н. вариационной куплетности до сонатно-симфонических концепций.

Поэтому выделяются два основных типа вокального формообразования, возникающие на основе строфичности, которые выступают лишь как тенденции. В реальном художественно-музыкальном контексте они редко существуют в чистом виде. Исключение — фольклорные образцы куплетности, в которых, однако, также возможна вариантность и обновляемость, восходящая к импровизационной природе искусства устной традиции.

В художественной практике чаще всего наблюдается переплетение различных начал в вокальном формообразовании. Как доминирующие логические основы здесь можно выделить вариантность, композиционную модуляционность и репризность.

Вокальное формообразование при всей своей специфичности, в основе которой лежит принцип строфичности, «может давать контуры любых других форм, образующихся как форма **результативная** (разрядка автора. — Н. Г.)» [9]. В широком смысле ее можно определить и как форму второго плана (термин Вл. Протопопова), как бы встраиваемую в основную строфическую композицию и выделяемую из нее по принципу аналогии типовым гомофонным инструментальным формам.

Лежащая в основе вокального интонирования и его форм речевое начало ни сводится только к структурно-семантическим знакам жанра. Наоборот оно (это начало) как бы вбирает в себя все эти жанры и формы, реализуясь через них. Поэтому, завершая данную статью, необходимо обобщить ключевые моменты вокального формообразования в рамках широко понимаемого речевого начала, входящего в той или иной форме в любые вокальные жанры, но существующего не только в них, но и за их

пределами, в широком контексте внемузыкальных факторов, прообразов и ассоциаций.

В заключение отметим, что рассмотрение жанровых и формообразующих закономерностей вокального формообразования должно быть дополнено еще одним положением. Оно является, в частности, ключевым для понимания природы вокального цикла. Ведь в нем вокальная специфика предстает в самых разнообразных формах, подчиненных логике синтетической композиции. Последняя выступает как музыкально-поэтическая и образует свой сложный сюжетно-событийный ряд — драматургию. Без учета драматургических функций композиционная форма предстанет лишь как схема, а все заключенные в интонационном материале жанровые и стилистические моменты не обретут действенности.

Не следует забывать и о том, что вокалист-интерпретатор, имеющий дело со словом и музыкой, всегда выступает и в амплуа артиста, в связи с чем артистичность исполнения всегда входит в его интерпретационный исполнительский комплекс. Не случайно именно на основе песенных циклов и их драматургии возник жанр монооперы, фактически синтезировавший уже в рамках музыкально-театрального жанра сформированные в камерной вокальной лирике принципы, обогащенные опытом оперной традиции.

Высказанные выше соображения определяют основной ракурс нашей статьи. Она направлена именно на исполнительское понимание природы вокального, неразрывно связанного с поэтическим. Найденное исполнителем соотношение указанных сторон в конкретном произведении позволяет создать его интерпретационную концепцию. В неё в «снятом» виде, т. е. уже в самом акте исполнения, входят эстетические, теоретические, исторические и другие необходимые сведения, привлекаемые вокалистом на предварительном (адаптационном) этапа интерпретации.

Именно об этом говорят Д. Фишер-Дискау, Е. Нестеренко, И. Архипова, чьи мысли и были побудительным мотивом для предпринятого в данной статье экскурса в природу вокального формообразования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Архипова И.К. Музы мощ. - М.: «Молодая Гвардия», 1992. — 221 с.
2. Васина-Гроссман В.А. Музыка и слово. - М.: «Музыка», ч. 1 - 1972. — 148 с., ч.2 и 3 - 1978. — 365 с.
3. Вульфюис П.А. Статьи. Воспоминания. Публицистика. -- Л.: «Музыка», 1980. — 269 с.
4. Ганзбург Г.И. Роберт Шуман и пересечение путей музыки и литературы. Сб. научн. трудов. — Х., 1997.
5. Гегель Г. Сочинения т. 14. Лекции по эстетике, кн. 3, - М., 1958. — 439 с.
6. Жигачева Л.Т. Сонатно-куплетная форма (методические рекомендации для студентов). - Х., 1985. — 25 с.
7. Инюточкина Н.В. Черты позднего Шумана (на примере вокального цикла на стихи королевы Марии Стюарт) // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наук. праць. — Х., Вип. 4, 1994. — С. 66-72.
8. Конен В. Д. Третий пласт. — М.: «Сов. музыка». — 1978. — № 5. — С. 113-118.
9. Костарев В. Строчичность и вокальное формобразование. — М.: «Сов. музыка». — 1978. — №12. — С. 99-102.
10. Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, Вып. 1. — М., 1967. — 288 с.
11. Лаврентьева И. О. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60-70 годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М.Вайнберга, А.Локшина. Ч. 1.) // Проблемы муз. науки. — М., 1985. Вып. 6.
12. Лисса Зофья. О процессуальном характере музыкального произведения. В сб.: Борьба идей в эстетике. - М., 1966. — 122-137 с.
13. Мадышева Т. П. Культура мови у співі: Програма для вок. фак. муз. вузів. — К.: РМК, 1992. — 27 с.
14. Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии. — М.: Искусство, 1985. — 184 с.
15. Ручьевская Е.А. Слово и музыка. — Л., 1960. — 55 с.
16. Современный словарь иностранных слов. - М.: «Русский язык», 1993. — 740 с.
17. Фишер-Дискау Д. По следам песен Ф.Шуберта (отрывки из книги). Перевод с немецкого Л. Товалева. В сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. - М., 1981.
18. Фрумкис Т. Общительность и искренность не выйдут из моды. — М.: «Советская музыка», № 10, 1982. — 103-104 с.
19. Холопов Ю. Мировое признание. — М.: «Советская музыка», № 10, 1978. — С.107-110.

КРИЗИС НАГЛЯДНОСТИ В НАУКЕ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА А. Н. СКРЯБИНА

Музыкальная поэтика А. Н. Скрябина позднего периода творчества рассмотрена в аспекте преломления ее средств для чувственного постижения абстракций современной науки. Отмечена общность важнейших аксиологических установок А. Н. Скрябина и И. Р. Пригожина.

In this article musical poetics of A. N. Skryabin is considered in the aspect of possibility of its potential use as facilities of the perceptible understanding of abstractions of modern science. Likeness of some philosophical views of A. N. Skryabin and I. R. Prigozhin is also marked.

Музичну поетику О. М. Скрябіна пізнього періоду розглянуто в аспекті втілення засобів її впливу для чуттєвого збагнення абстракцій сучасної науки. Відзначено спільність позицій О. М. Скрябіна й І. Р. Пригожина щодо аксіологічних імперативів.

Актуальность темы исследования. В литературе, посвященной проблемам формирования и развития научного знания, диалектическое единство абстрактно-логического мышления и непосредственного чувственного опыта рассматривается как неотъемлемая, исторически непреходящая закономерность познавательной деятельности человека [10; 16; 19]. Исследователи поэтому отмечают важность наглядной интерпретации абстрактных теоретических построений, реализуемой через «редукцию последних к взаимосвязи других чувственно воспринимаемых свойств» [19, с. 401].

Специфика музыки — искусства абстрактного и, в то же время, апеллирующего к чувственному опыту человека, — располагала к вовлечению ее в процесс интерпретации современных научных концепций, предопределяла стремление многих композиторов XX века, среди которых следует выделить А. Скрябина (1872-1915), Я. Ксенакиса (1922-2001), П. Булеза (род. 1925), К. Штокхаузена (род. 1928), А. Шнитке (1934-1998), к синтезу искусства и науки.

Между тем, вопрос о роли музыки в процессе придания наглядности сложным научным понятиям является теоретически одним из наименее разработанных, что актуализирует исследования в этом направлении.

Научная новизна исследования. В немногочисленных статьях, авторы которых исследуют взаимосвязь музыки и науки, кризис наглядности не рассматривается в качестве стимулирующего к сближению науки и искусства фактора, что приводит к недостаточному пониманию исторической неизбежности их синтеза [4; 13]. В данной работе предпринята попытка частично восполнить этот пробел.

Объект исследования – художественно-философское и творческое наследие А. Н. Скрябина.

Предмет исследования – черты музыкальной поэтики А. Н. Скрябина, имеющие ценность для чувственного постижения абстрактных научных понятий.

Цель исследования – дополнить существующие представления о взаимодействии научного и художественного методов познания (на примере творчества А. Н. Скрябина) и наметить возможные пути дальнейших разработок этой темы.

Вторая половина XX века характеризуется усиленной математизацией научного знания. Если в предшествующие столетия математическая модель возникала вследствие назревшей необходимости точного описания уже осмысленного, интерпретированного в определенном ракурсе эмпирического опыта, то в науке Новейшего Времени нередко «понятия появляются сначала в форме математической абстракции, и только позже раскрывается их <...> смысл» [15, с. 77]. Современные научные теории, как правило, используют сложный математический аппарат, позволяющий достаточно хорошо описывать и предсказывать различные явления. В то же время, математические модели, используемые в аппарате этих теорий, порождают известные проблемы с их чувственно-наглядной интерпретацией. Так, математически можно построить модель многомерного пространства, в котором сколь угодно много измерений. Знаменитая физическая теория суперструн основана на данном принципе. Но опыт человеческого восприятия не позволяет чувственно постичь подобные абстракции.

Наглядность, согласно определению в Новой Философской Энциклопедии, это «предъявляемое к научной теории требование, согласно которому предлагаемые ею модели (картины) изучаемых явлений должны быть непосредственно воспринимаемы наблюдателем с помощью органов чувств» [14].

Требование наглядности нельзя рассматривать как нечто специфически относящееся к науке — оно крайне важно и в искусстве, в частности, в музыке. Антон фон Веберн (1883-1945) в «Лекциях о музыке» (1932-1933 гг.) высказывает такую мысль: «Все, что музыка приобрела за все эпохи своего развития, служит этой единственной цели [наглядности — В. Д.]» [6, с. 23]. Более того, А. фон Веберн вообще отмечает, что «наглядность является высшим законом всякого выражения мысли» [6, с. 23].

В естественнонаучном познании XX века многие теории утрачивают наглядность — например, квантовая механика, уже упомянутая теория суперструн и другие. Несмотря на то, что наглядность в принципе не является непременным условием познаваемости какого-либо явления, все же, как отмечают авторы очерка «Философия. Основные идеи и принципы», «потеря наглядности была воспринята некоторыми физиками как своего рода катастрофа, и нередко вынуждала их отрицать познаваемость мира» [23, с. 313-314]. Доктор физико-математических наук В. Г. Багров в статье о квантовой логике акцентирует внимание на удивительной особенности современного научного познания. «После того, как основные положения квантовой теории поля записаны в адекватной математической форме, — пишет В. Г. Багров, — можно вообще обойтись без какой-либо физической интерпретации этой математической формы, включая и сами исходные положения <...> Поэтому можно вообще не понимать... квантовую теорию, то есть игнорировать любые ее возможные интерпретации, и не только успешно ее применять, но и получать в этой области новое теоретическое знание» [1, с. 73].

Однако в связи с тем, что «раскрытие физического смысла математических абстракций — важнейшая необходимая сторона физической теории» [15, с. 77], рано или поздно приходится прибегать к интерпретации и, следовательно, неизбежно оперировать понятиями, доступными непосредственному чувственному

восприятию человека, то есть понятиями наглядными. Именно потому, — и это показывает весь ход развития науки, — сложным абстрактным построениям ученые пытаются придать наглядность — *косвенным* путем (вспомним, хотя бы, ставший хрестоматийным пример с геометрической интерпретацией комплексных чисел). Нетривиальность современной ситуации заключается в том, что наука впервые за всю историю своего существования подошла к границе, за которой собственными ее средствами, без привлечения возможностей искусства, наглядность достигнута не может быть в принципе. Отсюда — явно обозначившееся стремление к синтезу искусства и науки.

Водораздел между явлениями наглядными и не являющимися таковыми весьма условен. Подобно тому, как «граница, отделяющая музыку от других звуковых явлений, не постоянна, подвижна во времени и пространстве, а объем самого понятия музыки меняется в зависимости от точки зрения» [21, с. 115], наглядность теснейшим образом связана с чувственным опытом и интеллектуальным багажом, которым обладает человек, зависит от формирующих сознание социокультурных условий.

Если способность музыки к передаче тончайших нюансов человеческих чувств не вызывает сомнений, то эвристическая роль музыкального искусства, обладающего поистине безграничными возможностями генерирования сложнейших логико-математических понятий, до сих пор еще не оценена по достоинству.

Срастание музыки с наукой в творчестве многих композиторов XX века неоспоримо — начиная от А. Н. Скрябина, который, в частности, играл философу Б. А. Фохту «очень интересные опыты музыкального выражения различных понятий, как-то: изменение, абстракция, конкретное единство, непрерывность, возникновение и т. д.» [22, с. 183] и заканчивая Я. Ксенакисом, открыто воплощавшим в своих произведениях следующие математические концепции: «теория вероятности — случайное распределение пунктов (точек) одного уровня (Pithoprakta); закон Максвелла — Больцмана из кинетической теории газов (Diamorphoses); минимальные ограничения (Achorripsis); теория игр (Поединок, Strategie); теория группы (Nomos Альфа, Nomos Гамма); теория набора и алгебра (Нетма, Еонта); органические формы развития — древовидные образования (Evryali, Erikthon)» [13].

Отметим, однако, что в большинстве случаев не следует искать прямолинейные аналогии. Если Я. Ксенакис манифестационно декларирует попытки интерпретировать средствами музыки математические теории, то многие композиторы могут воплощать в своем творчестве новаторские принципы мышления, не задумываясь над тем, что последние могут иметь ценность для чувственного познания абстракций математической науки.

Интересны в этом плане, но весьма спорны, мысли исследователя творчества А. Скрябина А. Бандуры. Анализируя структуру прометеева шестизвучия, А. Бандура приходит к выводу, что А. Скрябин «отразил в строении "Прометея" [автор цитаты имеет здесь ввиду структуру Прометей-аккорда — В. Д.] универсальный принцип дисимметрии, согласно которому любая несимметричная структура может быть представлена как результат наложения двух симметричных структур» [4, с. 179].

Ни в коей мере не отрицая, что А. Н. Скрябин *предвосхитил* своим музыкальным мышлением некие *общелогические принципы*, на которых станет базироваться парадигматика науки XX века, следует заметить: поиск этих соответствий, как представляется, нужно проводить, исследуя, прежде всего, закономерности того, что было привнесено гением композитора в, собственно, *музыкальную поэтику*, а также в *восприятие музыки*. При этом важно отметить, что форма и ранних, и поздних произведений композитора весьма традиционна.

Приведенные А. Бандурой аналогии между мыслями А. Скрябина и воззрениями выдающихся физиков современности, несмотря на спорность, тем не менее, плодотворны и способствуют выявлению *общности* проблем, с которыми сталкиваются как художники, так и ученые.

Идеи А. Н. Скрябина поразительным образом перекликаются с научными взглядами выдающегося химика, лауреата Нобелевской премии 1977 года⁵ Ильи Романовича Пригожина (1917-2003). В этой связи уместно обозначить наиболее важные точки соприкосновения сфер интересов этих двух гениев.

⁵ Премия была присуждена ученому «за работы по термодинамике необратимых процессов, особенно за теорию диссипативных структур» [11, с. 429].

Во-первых, обнаруживается сходство некоторых методологических и аксиологических установок. Сущность важнейшей из них состоит в понимании того, что одни и те же фундаментальные законы могут действовать на, казалось бы, качественно различных уровнях: химическом, биологическом, социальном и т. д. Так, теорию диссипативных и консервативных систем, возникшую поначалу как результат исследования физико-химических процессов, И. Р. Пригожин считал вполне применимой и к характеру взаимодействия одноклеточных организмов, и к закономерностям развития человеческого общества в целом.

Поиск единой, интегрирующей все мироздание основы был важен и для А. Н. Скрябина. Последнее обнаруживается в его философских воззрениях («единое и в нем единообразное множество» [8, с. 137]) и музыкальной поэтике. И если И. Р. Пригожин, осознавая разрыв между гуманитарным и естественно-научным знанием, ратует за его преодоление, то для А. Н. Скрябина единство художественной интуиции, религиозно-мистического опыта и научного познания было делом чрезвычайной важности.

Принцип всеединства, всеобщей взаимосвязи в качестве основополагающего постулирован не только лишь А. Н. Скрябиным, разумеется. Здесь следует упомянуть представителей Нововенской школы (особенно Антона фон Веберна) и, — позже, — авангардистов второй половины XX века. Однако ни один композитор ни до, ни после А. Н. Скрябина, не трактовал этот принцип столь широко.

Известно, что вторая половина XX века отмечена многочисленными попытками создания так называемой единой теории поля, долженствующей одинаково успешно описывать законы и макро-, и микромира. Казалось бы, что общего может быть у этой чисто научной проблемы и трудностями, стоящими перед современными композиторами. Художественная практика убеждает: сходного много.

В нашей статье «Микрохроматические поиски А. Н. Скрябина в контексте музыки XX ст.» [7], в частности, было отмечено, что переход к спектральной музыке, где композитор сосредотачивает свое внимание на работе с темброобразующими звукокомплексами (то есть фактически переходит с макро- на микроуровень,

работая уже не с последовательностью множества звуков, но часто — со спектром одного-единственного звука), неизбежно влечет и полную перестройку системы музыкального мышления. Так, А. Шнитке пишет, что «погружаясь в глубины обертонового спектра, вплоть до 32-го обертона и далее, слух проникает в бесконечный, но замкнутый мир, из магнетического поля которого нет выхода [разрядка наша — В. Д.]. Становится невозможной не только модуляция в другую тональность, но и невозможно взять второй основной тон, потому что, уловив первый и вслушиваясь в его обертоны, слух уже не может себе представить никакого другого тона» [25, с. 106].

Л. Сабанеев, близкий друг и биограф А. Скрябина, допускает, что если бы композитор не умер в столь молодом возрасте и успел реализовать свои идеи в области построения звукотембров на ультрахроматической основе, у него неизбежно бы возникли проблемы объединения логики музыкального макро- и микромира. К этому выводу музыковед подтолкнул скрябиновский опыт игры на фисгармонии, предоставляющей возможность извлекать натуральные обертоны. «Гармонии Скрябина все-таки слишком связаны с энгармонизмом, — пишет Л. Сабанеев, — и потому, если он их одобрил в статическом виде одного аккорда, то быть может в движении, в переходах одних гармоний в иные, чего на той фисгармонии нельзя было проверить — он мог уже их не узнать...» [20, с. 74].

Таким образом, попытки связать воедино микро- и макромир актуальны не только в среде ученых. Они неизбежно возникают и у музыкантов, поскольку как для первых, так и для вторых «понятия "ближе" и "дальше", "раньше" и "позже", "длины" и "продолжительности" теряют макроскопический смысл в ультрамалом» [15, с. 170]. Более того, обнаружилось, что как в физике, так и в музыке существует «область ультрамалых масштабов, в которой "нарушена" причинность и, быть может, требуется коренной пересмотр ... представлений о пространстве и времени» [15, с. 169].

Как ни парадоксально, но от того, насколько удачно эти проблемы будут решены в искусстве, во многом зависит успешность их решения в науке. И наоборот. Ряд ведущих ученых XX века, среди которых И. Р. Пригожин, указывают на огромную роль

общекультурной ситуации, детерминирующей, в конечном счете, научные взгляды исследователей. «Часто говорят, — пишет И. Р. Пригожин, — что не будь И. С. Баха, у нас не было бы "Страстей по Матфею", а теория относительности рано или поздно была бы создана и без Эйнштейна. <...> Нельзя не усомниться в правильности подобных утверждений. Имеются поистине удивительные примеры [научных] фактов, которые не принимались во внимание только потому, что культурный климат не был подготовлен к включению их в самосогласованную схему» [18, с. 379].

Излюбленный А. Н. Скрябиным принцип всеединства имеет к наглядности непосредственное отношение. В частности, в области художественного он постулирует, что благодаря некоторой *единой основе* возможна «модуляция» из одного вида искусства в другие, а в более широком понимании — из одного вида мышления в прочие. Более того, вполне осуществимо перекодирование одной и той же информации в сферу, которая человеку, обладающему тем или иным видом мышления, наиболее близка. Постигание каких-либо идей и концепций часто происходит путем двойного перекодирования — операциональная функция знаков того или иного языка преломляется сквозь призму, казалось бы, чуждых для него понятий или ощущений совершенно иного языка.

Таким образом, важным для научного познания оказывается расширение горизонтов познания чувственного.

Очевидно, что человек XX века подготовлен к восприятию более широкой шкалы состояний, нежели люди предшествующих эпох. Но даже современному слушателю сложные эмоциональные модуляции, нередко встречающиеся в произведениях А. Н. Скрябина, могут показаться странными, невозможными и непостижимыми. Показательна в этом отношении одна из авторских ремарок в 9-й сонате — «с нежностью, все более ласкающей и ядовитой» («avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonnée») ⁶, не говоря уже о стихотворном тексте к «Предва-

⁶ Среди нотных ремарок встречаются также следующие авторские обороты, подобные поэтическим высказываниям: *souffle mystérieux* (таинственное дыхание), *mysterieusement murmure* (таинственно шелча),

рительному действию», логика которого полностью ориентирована на музыкальное «прочтение» и предполагает множество подобных образно-эмоциональных переходов⁷.

Возвращаясь к вопросу о современной научной картине мира и роли музыки в ее постижении, следует провести некоторые параллели между музыкальной поэтикой А. Н. Скрябина и современными научными концепциями. Так, корпускулярно-волновой дуализм чувственно познаваем через идею скрябиновских музыкальных комплексов — гармониемелодии, гармониемембра и темброритма (данные термины используются в отношении скрябинской музыки в работах Л. Сабанеева [20], Б. Асафьева [2], Э. Месхишвили [9] В. Чинаева [24]; в более широком контексте — в статье Э. Артемьева [1]). А. Скрябин, прекрасно осознавая, что в некоторых его произведениях уже «нет разницы между мелодией и гармонией» [20, с. 54] и что ему «нужен для гармоний не только определенный звуковой комплекс, но и определенный тембр» [20, с. 74], не раз высказывал мнение, что подобный симбиоз элементов музыкального языка является наиболее адекватной формой наглядно-чувственной интерпретации принципа всеединства.

Идея сращенных музыкальных комплексов впоследствии наследуется творцами электронной и акустической музыки, которые, каждый по-своему, развивают идеи гениального русского композитора. В качестве примеров назовем электронную композицию «Поток» (1969) и начало Третьей симфонии (1976-1981) А. Шнитке; «Геликоптер-квартет» (1992-1993) К. Штокхаузена; импровизационные композиции ансамбля «Три "О"» (см.,

épanouissement de forces mystérieuses (расцвет мистических сил), *mystérieusement sonore, onde caressante* (ласкающая волна), *avec une sombre majesté* (с мрачным величием), *comme des éclairs* (как вспышка молнии), *avec une langueur naissante* (с зарождающимся томлением), *avec une ardeur profonde et voilée* (с глубоким, но скрытым жаром), *lumineux vibrant* (сияющая вибрация).

⁷ Небольшой отрывок наглядно демонстрирует это:

«Черной крови дышим смрадом,
Рвемся к мерзостным усладам,
Мчимся в пламенной мы пляске
Пляске-ласке, пляске-сказке...».

в частности, запись 1988 г. [5]); сонористические произведения В. Лютославского (1913-1994) и К. Пендерецкого (род. 1933).

Одно из самых удивительных достижений гениального русского композитора состоит в принципиально новом понимании музыкального ритма, которое, как представляется, может оказаться весьма ценным для науки.

При сопоставлении идей А. Н. Скрябина и И. Р. Пригожина становится очевидным, что у обоих проблема времени занимает центральное место. Однако, если для А. Н. Скрябина «магия ритмов» была, прежде всего, важнейшим фактором воздействия на самые тонкие материи — не только на душу человека, но на природу и космос, — то И. Р. Пригожина интересует сама сложность временной структуры. Выдающийся ученый, повторяя, что в XX веке произошло «переоткрытие времени», связывает саму возможность существования времени с неравновесностью. В работах исследователя [12; 17; 18] проблемам времени посвящены главы и разделы.

Традиционно считается, что ритм может отображать либо время, либо пространство — то есть непосредственно ощущаемые формы существования материи. Но в произведениях А. Н. Скрябина позднего периода творчество понимание ритма подходит к той черте, когда он (ритм) начинает на микроуровне отображать не время, и даже не пространство, а абстрагированную пластику исполнительского жеста, являющуюся посредствующим звеном между ощущениями пианиста и темброритмической организацией звуковой материи.

Итак, роль музыки в подготовке мышления к постижению сложнейших, как это ни парадоксально, абстрактных понятий во многом еще не осмыслена. Более того, часто высказывается мнение, что наука — это познание объективной реальности, а человек искусства волен сам создавать свой мир. Ставя под сомнение подобную точку зрения, И. Р. Пригожин приводит такую мысль немецкого математика и философа Германа Вейля (1885-1955): «Ученые глубоко заблуждались бы, игнорируя тот факт, что теоретическая конструкция — не единственный подход к явлениям жизни; для нас одинаково открыт и другой путь — понимание изнутри [интерпретация]» [18, с. 384].

Резюмируя вышеизложенное, можно сделать следующие **выводы:**

– процесс сближения музыки и науки активизируется в кризисные моменты (стремление к синтезу в момент ломки системы мышления);

– музыкальная поэтика А. Н. Скрябина, открывая перед исполнителем и слушателем новые горизонты чувственного познания, способствует приданию наглядности сложнейшим абстрактным понятиям науки XX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Артем'св Е. Нотатки про електронну музику / Е. Артем'св // *Музична критика і сучасність*. – К., 1978. – Вип. 1. – С. 168-218.
2. Асафьев Б. Русская музыка от начала XIX столетия / Б. Асафьев. – М.-Л., 1930. – 320 с.
3. Багров В. Г. Открытие неклассической логики поведения квантовых объектов – одно из удивительных достижений современной физики / В. Багров // *Соросовский образовательный журнал*. – Т. 6. – №7. – 2000. – С. 72-78.
4. Бангура А. Скрябин и научная парадигма XX века / А. Бангура // *Муз. академия*. – 1993. – № 4. – С. 175-180.
5. Баташев А. Три Отверстия / А. Баташев. // *Статья к грамзаписи С60 28461 002 © ВТПО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 1989 (запись 1988 года)*.
6. Веберн А. Путь к новой музыке / А. Веберн // Веберн А. *Лекции о музыке*. – М.: Музыка. – С. 11-59.
7. Драгулян В. В. Мікрохроматичні пошуки О. М. Скрябіна в контексті музики XX ст. / В. В. Драгулян // *Культура України: Зб. наук. праць*. – №19. – Х., 2007. – С. 146-153.
8. Записи А. Н. Скрябина // *Русские пропилеи: Материалы по истории мысли и литературы*. – Т. 6. – М., 1919. – 250 с.
9. Месхишвили Э. Фортепианные сонаты Скрябина / Э. Месхишвили. – М.: Сов. композитор, 1981. – 272 с.
10. Михайлова И. Б. Чувственное отражение в современном научном познании / И. Б. Михайлова. – М.: Мысль, 1972. – 280 с.
11. Мусский С. А. 100 великих нобелевских лауреатов / С. А. Мусский. – М.: Вече, 2003. – 480 с.
12. Николис Г. Познание сложного / Г. Николис, И. Р. Пригожин. – М.: Мир, 1990. – 344 с.
13. Носов Д. Янис Ксенакис. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://dgm.iatr.org.ua/atcl_xen.php3, 2003.

14. Овчинников Н. Ф. *Наглядность* / Н. Ф. Овчинников // *Новая философская энциклопедия*. — М.: Мысль, 2001. — Т. 3. — С. 7-8.
15. Омеляновский М. Э. *Диалектика в современной физике* / М. Э. Омеляновский. — М.: Наука, 1973. — 324 с.
16. Омеляновский М. Э. *Развитие оснований физики XX века и диалектика* / М. Э. Омеляновский. — М.: Наука, 1984. — 312 с.
17. Пригожин И. Р. *От существующего к возникающему* / И. Р. Пригожин. — М.: Наука, 1985. — 328 с.
18. Пригожин И. Р. *Порядок из хаоса* / И. Р. Пригожин, И. Стенгерс. — М.: Прогресс, 1986. — 432 с.
19. Пугач Б. Я. *Фундаментальные проблемы истории и философии науки* / Б. Я. Пугач. — Харьков: Факт, 2004. — 536 с.
20. Сабанеев Л. *Воспоминания о Скрябине* / Л. Сабанеев. — М.: Классика-XXI, 2000. — 400 с.
21. Сохор А. *Музыка как вид искусства* / А. Сохор // А. Сохор. *Вопросы социологии и эстетики музыки*. — Вып. 2. — Л.: Сов. композитор. — С. 111-293.
22. Томпакова О. *Иду сказать людям, что они сильны и могучи* / О. Томпакова. — Муз. академия. — 1993. — №4. — С. 180-185.
23. *Философия. Основные идеи и принципы: Популярный очерк* // Ракилов А. И., Богуславский В. М., Чертихин В. Е., Эзрин Г. И. — М.: Политиздат, 1985. — 368 с.
24. Чинаев В. *Из традиции в будущее* / В. Чинаев // Муз. академия. — 1993. — № 3. — С. 191-194.
25. Шнитке А. *На пути к воплощению новой идеи* / А. Шнитке // *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*. — М.: Советский композитор, 1982. — С. 104-107.
26. Шнитке А. *Поток* / А. Шнитке // *Музыкальное приношение (Советские композиторы исполняют свои сочинения на синтезаторе АНС). Статья к грамзаписи С60 30721 000 © ВТПО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 1990 (запись 1971 года).*

ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА Н. СИДЕЛЬНИКОВА

Статья посвящена вопросу жанровой природы позднего периода творчества Н. Сидельникова. Объектом исследования стало последнее сочинение композитора «Лабиринты».

The article is devoted to the question of genre in the late period of N. Sidel'nikov creation. The object of study became the last work of composer "Labyrinths".

Стаття присвячена питвнню жанрової природи пізнього періоду творчості М. Сидельнікова. Об'єктом вивчення став останній твір композитора «Лабіринти».

Актуальность темы. Сосуществование в современном художественном пространстве таких противоположных тенденций, как «манипуляция стилями», поиск в этих условиях индивидуальных стилевых ориентиров и, в то же самое время, постепенное нивелирование стиля, позволили поставить вопрос о дальнейшей судьбе категории стиля — «критерий стиля модифицируется или отпадёт за ненадобностью?» [3; 123]. В постмодернистской музыкальной практике всё чаще встречаются примеры создания так называемого «антистиля» [3; 117] как выражения общефилософской концепции творчества. Можно вспомнить, например, один из вариантов «антистиля», сформулированного Дж. Кейджем как желание «выявить музыку, которая есть всегда и везде, даже в звуках повседневной жизни, даже в тишине» [3; 117], или симбиозные эксперименты с фольклором разных народов в «Weltmusik» К. Шкокхаузена для воплощения идеи мировой музыки.

Ситуация «плюралистичности» стилевых ориентиров, разнообразных слияний с «массовой культурой» и традициями фольклора, многочисленных экспериментов с техниками письма, преобразованиями и модификациями языковых средств отдаляет от привычных элементов стиля и даёт повод говорить о вероятности появления тенденции «астиля». Такое функционирование стиле-

вой парадигмы в современном композиторском творчестве становится более зыбким и заставляет обратиться к категории жанра, как более устойчивой, которая поможет приблизиться к сути современного творчества.

Созданный Н. Сидельниковым в последнем опусе «жанровый лабиринт», на первый взгляд, создаёт ощущение «жанрового хаоса» — бессистемного сосуществования разнопланового множества жанров, появление которых обусловлено индивидуальной сюжетной основой сочинения. Г. Григорьева, исследователь творчества Н. Сидельникова, не нашла связей с указанными автором жанрами литературного романа и симфонии [1; 45].

Жанровая природа последнего сочинения Н. Сидельникова «Лабиринты» стала целью данной статьи.

В год написания романа-симфонии Н. Сидельникову исполнилось шестьдесят два года. В жизни композитора позади остались и юношеский пафос самоутверждения, и горечь разочарований от непонимания многих его сочинений. В мае 1992 года Н. Сидельникова ожидало последнее испытание — операция в онкологическом центре Москвы. За день до её начала и был закончен последний опус композитора — роман-симфония для соло фортепиано «Лабиринты» по мотивам мифов о Тесее в пяти фресках. Никто не может знать, предполагал ли композитор, стремившийся дописать к началу операции своё сочинение, что спустя три недели после этого закончится весь его жизненный путь.

Сочинение Н. Сидельникова состоит из пяти частей и, на первый взгляд, отражает основные эпизоды из жизни античного героя, отмеченные в подзаголовках: I ч. «Юность Тесея» — путешествие в Афины и первые подвиги; II ч. «Танец Ариадны» — встреча с Ариадной; III ч. «Лабиринты» — поиски Минотавра в лабиринтах, битва и победа Тесея; IV ч. «Нить Ариадны ведёт в неизбежность» — выход из лабиринта и расставание с Ариадной; V ч. «Последний путь в Царство Теней» — посещение Аида в поисках Персефоны. Первый исполнитель сочинения И. Соколов в своих комментариях пытается с точностью проследить сюжетную линию, указанную в программном источнике [4]. Однако так ли уж точно соответствует сюжету концепция последнего

сочинения композитора, находившегося у последней черты своей жизни?

Ведущий образ вступления к циклу — образ подземного лабиринта, который символизирует жизнь человека в разнообразии её ощущений: реального и иллюзорного, страстно-эмоционального и холодного, скорбно-застывшего и возрождающегося к действию.

Образы первой части представляют мир юности Героя. Главная партия является воплощением активности и огромной внутренней силы. Восходящие интонации побочной темы звучат как призывы-восклицания, «взлёты» героического духа, а в последнем разделе сонатной формы достигают размаха «скрябинского» экстатического утверждения, провозглашая восторженность и энергию молодости. Основа тематизма главной и побочной партий — непрерывное движения прелюдийного типа с повторяющейся фактурной формулой.

Конфликтные узлы первой части преодолеваются активностью Героя, противоречия жизни не кажутся безысходными. Созидательная сила и свойственная юности сиюминутная решимость вступить в лабиринт жизни определяют образность первой части и придают всему её развитию подчёркнуто восходящую направленность.

Сфера сильного «мужского» начала уступает место «женскому» очарованию и красоте, активность сменяется спокойствием и созерцательностью во второй части, которая воспринимается как оппозиция к первой. Выбранная автором трёхчастная композиция с чертами рондо сводится к очертаниям «круга», впервые намекая на идею невозможности выхода из лабиринта. Тема рефрена написана в древнегреческом фригийском ладу и переводит наше восприятие в мир архаического прошлого. Исполнитель «Лабиринтов» И. Соколов вспоминает в связи с музыкой части полотна Клода Лоррена — «Времена дня» и «Асис и Галатее»; последнее, как известно, Ф. Достоевский в своём «Подростке» называет «Сном о Золотом веке» [4].

По сюжетному трафарету мифа во второй части, посвящённой образу Ариадны и её волшебной нити, ожидалось введение темы любви. Однако композитор нарушает шаблон и не создаёт такой

темы. Возможно, Н. Сидельникову более близка была идея всечеловеческой любви «Золотого века» как обещание счастья в этом «земном раю».

Волшебно-чарующее звучание высоких «серебристых» звуков фортепиано подготавливает момент появления Ариадны (средний раздел части). Заложенный в её теме «мотив очарования» из «Персидского хора» М. Глинки даёт толчок к созерцательно-чувственному восприятию этого женского образа. Вспоминая высказывание Б. Асафьева об этой теме оперы — «Зов сирен, одиссеевский, древнеэпический мотив обольщения» [цит. по 5; с. 133] — понимаем, что образ Н. Сидельникова также воспринимается как древний архетип. Цепочка параллельных квинтовых созвучий в сопровождении темы воссоздаёт архаический колорит, указывая на появление женского образа из давних глубин человеческой памяти. Пленительная по красоте, завораживающая своей плавностью народная восточная мелодия «Персидского хора» М. Глинки в цикле Н. Сидельникова становится знаком «Ewige Weibliche».

Вторая тема средней части — уходящая в глубины низких регистров целотоновая гамма с элементами иллюстративности — связана с образом «волшебной нити». Добавленный к теме секундовый мотив, в многочисленных повторениях и обновлённом мелодическом варианте, приближается к начальному обороту темы «Dies irae», но словно «запрятанному» и явно не обозначенному.

При сравнении музыкальных образов первой и второй частей цикла становится очевидным, что композитор не создаёт резкой конфронтации между мирами «женского» и «мужского» начал, а, напротив, пытается найти моменты интонационного единства. Это свидетельствует о том, что названные противоположности составляют основу жизни и предполагают гармоничное сосуществование.

Новый уровень оппозиции составляет третья часть цикла, в которой герой показан в сложных лабиринтах жизни. Состоит она из семи вариаций на тему монограммы композитора «Si-d-e» с программными комментариями. «Idea fixe» — найти Минотавра — воплощена в первой вариации; движение по замкнутому кругу, вызванное растерянностью от внезапно навалившегося мрака и

ощущения «безвыходной глубины бездны» передано во второй, а поиск Минотавра, обозначенный автором как «лихорадочный», в третьей. Интересно отметить, что решение конфликтных ситуаций в части «Лабиринты» теперь иное, нежели в «Юности Героя» — в восприятии событий появляются скепсис и ирония. Так, фугато четвёртой вариации воспринимается как гротескно-пародийное. Переключения то на ритмоинтонации буги-вуги, то на искажённое цитирование «Танца рыцарей» С. Прокофьева, разрушают «высокий» настрой полифонического жанра.

Угрожающее тремоло и унисонное изложение темы-монограммы в пятой вариации символизируют, очевидно, встречу с Минотавром. Переломным оказывается момент раздумий героя — восторженные окончания темы первой части уступают место задумчиво-вопрошающему речитативу. Намеченный путь к победе приводит к последней вариации, названной «Апофеоз». Звучание здесь главной и побочной партий первой части отрицает растерянность и скепсис; таким образом, перебрасывается арка к первой части, создавая единое целое из трёх частей цикла.

Что же может происходить после того, как достигнут утверждающе-ликующий «итог»? Н. Сидельников и далее продолжает действие принципа динамичного развёртывания опозиций, представленного в драматургии цикла. Четвёртая часть - «Нить Ариадны ведёт в неизбежность» - противоречит трём предыдущим. Ведущей в части становится тема нити Ариадны как образ предначертанности роковой судьбы. Беспокойная, насыщенная секундовыми интонациями, фигурация напоминает фактуру многих этюдов Ф. Листа, а также мелодико-фактурное сопровождение песни Ф. Шуберта «Маргарита за прялкой». От монотонных повторений создаётся впечатление, будто бы Парки «завораживают» жужжанием своего судьбоносного веретена. В настоячивых повторях секундового мотива вновь запрятаны начальные обороты темы «Dies irae». Ариадна, как и гётевская Маргарита, прядёт нить, но её нить, как оказалось, приводит к неизбежности или, иными словами, становится роковой для Героя.

Реминисценция основной темы из второй части вновь оказывается связующим звеном между частями, способствуя объединению четырёх частей цикла. Заключительной опозицией

к ним теперь становится пятая часть — «Последний путь в царство теней». В теме траурного марша слышится ощущение неотвратимой неизбежности, а в последующем речитативе — сожаление, осознание приближающейся безысходности: жизнь оказалась рядом «тупиков лабиринта».

Нельзя не отметить, что из множества существующих маршей автор выбирает вариант из симфонии № 1 Г. Малера. Авторская ремарка композитора в выбранном жанровом варианте, скорее всего, ориентирована лишь на идею банального. Иронично-гротескное звучание малеровского марша противоречило бы общей скорбно-трагической трактовке части, прообразом которой по концентрации скорбных эмоций скорее можно было бы считать баховское «Шествие на Голгофу».

Путь страданий, словно по кругу, герой проходит несколько раз. Один из вариантов темы-марша с джазовым контрапунктом в духе киномузыки шестидесятых годов находит о днях юности самого композитора. Музыка этого эпизода доводится до кульминации, передающей состояние отчаяния; следующий затем постепенный уход в мир иллюзий связан с темой Ариадны из второй части. Но искажение окончаний фраз в теме лишает её былой привлекательности, вносит оттенок болезненного надлома, вызывая ассоциации с финалом «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза.

Несмотря на то, что в звучании репризы пятой части ощущается полная безысходность, в коде происходит ещё одна попытка вернуть былую созидательную силу. Однако всё так же сохраняются и ритм траурного марша, и мотив вопроса. Последнее си-бемоль-мажорное трезвучие, появляясь после эфемерных, почти нереальных звучаний верхнего регистра, всё же связывает образный мир сочинения с идеей устойчивости и покоя, в соответствии с барочными представлениями, в частности, с баховским мажорным заключением, символизирующем «Аминь», то есть «Истинно».

Автор, создавая своё новое по замыслу и воплощению фортепианное сочинение, опирался на множество жанров, в том числе и на существующую жанровую модель симфонии, что проявилось в композиционной расстановке частей: первая —

сонатное аллегро; вторая — аналог танцевального менуэта; третья — медленный центр; четвёртая переключается со второй схожими программными («Ното ludens», согласно концепции М. Арановского) образами, обрамляя третью; пятая — финал. Но Н. Сидельников во многом переосмыслил изначальные жанровые модели, обновил их типичное содержание.

Жанровые особенности цикла Н. Сидельникова многопланово претворяют традиции программной симфонической поэмы Ф. Листа. Укажем на признаки слитно-циклической композиции, принципы монотематизма и трансформации. Связь цикла Н. Сидельникова с творчеством Ф. Листа очевидна и в колористически-оркестровой трактовке фортепиано.

Масштабность, виртуозность и концертность стиля сочинения вызывают ассоциации с жанром «большой сонаты» для фортепиано, восходящим к Л. Бетховену, и эволюционировавшем в творчестве Ф. Листа, П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина.

Обращение к программному симфонизму автобиографического плана в «Лабиринтах» заставляет вспомнить основоположника этого вида симфонии Г. Берлиоза, его «Фантастическую» симфонию. Однако у Н. Сидельникова автобиографичность не декларируется в развёрнутых программных пояснениях и существует скорее в виде скрытой аллегории. Композитор ограничивается обобщённым названием сочинения, подзаголовками к названиям отдельных его частей, созданных по мотивам мифов, и небольшими словесными комментариями к отдельным эпизодам. Такой вид программы оказывается ближе к традиции программного симфонизма Р. Штрауса. Тот факт, что в центре внимания автора «Лабиринтов» оказался Герой и его жизнь, заставляет вспомнить поэму Р. Штрауса «Жизнь героя». В симфонической поэме, написанной столетием ранее «Лабиринтов», преобладает активно-устремлённая, эмоционально приподнятая, переполненная жизненной энергией, словно «задышающаяся» от кипения музыка, и в такой же атмосфере свершаются события первой части цикла «Лабиринты». Однако героем Р. Штрауса движет, прежде всего, желание самоутвердиться, и даже в конце поэмы, сконцентрированный на своей личности, он приходит к самосозерцанию [7; с. 120 — 42] В цикле Н. Сидель-

никова также обнаруживается стремление к самоутверждению, но только как начальный жизненный этап. Герой Н. Сидельникова способен к рефлексии, и желание остаться наедине с собой необходимо ему для глубокого анализа бытия.

Обилие звукоизобразительных элементов и в «Лабиринтах», и в сочинениях Г. Берлиоза или Р. Штрауса очевидно связано с намеченным программой следованием событийному плану, а отсюда, с особым вниманием к моментам внешней иллюстративности, «картинности». В «Лабиринтах» эта особенность реализует отмеченную авторской ремаркой ориентацию на древнегреческую фреску.

Прояснить подход автора к жанровой природе его сочинений помогут строки одного его интервью: «Если композитор будет ставить перед собой в смысле жанра только внешние задачи, например, сюжетные, — это не способствует развитию жанра. Композитор должен, прежде всего, изучить то, что было до него» [2; с. 330]. Н. Сидельников изучил «художественную жизнь» каждого жанра сочинения как множества, состоящего из бытовых, профессиональных и индивидуальных композиторских вариантов, представляемых в аспекте разных стилевых направлений.

Романтические (Ф. Шуберт, Г. Берлиоз, Ф. Лист, С. Рахманинов) и постромантические (Р. Штраус) ориентиры существуют в «Лабиринтах» параллельно современному композиторскому творчеству, связанному с огромным полистилевым комплексом. Однозначно выявить стиль данного сочинения Н. Сидельникова оказывается невозможным. Однако существует иное решение вопроса. За многочисленными стилевыми полюсами «Лабиринтов» кроется довольно обширное жанровое пространство: программная симфония Г. Берлиоза, симфонические поэмы Ф. Листа и Р. Штрауса, большая фортепианная соната и малые жанры для фортепиано, которые объединяются в своего рода «многожанр» по принципу монтажа. Композитор словно «блуждает» в лабиринтах разных жанровых прообразов: начиная путь в одном жанровом поле, он отказывается от него, и, словно оказавшись в «тупике», начинает новый поиск «жанрового выхода». При этом возникают пересечения, непривычные и не предусмотренные традиционными взглядами на «участников» сложившейся жанровой ситуации, что приводит к ощущению жанрового парадокса.

Нельзя не рассмотреть ещё один важный жанровый аспект сочинения. Как уже говорилось ранее, многозначность в выборе жанра первоначально была заложена уже в авторских указаниях к «Лабиринтам», и одно из них направляет к литературному роману. Этот жанр, по мнению литературоведа В. Пронина, в силу «незавершённости развития из-за многочисленных исторических модификаций, принято считать <незавершённым,> окончательно не сформировавшимся...» [8]. Возможно, поэтому связь с ним усмотреть довольно сложно. Однако пианист И. Соколов, в противовес мнению исследователя Г. Григорьевой, проводит параллели с жанром романа – «форма называется роман-симфония, и слово роман говорит о том, что эта симфония о жизни, и, в том числе, конечно же, о любви» [4].

Искал ли Н. Сидельников пути реализации жанровых признаков литературного романа в своём последнем опусе?

Заметим, что, продекларировав в названии предполагаемую связь с названным жанром, в контексте современной ситуации сочинение Н. Сидельникова составило оппозицию тенденции «антиромана» постмодернистской культуры, провозгласившей «конец романа». Почти на десятилетие раньше «Лабиринтов», также в противовес антироманистам, появились произведения современника композитора – итальянского семиотика, писателя У. Эко (1932). Интересен факт, что в сюжетной фабуле романа «Имя розы» (1981), так же, как и в сочинении Н. Сидельникова, можно найти образ лабиринта.

У. Эко увидел в этом пространственно-графическом символе не только средневековое монастырское книгохранилище, закрытое для непосвящённых. По принципу лабиринта автор выстроил жанровую структуру романа, который прочитывается то как детектив, то как исторический роман, а порой - притча или постмодернистский философский трактат. По этому поводу нельзя не восхититься статьёй Ю. Лотмана «Выход из лабиринта», где он пишет о реализации У. Эко жанровых ориентиров, рождающихся непосредственно в момент написания сочинения и напоминающих сети лабиринта: «Автор как бы открывает перед читателем сразу две двери, ведущие в противоположных направлениях. На одной написано: детектив, на другой: исторический роман. Мисти-

фикация с рассказом о якобы найденном, а затем утраченном библиографическом раритете столь же пародийно-откровенно отсылает нас к стереотипным зачинам исторических романов, как первые главы — к детективу. В какую же из дверей войти? А может быть, вообще не торопиться следовать этим лукавым приглашениям и посмотреть, нет ли каких-либо других дверей?» [6]. Все подсказки У. Эко лукавы, пишет Ю. Лотман, «коварный автор» словно подбрасывает множество «ложных ключей», а какой выбрать — решает сам читатель. Возможно, такие «блуждания по жанровым лабиринтам», характеризующие произведения «открытого типа», где автор совместно с читателем (слушателем) создаёт несколько вариантов интерпретаций текста, и сближают сочинение Н. Сидельникова с романом XX столетия?

Композитор Н. Сидельников не видел выхода из тупиковых ситуаций лабиринта-жизни, и это отдаляет его от литературного аналога У. Эко. Но, как художник постмодернистского периода, он не мог не учесть опыт, связанный с жанром романа XX столетия. Вспоминая, в связи с этим, ещё раз роман У. Эко, следует заметить, что это сочинение является своеобразной «двойной метафорой» на модель лабиринта универсальной Вселенной Х. Борхеса в романе «Сад расходящихся тропок». Эта метафора в полемической форме отрицается в романе У. Эко, который называет такой лабиринт «безальтернативным лабиринтом Минотавра». В нём нет разветвлений и тупиков, поэтому выход предопределён — все дороги ведут к неизбежной встрече с чудовищем. В силу этого, по мнению У. Эко, роман обладает системностью и структурной определённой, а его героями всё больше движут фатальная обречённость, пессимизм. У. Эко предлагает свой вариант лабиринта, «маньеристический». В нём много запутанных тупиковых ответвлений, из которых выйти невозможно, а если это и удаётся, то только путём ряда заблуждений и проб.

Композиция сочинения Н. Сидельникова имеет черты концентрической формы с центром в третьей части «Лабиринты». Постепенное расхождение от оси симметрии частей цикла является напоминанием о графическом изображении символа лабиринта, связанном чаще всего с рядом концентрических колец вокруг центра, близких спиралевидным. С одной стороны, всё

движение в концентрической форме направлено к центру, то есть по пути «безальтернативного лабиринта» Х. Борхеса — к неизбежности встречи со «своим» Минотавром. У Н. Сидельникова эта борьба с Минотавром приобретает скорее внутренний аспект, связанный с блужданиями в лабиринтах своего подсознания или памяти. Не случайно музыкальное воплощение двух противоположных образов построено на монограмме композитора «Si-d-e». Здесь невольно вспоминается встреча героя романа У.Эко с чудовищем: «По ту сторону себя, как я есмь, я встречаю вдруг существо... Это не человек. Но это и не Бог. Это не я, но это больше, чем я: в чреве его лабиринт, в котором он теряет себя, теряет меня, в котором, наконец, я нахожу себя, став им, т. е. чудовищем» [10]. Автор романа путём метаморфозы объединяет два противоположных по сути образа. Вернёмся к композиции сочинения. Концентрическое строение, предопределяемое программным источником, в то же самое время создаёт очертания круга, который является напоминанием о невозможности найти выход, что приближает лабиринт Н. Сидельникова к «маньеристическому» лабиринту У. Эко.

Вывод. Сочинение Н. Сидельникова ещё раз доказало, что символ лабиринта удивительно универсален. Через него оказалось возможным представить разнообразные явления, в том числе, и многожанровое целое, сводимое в большинстве своём у Н. Сидельникова к парадоксальным объединениям. В них входят не только указанные автором оркестровая симфония, роман и древнегреческая фреска, но также ярко проявляющиеся признаки романтических симфонической поэмы и программной симфонии, большой фортепианной сонаты и сочинений малых форм для сольного фортепиано. Как и ранее, удивляет парадоксальностью переплетение «диалогичности» и эпической картинности, элитарного и профанного, современного и архаичного. Путь блужданий по «жанровым лабиринтам» приблизил композитора к воплощению идеи многожанра, найденном в жанровой неоднозначности. При этом феномен парадокса становится основополагающим принципом жанровой поэтики композитора. Образующиеся непредсказуемые жанровые переплетения, иными словами, жанровые парадоксы, способствуют «остранению»

выбранной жанровой модели, но, в то же самое время, создают ситуацию для внутренних изменений, приводящих к появлению её новых качеств.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Григорьева Г. О музыке Николая Сигельникова // Муз. академия. — 2005. — № 4. — С. 44-48.
2. Интервью с Н. Сигельниковым // Новая жизнь традиций в советской музыке. — М.: Сов. композитор, 1989. — С. 318-331.
3. Савенко С. Есть ли индивидуальный стиль в музыке поставангарда? // Сов. музыка. — 1982. — № 5. — С. 117-122.
4. Комментарии И. Соколова к юбилейному концерту Н. Сигельникова. — М., 2005.
5. Левашева О. М.И. Глинка — М.: Музыка, 1988. — Кн. 2. — С. 133.
6. Лотман Ю. Выход из лабиринта http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotman/Lotman_Vuhod.php 9/07 2007
7. Неболюбова Л. Музыкальная культура Германии и Австрии (Г. Малер, Р. Штраус). — К.: Муз. Україна, 1990. — С. 120-142.
8. Пронин В.А. Теория литературных жанров
9. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Pronin/01.php
10. Стародубцева Л. Метафизика лабиринта // Альтернативные миры знания. — Санкт-Петербург: 2000. — С. 238-296.

УДК 784.3:78.071.1(430) «16/17»

Н. Инюточкина

«ШЕСТЬ ПЕСЕН Х. Ф. ГЕЛЛЕРТА» БЕТХОВЕНА: НА ПУТИ К ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛУ

Статья посвящена питанию становления вокального цикла в творчестве Бетховена.

Статья посвящена вопросу становления вокального цикла в творчестве Бетховена.

This article is devoted to the problem of vocal cycle evolution in Beethoven's creativity.

Вокальная лирика Бетховена до сих пор остается в тени его ярких достижений в области симфонической и инструментальной музыки. Между тем, более детальное и предметное изучение

данной сферы творческого наследия Бетховена позволяет реконструировать музыкально-исторический процесс во всей сложности и многообразии его художественных явлений и понять логику становления одного из ведущих жанров романтической культуры — вокального цикла. Цель представленной статьи заключается в выявлении тех новых черт «Шести песен Х.Ф. Геллерта», которые позволяют оценить их роль в контексте становления вокального цикла. Сформулированные положения определяют актуальность избранной темы, поскольку под таким углом зрения данное сочинение рассматривается впервые.

Имя Бетховена менее всего ассоциируется с камерно-вокальной миниатюрой, поскольку по сложившимся представлениям она занимает достаточно скромное место в его жанровой палитре. Однако, перечень и жанровый диапазон созданного композитором — 80 песен, 20 канонов, 6 тетрадей обработок народных песен: ирландских, шотландских, уэльских и других для голоса с сопровождением инструментального трио, — свидетельствуют о том, что вокальная музыка занимала далеко не последнее место среди творческих интересов композитора. Не случайно, в песнях, созданных на стихи Гете, Геллерта, Эйтелеса, формируется новый тип вокальной лирики, который получит свое наивысшее развитие в творчестве романтиков. Традиционно возникновение вокально-инструментального цикла как особого жанра связывают с именем Ф. Шуберта, его знаменитые циклы «Прекрасная Мельничиха» и «Зимний путь» датируются соответственно 1823 и 1827 годами. Вместе с тем, в научной литературе нередко называют исторически первым цикл Бетховена «К далекой возлюбленной» на текст А. Эйтелеса (ор. 98, 1816). В частности, В. Васина-Гроссман приводит данное произведение, «как первый и очень яркий пример цикличности в вокальной музыке» [2, с. 388]. Однако написанные 13 годами ранее «Шесть песен Геллерта» (ор. 48, 1803) остались вне поля зрения исследователей. Между тем, с точки зрения эволюционных процессов камерного вокально-инструментального исполнительства «Шесть песен Геллерта» представляют значительный интерес, поскольку уже в них складывается тенденция нового соотношения вокального и инструментального начал в условиях малой формы. Более того, духовная тематика

позволяет композитору достичь высокого уровня музыкального обобщения, выводя фортепианную партию за рамки гармонического сопровождения. Таким образом, у Бетховена происходит процесс формирования, с одной стороны, отдельных примет собственно вокального цикла, с другой — циклической композиции, нашедшей свое развитие в сборниках вокальных миниатюр. Для того, чтобы понять новизну в циклических композициях Л. Бетховена, определим типологические черты вокально-инструментального цикла, исходя из свойств, которые закрепились в его классических образцах. Поскольку вокальный цикл шубертовского типа закономерно основывался на общих принципах циклизации, обозначим первоначально универсальные характеристики, которые, не утрачивая своих исконных свойств, получили новую интерпретацию в условиях вокальной лирики. Предлагаемый алгоритм представляется наиболее целесообразным, поскольку позволяет осознать как жанровые константы, так и специфику бетховенских опусов.

Под циклической композицией в целом понимается многочастное произведение, представляющее собой художественную систему, основанную на идейных, интонационных, ладовых и др. взаимосвязях. В качестве подтверждения сошлемся на определение Л. Мазеля, согласно которому «музыкальная форма называется циклической, если она состоит из нескольких частей, самостоятельных по форме, контрастирующих по характеру (прежде всего — по темпу), но связанных единством идейно-художественного замысла» [4, с. 447]. Указанные ученым закономерности имеют универсальный характер, поэтому в определении типологических черт вокально-инструментального цикла у музыковедов нет расхождений. По мысли Т. Курышевой, для вокального цикла необходима «внутренняя «скрытая» идея, заложенная в поэтическом первоисточнике» [3, с.288]. Главным драматургическим принципом объединения частей в цикл является контраст. Сопоставляемые в соответствии с ним части цикла в зависимости от доминирующих образов, средств выразительности представляют тот или иной тип контрастирования — жанровый, регистровый, ладовый, фактурный и др. Моментом его предельного выражения является кульминация цикла — драматургическая

вершина. Наконец, в цикле действует логика драматургического развития, выраженная в интонационных, тематических связях, в положении кульминаций, в определенной степени соотношения частей [1, с. 215; 3, с. 289].

Обращение Бетховена к духовным стихам Геллерта представляется закономерным в контексте развития его камерно-вокального мышления. Во-первых, духовная проблематика, широко апробированная в контексте различных вокально-инструментальных циклических жанров, не требовала дополнительных связей на содержательном уровне. Во-вторых, единство между различными текстами возникало благодаря присутствию личности поэта — Христиана Фюрхтеготта Геллерта (1715-1769), которого Германия почитала как национального поэта, к могиле которого стекались тысячи паломников. Проповедям религиозного долга и семейных добродетелей посвящены его «Лекции о морали» и «Духовные оды и песни». Духовная поэзия Геллерта оказалась созвучной композитору. Как отмечает А. Хохловкина, «не трудно увидеть биографический «подтекст» обращения к стихотворениям Геллерта — в 1799 году Бетховен уже осознал свой тяжкий недуг, к 1802 году относится «гейлингенштадтское завещание». Сейчас же вслед за этим возникают «геллертовские песни» [6, с. 576]. Стремление к духовному совершенствованию, возвышенная созерцательность, выражение высоких чувств, лишенных чувственности и субъективности, составляют образный строй отобранных им шести стихотворений. Композитор компонует стихи, исходя из собственного художественного замысла. Можно сказать, что Бетховен объединяет стихи по тематическому принципу, с одной стороны, акцентируя внимание на смысловой стороне поэтического текста, с другой, — создавая предпосылки для единого драматургического развития. Обращает на себя внимание «вольное» отношение композитора к избранным поэтическим первоисточникам. Оставляя в стороне богатство образного мира каждого из стихотворений, тонкости в раскрытии поэтической идеи, Бетховен ограничивает текстовую основу в пяти песнях из шести созданных лишь первым четверостишием. И только в последней геллертовский стих сохранен в оригинальной форме. Такой подход, особенно на фоне глюковского опыта песен на стихи

Клопштока, свидетельствует о четких авторских намерениях и целевых установках, позволяющих не столько следовать мысли поэта, сколько подчинять ее собственным композиторским задачам.

В продолжение сложившейся традиции «Шесть песен Геллерта» проникнуты интонационным строем протестантского хора, который являлся воплощением возвышенного и духовного в противовес чувственному и греховному. Все шесть песен связаны единой интонационной канвой, общими композиционными принципами, в основе которых лежит кварто-квинтовый комплекс. Тема первой песни («Молитвы») является своего рода истоком всех последующих вариантно подобных мелодических образований. Семантика квартовой интонации, как правило, побудительного характера: с нее начинаются три песни (№№ 1, 4, 6). Основной тематизм — мелодически-распевный, поступательного движения с опеванием отдельных опорных тонов. Хоральная мелодика песен подобно своему первоисточнику имеет простое аккордовое оформление и строится по принципу силлабической организации, при которой на один слог приходится один звук. Фортепианное сопровождение представляет собой традиционную для того времени так называемую «фортепианную песню», когда верхний голос дублирует вокальную партию. Именно по этой причине современники Бетховена — Цумштег, Райхардт, Цельтер — записывали свои песни на двух нотных станах. [5, с.194]. Анализ песен Геллерта позволяет понять, как Бетховен преодолевает ограниченные возможности такого типа сопровождения, внося в него черты будущего равноправного с вокальной партией носителя тематизма.

Важную роль в циклизации песен играет принцип контраста, обеспечивающий при единстве образного содержания динамику целенаправленного развития. В самом деле, если мы посмотрим на темпово-эмоциональные обозначения песен, то увидим не только смену настроений в соответствии с конкретным образным содержанием каждой из них, но и постепенное продвижение к кульминационной точке в финальном номере, который в свою очередь представляет собой масштабную контрастно-составную форму — *Poco Adagio — Allegro ma non troppo*. При явном преобладании умеренного движения в начальных песнях контраст

между ними достигается всеми возможными средствами музыкальной выразительности. Так, четырехчетвертной размер *alla breve* двух первых песен сменяется трехчетвертным движением в третьей, вновь восстанавливаясь в последующих двух. Однако, при явном предпочтении композитора к метрике «шага», оба раздела финальной песни решены в пластике трехдольности с подчеркиванием ее активности ямбической затактовой интонацией. Уже на этом уровне просматривается идея периодичности и внутренней циклизации, позволяющая выделить две группы песен. Одну из них составляют песни, объединенные четырехчетвертным размером, с утверждающим мажорным характером (№№ 1, 2, 4, 5). Другую образуют номера, написанные в трехдольном метре (№ 3 и первый раздел № 6), отмеченные минорной тональностью, оттеняющей иные душевные состояния, в частности, связанные с мотивами неизбежности смерти и покаяния. Особняком стоит второй раздел шестой песни, в котором синтезируются оба образных плана.

О новизне подхода Бетховена к вокальной композиции свидетельствует тональная логика, выявляющая иные возможности приема контраста по сравнению с существующей традицией. Напомним, что для барочных и классицистских циклических композиций было характерно тональное единство, лишь медленные части классических симфоний, квартетов, сонат выделялись из общего контекста не только образным содержанием, темпом, типом движения, но и тонально. Здесь же Бетховен демонстрирует разнообразную тональную палитру. Если в начальных песнях сопоставление тональностей создает ярчайший контраст: $E - E_s - f - f - C$ (обратим внимание на тритоновое соотношение, столь необычное для музыки начала XIX ст.), то во второй половине цикла наблюдается известная тональная однородность, корреспондирующая классицистским принципам многочастных композиций: $C - a - A$.

Процессу постепенной драматизации песен к финалу способствует динамический рельеф. Если в первой песне градации звучности ограничены *p* с незначительным *crescendo* в моменты подчеркивания смыслового напряжения, то в последующих песнях наблюдается широкое использование разнообразных динами-

ческих оттенков вплоть до приема *subito* контраста в пределах нескольких тактов. Примером могут служить третья, четвертая, шестая песни. Более того, динамические ресурсы, использованные композитором, тесно связаны не только с общим содержанием вокальной миниатюры (как, например, в пятой песне «Могущество Творца», выдержанной на *f*), но и направлены на выявление ключевых поэтических оборотов, вскрывающих тонкие изменения в эмоциональном состоянии. Одновременно с помощью динамики Бетховен подчеркивает выразительные интонационные ходы, возникающие в вокальной партии. Особый интерес с этой точки зрения представляет первый раздел финальной песни, где наблюдаются островки самостоятельного мелодического развития вокальной и фортепианной партий. Все это позволяет сделать вывод о том, что драматургия цикла связана с показом духовного пути человека: от внутренней молитвенной сосредоточенности к эмоциональному переживанию религиозного чувства. Смысл развития вытекает из сопоставления двух контрастных состояний человека — Скорби и Радости. Интересно, что все песни цикла, кроме финальной, монообразны, поскольку принадлежат одной жанровой сфере — молитве. Однако, разные типы молитв, сложившиеся в религиозной традиции, позволяют Бетховену внести субъективное начало, придав песням характер лирического высказывания. Другими словами, содержание духовного текста предстает не как отстраненная данность, а как глубоко осознаваемое и переживаемое человеком событие.

«Шесть песен Геллерта» при детальном рассмотрении выявляют сложный процесс кристаллизации нового отношения к участникам вокально-фортепианного ансамбля, индивидуализации средств музыкальной выразительности, композиторского отношения к тексту. Подтвердим сказанное несколькими примерами. Так, при сохранении внешних примет барочной традиции в «Молитве» (№ 1; *Feirlich und mit Andacht*. Торжественно и с благоговением) — преобладание крупных длительностей, полифоническое изложение, тесная связь мелодии со словом, — Бетховен с помощью тонально-гармонических и фактурных приемов расцветчивает единый в эмоциональном плане образ. Подвижность модуляционных сдвигов привносит в музыку

динамику развития, подготавливая яркую в скромной по масштабам песне кульминацию. Сила воздействия достигается благодаря детализации партий. В частности, у солиста на смену размеренной распевности появляется псалмодическое скандирование. Постепенно меняется и фортепианная фактура, где начинают преобладать гомофонно-гармонические последовательности. Особо обращает на себя внимание басовый голос: отсутствие сильной доли, арпеджированные ходы преодолевают статику мелодикоритмического движения, вносят в музыку более взволнованный тон высказывания. Каждая из последующих песен обогащается новыми нюансами: например, драматическая напряженность в «Любви к ближнему» (№ 2; *Lebhaft, doch nicht zu sehr*. Скоро, но не слишком) создается вторжением уменьшенного септаккорда в динамике *f* и постепенно разряжается в умиротворяющем фортепианном заключении. В противовес аккордовой фактуре песни фортепианная постлюдия представляет собой более гибкий и ритмически подвижный вариант мелодии заключительного двустушия. Такая вариантная производность сближает вокальный голос с инструментальным, растворяя его в характерной фортепианной фактуре, существенно дополняет высказывание, образуя эмоционально-смысловой итог песни.

В песне № 3 «Смерть» (*Massig und sehr Langsam als geschwind*. Умеренно, более медленно, чем скоро) аккордовая поступь в низком регистре вносит трагические ноты; более того, Бетховен использует изобразительный прием, имитирующий биение сердца с помощью остинатного ритма и ниспадающих, разделенных паузами, аккордовых интонаций вдоха. Роль инструментального начала в этой песне не сводится лишь к функции сопровождения, поскольку внутренняя логика его ладогармонического и фактурно-динамического развития направлена на драматизацию содержания духовного стиха, вносит в него элементы непосредственно эмоционального переживания идеи Смерти. Если вокальная партия ограничена полутора октавами, то фортепианная партия достигает в своем развитии самого низкого звука инструмента бетховенского времени (*Fis* контроктавы). Бетховен добивается глубокого психологизма, подчиняя художественной идее весь комплекс выразительных возможностей музыки.

Именно в перенесении акцента с философско-возвышенной темы на остро переживаемое субъективное чувство антитеза «жизнь-смерть» приобретает новое звучание, определяя не только эмоциональный нерв песни, но и подлинное новаторство ее автора.

На смену медитативной созерцательности предыдущих песен приходит волевое начало и ораторский пафос в следующих двух песнях «Небеса вещают славу Бога» (№ 4; *Majestatisch und erhaben*. Величественно и возвышенно) и «Могущество Творца» (№ 5; *Mit Kraft und Feuer*. С силой и огнем). Подобный психологический алгоритм свойственен Бетховену и служит средством эмоционального воздействия. Учитывая тесную взаимосвязанность музыки и слова в данном цикле, можно провести параллель с ораторским искусством, в частности, с обращением проповедника к пастве. Вершиной индивидуализированной трактовки вокальной и фортепианной партии в данном сочинении можно считать заключительный номер «Песнь покаяния» (№ 6, *Busslied*. *Poco adagio* I ч., *Allegro ma non troppo* II ч.). В нем обобщаются рассредоточенные в предыдущих номерах поэтические идеи: любовь к ближнему, прославление Бога, бренность бытия, покаяние и прощение. Разнообразие фактурно-ритмических приемов, главенство гомофонно-гармонического изложения, подчеркивающего красоту вокального интонирования, изложение основной музыкальной мысли и ее вариационных преобразований прежде всего в партии фортепиано (2 раздел) свидетельствуют, что инструментальное сопровождение приобретает собственную ценность, независимую от вокального начала, и в силу этого может претендовать на роль самостоятельной фортепианной пьесы.

Выводы. Обобщая аналитические наблюдения, отметим, что «Шесть песен Геллерта» можно с полным правом отнести к одному из первых опытов создания вокального цикла, поскольку здесь есть лирический сюжет, обладающий собственной логикой развития, лирический герой, предстающий в разных молитвенных состояниях, сквозные поэтико-интонационные мотивы, целенаправленное движение к заключительному номеру, выполняющего функцию финала, принцип контраста, проявляющийся на разных уровнях и др.

Не менее интересным с позиций циклической композиции представляется соотношение вокального и инструментального начал, новое понимание ролевой функции фортепиано, его выразительных возможностей, шире — всего комплекса музыкальных средств, доступных этому инструменту (гармония, фактура, динамика, артикуляция и т.п.). Другими словами, Бетховен в данном сочинении выявляет универсальные свойства инструмента. Складывается впечатление, что, аналогично тому, как композитор постепенно приоткрывает завесу над таинством своего отношения к духовным стихам, происходит раскрытие неограниченного потенциала фортепиано, с помощью которого расшифровываются психологические нюансы единого по мироощущению поэтического содержания. С другой стороны, можно говорить о целенаправленной линии освобождения инструментальной партии от вокально-поэтической зависимости. Данный тезис не следует понимать буквально. Сохраняющийся на протяжении всего цикла приём дублирования вокальной мелодии позволяет композитору находить инструментальный эквивалент звучащему слову, что приводит, в конечном счете, к самодостаточности инструментальной партии в заключительном *Allegro ma non troppo*. В этом влияние инструментально-оркестрового мышления Бетховена на вокальную музыку. При этом, такого рода независимость еще не позволяет говорить о паритетных отношениях участников вокально-фортепианного ансамбля, поскольку они подразумевают органичное слияние разнородного и противопоставление сходного. Вместе с тем, понимание новизны «Шести песен Геллерта» способствует осмыслению не только истинного творческого вклада Бетховена в данную область музыкального искусства, но и особой роли духовно-философской проблематики в процессе формирования вокального цикла.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анализ вокальных произведений: Учебное пособие. — Л.: Музыка, 1988. — С. 215-234.
2. Васина-Гроссман В. Вокальная музыка Бетховена // Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. — М.: Музыка, 1967. — С. 388-428.

3. Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке // Вопросы музыкальной формы. — М.: Музыка, 1966. — Вып. 1. — С. 278-313.

4. Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений: Учебное пособие. — М.: Музыка, 1979. — 534 с.

5. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта: Черты стиля. — М.: Музыка, 1987. — 302 с.

6. Хохловкина А. Вокальная лирика Бетховена // Вопросы музыковедения. — Т. II. — М.: Музгиз, 1956. — С. 562-605.

УДК 784.3:78.071.1(44)

Е. Краснощек

ПЕСНИ Ф. ПУЛЕНКА НА СТИХИ Ж. КОКТО

Рассматривается роль Ж. Кокто в формировании творческих идеалов молодого Ф. Пуленка. Представлен анализ песни «Тореодор» и вокального цикла «Кокарды»; выявлено тяготение композитора к созданию самостоятельного музыкально-смыслового ряда, образности театра показа.

The role in information of creative ideals of France Poulenc is considered by Jean Cocto. The analysis of song «Theodor» and vocal cycle «Cocardes» is presented; it is revealed the gravitation of the composer in creation of the independently musically-semantic number, figurativeness of theaters display.

Розглядається роль Ж. Кокто, що вплинув на формування творчих ідеалів молодого Ф. Пуленка. Наданий аналіз пісні «Тореодор», вокального циклу «Кокарди»; виявлене тяжіння композитора до створення самостійної музично-змістової низки, образного світу театру показу.

Актуальность темы. Вовлечение в круг научных исследований и исполнительский репертуар шедевров мировой музыкальной культуры является характерной чертой современного музыковедения и музыкальной практики. Первую треть XX века отличает изобилие творческих свершений, порожденных той креативной активностью, что присуща данному историческому этапу. Одним из ярчайших знамений начала XX века является художественная деятельность Жана Кокто, повлиявшая на формирование творческих идеалов его современников. В их числе — композиторы

французской «Шестерки», среди которых, бесспорно, одним из единомышленников Кокто, чрезвычайно оригинально преломившим его концепции, является Ф. Пуленк. Освоение красочного, яркого, самобытного художественного мира, созданного в содружестве Ж. Кокто и Ф. Пуленка, оставляет не только насущную задачу современного отечественного музыковедения, но и исполнительского процесса.

Объект исследования — художественные идеалы Ф. Пуленка раннего периода творчества.

Предмет исследования — художественные принципы Ж. Кокто и их воздействие на формировании творческого мира молодого Ф. Пуленка.

Материал исследования — песни Ф. Пуленка на стихи Ж. Кокто: испано-итальянская песня «Тореодор» и камерно-вокальный цикл «Кокарды».

Цель исследования — изучение особенностей композиторского письма раннего Ф. Пуленка в связи с влиянием дадаистических взглядов Ж. Кокто.

Задачи исследования:

— освоение творческой позиции Ж. Кокто на основании изучения его творческих работ;

— рассмотрение композиционных особенностей стихотворений Ж. Кокто, избранных Ф. Пуленком в качестве текстовой основы песен;

— интонационно-драматургический анализ песен Ф. Пуленка на стихи Ж. Кокто.

В музыковедении существуют общепринятые подходы к исследованию музыки и слова, которые распространяются и на феномен камерно-вокального цикла. В числе этих подходов: изучение личности поэта, на стихи которого написана музыка, творческих принципов и структур поэтического текста, положенных в основу произведения.

Немыслимо изучать вокальную музыку, не исследовав ее литературную первооснову. Существуют извечные проблемы связи музыки и слова. Очевидно, что разные поэтические принципы требуют и различного музыкально-вокального отображения. Метод индивидуального подхода к анализу вербального

текста, положенного в основу вокального произведения, логично применить к текстам, которые не имеют однозначного прочтения. Столкнувшись с авангардистским поиском композитора, необходимо стремиться к адекватному осознанию драматургии сочинения, тем более, когда оно написано в содружестве с поэтом.

Образцом такого творческого содружества в начале XX века является союз Ф. Пуленка и Ж. Кокто — двух талантливейших людей своего времени, личностей неординарных, стремящихся к неизведанным мирам в искусстве.

На текст Ж. Кокто молодой Ф. Пуленк написал не так уж много вокальных произведений. К ним относятся: песня «Тореодор», камерно-вокальный цикл «Кокарды», «Купальщица из Трувиля» из спектакля «Новобрачные на Эйфелевой башне». Однако в этих сочинениях заключается поиск нового «почерка» в искусстве и, как любил говорить Ж. Кокто: «линия, стиль души». Ф. Пуленк добавил свои смыслы, связал их с текстом Кокто, музыкальная ткань обрела авангардистские формы.

Вокальные произведения на стихи Ж. Кокто были написаны Ф. Пуленком в течение 1918 — 1919 годов.

Жан Кокто (1889 — 1963), французский писатель, художник, драматург — явление в истории французского искусства XX века. Личность яркая, самобытная, он без устали пропагандировал новую эстетику, оказывая влияние на творческую молодежь, отрицая традиции прошлого, выражая настроения «потерянного поколения». Ж. Кокто был современником и участником едва ли не всех литературных течений своего века, он не следовал моде, а убегал от нее, хотя в действительности сам создавал новые идеалы в искусстве.

Под «знаменем, поднятым Кокто, творили не только композиторы группы «Шести», но и русский художник С. Дягилев, ставший благодаря Кокто на позиции кубизма и футуризма.

А. Онеггер так характеризует свое отношение к личности писателя и поэта: «Кокто не разбирался в музыке как специалист, несмотря на это, он является кем-то вроде гида для многих ее представителей. Он был живым воплощением того протеста против всей эстетики предвоенного времени, который каждый из нас выражал на свой лад» [4, с. 43]. Сопрягая такие разные творческие

индивидуальности, как композиторы группы «Шести», стремясь объединить их общими идеалами, и вместе с тем, оценивая свой вклад в их расцвет, Кокто пишет следующие строки:

Тайфер и Онеггер, Орик, Мийо, Пуленк
Я пышный ваш букет в одну поставил вазу.
Внизу вы сплетены, зато над вазой сразу
Вам всем простор для вдохновенья дал [1, с. 249].

В 1918 году кумир молодежи, открыватель новых «миров» в искусстве, Ж. Кокто в стихотворении «Тореодор» обращается к едва ли не классической теме. Вглядываясь в портреты персонажей «Тореодора», в памяти возникают образы бессмертной драмы Бизе «Кармен». В этом же году Пуленк создает музыку к стихотворению друга. Ф. Пуленк был младше Ж. Кокто всего на десять лет, не смотря на это, чутко прислушивался к мнению старшего товарища, которого считал своим духовным учителем, с которым советовался и вел активную переписку.

В стихотворении Кокто представлены два женских образа: Пепиты, нежного чистого создання, скрывающегося во дворце под неусыпным взглядом строгой дуэньи, и безжалостной испанки-разбивательницы сердец Карменситы. Вероятно, такая диспозиция женских персонажей — ничто иное, как параллель с контрастирующими между собой образами Микаэлы и Кармен из одноименной оперы Бизе.

Мужской образ — образ Тореодора — двойственен. С одной стороны, это дерзкий «мачо», смелый и страстный, яростно кидющийся в бой и стремящийся к победе, как герой оперы Бизе; с другой стороны — раненый любовью рыцарь, влюбленный и страдающий, подобно Хосе.

Аналогии с «Кармен» в тексте Кокто подтверждаются сочетаниями фраз, как будто выхваченных поэтом из «Куплетов Тореодора». В стихотворении Кокто, как и в либретто оперы, жизнь героя протекает между «боем» и «любовью». Что касается женских образов, их Кокто сопоставляет в куплетах, припев же посвящает одной лишь Кармен.

Анализ вербального и литературного материала песни «Тореодор» показал, что художественной моделью для Кокто (а в дальнейшем и для Пуленка), при ее создании была опера Бизе

«Кармен». Об этом свидетельствует не только оперирование «именами» — Тореодор, Карменсита, но и моделирование самой ситуации оперы-драмы: расположение героя между двух героинь, одна из которых — суть воплощение застенчивости и нежности, другая — огненного темперамента, страсти. Есть и непосредственные аллюзии с вербально-текстовой частью оперы: Тореодор, призываемый «смело идти в бой», после которого его ждет любовь. Однако развязка этой песни-драмы, оперы в миниатюре, сжатой в тисках песенной формы, противоположна «Кармен» Бизе. Карменсита Кокто-Пуленка расчетлива: предав влюбленного в нее Тореодора, она отдает себя во власть хворого богатого старика.

По-видимому, стихотворение «Тореодор» изначально Кокто создавал для будущей песни, которая должна была быть написана ни кем иным, как Пуленком, и исполнена в «Голубятне», театре, пропагандирующем авангардное современное искусство. Подтверждением тому является письмо Пуленку, датированное 13-ым сентября 1918 года, в котором Кокто выразил следующие пожелания: «Испанскую песенку на прилагаемый текст прошу Вас, напишите в духе испанской традиции Бобино — с “Карменсита-а-а-а” “Тореодо-о-ор”, и т-д, и с нарушением темпа в конце каждой строфы в строчках, кончающихся на “е”. Нужно, чтобы ни поэт, ни музыкант не заметили подвоха. Не примешивайте итальянщины — музыкант это сразу заметит» [6, с. 51].

Как же выполнил просьбу Кокто Пуленк? В эту миниатюру композитор помещает всю драму от дуэньи до дуэли. Чтобы избежать избыточности эмоций, он лишь намечает «контуры» испанской эксцентричности. Танцевальные ритмы звучат во вступлении и пробиваются в проигрышах, синкопированный ритм и шестая пониженная ступень которых вполне ярко определяют национальный испанский колорит. При этом мелодия, сопровождающая поэтическую строфу, проста и лишена «итальянщины». Пуленк не обходит вниманием пожелания Кокто. Он распевает слово «Пепита», избегая того же в «Карменсита» и «Тореодор». Вместо упомянутого замедления Ф. Пуленк включает фортецианый проигрыш. Только в конце третьей строфы, непосредственно перед припевом, композитор «позволяет себе» фермату, проигрыш, после которого «блестящий» пассаж с нарастающей динамикой

приводит к завершающему произведению унисону «утверждающего» D-dur. Эта тональность наиболее полно высвечивает образную сферу яркого представления, на фоне которого разворачиваются события.

Музыкальная форма «Тореодора» куплетная, вполне в духе «Куплетов Тореодора» Бизе, которые в отношении песни Пуленка, принимают функцию жанровой дефиниции. Припев-рефрен, троекратно повторяющийся в музыке, воплощает образ Кармен-ситы Прекрасной. Вокальная партия припева и всей песни в целом, с присущим им *molto rubato*, близка неаполитанским песням в духе *bell canto*. Те музыкальные фрагменты, которые сопровождают описание схватки Тореодора с быком, характеризуются не только сменами размера, но и интонационно-ритмическими «формулами» из «Куплетов Тореодора» Бизе.

Ф. Пуленк блестяще справился с задачей поставленной Кокто. Продолжая традицию обращения к испанской тематике, заложенную Бизе, Равелем и Сен-Сансом, представитель «Французской Шестерки» создал оригинальное сочинение, в котором словно бы «свернул» во фрагмент оперу Бизе «Кармен», наполнил миниатюру театральностью, присущей всем своим произведениям на стихи Кокто, создал песню в стиле «Куплетов Тореодора».

Уже в первом вокальном сочинении был заложен фундамент неповторимого композиторского письма Ф. Пуленка: интерес к экзотике, тембру фортепиано, эксперименты в области вокальной музыки, вовлечение в нее современной поэзии.

Следующим совместным творческим опытом, осуществленным Жаном Кокто и Франсисом Пуленком, стал камерно-вокальный цикл «Кокарды». Непосредственным предшественником «Кокард» в творчестве Пуленка является цикл «Бестиарий» на стихи Гийома Аполлинера.

Произведения одного года, «Бестиарий» и «Кокарды» по исполнительскому составу, типу поэзии и музыкальной ткани совершенно не похожи друг на друга. Однако образы-аллегии, встречающиеся в обоих циклах, роднят их между собой.

«Кокарды», появившиеся в одно время с «Петухом и Арлекином», отражают эстетику манифеста Кокто. Поэтические тексты Ж. Кокто неразрывно связаны с его эстетическими работами, в

которых словно бы содержится расшифровка тех образов, что калейдоскопично появляются в его стихах, отобранных Пуленком в вокальный цикл. Эта связь делает необходимым обращение в поисках смысла к поэтическим творениям Ж. Кокто и к другим его литературным произведениям.

Дадаистические тексты, к которым обратился Ф. Пуленк, выбраны неслучайно. Они являют собой криптограмму эстетики нового направления в искусстве. «Кокарды» — «колыбель» дада. В них утверждается логика монтажной драматургии, концентрированный тип изложения, люфты между «кадрами», зрелищные образы по типу героев комедии dell' arte воссоздают идеалы Ж. Кокто.

Согласно его взглядам, искусство XX века должно выработать новые образцы — «шаблоны»: «Не стоит искать шаблоны на других планетах, поищем лучше на нашей», — говорит поэт. Такими «шаблонами», по словам Кокто, должны стать творения Рембо, Малларме, Дюкаса, Сезана, а впоследствии и собственно современников поэта.

Ж. Кокто излагал следующую концепцию своего понимания искусства. Согласно ей, произведение искусства — это «прогулка», требующая значительных усилий от автора, сопряженных с «потом» (произведение — это пот). Создавать художественные ценности, по Кокто, значит «прогуливаться». Уподобляя поэта «атлету», в трактате «Профессиональный секрет» Кокто отмечает, что деятельность этого «атлета» от «пота» неотделима. Более того, согласно Кокто, «быть поэтом и не потеть — опасно для здоровья». Он уподобляет творчество, произведение искусства «прогулке», «спорту», имея в виду «жизнь духа». Для Кокто играть, бегать, прогуливаться — значит творить. Для него — это явления одного порядка.

Дадаизм в понимании Кокто — это игра с фонемами вплоть до их обесмысливания. В процессе кажущегося обесмысливания рождаются новые «игры» ума, появляются новые смыслы. Итак, в основе дадаизма лежит фонемологический принцип. Он обнаруживает свое действие и в поэтическом тексте «Кокард». Так, названия всех трех стихотворений фонетически и смыслово связаны между собой:

1. «Miel de Narbonne»; 2. « Bonne d'enfant»; 3. «Enfant de troupe». «Narbonne» из названия первой песни содержит в себе «bonne» второй, «d'enfant» из второй связан с «enfant» из третьей. Слова выстраиваются в цепочку, подобную каравану, образ которого в функции «краеугольного камня» представлен в сердцевине цикла – втором номере «bonn d'enfant». Названия песен имеют двойственное значение. Так «bonn d'enfant» можно перевести и как «хороший ребенок», и как «няня»; «enfant de troupe» – и как «сын полка», и как «сын труппы», и как «кантонист».

№ 1 «Miel de Narbonne» таит в себе некоторую символику. Древнегреческие поэты уподобляли работу поэта работе пчелы, извлекающей нектар из цветов и преобразующей его в мед. В этой связи напрашивается параллель с метафорой Кокто о «поте поэта». № 2 «bonn d'enfant» переключается с «Прекрасным ребенком» Эжена Монфора, иллюстрированном Раулем Дефи. У самого Ж. Кокто в 1929 году появится роман «Ужасные дети». Так возникает связь по принципу контраста внутри творческого наследия самого Кокто.

Не менее многозначен текст самих произведений, который представляет собой криптекст, хитроумную головоломку, созданную изощренным умом, закодировавшим в тексте философские воззрения.

Ф. Пуленк обратился к дадаистическим текстам Ж. Кокто в 1919 году. В своем «Дневнике» он свидетельствует о следующем: «Они написаны под оркестровым влиянием Стравинского, хотя здесь это менее заметно, чем на многом другом, и под эстетическим трехцветным влиянием Роже де ла Френе» [5, с. 121]. Благодаря рисункам этого художника-кубиста, вероятно под впечатлением его «Артиллерии», «Кокарды» обрели новый смысл. Музыкальная мысль Ф. Пуленка лишена иллюстративности, она продолжает линию Кокто, дополняя его концепцию новыми гранями. Композитор относит «Кокарды» к группе сочинений о Ножане, родине своего деда. В этом городке ребенком будущий Мастер проводил летние месяцы. Как заметил Стефан Одель, Ножан придает произведениям Пуленка «пригородный, простонародный привкус». Духом Ножана пропитаны не только «Кокарды», но и концерт для фортепиано 1949 года.

Композитор не стыдится оттенка простонародности. В своих воспоминаниях он признает: «С детства я безраздельно питал одинаковую любовь и к музыке пригородных танцулек, и к “Сюите Куперена”» [5, с.27].

«Кокарды» Пуленка невозможно трактовать однозначно. Перед композитором была поставлена сложная задача воплотить поэтический дух Кокто, подчеркнуть резкие контрасты текста, наполненного трагическим и лирическим, лиризмом и брутальностью, сложноорганизованными семантическими рядами. Композитор пишет об этом непростом сочинении такие строки в своих письмах: «Я, быть может, совершенно напрасно вложил слишком много скрытого смысла, так как писал его в окружении людей, обобщенный портрет которых я в нем дал» [6, с. 61]. Таким образом, Ф.Пуленк дает жанровое определение своему циклу — это портрет, собирательный образ «солдатика на побывке», сошедшего с рисунков Ла Френе.

В подзаголовке к «Кокардам» композитор производит конкретизацию жанровой принадлежности, добавляя: «shanson populaires», жанровое определение исконно городской песни. Основная идея Пуленка — передать, как город «принимает в свои объятия» не по своей воле покинувшего его человека. У главного героя происходит «раскол» сознания на две сферы: мирную и отягощенную войной. Возникает ощущение мира разделенного на «осколки». Черты дадаизма с его коллажированием, калейдоскопичностью нашли отражение в цикле, музыка которого представлена как «осмысленная бессмыслица», при этом на фоне, несущем явно изобразительный характер (звучание аккордеона, мелодика шансона). На этом фоне проходит череда кадров-образов как будто вырезанных из кинематографической пленки.

Калейдоскопически сменяющие друг друга образы «Кокард» обретают полноту и глубину, стройность формообразования, благодаря музыкальному материалу. Так, например, в стихах отсутствуют репризы. В них преобладает логика монтажных «вклеек», все новых и новых. В музыке же появляются отсутствующие в тексте жанровые аллюзии, интонационная драматургия, преодолевающая «разрывы» стихотворного текста.

Вступление к первой песне «Miel de Narbonne» вводит главного героя в атмосферу мирной жизни города. Первый такт этого сочинения звучит, как ораторский призыв ко вниманию: (ff, фрагмент целотоновой гаммы, фермата на тактовой черте). «Детская песенка» в танцевальном ритме — новая часть песни в технике коллажа. Перед фразой у певца, словно возникшая из уст невидимого распорядителя кукольного театра, возникает мелодия вступления. Реплика «Спать!» с нисходящей интонацией на большую септиму означает окончание «кадра» в музыкальной драматургии произведения. Наступает развернутая лирическая сцена. Ее интонационный материал близок к «кукольной колыбельной». Динамика постепенно гаснет до ppp. Следом проходит благозвучная тема песенного характера, которая становится фоном для введения у солиста образов «конфетно-сладостного» ряда в сфере поэтического текста. Следующий эпизод своими настойчивыми интонациями и нагнетанием динамики приводит к аккорду-диссонансу, подытоживающему смысловые ряды «странствий» в тексте. После ферматы на тактовой черте Ф. Пуленк возвращается к лирической теме. Реприза строится на мелодике «конфетно-сладостного» семантического ряда. Заключительная квинта оттеняет фразу о рождении Десятой Музы — Кинематографа. Мелодика песни «Miel de Narbonne» отмечена производным контрастом, а также комбинированием возвращаемых интонаций.

Вторая песня «Vonne d'enfant», в трехчастной репризной форме, контрастирует первой. Это лирический центр цикла. Тональность C dur олицетворяет чистоту, «утро жизни». Основа первой части песни — мерное покачивание. Музыкальный материал близок к «колыбельной», представленной в классическом «галлантном» стиле. C dur-ная гамма у солиста со словами «Ave Maria de Gounod» подводит к средней части, образная сфера которой напоминает «капризы ребенка». Движение шестнадцатых в аккомпанементе сродни «баховской» фактуре. Средняя часть слагается из диссонантных последовательностей, повторяющихся по несколько раз, реплики солиста выписаны в диапазоне не больше малой терции, что позволяет воспроизвести речевую интонацию. После активных переключек у солиста и сопровождения возвраща-

ется первая тема «колыбельной». Этот номер сохраняет идеальное мироощущение детства, песня насыщена музыкальными ассоциациями, сквозным образом является образ «детской».

В третьей песне «Enfant de Troup» в роли сквозных фрагментов выступают следующие тематические построения-образы: речевой мотив на одном звуке *g* с нисходящим ходом вниз, стремительный пассаж в партии сопровождения, совпадающий со словом «пистон»; жанровые фрагменты — марш; полька; «восточная часть» — самая развернутая, центральная.

В этом номере, оканчивающемся словами «la mort» («смерть») происходит взаимодействие всех первичных жанров. «Enfant de Troup» с ее плакатно-сухими объявлениями «intermedo», «antracte», «Humburg» в калейдоскопичности образного строя, напоминающей карточный пасьянс, раскрывает замысел композитора, состоящий в максимальном приближении происходящего к представлению, цирку, театру марионеточному, в котором явно выражены простота показа, единство мысли и чувства, лаконизм. Герой произведения — «Солдатик», как бы начинает смотреть на разворачивающееся действие изнутри. Рождается его двойник — герой из комедии «dell' arte». Отныне его жизнь разворачивается по законам этого театра. В этой кукольной драме в миниатюре герой погибает. Его смерть, как в «Петрушке» Стравинского, не заставляет трепетать ни одно сердце. Фермата способствует отделению происшедшего от репризы. Занавес закрывается.

Камерно-вокальный цикл «Кокарды» воплощает единство живописи, музыки и поэзии. К этому методу обращаются авангардисты.

«Петух и Арлекин», сияющие «Кокарды», «Артиллерия» Роже де ла Френе, «Парад» Сати, «караван» из «Кокард» — образы одного порядка, охватывающие смежные виды искусства первой четверти XX столетия. словно кадры киноплёнки, возникают синонимические образы у художников, поэтов, музыкантов. Новая «школа» вбирает в себя эстетику цирка, мюзик-холла. Вместо старого театра рождается новый: зрелищный, коллажированный, вдохновленный Новой Музой Кинематографа. Об этом так свидетельствует Ж. Кокто: «Цирк, мюзик-холл, кинематограф, а также антрепризы, которые после С. Дягилева дали молодым

огромные возможности и силы, вступили в заговор против того, чем стал театр, а стал он плюшевым альбомом для фотографий» [2, с. 23].

Для Ж. Кокто всеобъемлющую функцию обретает Десятая Муза Кинематографа. Но для концепции Пуленка в роли этой Музы, объединяющей все виды искусств, навсегда останется Музыка. Ее связующая функция, закрепившаяся в античности, воплощена и в цикле «Кокарды». Музыка Пуленка объемлет не только слово и театр, но и живопись, и кино. Муза Музыки универсальна.

«Прекрасен наш союз» — эти пушкинские строки можно адресовать содружеству Ф. Пуленка и Ж. Кокто. Однако, устремившись к служению Новой Музе, образ которой искал Кокто, Пуленк остался верен идеалам камерно-вокального жанра в целом, вырвавшимся в европейском искусстве на протяжении столетий. Если стихи Ж. Кокто требуют специальной расшифровки, то музыка Пуленка стремится не столько к сложности, сколько к простоте и ясности изложения. «Она тональна. Его мелодии чаще всего диатонического строения, гармонии свежие, порой расцвеченные острыми диссонансами, но всегда органически связанные с движением музыкальной мысли, с мелодией», — так определяет стиль Пуленка Г. Шнеерсон [9, с. 284]. Соратник Ф. Пуленка, Д. Мийо, так охарактеризовал творчество композитора: «Я не знаю другой музыки, которая действовала бы столь непосредственно, была бы столь же просто выражена и достигала бы цели с такой же безошибочностью» [7, с. 288].

Для Ф. Пуленка идеалом является создание интонационной драматургии независимой от поэтического текста, не являющейся иллюстрацией к нему, но создающей свой собственный мир и при этом пребывающей в истинной гармонии с поэзией. Поэтому многие его произведения, без сомнения, можно отнести к шедеврам музыкальной культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балашова Т. Французская поэзия XX века. — М.: Наука, 1982. — 383 с.
2. Кокто Ж. Профессиональный секрет // Звезда. — 2000. — № 1. — С. 1 — 28.

3. Мавлевич Н. Разрушитель хороводов // Иностранная литература. — 1989. — № 7. — С. 222-230.
4. Медведева И. Франсис Пуленк. — М.: Сов. композитор, 1969. — 239 с.
5. Пуленк Ф. Я и мои грузья — М.: Музыка, 1977. — 158 с.
6. Пуленк Ф. Письма. — Л.: Музыка, 1970. — 310 с.
7. Филенко Г. Композиторы Франции // Музыка XX века. — М.: Музыка, 1984. — 509 с.
8. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. — Л.: Музыка, 1983. — 232 с.
9. Шнейерсон Г. Французская музыка XX века. — М.: Музыка, 1970. — 576 с.

УДК 78.071.1:78.01 «18/19»

Е. Подпоронова

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ Н.К. МЕТНЕРА В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКИХ И МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ ЕГО ВРЕМЕНИ

Рассматривается влияние философско-теоретических идей XIX — начала XX столетий на формирование художественного мировоззрения Н. Метнера и выявляются отдельные параллели между творческой позицией композитора и взглядами его современников-оппонентов.

Under consideration is the influence of philosophical and theoretical ideas of XIX — the beginning of XX century on the formation of the artistic N. Medtner's world outlook and it is defined some of parallels between the creative position of the composer and the views by his contemporaries-opponents.

Розглядається вплив філософсько-теоретичних ідей XIX — початку XX століть на формування художнього світогляду М. Метнера та виявляються окремі паралелі між творчою позицією композитора та поглядами його сучасників-опонентів.

Осознание специфики композиторского стиля неразрывно связано с осмыслением особенностей авторского мировосприятия. Относительно творчества Николая Метнера подобные попытки предпринимаются Д. Житомирским и Н. Заболотной [5; 6]. Однако, отмечая определенную системность взглядов композитора,

исследователи ограничиваются констатацией его отдельных высказываний, касающихся различных факторов создания музыкального произведения, оценивая их как обоснование приверженности Метнера традиционным средствам выразительности. Называя Метнера «глубоким мыслителем в области искусства», Н. Заболотная характеризует фундамент его эстетической системы как «сохранение и укрепление в новых условиях связей современности с культурным наследием прошлого» [6, с. 31], оставляя без внимания, в частности, животрепещущую проблему новизны, решаемую музыкантом. Наряду с четкой дифференциацией и систематизацией метнеровских музыкально-философских взглядов, важным представляется их рассмотрение в контексте художественных идей современной композитору эпохи и выявление тех взаимосвязей, которые в конечном итоге обеспечивают самобытность авторской манеры высказывания. Решение очерченной проблемы является целью данной статьи.

Творческая позиция Метнера обусловлена особенностями его художественного мировоззрения, на становление которого существенно повлияла увлеченность композитора различными философскими доктринами. На рубеже XIX-XX столетий, в эпоху культурных исканий многие художники стремились найти опору собственным эстетическим взглядам не только в сфере искусства, но и в области естественных наук и философии. По воспоминаниям поэта-символиста А. Белого, органичным представлялся «разговор об эстетике над учебником анатомии или разговор о Гельмгольце над бетховенской музыкой» [1, с. 383]. Закономерной оказывается и метнеровская попытка осмысления музыкального искусства как целостной системы, подчиняющейся определенным канонам. Собственную художественно-эстетическую позицию композитор аргументирует в книге «Муза и мода», вышедшей в Париже в издательстве «Таир» С. Рахманинова в 1935 году. Изложенные в ней рассуждения находят дополнительное подтверждение в письмах и дневниковых заметках автора, отражая как влияние на композиторское мышление идей немецкой и русской философий, так и созвучность художественно-теоретическим поискам современников.

Отвечая на вопрос, что должно понимать под общей теорией музыки, Метнер настаивает, что «существует или, вернее, всегда существовала единая музыкальная школа, единая музыкальная теория» [9, с. 323]. Подобная убежденность позволяет увидеть в нем преемника русского философа, одного из основоположников отечественного классического музыковедения В. Ф. Одоевского,⁸ который обоснование понятия истинной и постоянной теории искусства выводит из тезиса, что «всякий предмет имеет только одну сущность, одну теорию» [10, с. 156-157]. Однако если В. Ф. Одоевский, указывая на единство «теории изящного», обладающей бесчисленными формами воплощения, тяготеющими к ней, как точки периферии к центру, допускает возможность обретения «периферической точкой» центрального статуса, видя в этом подтверждение невозможности удачного подражательства [10, с. 160-161], то Метнер, рассматривая музыкальное искусство как продукт взаимодействия парных понятий (коррелятов), где «наблюдается первенство (примат) одного из двух понятий и тяготение к нему другого», а «все пары объединены общим тяготением к единому центру», усматривает в подобном центровом смещении распад всей музыкальной системы [8, с. 16]. Композитор приближается к пониманию музыки как *органического* целого, владеющего способностью к самоорганизации и саморазвитию. При этом изменение какой-либо части этого целого, следуя законам диалектики, ведет и к всеобщему изменению. В основе музыкального мироздания, считает композитор, лежит всеобщий закон согласования в единство. Исходя из обозначенного метнеровского закона, аналогично тому, как множество тяготеет к единству, разнообразие — к однородности,⁹ действие — к

⁸ Одоевский Владимир Федорович (1803/1804 – 1869) в своих теоретических работах часто затрагивал философскую проблематику, вопросы специфики музыкального искусства и его задач. См.: В.Ф.Одоевский «Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке» (1825 г.); «Сущее или существующее», «Гномы XIX столетия» (середина 1820-х годов); «О теории изящного» (1831 г.); «Вопрос о сущности музыки — вопрос философский» («Из записной книжки») и др.

⁹ Единственно возможной формой существования множества Метнер называет разнообразие. Однородность же выступает обязательным условием для выбора необходимых элементов из множества существующих и реализуется посредством возникающей связуемости.

созерцанию, движение — к покою, а сложность — к простоте, в сложно организованной тональной системе исполненный или записанный звук подчиняется созерцаемому (т.е. слышимому внутренним слухом) звуку, вертикальная линия гармонии — горизонтальной линии, лад — тонике, хроматизм — диатонике, диссонанс — консонансу, модуляция — основной тональности и т.д. [8, с. 15, 25].

Апробированная столетиями теория музыки, по Метнеру, «имеет на себе несомненную печать божественного происхождения» [8, с. 24]. Понимание музыкального искусства как своего рода оплота человеческой духовности, некоего священного храма, войти в который можно лишь отряхнув со своих ног «прах житейских элементов и содержаний» [8, с. 13], обуславливает резкое осуждение композитором реалистических тенденций первых десятилетий XX века и, одновременно, корреспондирует философии И. Канта, по которой одной из основных функций искусства как такового является воспитание нравственности. Обращение Метнера к понятию *веры* в процессе теоретических размышлений [8, с. 5] заставляет также вспомнить философские концепции А. С. Хомякова и В. С. Соловьева, в которых она обретает статус ведущего внелогического, интуитивного метода познания, закладывая фундамент идеи соборности. Символизируя слияние личного и вселенского, данная идея находит свое преломление в метнеровской музыке посредством обращения автора к характерному комплексу выразительных средств, направленных на воссоздание колокольности как узнаваемой формы художественно-звукового высказывания, обладающей устоявшейся образно-смысловой семантикой.

Широта философских представлений и потребность в осмыслении музыкального искусства как некой целостности неизменно ставили композитора перед проблемой соотношения интуитивного и рационального начал в творчестве. «Многие определяют музыку, как "язык чувств". Но почему только чувств, а не мыслей тоже?», — задается вопросом Метнер [8, с. 14]. Итогом многолетних размышлений музыканта становится вывод о диалектическом взаимодействии рационального и интуитивного, сознательного и бессознательного факторов в творчестве

художника, делающий его преемником философии Г. Гегеля, Ф. Шеллинга, А. Шопенгауэра. По Метнеру, «музыка есть язык несказанного. И несказанных чувств и несказанных мыслей» [8, с. 14]. Напомним, что согласно Г. Гегелю, художественное творчество представляет собой сложный диалектический процесс, в котором художник должен проявить, «с одной стороны, трезвую осмотрительность рассудка, а с другой стороны, всю глубину чувств и душевных переживаний» [4, с. 293]. Ф. Шеллинг в «Философии искусства» приходит к утверждению, что гениальность художника обусловлена синтезом бессознательного и сознательного начал. Искусство, по Шеллингу, «основывается на тождестве сознательной и бессознательной деятельности. Совершенство произведения искусства, как такового, возрастает в той мере, в какой оно заключает в себе выраженным это тождество» [13, с. 84]. А. Шопенгауэр делит творческую деятельность на два этапа, первый из которых осуществляется на бессознательно-интуитивном уровне и связан с постижением содержания, второй характеризуется воплощением этого содержания посредством сознательных усилий. Вслед за известными мыслителями Метнер утверждает, что «художественная совесть там, где мысль и чувство совещаются. Вдохновение там, где мысль прочувствуется, а чувство осмысливается» [8, с. 110]. Одновременно, независимо от своего современника, выдающегося психолога Л. Выготского (1896-1934) композитор акцентирует внимание на «разумных эмоциях искусства».¹⁰ Как отмечает Л. Выготский, «искусство есть центральная эмоция или эмоция, разрешающаяся преимущественно в коре головного мозга. Эмоции искусства суть умные эмоции» [2, с. 271].

Взаимосвязь художественного содержания и формы рассматривается Метнером в диалектическом единстве, что соответствует современному уровню эстетических теорий. Композитор указывает на то, что «содержание не может быть мыслимо нами вне формы так же, как и форма, отделенная нашим сознанием от содержания, сейчас же превращается в мертвую схему» [8, с. 130]. Необходимым условием реализации формы-содержания назы-

¹⁰ На этот факт обращает внимание в статье, посвященной творчеству Н. Метнера, Н. Заболотная [6].

ваются преемственность, обязательная связь с традицией, единство музыкального языка. «Созерцая музыку, существовавшую до нас, каждый музыкант не мог не воспринимать ее как единый музыкальный язык, — считает композитор. — Несказанное содержание становилось ясным, очевидным благодаря отчетливой совершенной форме сказанного» [8, с. 12]. Авторское определение музыкального содержания как «несказуемого» [8, с. 130] позволяет вспомнить музыкально-философскую концепцию Х. Ганслика (1825-1904), по которой красота музыкального произведения «есть специфически музыкальная, т. е. заключается в соединениях тонов без всякого отношения их к чуждому им вне-музыкальному кругу идей» [3, с. 6]. Вывод же австрийского музыковеда о том, что содержание музыки есть собственно движущиеся музыкальные формы, вызвавший бурную полемику в художественной среде,¹¹ просвечивает в следующем метнеровском высказывании: «Музыкальная форма есть ничто иное, как музыкальное содержание, обращенное к нашему музыкальному сознанию» [8, с. 130].

Роль связующего звена между формой и содержанием, некоего «общего знаменателя» в концепции Метнера выполняет музыкальная тема, которая, будучи сколком «вечной песни», из которой родилось все музыкальное искусство, обретается художником посредством предварительного созерцания, предшествующего созданию подлинно ценного произведения. Выделение созерцания как неотъемлемого атрибута творческого процесса корреспондирует как немецкой (А. Шопенгауэр, Ф. Шеллинг), так и русской (В. Ф. Одоевский) философией. Вслед за А. Шопенгауэром, определяющим искусство как чистое созерцание, а его конечную цель как передачу этого созерцания,¹²

¹¹ По Э. Ганслику, «чистая форма, противопоставленная чувству, как минимуму содержанию, есть — напротив — истинное содержание музыки, есть сама музыка» [3, с. 123].

¹² Искусство, по А. Шопенгауэру, «повторяет восприятие чистым созерцанием вечные идеи, существенное и непреходящее всех явлений мира, и, смотря по веществу, в котором оно их повторяет, оно является искусством образовательным, поэзией или музыкой» [14, с. 391]. Единственным источником искусства немецкий философ называет познание идей (посредством созерцания), единственной целью — сообщение этого познания [14, с. 391].

Метнер считает, что «действие, которому не предшествовало созерцание, есть самая очевидная бессмыслица и беззаконность в искусстве» [8, с. 18]. Сходными предстают стремления композитора и немецкого мыслителя увидеть в созерцаемом предмете некие идеи, понимаемые в духе платоновского идеализма. Близким музыканту становится понятие «интеллектуальной интуиции» Ф. Шеллинга, в котором она связывается с непосредственным созерцанием разумом своего предмета, так называемым «интеллектуальным созерцанием искусства» [13, с. 48]. Одновременно метнеровское понимание созерцания созвучно формулировке В. Ф. Одоевского, где оно объясняется устремленностью к видению себя в предмете. «Лестнице различных степеней духа человеческого параллельна лестница его произведений, — указывает В. Ф. Одоевский, — каждый ищет самого себя в произведении», следовательно, «основание красоты состоит в акте духа, созерцающего самого себя в предмете» [10, с. 163]. Увидеть же себя в предмете музыкальном, продолжим эту мысль, можно лишь пропустив его сквозь себя, то есть, услышав внутренним слухом, к чему и призывает современников Метнер.

Ряд примечательных связей обнаруживает выведенный композитором принцип «разнообразия и единства», положенный в основу авторской философии музыки. Обозначенный принцип находит свой прецедент как в теории В.Ф. Одоевского, раскрывающей проблему единства в разнообразии и пути ее реализации в искусстве, так и в философии Ф. Шеллинга, где музыка рассматривается «как форма, в которой реальное единство становится символом самого себя, необходимым образом в свою очередь заключает в себе все единства» [13, с. 195]. Если в труде «Понятие о фуге как художественном произведении» В.Ф. Одоевский проводит параллель между живописными и музыкальными явлениями и указывает на общность принципа единства, выступающего главным условием художественности произведения [10, с. 454],¹³ то в «Философии искусства» Ф. Шеллинга законам единства в многообразии (последовательность) и

¹³ В живописи подобное единство называется «гармонией частей», — отмечает В.Ф. Одоевский [10, с. 454].

многообразия в единстве (сосуществование) подчиняются такие факторы развития музыкально-звуковой материи как ритм, мелодия и гармония [13, с. 195-205].

Не миновала Метнера и идея обновления, присущая рубежному периоду XIX-XX веков. Проблема художественной новизны решается композитором посредством обновления «старого», в котором обязательно должны угадываться черты «родного-знакомого» [8, с. 13, 69]. «В искусстве все и всегда должно переживаться не по-новому, — считает автор «Музы и моды», — а заново, то есть в процессе вечного обновления. Там, где не состоялся этот процесс обновления (будь это творчество или восприятие), там и не ночевало искусство» [8, с. 117]. Синтезирующий тип мышления¹⁴ музыканта позволяет ему реализовывать данный тезис в собственных сочинениях путем обращения к достижениям предшествующих эпох. Уместно привести замечание зарубежного музыковеда Х. Трускотта (Harold Truscott): «Современное» подразумевает состояние ума, а не использование определенного типа созвучия. То, что создает такое состояние ума, — это то, для чего используются эти созвучия. То, для чего Метнер использует свои вполне обычные созвучия также современно по своему замыслу и значению, как, например, Четвертая симфония Вогана Уильямса (Vaughan Williams) или Четвертый струнный квартет Бартока <...> В каждом случае мы имеем дело с разумом, обладающим определенными убеждениями, который создает мировоззрение, переведенное на музыку» [16, с. 117].

Основой собственной концепции Метнер избирает тональность как сложно организованную систему, подчиняющуюся на всех уровнях общему закону согласования множества, мыслимого в единстве противоположностей. На макроуровне идею равновесия-взаимоотношения пар-коррелятов отражает кварто-квинтовый круг, где любое тональное соотношение может быть

¹⁴ Под синтезирующим типом мышления понимается способность творческого сознания к познанию и отражению объективной реальности посредством сочетания, комбинирования, соединения в единое гармоничное целое уже осмысленных, ранее проанализированных и сформулированных в итоге исторического развития идей и понятий.

приведено к искомому «общему знаменателю». «Круговая» организация тональностей создает идеальные условия для привнесения в исходную идею принципов то антиномичного равновесия (барокко), то двойственности, противопоставления (романтизм), что воплощается, например, в обращении к: 1) параллельным тональностям, 2) одноименным тональностям (взаимосвязь усилена наличием общего тонического центра), 3) соотношениям бемольных и диезных тональностей как разнообразных сфер, имеющих своих энгармонических «двойников» и т. д. Другими словами, широко понимаемая тональность обладает, по Метнеру, неисчерпаемыми ресурсами и требует не ломки, а лишь обновления через вариативность комбинирования. Художественные убеждения композитора позволяют провести параллель с концепцией игры, заявленной в философии Й. Хёйзинга (1872-1945). Называя «стихию подлинной игры» живым творческим фактором, нидерландский философ утверждает: «если мы хотим приобщиться к подлинной культуре, мы должны идти не вверх, а "вглубь", назад, "к истокам". Все культурное творчество есть игра: и поэзия, и музыка, и даже человеческая мысль» [11, с. 17].

В классификации выделяемых основных смыслов музыкального языка Метнер движется от малого к большому, от простого к сложному, выращая из семени-звука аккордовые «гроздь». Будучи большим поклонником В. Гете, музыкант по-своему преломляет его идею прафеномена, *Urpflanze*,¹⁵ утверждая, что поскольку абсолютная простота соответствует в человеческом представлении одному звуку (ноте, по Метнеру), то относительно него лад является уже сложностью (аналогично хроматизмы соотносятся с диатоникой, диссонансы с консонансами, модуляции с тональностью и т. д.). Подобная возникающая сложность, считает композитор, обусловлена ее извечным тяготением к простоте. Следовательно, «множественность нот, образующих лад, оправдывается их тяготением к единой ноте. Эта единая нота есть тоника лада», выполняющая функцию своеобразного центра притяжения

¹⁵ Апелляция к философии В. Гете не случайна, поскольку взгляды немецкого мыслителя оказываются в эпицентре художественно-эстетических поисков рубежа XIX-XX веков в мировом музыкальном искусстве.

[8, с. 27]. Занимая позицию, диаметрально противоположную теоретическим воззрениям А. Шенберга, открыто заявившего, что формулы напряжения и тяготения вокруг тоники износились и устарели,¹⁶ Метнер парадоксальным образом совпадает с точкой зрения одного из главных представителей альтернативного венской атональной школе направления, сторонника расширенной тональности П. Хиндемита. Последний, достаточно вольно обращаясь с понятиями диссонанса и консонанса, в центре собственной системы все же помещает опорный звук — условную тонику. «В хиндемитовской тональности, — указывает Ю.Н. Холопов, — сохраняется значение основного тона — тонального центра» [12, с. 246]. Устремленность к единому центру можно также обнаружить в творчестве французских композиторов XX века, в частности Э. Вареза и А. Жоливе. Как отмечает Р. Купицкая, «если для Вареза звуковой центр — это опорный, стержневой звук в исполнении любого духового, а лучше — ударного инструмента <...>, то для Жоливе звуковой центр — это реальный гармонический комплекс и, что очень важно, имеющий безусловно доминантовую функциональную окраску» [7, с. 56]. Таким образом, понятие «тоники» в музыкальном искусстве XX века трансформируется в «звуковой центр», «стержневую ноту», «опорную ось». С позиций философско-теоретических воззрений Метнера, базирующихся на особенностях человеческого восприятия, тоника хоть и утрачивает положение единого (абсолютного) тонального центра, однако в *видоизмененном* виде по-прежнему продолжает подчиняться общему закону согласования, тем самым подтверждая его универсальность.

Категорически отвергая как тенденцию эмансипации диссонанса, так и попытку смещения границ между консонансами и диссонансами, Метнер на первый план выводит идею *равновесия* антитез, в качестве которых выступают консонанс и диссонанс. Нарушение этого равновесия приводит, по логике музыканта, к распаду гармонии как объективно существующей целостности.

¹⁶ Критикуя «эйфорию новаций» современников, Метнер все же оказывается созвучным А. Шенбергу. Оба композитора озадачены «плодящимся» подражательством, озабочены поисками новых путей в музыке и заняты их теоретическим обоснованием.

Говоря о вертикальной линии гармонии, композитор естественно «упирается» в проблему образования аккордов. Исходя из неизбежности внутритональных функциональных отношений, он выдвигает предел звуковой насыщенности вертикального созвучия — нонаккорд, обнаруживающий «неполную» способность к обращениям. Показательно, что к подобному выводу в книге «Наставление в композиции» (изданной примерно в одно время с «Музой и модой», в 1937 году) приходит и П. Хиндемит, отмечая, что теоретически у нонаккорда уже не существует последнего обращения. Однако, если для П. Хиндемита данное «открытие» подтверждает неудовлетворительность самого принципа терцовой структуры аккордов и становится поводом к переосмыслению аккорда как любого созвучия, состоящего не менее чем из трех тонов, то для Метнера оно оказывается своего рода «запрещающим знаком» в сторону дальнейшего усложнения, поскольку распатывает устои традиционной ладовой системы. «В этом смысле, — рассуждает Метнер, — уже пятизвучие нонаккорда, весьма характерное по своему образу, утрачивает свой характер и самый образ аккорда в некоторых своих обращениях и распределениях составных нот. Этот узел, образовавшийся на пути развития основных гармонических построений, вместо того, чтобы явиться для нас предостережением от дальнейшего построения многозвучий, как самодовлеющих аккордов, привел нас к отрицанию центра самодовлеющей простоты консонирующего трезвучия. Мы стали искать другой центр для оправдания всяких многозвучий и, не найдя его, отказались от какого бы то ни было центра вообще» [8, с. 35]. Для художника пути подобного усложнения (либо замены) существующих основ музыкального языка *a priori* связываются с упрощением сложности согласования, то есть с движением по линии наименьшего сопротивления, а значит, относятся к числу недопустимых.¹⁷ Неприемлемым считается и оправдание контрапункта только горизонталью, а гармонии — вертикалью, которое

¹⁷ «Мы по закону инерции, — отмечает композитор, — стали искать дальнейшего упрощения согласования и таким образом пришли к политональности, то есть оправданию любых сопоставлений уже в пределах хроматической гаммы. Но и этого нам оказалось недостаточно — мы начали подкапывать под наш темперированный строй» [8, с. 33-34].

Метнер склонен видеть в поисках современников. Поражает, что «попиратель традиций» П. Хиндемит придерживается идентичной точки зрения. Акцентируя внимание на огромной роли гармонии в образовании мелодии, немецкий композитор подчеркивает связь между мелодикой и аккордикой [12, с. 236] и считает, что в любом линейном построении следует принимать во внимание вертикаль и, наоборот, в гомофонном образовании необходимо учитывать движение голосовых линий.

Выводы. В период расцвета индивидуальных композиторских техник позиция Метнера представляется логичной и прогнозируемой, так как по законам диалектики любое явление порождает свою противоположность. С этой точки зрения, творческая дискуссия между традиционалистами и модернистами оказывается закономерной, поскольку целенаправленное разрушение централизованной тональности компенсируется устойчивым стремлением к ее сохранению и укреплению. Удержание метнеровских произведений в активном слое культуры, формирование в русской музыке своеобразного направления «метнерианства» свидетельствуют о том, что композитору удалось оставить после себя то «новое знание о мире», которое выступает основным критерием, выявляющим сущность происходящего в музыкальном искусстве процесса обновления. Художественно-эстетические взгляды Метнера, рассмотренные в контексте общекультурных событий начала XX века, обнаруживают, наряду с излишней категоричностью и нетерпимостью по отношению к «модернистическому» искусству, ряд ценных замечаний. Они во многом определяют и объясняют звуковой облик его музыкальных произведений. Как отмечает Э. Блом (Eric Blom), «можно говорить неопределенно, но чувствовать более четко, что музыка Метнера носит философский характер» [15, с. 74]. Выявленная разветвленная система связей художественного мировоззрения Метнера как с различными философско-эстетическими доктринами, так и художественными разработками современников, в том числе признанных новаторов, расширяет представления о композиторском мышлении и способствует постижению специфики его творческого процесса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белый А. *На рубеже двух столетий. Воспоминания*: В 3 кн. — М.: Художественная литература, 1989. — Кн. 1. — 543 с.
2. Выготский Л. *Психология искусства*. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. — 480 с.
3. Ганслик Э. *О прекрасном в музыке. Дополнение к исследованию эстетики музыкального искусства* / Пер. с нем. М.М. Иванова. — М.: Изд. Юргенсона, 1885. — 172 с.
4. Гегель Г.В.Ф. *Эстетика: В 4 т.* — М.: Искусство, 1968. — Т.1: *Лекции по эстетике. Введение. Часть первая. Идея прекрасного в искусстве или идеал*. — 312 с.
5. Житомирский Д. Н.К. *Метнер (заметки о стиле)* // Житомирский Д. *Избранные статьи*. — М.: Сов. композитор, 1981. — С. 283-329.
6. Заболотна Н. *Естетичні погляди М. Метнера* // *Музика*. — 1980. — № 4, липень-серпень. — С. 31.
7. Куницкая Р. *Французские композиторы XX века: Очерки*. — М.: Сов. композитор, 1990. — 208 с.
8. Метнер Н. *Муза и мода*. — Paris: YMCA-PRESS, 1978. — 156 с.
9. Метнер Н.К. *Письма* / Сост. и ред. З.А. Алетян. — М.: Сов. композитор, 1973. — 615 с.
10. *Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: В 2 т.* — М.: Искусство, 1974. — Т. 2. — 647 с.
11. *Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе*. — М.: Политиздат, 1991. — 366 с.
12. Холопов Ю.Н. *О трех зарубежных системах гармонии* // *Музыка и современность. Сб. ст.* — Вып. 4. — М.: Музыка, 1966. — С. 216-329.
13. Шеллинг Ф.В. *Философия искусства*. — М.: Мысль, 1966. — 496 с.
14. Шопенгауэр А. *Сборник произведений* / Пер. с нем. И.С. Нарского. — Мн.: ООО «Попурри», 1999. — 464 с.
15. Blom E. *Medtner's Position* // *Nicolas Medtner. Tribute to his art and personality.* / Edited by R. Holt. — London: Dennis Dobson LTD, 1955. — P. 72-76.
16. Truscott H. *Medtner's Sonata in G minor op.22* // *The Music Review* / Edited by G.Sharp. — Vol. XXII, №2. — May, 1961. — P. 112-123.

БАЛЕТНІ ПРОЕКТИ В. ГУБАРЕНКА У КОНТЕКСТІ ПОШУКІВ СУЧАСНОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ

В статті на фоні сучасних тенденцій розвитку хореографії розглядаються балетні партитури композитора В. Губаренка.

У статті розглядаються балетні партитури В. Губаренка на тлі сучасних тенденцій розвитку хореографії.

In the article considered ballet scores V. Gubarenko on the context of modern tendency development of the choreography.

На початку минулого століття С. Дягілев провістив майбутнє жанру балету: «...зараз, якщо мистецтво можна, так би мовити, робити, то лише в балеті, тому що все в житті мистецтва — "пластика"» [6, с. 351].

Проте, що ХХ століття стало добою танцю говорив у 50-ті роки (і стверджував у 90-ті) М. Бежар [7, с. 3]. Але в українському мистецтвознавстві узагальненого аналізу цього процесу до останнього часу зроблено не було. Певним чином закривали «білу пляму» історичні роботи Ю. Станішевського, присвячені вітчизняному балетному театру, вносили свої штрихи окремі дослідники — музикознавці і балетознавці (М. Загайкевич, О. Зінич, С. Поляковська, Н. Чернова, А. Рубіна та ін.), але повної картини розвитку хореографічного мистецтва ХХ, не говорячи вже про теорію новітнього танцю ми не мали. У цьому ракурсі важливим і своєчасним є перше в Україні ґрунтовне узагальнююче дослідження О. Чепалова «Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.», зроблене «по гарячих слідах» віку минулого. Автор скрупульозно дослідив витоки сучасної художньої мови, стилевих форм та засобів їх втілення, проаналізував стилістику та зміст найвизначніших явищ різних напрямків європейського хореографічного мистецтва означеного часу. Подальше завдання для українських дослідників, як уявляється, полягає у позиціонуванні досягнень власної художньої спадщини відносно європейського культурного простору. **Метою** даної статті є спроба усвідомлення місця балетної музики В. Губаренка у палітрі сучасного танцю.

Композитори нині не надто часто дарують музичному театру оригінальні балетні партитури. Це одна з причин того, що хореографи користуються музичним матеріалом творів інших жанрів, різних епох і стилів. Наприклад, Б. Ейфман (Академічний театр балету, Росія), використовуючи засоби хореографії та акторської гри, поставив «Анну Кареніну» на музику «Ромео і Джульєти» та Симфонії №6 П. Чайковського. «Чайку», постановку якої на музику Р. Щедріна колись зробила М. Плісецька, Б. Ейфман поставив на музику С. Рахманінова і О. Скрибіна! Остання реінкарнація п'єси А. Чехова волею Дж. Ноймайера відбулося з музикою Д. Шостаковича, О. Скрибіна і фінського композитора В. Глені.

Балетмейстер Г. Алексідзе (Петербург) зводить конструкції своїх мініатюр, використовуючи маловідомі широким колам слухачів зразки класичної музики від бароко до авангарду: від Ж-Ф. Рамо і Й. С. Баха – до О. Мессіна, А. Веберна, Г. Канчелі та Е. Денісова. І така тенденція спостерігається в усьому світі.

Тим вагомішими і цікавішими є творчі концепції, що ґрунтуються на оригінальних задумах. У тих випадках, коли сучасні хореографи використовують готові музичні твори для розгортання власних концепцій – симфонії, театральну чи навіть естрадну музику, вони виступають як пластичні інтерпретатори вже готових музичних образів, як інтерпретатори незадекларованих композиторських задумів.

К. Карлсон показала в Москві спектакль «Тигри у чайному будиночку» для 3-х танцівників. Він супроводжувався мікстовими звучаннями собачого гавкоту, барабанного бою, ударів гонга і найніжніших звукових коливань маримби. Ця дивна звукова картина, одухотворена магичною пластикою тіл сприймалася по-різному, але вражала силою впливу. «Мені подобається створювати фрагменти, у яких немає історії, а є поетичний образ і емоційні відчуття. Думаю, що це загальна тенденція сучасних візуальних мистецтв» [1, 34].

Те, що ставка на поетичний образ і емоційні відчуття в хореографії на очах формується в тенденцію, підтверджують композиції із різною пропорційною вагою статичності і емоційності. До них належать такі полярні явища, як мініатюри Раду Поклітару

на музику груп «Bosko Hey!» та «Іван Купало», так і «Стікс» Г. Канчелі та Р. Стуруа (для альта, мішаного хору і оркестру в сценічному виконанні 24-х акторів). За визначенням Стуруа, це «музична містерія» без слів, знаковою системою якої є лише пластика тіла і міміка, що інтерпретують музичний матеріал. Магія змісту виникає тут навіть при відсутності сценічної дії. Стуруа періодично зупиняє звучання музики і примушує акторів повільно рухатися або завмирати у повній тиші.

О. Чепалов, проаналізувавши у своїй монографії розвиток низки національних хореографічних шкіл, також підводить читача до висновку, що нинішній балет переростає свої традиційні межі і перетворюється на *театр танцю* із різними національними відмінностями, власними традиціями шкіл, особистісними уподобаннями балетмейстерів і т. ін. «Театр танцю у процесі розвитку довів, що більш тяжіє до театральньо-драматичного жанру, ніж до театру балетного. Додатковою ознакою таких естетичних видозмін було включення у вистави театру танцю (особливо у ранніх виставах П. Бауш) співу та мовлення, які були спрямовані не на партнерів, а на глядачів. Інакше кажучи, рух з'являвся, аби замінити слово там, де його не вистачало за смыслом» [7, с. 216].

Мусимо згадати, що у класифікації мистецтв М. Кагана «власне танок» межує із драматичною акторською пантомімою, маючи при цьому дві перехідні сфери: хореографічно-акторський синтез із переважанням танцю і акторсько-хореографічний синтез із переважанням пантоміми. Поява на нинішньому етапі подібних композицій є закономірним розвитком на шляху синтезу мистецтв. передбаченим вченим майже 40 років тому.

Мистецтво стилю модерн виникло тоді, коли класична символіка остаточно втратила здатність розкривати душевну суть образу. Згадаймо, що в традиціях, у нормі хореографічної класики (класики постановочної) і героїні балетів П. Чайковського, і Л. Мінкуса, і будь-яка Баба-яга, і знаменитий «совслужасий с портфелем» (за І. Солергинським) — всі використовують 32 фуєте. Кордебалет в усіх «білих» балетах утворює однакові лінії арабесків. Про це ж говорила М. Плісецька. Коли вона перед індійськими глядачами виконувала котрийсь із номерів класичного репертуару, виконувала досконало, її запитали: про що цей танок? Коли ж

танцювала «Лебідь» К. Сен-Санса — запитань не було, образ і фабула не потребували перекладу. Але ж «Лебідь», «Фавн» на музику Равеля і інші подібні речі з'явилися лише з новаціями М. Фокіна і В. Ніжинського, у перші десятиліття минулого століття! Це був початок стилю модерн у хореографії. Танець модерн прагнув не стільки видовищного ефекту, скільки розкріпачення та емоційного контакту. І ґрунтувався він, насамперед, на принципі розкриття внутрішнього стану людини, усвідомлення складного механізму пристрастей, виявлення видимих та прихованих причин і наслідків дій героїв [7, с. 294].

Лавина стильових напрямків, шкіл, окремих новацій, що нині заповонила балетний театр не має аналогів у суміжних видах мистецтва. Минуле століття породило його особливу якість, позначену синтезом контрастних явищ: монтажністю і монументалізмом, епізодичністю і психологізмом, прискореним розвитком і зміною планів. Увійти у річище часу хореографії допомогли асиміляція зовнішніх явищ і власні відкриття. На кінець ХХ ст. виник складний контрапункт самостійних ліній класичного, модерного і постмодерного танцю. Ці провідні шляхи опліталися і поєднувалися складним мереживом народного, бального, естрадного, спортивного, військового танцю і навіть запозиченнями з далеких сфер цирку чи східних єдиноборств.

Становлення національного балету в Україні почалось лише у тридцятих роках минулого століття. Активний же його розвиток з відомих причин став можливим лише після Другої світової війни. Ще кілька десятиліть пішло на «вирівнювання» технічних досягнень. Коли, здавалося, наша хореографічна музика стала реалізовувати накопичений потенціал, ми втрапили у смугу перебудови.

Однак, короткий проміжок творчої свободи приніс на олтар музичного театру балетні партитури В. Кирейка, М. Скорика, Є. Станковича, Б. Яровинського, Ю. Знатокова, В. Гомоляки, але найбільший доробок на той час належав В. Губаренку.

Впродовж тридцяти років композитор створив 9 хореографічних партитур. Їх сюжетне і жанрові модифікації вражають розмаїттям: балети багатоактні і симфонії-балети, хореографічні сцени і опера-балет. Серед авторів літературних джерел —

Л. Українка, М. Гоголь, О. Грін, В. Биков... Перший період балетної творчості В. Губаренка (з 1968 по 1978 роки) розпочався вдалою спробою опанування класичної форми великого балету («Камінний господар» за драмою Лесі Українки), а через дев'ять років композитор створює партитуру у жанрі симфонії-балету («Ассоль» за О. Гріном). Експерименти цього періоду завершилися хореографічними сценами «Запорожці».

У другий період, що припадає на вісімдесяті роки, В. Губаренко повертається до великих сценічних форм, здійснюючи пошук і в надрах цієї структури: опера-балет «Вій» (за творами М. Гоголя), лірико-героїчний балет «Обов'язок, і віра, і любов» (за кіно-сценарієм Є. Габриловича «Комуніст») та народно-жанровий («Майська ніч» за мотивами М. Гоголя) типи змінювали один одного.

Нарешті, у дев'яності роки посилилась тенденція синтезації балету з іншими видами мистецтва і третій період творчості пов'язаний із жанровими експериментами. Але різниця результатів поєднання симфонічної і балетної парадигм у цьому випадку ще більш разюча. Три твори («Зелені святки», «Liebestod», «Вій») являють собою три різні типи структур, драматургії й образів.

Поєднавши досвід І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича із здобутками національного балету, В. Губаренко опанував складні закони балетного жанру, розвинув і збагатив явище балетного симфонізму. Однак, особливо цінною у даному контексті є власне музично-семантична складова партитур. Для будь-якого композитора є важливим, в який спосіб реалізуватиметься його задум. Без врахування цих намірів неможливо усвідомити глибинний сенс твору, особливо балетного. Із спогадів М. Р. Черкашиної відомо, що коли Віталій Сергійович починав роботу над першим балетом (а це сталося у «Камінному господарі»), він абсолютно не знав, як писати музику для балетної сцени. Прагнучи опанувати секрети і закони жанру, він працював з хореографом (Анатолієм Шекерою) і вимагав від свого співавтора чітких пояснень якостей потрібної музики, розписаної по хвилинах структури майбутніх рухів — тобто він вчився тому, що при аналізі партитур було названо нами дансантистю — феноменом хореографічного потенціалу. Якою повинна бути характеристика, скажімо, Дон Жуана, щоб музика для його рухів була виразна і характерна,

якою повинна бути лейттема Донни Анни, щоб її було зручно танцювати, а не тільки щоб це була красива і приємна музика. Це становило для композитора велику проблему. Пізніше він працював з іншим хореографом — В. Смірновим-Головановим, з яким обговорював «Майську ніч», і свій третій великий балет («Обов'язок, і віра, і любов»). І у цьому випадку автор також вимагав, щоб йому пояснили, як це буде виглядати на сцені, які будуть пластичні втілення того чи іншого героя, сцени, ансамблю. Без такої спільної роботи не могла народитися музика, що з великим успіхом обійшла сцени доброго десятка оперних театрів.

Цей екскурс до методики композитора знадобився для пояснення витоків одухотвореності музики його хореографічних партитур і їх актуальності для балетної сцени.

«Утілення тілесної пластичності, відчуті у музиці, — пише О. Чепалов, — першим передбачив Ф. Дельсарт. Його прагнення зробити кожную музичну фразу наочною для зору, була креативною для всіх митців (не тільки хореографів). Але якщо Дельсарт намагався науково обґрунтувати техніку рухів тіла, виводячи їх закономірності з власної природи, то для А. Дункан було необхідним емоційне джерело. Європейські (М. Вігман, Р. Лабан) та американські (М. Грехем, Д. Хамфрі) представники модерну ХХ ст. відмовилися від традиційних сценічних форм танцю заради створення пластичної мови, здатної передати ритми та ідеї часу» [7, с. 293]. Для такої — сучасної — хореографічної мови і була задумана і музика українського композитора.

У інших випадках, при створенні симфонічних партитур (що трапилось, наприклад, у Губаренка із Симфонією № 4), вже після завершення твору, композитор кожного разу жорстко наполягав на тому, щоб назвати твір саме симфонією-балетом. Він відчував сам, що у цій самодостатній музиці є специфічний компонент, який вимагає декларування.

Цей шлях відповідає першим спробам композитора — на межі між балетом-п'єсою і танцювальним симфонізмом балансує «Камінний Господар», музична основа якого допускає як хореодраматичну трактовку, так і музично-пластичну, що підтверджують різні за часом і режисурою трактовки твору. У цьому ж руслі стоїть наступний твір — симфонія-балет «Ассоль», де симфонізація танцю закладена уже в музичній партитурі.

Ставлення провідних хореографів ХХ ст. до функції танцю у виставі змінювалося по лінії від оповідності до видовищності — «мінімум пояснень, мінімум фабули, максимум почуттів» [7, с. 297]. На практиці таке тяжіння урівноважувалося симфонізацією танцю, коли «змістовність хореографічного тексту народжувалася з музичної, а не сценарної драматургії» [7, с. 300]. Названі процеси прослідковуються впродовж усього шляху творчості українського композитора. Але у його останніх партитурах (хореографічні сцени «Вій», симфонія-балет «Liebestod») нарративність взагалі послаблюється, що також відповідає загальній тенденції посилення візуальної сторони танцю і щонайменшій потребі оповідності.

Симфонія-балет «Ассоль» також підтверджує тезу про дифузю жанрів. Його музична драматургія не просто самостійна, а по-театральному виразна, яскрава, компактна і контрастна. Літературна основа твору наскрізь пронизана симфонічним розвитком, що не нівелює, а лише приглушує нарративність задуму. Свосвідності твору надають і введені до фіналів частин вокальні тембри сопрано і тенору. Загальна ідея синтезу мистецтв, характерна для початку ХХ ст., у його останній чверті одержала такі форми, «де основним потягом було не злиття, а «суміш», не синтез, а монтаж художніх компонентів» (7, с. 300).

Жанрова специфіка та драматургічні особливості балетних творів В. Губаренка пов'язані з різними напрямками розвитку художньої культури ХХ століття (неофольклорними та необароковими, етико-психологічними, філософсько-символічними). У балетній музиці В. Губаренка відчувається також вплив раннього І. Стравінського, зокрема його «Весни священної», що проявляється у гетерофонії, нерегулярній метриці, акцентному ритмі, значній ролі остинато (наприклад, у першій частині «Зелених святків», наскрізному образі руху в «Комуністі»), узагальнених постатях (Дівчина-жертва — Монолог героя, Дует у «Запорожцях»), нонперсоніфікованому загалі («Навала» в «Запорожцях», «Карнавал» як характеристика народу в «Камінному господарі»). Гостра характерність образів, гротесковість спирається на художній досвід С. Прокоф'єва, а напружена музична драматургія і поліфонічні прийоми роботи з матеріалом сформувалися як наслідування стилю Д. Шостаковича.

Три твори Губаренка, позначені як симфонії-балети, являють собою три абсолютно різних композиції. Формально тричастинна, «Ассоль» більш близька до контрастно-складової двочастинності, використаної автором у камерних симфоніях № 2 та № 3.

«Зелені святки» — велика чотиричастинна програмна симфонія з усією необхідною атрибутикою: формами, послідовністю частин, обов'язковою контрастністю або антагонізмом образів, їхньою взаємодією; типова циклічна конструкція з повільним фіналом малерівського зразка. Численні інструментальні *solì* — каденції «Зелених святків» — надають твору ознак концертності барокового типу, зокрема *Concerto grosso*.

«Liebestod» — одностайний твір у формі вільно трактованого сонатного *allegro*, фактично симфонічна поема із парадигмою одноактового балету, близький до передіємного жанру увертюри-фантазії. За образним наповненням, експресією викладення та кінематографічною кадровою монтажністю він викликає асоціації із жанровим типом «*In Memoriam*», що активно формується у ХХ столітті (А. Шнітке).

«Сучасний танець у ХХ ст. розвивався, як невербальне мистецтво, міцно пов'язане з підсвідомістю» [7, с. 297], був своєрідною «дослідницькою лабораторією» найважливіших загальнолюдських процесів у суспільному житті, психології. Цим ознакам відповідає розробка В. Губаренком в жанрах опери-балету та хореографічних сцен надзвичайно складної, філософської теми «Вія».

В усіх випадках музична форма узагальнює позамузичний — літературний — чинник, передбачає використання нової хореографічної мови і дозволяє уявити сценічне втілення у пластичному вирішенні.

Висновки. Проведене дослідження балетної музики В. Губаренка довело, що український балет є складним конгломератом різноманітних явищ і процесів. Народження у ньому нових жанрово-стильових тенденцій свідчить про значний потенціал подальшого розвитку музично-сценічних жанрів. Симфоніст і театральний композитор, В. Губаренко пройшов у своїй еволюції шлях, типологічно схожий на шлях П. Чайковського, синтезувавши ознаки балетного жанру із власними оперними і

симфонічними досягненнями. Жоден з балетів В. Губаренка не повторює інший (попередній) ні за драматургічними, ні за композиційними, ні за родовими чи жанровими ознаками.

Доведено, що пошук українського композитора у жанровій сфері попри ізольованість вітчизняної культури від світових досягнень, відповідав загальним тенденціям тогочасного європейського балету.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Карлсон К. Мир движется по кругу // Балет. — 2007. — № 1, С. 34.
1. Ноймайер Дж. «Найти в произведении самого себя» // Балет. — 2007. — № 3. — С. 16-17.
2. Полянська Г. Жанровий пошук у балетній музиці В. Губаренка: Дис. ... канд. мистецтвознавства. — НМАУ ім. П. І. Чайковського. — 17.00.03. — К., 2006. — 253 с.
3. Саркисян С. Духовная реальность мира // Муз. академия. — 2006. — № 4. — С. 99-102.
4. Станішевський Ю. Балетний театр України. 225 років історії. — К.: Муз. Україна, 2003. — 440 с.
5. Шаляпин Ф. Литературное наследство. — Т. 1. Письма. — М.: Искусство, 1976. — 760 с.
6. Чепалов О. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: Монографія. — Харків, ХДАК, 2007. — 344 с., іл.
7. Черкашина М. Музичний театр Віталія Губаренка — історичний контекст, риси драматургії // Віталій Губаренко: сторінки творчості. — К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003 — С. 5 - 32.
8. Anderson J. Ballet. Modern dance. A concise history. Princeton Book Company Publishers. New Jersey, 1992.

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРА КАПРИЧЧИО

В статье рассматривается многовековой путь развития жанра каприччио, прослеживается его эволюция в музыкальной практике композиторов XVI - XX веков.

Centuries-old way of development of a genre of a capriccio is considered in the article. The capriccio evolution is traced in a musical practice of composers XVI-of XX centuries.

У статті розглядається багатовіковий шлях розвитку жанру каприччіо, простежується його еволюція в музичній практиці композиторів XVI - XX століть.

Есть жанры, изучение которых остается актуальным ввиду того, что до сих пор в научных источниках о них нет ясного представления. Одним из таких наименее исследованных жанров является каприччио. Музыкальные словари дают лишь приблизительные характеристики этого жанра. Попытка взглянуть на него обобщенно без предварительного исторического анализа приведет к несоответствию существующих определений и реально звучащих сочинений с данным жанровым именем.

Цель статьи — опыт обобщения исторической эволюций жанра каприччио в западноевропейской музыке.

Судьба этого жанра складывалась парадоксальным образом. Как и многие другие жанры, каприччио развивалось в разные эпохи с различной степенью интенсивности. Каприччио разных историко-стилевых периодов кардинально отличаются друг от друга. Но не только широта распространения, но и отношение композиторов и исполнителей к нему было неоднозначным. Причина, по-видимому, была заложена уже в самом названии: в переводе с итальянского *capriccio* означает «каприз», «внезапность»; во французском языке *caprice* — «упрямство», «причуда», «прихоть».

История жанра каприччио охватывает около пяти веков — с XVI ст. по XX ст. Первые каприччио появляются в вокальной

музыке: в XVI веке так называлась многоголосная вокальная пьеса типа мадригала (произведение светского содержания из двух — трех частей).

В эпоху барокко наблюдается разветвление жанра каприччио. Первая линия относится к раннему и среднему барокко. Клавирные и органные каприччио в то время создавали композиторы разных национальных школ. Такие выдающиеся мастера, как Я. Свелинк, Дж. Фрескобальди и его ученик И. Фробергер, перенесший традиции своего учителя на немецкую почву, писали в полифонической манере. Это были пьесы имитационного склада, несколько напоминавшие фугу. Однако в практике того времени каприччио настолько тесно пересекалось с ричеркаром и фантазией, что во многих источниках оно упоминается как синоним одного из этих жанров. Например, в I томе «Истории западно-европейской музыки» Т. Ливановой «От античности до XVIII века» пишется о форме «*фантазии или каприччио-ричеркара*» Я. Свелинка, как о крупной, построенной на единстве имитационного, фугированного изложения и слитно-вариационного развития пьесе [4, с. 299-300]. В «Очерках из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века» Вл. Протопопова выявляется связь «*фантазии (каприччио)*» с формой фуги в начале XVII века [9, с. 57]. Т. Дубравская дает определение, обобщающее два предыдущих: «Ричеркары, фантазии и каприччио нередко сходны по строению; для них характерна слитно-вариационная форма, состоящая из нескольких крупных частей, следующих друг за другом с нарастанием ритмической активности; тема варьируется путем ритмических изменений, обращений и стреттных вступлений; использование в экспозиции кварто-квинтовых имитаций подготавливало форму фуги» [7, с. 873].

Важные качества каприччио подчеркивает М. Преториус, один из учеников Я. Свелинка: «Иногда кто-либо по собственному желанию берется за импровизацию фуги, но, не закончив ее, перескакивает на другую фугу, пришедшую ему в голову. Такие быстрые смены происходят потому, что в настоящих фугах нет текста и слова не связывают импровизирующего; он может варьировать, дополнять, отклоняться, вертеть и поворачивать тему, как ему вздумается. В таких *фантазиях и каприччио* можно в

выгодном свете показать свое мастерство, так как все допустимое в музыке, в соединении с диссонансами и так далее может быть применено без особых опасений» [9; с. 24].

В этом определении заключено несколько наиболее характерных принципов, встречающихся в каприччио того времени. Во-первых, наличие фугированного изложения, впоследствии присущего фуге, давало возможность полифонически развивать музыкальную мысль. Так, в органных каприччио Дж. Фрескобальди используются всевозможные приемы тематического варьирования: увеличение, уменьшение, ритмические варианты, использование части темы, инверсия, имитационное развитие противосложения. Однако обращение с темой, ответом-имитацией, противосложением было намного свободнее, не было регламентировано четкой последовательностью, которая кристаллизовалась в строении фуги.

Во-вторых, композиция каприччио чаще была свободной, что отличало его от ричеркара. Отсутствие словесного текста давало возможность импровизатору свободно переходить от одного раздела к другому. В разделах каприччио могли появляться новые темы. Возможность дополнять тематизм средствами мелодики, метроритма, вариационности на основе новых тематических элементов указывает на роль вариативного мышления, зарождавшегося в недрах барочных жанров. В каприччио могло быть применено «все, допустимое в музыке» (по выражению Преториуса), что обусловило особую свободу в композиции и исполнении.

Название «каприччио» часто употреблялось как тождественное фантазии и ричеркару. Можно ли обнаружить черты отличия между ними? Дж. Фрескобальди в предисловии к циклу «Первая книга каприччио» пишет следующее: «Каприччио по стилю не так просты, как мои ричеркары». [11, с. 4]. Выдающийся итальянский органист фиксирует внимание на более широком спектре исполнительских задач. Он дает ряд советов исполнителю, среди которых - пожелание «стремиться найти задуманный композитором звуковой эффект и желаемый способ исполнения, соответствующий характеру...», рекомендации придерживаться темп в началах и концах частей; допускается возможность исполнять

не все произведение, а понравившиеся разделы, с условием завершения их в основной тональности [там же].

Дж. Фрескобальди считал свои каприччио «пригодными для учебных целей» [там же]. Его пьеса *Capriccio di durezza* (Каприччио «жестокостей») представляет для играющего сложную слуховую задачу, при работе над которой необходимо выработать отношение к устойчивым и неустойчивым гармониям. Под «жестокостями» Дж. Фрескобальди имел в виду диссонансы и рекомендовал «оттягивать разрешения некоторых диссонансов» [там же]. Все перечисленное говорит о предоставлении большей свободы исполнителю, вплоть до выбора более понравившихся частей.

Кроме этого, можно отметить разноплановость тематизма каприччио, в отличие от ричеркаров, где тема чаще была нейтральной, даже безликой, так как на первый план выдвигалось мастерство ее контрапунктической разработки. Дж. Фрескобальди использовал народные темы (Каприччио на «Джирольметту», Каприччио «Бергамаска») – обиходные темы того времени, встречавшиеся во многих сочинениях (Каприччио на фламандский бас), песенные (Каприччио на тему фра Якопино, соединенную с песней «Руджиеро»), звукоизобразительные (*Capriccio sopra il ku-ku* - Каприччио на «ку-ку»).

И. Фробергер, ученик Дж. Фрескобальди, приближает каприччио к канцоне. Они отличаются от ричеркаров и фантазий «обилием «черных нот»» [11; с. 34-42], что, по объяснению М. Преториуса, свидетельствовало о более веселом, живом исполнении.

Завершая характеристику барочного периода развития каприччио, обратимся к клавирному творчеству И.С. Баха. Поскольку fuga в творчестве великого немецкого композитора уже оформилась, каприччио и ричеркары представлены у него лишь единичными образцами, в отличие от фантазий. У И.С. Баха эти жанры не тождественны друг другу и существенно отличаются от фуги.

И.С. Бах написал три каприччио для клавира. Самое знаменитое из них – «Каприччио на отъезд возлюбленного брата». Это уникальное в баховском наследии программное произведение, где каждый из шести разделов предваряется небольшим текстовым

пояснением. Необычно также использование в одночастном произведении нескольких жанровых моделей. Присутствуют ариозо, ария; третья часть написана в жанре пассакалии, завершает сочинение fuga. Произведение носит явный юмористический оттенок. Выразительный тематизм не только передает настроения и действия, но и содержит буквальное имитирование рожка почтальона в разделе «Fuga в подражание рожку почтальона».

Небольшая пьеса И.С. Баха Каприччио *c-moll* является частью Партиты № 2. Она написана в старинной двухчастной форме. Интересно то, что вторая часть – практически инверсия первой.

В истории развития жанра каприччио важное место занимает творчество Г. Генделя. Из его сочинений известны два каприччио для клавира: *g-moll*ное (ок. 1736 г.) и *F-dur*ное, относящееся к юношеским годам (издано в Амстердаме в 1732 г.) Последнее – трехчастная клавирная пьеса *Da capo* с имитационными элементами и скандированной темой. На ее проведениях в разных тональностях попеременно с однотипными связками построена вся пьеса.

Исполнительская сторона генделевского творчества интересна нам в большей степени, т. к. в ней представлено принципиально новое отношение к каприччио. Г. Гендель стал практиковать этот жанр как импровизируемую сольную каденцию. Как известно, композитор дирижировал своими операми и ораториями за клавесином. Со временем он начал импровизировать между частями ораторий. Эти сольные вставки, по словам Р. Роллана, получили название «каприччо» [10; с. 47, 64].

О практике подобного воплощения каприччио свидетельствуют воспоминания австрийского композитора К. Диттерсдорфа: «Каденции (в старые времена их называли «каприччио») были тогда очень распространены, но с той лишь целью, чтобы виртуоз мог, импровизируя, показать свое ремесло» [5; с. 7].

Как импровизируемую виртуозную каденцию понимали каприччио итальянские скрипачи XVIII века. Так, «каприччи» П. Локателли – это виртуозные каденции к первой и третьей частям его концертов, записанные им в сокращенной нотации. Эти сочинения впоследствии расшифровал Н. Паганини и столкнулся

в них с совершенно новыми техническими средствами. Каденции П. Локателли, изданные под названием «Искусство скрипки» в 1733 г., дали импульс Н. Паганини к созданию «24 каприччио» для скрипки соло, сконцентрировавших почти все содержание его новаторской техники.

Существует мнение, что В. Моцарт также, как и Г. Гендель понимал каприччио как импровизируемую каденцию. По этой причине создание каприччио в эпоху венского классицизма отодвигается на периферийное место. Кроме нескольких каприччио венских классиков, жанр практически не использовался другими композиторами этой эпохи. Каприччио Й. Гайдна — скерцозного плана. Остроумные музыкальные шутки были не чужды великому классику. Такого же свойства и его каприччио G-dur. Достаточно скромное место отводит жанру каприччио Л. Бетховен. Его Рондо-каприччио «Ярость из-за потерянного гроша» носит ярко выраженный юмористический характер, что подтверждает рецензия Р. Шумана: «Едва ли существует нечто более забавное, чем эта шутка. Я сразу начал хохотать, сыграв ее впервые» [14, с. 165].

После периода охлаждения интереса к каприччио внимание к этому жанру резко возрастает в эпоху романтизма. Вслед за Н. Паганини каприччио писали его современники — скрипачи П. Роде, Р. Крейцер. В их творчестве наметилась новая тенденция в развитии жанра. Каприччио приближается к этюду («42 каприса или этюда» Р. Крейцера).

Исследователь Т. Попова считает, что жанр концертного этюда возник под воздействием каприсов Н. Паганини. Известно, что Шуман и Ф. Лист называли свои транскрипции каприсов Н. Паганини «этюдами», найдя в них тот баланс техники и содержания, который соответствовал романтической трактовке этого жанра. Н. Паганини усилил в своих каприччио виртуозный потенциал жанра. Определяющее значение виртуозности в каприсах Н. Паганини подтверждается исполнительской и композиторской практикой: до сих пор они представляют одну из вершин исполнительского мастерства скрипачей. Не случайно, фортепианные произведения, созданные по каприсам Н. Паганини, несут отпечаток виртуозности скрипичных каприсов начала XIX века.

Статьи и рецензии Р. Шумана на изданные фортепианные сочинения его современников подтверждают, что увлечение каприсами, фантазиями и вариациями было массовым. К написанию такого рода произведений обращались как известные музыканты-профессионалы, так и любители. Среди композиторов, писавших каприсы в XIX веке, следует назвать имена Г. Куленкампа, Г. Герца, А. Бертини, Д. Хилл-Хандлей, И. Хартмана, Ю. Барони-Кавалькабо, И. Пиксиса, А. Орловского, Э. Франка, Ф. Вильзинга, С. Хеллера, У. Стендейл-Беннета, Э. Фридбурга, А. Тома.

Из комментариев Р. Шумана к сочинениям этих авторов следует, что капричио могло принимать любой облик — миниатюры, крупного сочинения, даже симфонического произведения. Этот жанр, наряду с экспромтами, фантазиями, вариациями, скерцо был полем для экспериментов, своеобразной творческой лабораторией, в которой многие композиторы пробовали свои силы. Некоторые из них приближали жанр каприса к этюдному, как это делали скрипачи, последователи Н. Паганини. Например, «12 каприсов» Э. Хорнемана Р. Шуман считал похожими на этюды «своей законченностью и тем, что они часто строго придерживаются однажды найденной фигурации; в то же время, приближаясь к капрису, они избегают ... педантичного техницизма...» [14; с. 118].

Некоторые каприсы оказывались «не чем иным, как попури» [14; с. 43]. Часто встречались случаи использования программности (Л. Лакомб, Каприс «Прощание с родиной»). Как и фантазии, каприсы могли сочиняться на оперные темы («Большой характерный каприс на тему Мейербера» К. Шунке). Одним из первых представил капричио как произведение для фортепиано с оркестром Ф. Куфферат (Капричио *cis-moll* op.1). Название «капричио» использовалось как в чистом виде, так и в синтезе с другими жанрами («Каприсы в форме *Anglaise* (английского танца)» Й. Поля, «Каприс в форме вальса» К. Вик, «Фантазия капричиоза» Ю. Шаплера, «Скерцо капричиозо» Ю. Рица). Капричио также заняли место в творчестве ярчайших художников романтизма: К. Вебера, Ф. Мендельсона, И. Брамса.

К. Веберу принадлежит большое количество фортепианных сочинений «блестящего стиля», среди которых – «Momento capriccioso». Трехчастная пьеса в темпе Prestissimo основана на крупной технике. Это сложное в исполнительском плане произведение является иллюстрацией новых виртуозных средств.

В виртуозном блестящем стиле написано и Рондо-каприччиозо Ф. Мендельсона. Сочетание каприччио с рондо уже использовалось Л. Бетховеном, но сочинение Ф. Мендельсона – несколько другого плана. Рондо-каприччиозо – характерная пьеса, в которой необычное для рондо медленное вступление контрастирует с оживленной основной частью. «Блестящее каприччио» Ф. Мендельсона – крупное произведение для солиста с оркестром. Данное сочинение привлекает исполнителей вплоть до сегодняшнего дня. Показателем популярности «Блестящего каприччио» может служить тот факт, что каприччио для фортепиано с оркестром, в том числе «блестящие каприччио», вслед за Ф. Мендельсоном писали композиторы, уже не имеющие прямого отношения к «блестящему стилю» XIX века.

Иное музыкальное содержание представлено в каприччио И. Брамса. Они являются частью фортепианных циклов ор. 76 и ор. 116. Как и Интермеццо, с которыми они чередуются в этих поздних опусах, каприччио насыщены по смыслу, несмотря на миниатюрность. Лаконичность в сочетании с глубиной содержания объясняется тем, что И. Брамс подошел к созданию миниатюр в поздний период творчества, уже после работы с крупными формами сонат и вариаций. В отличие от сдержанных, философских интермеццо, каприччио И. Брамса отражают активное, действенное начало.

Романтическая эпоха демонстрирует широкий диапазон распространения жанра в различных областях музыки. Каприччио стало также симфоническим произведением – «Арагонская хота» М. Глинки (второе ее название – «Блестящее каприччио»), «Итальянское каприччио» П. Чайковского, «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова, «Арабское каприччио» К. Сен-Санса, «Цыганское каприччио» С. Рахманинова. Каприччио оказывается универсальным для выражения любой специфики.

«Русское каприччио» А. Рубинштейна для фортепиано с оркестром — одночастное произведение с русским колоритом песенных и шуточно-плясовых тем. Написанное великим пианистом XIX века, оно ставит и перед современным исполнителем высокие технические и художественные задачи. Развитие жанра каприччио как крупного произведения для солиста с оркестром продолжили композиторы XX века И. Стравинский, Л. Яначек, выдающиеся пианисты Д. Благой, М. Плетнев.

В XX веке создаются каприччио в жанре миниатюры, чаще всего как часть цикла фортепианных пьес. Таким его представляли Г. Форе в «Мелких пьесах» ор. 84, С. Прокофьев в цикле фортепианных пьес ор. 12, Д. Мийо в серии «Три рэг-каприччио», Ф. Пуленк в цикле «Баркарола, Ноктюрн и Итальянский каприс», И. Альбенис в «Стаккато (каприччио)» из цикла «Двенадцать характерных пьес» ор. 92, «Каталонское каприччио», «Павана-каприччио» ор. 12.

Существует ряд каприччио для ансамблевого исполнения: «Вальсы-каприсы» для фортепиано в 4 руки Э. Грига, «Каприччио на русские темы» для фортепиано в 4 руки М. Глинки, Каприччио Ф. Пуленка по его кантате «Бал-маскарад», Каприччио для двух фортепиано Ф. Гершковича, «Три рэг-каприччио» Д. Жученко.

Выводы. Проследим динамику интенсивности использования жанра каприччио в практике эпохи барокко, классицизма, романтизма и XX ст. Если каприччио в качестве композиции позволяло отступления от текста, то в виде импровизированной каденции оно не предполагало нотной записи.

Наименее востребованным каприччио было в эпоху классицизма. За исключением единичных образцов в творчестве Й. Гайдна и Л. Бетховена он практически не использовался композиторами. Свободная и причудливая природа каприччио оказалась мало применимой в русле убеждений о разумности Бытия, гармоничности человеческой природы, единства *emotio* и *ratio* — основополагающих идей классицизма.

Наряду с прелюдией, каприччио пережило расцвет в эпоху романтизма. В связи с увлечением всем необычным, фантастическим, загадочным, каприччио становится незаменимым жанром. Он может «перевосплащаться» и даже заменять такие жанры, как

этой, фантазия, сюита, скерцо. Эту эпоху можно считать периодом формирования специфически фортепианного каприччио, которое трактовалось композиторами и как крупное концертное произведение (часто для фортепиано с оркестром), и как миниатюра. Широкий диапазон развития жанра демонстрирует творческая практика XX и начала XXI века. Исполняется «Испанский каприс» М. Скорика для струнного оркестра; «Украинское каприччио» написано Вл. Птушкиным; азербайджанский композитор И. Гаджибеков в настоящее время работает над каприччио для фортепиано с оркестром.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. *История фортепианного искусства. Ч.1 и 2.* - М.: Музыка, 1988. - 415 с.
2. Бах И. С. *Каприччио на отъезд возлюбленного брата и Ария, варьированная в итальянском стиле / Вст.ст. Н. Копчевского.* - М.: Музгиз, 1963. - С. 2-4.
3. Друскин М. *Иоганнес Брамс. Изг.2, дополн.* - М.: Музыка, 1970. - 111 с.
4. Ливанова Т. *История западноевропейской музыки до 1789 г. Т. I.* - М.: Музыка, 1986. - 462 с.
5. Меркулов А. *Каденция солиста в XVIII - начале XIX в.* - 9 с.
6. *Музыкальная энциклопедия.* - М.: Сов. энциклопедия, 1973. - Т. I - С. 116-117; Т. II. - С. 710; Т. III. - С. 382-385; Т. IV. - С. 485; Т. V. - С. 767-771.
7. Назайкинский Е. *Стиль и жанр в музыке.* - М.: Владос, 2003. - 248 с.
8. Попова Т. *О музыкальных жанрах.* - М.: Знание, 1981. - 128 с.
9. Протопопов В. *Очерки из истории инструментальных форм XVI - нач. XIX в.* - М.: Музыка, 1979. - 372 с.
10. Роллан Р. Г. *Гендель.* - М.: Госмузиздат., 1931. - 88 с.
11. *Фрескобальди Дж. Избранные клавирные сочинения / Вст. ст. Н. Копчевского.* - М.: Музыка, 1983. - С. 4-13.
12. Цуккерман В. *Музыкальные жанры и основы музыкальных форм.* - М.: Музыка, 1964. - 159 с.
13. Швейцер А. *Иоганн Себастьян Бах.* - М.: Музыка, 1964. - С. 112-113.
14. Шуман Р. *О музыке и музыкантах.* - Т. I. - М.: Музыка, 1975 - 404 с. Т. II. - М.: Музыка, 1978. - 327 с. Т. III. - М.: Музыка, 1979. - 294 с.
15. Ямпольский И. *Каприччи Н. Паганини.* - М.: Госмузиздат, 1962. - 62 с.

РОЗДІЛ 2 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ВИКОНАВСТВО ТА ПЕДАГОГІКА

УДК 78.071

Т. Веркина

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО: «В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО НАСТОЯЩЕГО»

Предложен подход к изучению исполнительского искусства как самостоятельной творческой практики.

The approach of study of performing art as an independent creative practice is suggested in the article.

Запропонований підхід до вивчення виконавського мистецтва як самостійної творчої практики.

Теоретическая мысль о музыкальном исполнительстве уже давно вошла в область «чистой науки», где фактор «полезности» далеко не является решающим. Накопленные знания стали весьма обширны и разнообразно систематизированы, множатся методологические подходы к изучению явлений исполнительского искусства, активно разрабатываются исторические и теоретические аспекты данной проблематики. Однако, «к сожалению, в большинстве работ, посвященных интерпретации, исполнительское искусство предстает как некий абстрагированный объект и рассматривается слишком общо» [7; с. 258]. Открытые принципы и закономерности, сформулированные теоретические концепции не всегда связываются непосредственно с решением исполнительских проблем, им нередко свойственны абстрактность и умозрительность.

Феномен исполнительства в его реальном существовании принято изучать с позиций художественной интерпретации как сферу «вторичной, относительно самостоятельной художественной деятельности» [3; с. 109]. В таком аспекте исполнитель выступает «лишь как посредник между творцом и слушателем» [3; с. 52], раскрывающий авторский замысел, зафиксированный в нотной

записи. При этом фигура композитора — творца текста — доминирует, исполнитель интерпретирует «первообраз» сочинения, запечатлевший авторскую личность и его время. В своей письменной фиксации композиторский текст является, как заметил М. Бахтин, «первичной данностью» — «той непосредственной реальностью, из которой только и могут исходить» гуманитарные дисциплины. Сохраняя и транслируя информацию, текст является «реальным языком, отделенным от человека», языком, который «становится чем-то буквально «плоским», на плоскости воссозданным» [1; с. 128]. Благодаря исполнителю, эта «отчужденная речь» получает возможность принадлежать конкретному человеку, обрести объем, пространственно-временные характеристики. В процессе «произнесения» авторский текст преобразуется в особый звуковой феномен, разворачиваемый в настоящем времени и реальном пространстве. Как осуществить это преобразование без смысловых и эстетических потерь, учитывая различные свойства «написанного» и «озвученного»? Ответ на этот вопрос знали великие исполнители и педагоги. Их опыт позволяет приблизиться к пониманию музыкального исполнительства не как «условной абстрактной структуры» в форме идеальной модели, в «чистом» виде, абстрагированном от реальности [3; с. 253], а как «эмпирического феномена».

Задача статьи — наметить подход к изучению музыкально-исполнительского искусства как самостоятельной творческой практики.

Под «практикой» в широком смысле следует понимать «различные способы реализации человеческого бытия в разных формах закрепления, воссоздания и развития человеческого опыта, *процесс перехода* накопленного и накапливаемого опыта в условия их существования, в средства их деятельности, в схемы их самоутверждения» [11; с. 544]. Опираясь на данное определение, можно предположить, что музыкальное исполнительство есть особый род творческой практики. Это — «способ закрепления, воссоздания и развития» музыкального опыта человека, «процесс перехода» зафиксированного в нотном тексте накопленного музыкальным искусством опыта в условия его существования, в средства деятельности музыкантов, в схемы их самоутверждения.

Исполнительская деятельность сориентирована «на фактор общения с музыкой, поиск путей особого рода взаимопонимания между реальным (пианист) и виртуальным (нотный текст композитора)» [5; с. 43]. Музыкант-исполнитель призван решать две принципиально разные задачи: «воссоздать замысел композитора в реальном звучании» и «выразить себя в художественном творческом процессе» [9; с. 21]. Иначе говоря, «разобрать текст, научиться играть написанное в нотах, запомнить произведение»; но при этом не упустить «смысл сочинения, его пафос, его музыкальную красоту, а далее — выразить самого себя, отразить настроение эпохи, придать произведению общественную значимость, актуализировать его, дать ему жизнь» [9 с. 28].

Бытует представление, что нотный текст — это «что» говорится, а исполнение — «как» говорится, и таких «как» может быть много» [6; с. 117]. В этом ракурсе музыкальное исполнительство, безусловно, является художественной интерпретацией, «толкованием» нот в ходе их «чтения». Однако исполнитель также хочет «поделиться со слушателями музыкой, которая в его руках» [5; с. 46], показать свое искусство, а не только «прокомментировать» текст композитора.

Деятельность исполнителя — своего рода реконструкция художественного целого по его отдельным, более или менее прописанным деталям. В исполнении практически реализуется идея перевода — «выучить нотный текст — значит перевести его в движения пальцев по клавишам» [4; с. 33]. Разумеется, это не просто попытка сыграть, как получится. Это — большая работа по достижению искомого результата. Исполнитель осуществляет сознательный выбор в заданных условиях. Благодаря этому становятся возможны поиски своего пути, своего решения.

Р. Якобсон в статье «On translation» (1966) видит основную проблему при переводе не в том, чтобы выразить смысл однозначно, а в том, чтобы сохранить неоднозначность исходного языка [13; с. 12]. Звуковая реализация нотного текста также предоставляет слушателю достаточную свободу в толковании художественного образа, столь же многозначного, как и его графический прообраз. В самом общем плане исполнительская практика реализует идею игры. Есть глубокая закономерность в том, что свой

труд о фортепианном исполнительстве Г. Нейгауз назвал «Искусство фортепианной игры».

Известный лингвист А. Вежбицкая, определяя понятие «игра», его инвариант, предложила следующее толкование:

(а) многое, что делают люди;

(б) люди делают это в течение долгого времени;

(в) люди делают это ради удовольствия (т.е. они хотят испытать какие-то хорошие чувства);

(г) когда они делают это, они хотят, чтобы что-то произошло;

(д) если бы они не делали это, они бы не хотели, чтобы что-то произошло;

(е) когда они делают это, они должны знать, что им можно делать;

(ж) когда они делают это, они должны знать, что им нельзя делать;

(з) прежде, чем люди делают это, кто-то должен им сказать это» [2; с. 213].

Разумеется, музыкальное исполнительство как игра относится только к человеческой деятельности, продукт этой деятельности имеет свою продолжительность и «не может быть мгновенным». Ее назначение, в конечном смысле, — удовольствие, как самого исполнителя, так и присутствующего при игре слушателя. Процесс исполнения «выключен» из обыденной реальности, одна из ее целей выйти в иной художественный мир, музыканты действуют в рамках строго заданных правил. Однако это не исключает свободу выбора. При этом сектор свободы исполнителя в каждую историческую эпоху изменяется. Каждый исполнительский акт практически непредсказуем, никто — ни слушатель, ни исполнитель до конца не знает точно, что именно произойдет в момент исполнения, и каков будет его результат. Наконец, для того, чтобы исполнять музыку, крайне необходимо (во всяком случае, на начальной стадии обучения) получать для этого указания от компетентного человека (и не один год).

В контексте исполнительского искусства русское слово «игра» в большей степени соответствует немецкому Spiel, которое имеет более широкий диапазон употреблений, соответствующих английскому playing (хотя и неточно). При этом в немецком слове

Spiel также выражена идея правил (предваряющего знания того, что можно делать и чего нельзя делать) и идея четко определенной цели, которая может или не может быть достигнута [2; с. 214].

Прекрасной метафорой музицирования является «игра в бисер» Г. Гессе, которая понимается «как путь от становления к бытию, от возможного к реальному» [4; с. 46]. «Правила этой игры нельзя выучить иначе, чем обычным, предписанным, путем, на который уходят годы» [4; с. 24]. «В пределах этой твердо установленной системы отдельному умельцу Игры открыт целый мир возможностей и комбинаций» [4; с. 25].

Игра на инструменте, как и «игра в бисер», является «не просто упражнением, не просто отдыхом»: она, — по мнению Г. Гессе, — «олицетворяла гордую дисциплину ума... Играли в нее с аскетической и в то же время спортивной виртуозностью и педантичной строгостью, находя в ней наслаждение» [4 с. 40].

Для того, чтобы предотвратить превращение «знаков» игры в простые буквы, «игроки» ввели обязательное включение в игровую деятельность «опыт созерцания» — «требование более глубокой и душевной самоотдачи, тихое, строгое размышление об этом знаке, о его содержании, происхождении, смысле...» [4; с. 44]. Это позволило воспринимать их как своеобразные иероглифы.

В музыкальном исполнительстве таким «иероглифом игры» является интонация. «Интонация в музыкальной науке и практическом музыкантском обиходе означает нечто всем понятное и трудноуловимое. По существу, это и есть качество осмысленности — понимания музыки, ее исполнения» [12; с. 7]. Музыкально-исполнительское искусство, прежде всего, накапливает опыт интонирования. Зафиксированная в нотном тексте музыка существует как бы в режиме *off line*, лишенная настоящего времени. В процессе исполнения музыка актуализируется, обретая в интонировании временное измерение.

Накопленный в письменных носителях опыт исполнитель транслирует в «режиме актуальности». В контексте музыкально-исполнительской практики термин «актуальность» понимается, во-первых, буквально, как звуковая форма бытия музыкального произведения. Во-вторых, как специфическое качество исполнительского текста, которое представляет его настоящий,

сиюминутный статус, провоцирует вопросы о сегодняшнем и является симптомом конкретного места и времени. Музыкальное исполнительство имеет дело с «зыбким и текучим *сейчас*», которое «обладает силой лишь тогда, когда оно в состоянии ответить на вызов ускоряющегося времени, а это значит — отказаться от *привычного* хода вещей, изменить символический и идеологический багаж и, наконец, вписать себя в горизонт *настоящего*» [10; с. 4]. Музыкант-исполнитель постоянно находится в поиске утраченного нотным текстом «настоящего», которое становится значимым, лишь пройдя стадию коллективного внимания — все той же актуальности.

Основной исполнительской проблемой является «актуальное интонирование», позволяющее не только озвучить нотный текст, как «произнесенное» конкретным человеком *здесь и сейчас*, но и представить звучащее как наполненное актуальным смыслом, значимым для сегодняшнего дня, а потому достойным быть в будущем.

Творческая практика музыканта-исполнителя, с одной стороны, сориентирована на общение с личностью композитора, понимание нотного текста и поиск способов его представления в реальном звучании. С другой стороны, исполнитель не просто воссоздает композиторский продукт, а творит его звуковой эквивалент, играя знаками и смыслами культуры, обращаясь к своим современникам, рассказывая о себе. Это своего рода работа в заданных условиях, которая требует поисков своего решения, своего пути.

Выученное по нотам всегда воссоздается как бы от первого лица. «Необходимо вжиться в материал, сделать его своим собственным опытом, собственным душевным переживанием» [5; с. 9]. Однако практика присвоения «чужого» текста чревата банальностью. В банальность можно впасть, даже активно не желая этого. Нужно «быть осторожным — быть на страже красоты. Не красоты. Красивость шаблонна по своей сути. Красота — единична и производит впечатление тогда, когда она, как говорится, к месту. Не бывает красоты вообще» [5; с. 10].

Исполнение, превращающее все в банальность, выносит приговор произведениям искусства. Оно «набрасывает покров

общих мест на настоящее мгновение, чтобы исчезло лицо реальности» [7; с. 147-148]. Поэтому музыкант-исполнитель должен быть всегда одержим жаждой конкретности. «Поиски утраченного настоящего, поиски мелодической правды мгновения; желание застать врасплох и поймать эту ускользающую правду; желание проникнуть таким образом в тайну непосредственной жизни, которая поэтому и становится одной из самых малоизвестных вещей на свете» [7; с. 140] — именно в этом заключен онтологический смысл музыкально-исполнительского искусства.

Выводы. Музыкальное исполнительство как творческая практика является сферой реализации действенного опыта музыканта, опыта воссоздаваемой и закрепляемой продуктивной работы как приложения, воплощения и испытания человеческих навыков, умений и знаний. Деятельность музыканта-исполнителя подчинена идее возвращения нотному тексту «утраченного настоящего» через актуальное интонирование.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. Проблема текста: опыт философского анализа // Вопросы литературы. — 1976. — № 10. — С. 122-151.
2. Вежицкая А. Язык. Культура. Познание. — М.: Русские словари, 1996. — 416 с.
3. Гуревич Е.Г. Проблема художественной интерпретации (философский анализ). — Новосибирск: Наука, 1982. — 256 с.
4. Гессе Г. Игра в бисер. — М.: Правда, 1992. — 496 с.
5. Жуков И. Уроки жизни // Муз. академия. — 2007. — № 1. — С. 39-45.
6. Колобков С.П. Принцип парадоксальности в сочинении и исполнении музыки. — Харьков: Основа, 1997. — 172 с.
7. Кундера М. Нарушенные завещания. — М.: Азбука-Классика, 2006. — 288 с.
8. Мадышева Т.П. К проблеме интерпретации вокальной музыки / Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. — Харьков: Ра — Каравелла, 2002. — С. 258-264.
9. Рагс Ю.Н. Музыковедческие знания в интерпретации музыкального произведения // Курс фортепиано в подготовке специалистов-музыкантов: Сб. науч. трудов. — Новосибирск, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 1990. — С. 21-39.
10. Савчук В. Режим актуальности. — СПб: Издательский дом С.-Петербургского государственного университета, 2004. — 277 с.

11. Современный философский словарь. — М.: Академ. проект, 2004. — 862 с.

12. Тараева Г. Интонация — образ, стиль, эпоха // 30 лет консерваторской науки: Тезисы докладов научно-практической конференции педагогов и выпускников РГК 1967 — 1997. — Ростов-на-Дону: Тера, 2000. — С. 6-8.

13. Якобсон Р. Работы по поэтике. — М.: Прогресс, 1987. — 460 с.

УДК 78.01

Н. Очеретовська

ТВІР МИСТЕЦТВА – ПРЕДМЕТ МУЗИЧНОЇ СОЦІОЛОГІЇ

Опыт социологического анализа музыкальных произведений.

The experience of analyzing of music compositions by social-historical method.

Досвід соціологічного аналізу музичних творів.

Постановка проблеми. Соціологічний метод і досі посідає скромне місце у складі методології музикознавчих досліджень, що і обумовило вибір теми статті. Її актуальність обумовлена важливістю вивчення музичного твору в аспекті його зовнішніх взаємодій із середовищем.

Предметом дослідження є музичний твір як відображення дійсності, а **об'єктом** — та система діалогічних включень, котра сприяє відкритості і збагаченню змісту твору в діалогах культур. **Мета** статті заключається в тому, щоб, спираючись на аналіз конкретних музичних явищ, залучити студентів до розгляду специфіки соціологічного методу в музикознавстві. **Наукова значимість** дослідження полягає у розширенні меж музикознавчої наукової методології і впровадженні понять музичної соціології як інструментів аналізу.

Серед різноманітних аспектів вивчення музичних творів ракурси взаємодій художньої цілісності із зовнішнім середовищем належать до менш досягнутих. В той же час саме зовнішні зв'язки художнього феномену належать до сфери соціології. Засновник

цієї науки, французький філософ Огюст Конт, висуваючи тезу про відхилення метафізики як вчення про сутність явищ, замінив останню на позитивістський метод, що переносить увагу на емпіричне дослідження соціальних фактів. Основна теза позитивізму Конта полягала у підвищенні ролі опису зовнішніх рис явищ. Цим і повинна була, на його думку, займатись наука. Соціологічні ідеї Конта зазнавали різноманітних модифікацій у різних галузях. В статті «Про соціологічний метод в теорії та історії музики» А. Луначарський надавав такому підходові великого значення, підкреслював, що соціологічний метод в історії мистецтв означає розгляд мистецтва як одного із проявів суспільного життя. Він співставляв соціологічний метод з формальним не в користь останнього [5, с. 158]. Соціологію музики він пов'язував з її фізіологією. «Можуть бути соціологічно обумовлені відступи від фізіологічного правила, можуть бути епохи, котрі шукають якраз аритмії чи чогось середнього між строгими ритмами і аритмією» [5, с. 163]. Взаємодія музичного твору із середовищем долає абсолютизацію його автономності. Музичний твір з точки зору соціології — це елемент культури як сукупності створених суспільством духовних цінностей, тобто він не може відмежовуватись від процесів створення, поширення, засвоєння, сприйняття суспільством цих цінностей. Сміслові одиниці змістовної структури твору не обмежуються нотним текстом, а прокладають непрості шляхи до індивідуальної психіки слухачів. Простір художнього «життя» твору широкий. Ним є метасистема «об'єктивна дійсність — музика», в котрій дуже сильними є саме соціальні засади. Твір перетворює життєвий зміст, почерпнутий у процесі пізнання митцем об'єктивної дійсності, в зміст музичний. Він є відображенням, результативним етапом, що поглинає різноманітні сліди творчих процесів. Активність творчої свідомості, як суспільної, так і індивідуальної, завдяки котрій формується художня структура твору, не суперечить його статусу відображення. Навпаки, активність психіки та її продуктів невід'ємна від відображальної функції мистецтва, яка завжди виявляє себе у контексті практичного ставлення людини до оточуючого середовища. І пізнавальне відображення, і художньо-творче не зводиться до копіювання об'єктів, а супроводжується значними їх

перетвореннями в психічному образі. Відбувається трансформація матеріалів, знань, вражень. У наявності такої зворотної дії, реакції суб'єктивного образу-сприйняття був переконаний К. Маркс, коли стверджував: «Треба змусити танцювати ці закамелі порядки, наспівуючи їм їх власні мелодії» [4, с. 591].

Отже, відображення — це не тільки здатність різних об'єктів сприймати різні впливи чи дії навколишнього світу, а й активно переробляти, зберіати, використовувати їх у подальших взаємодіях з середовищем. Відображення у мистецтві має процесуальний і результативний аспекти. Музичний твір включає ці обидві сторони, узагальнюючи і поглинаючи багаторівневу відображальну діяльність багатьох поколінь, котрі залишили надбання в скарбниці музично-історичного процесу, що включає розмаїття напрямків, течій, методів, стилів, жанрів, музичних інтонаційних «словників». Соціологічний метод спрямований до того, щоб встановити зв'язки між економічною основою суспільства і явищами мистецтва, окреслюючи їх соціальні параметри. На цьому шляху ставалися і спрощення, перебільшення, викривлення соціологічного аспекту. Так, в 20-ті роки набула поширення схема вульгарних соціологів, що служила зразком для аналізу процесів художньої культури. В її основу, зокрема, було покладене зіткнення прогресивної буржуазії з гинучим феодальним дворянством. Вульгарний соціологізм залишив свої сліди навіть в деяких цінних мистецтвознавчих працях, наприклад, він відчутний у характеристиці старовинної сюїти як вираженні благополуччя і задоволеності «певного суспільного строю», що вплинуло на конструктивну періодичність та стійкість форми [8, с. 38]. Аналогічний приклад мав місце і в статті Р. Грубера «Установка музично-художніх понять в соціально-економічній площині», автор котрої, спираючись на тезу Маркса «товар є опредмечена праця», проводив ідею про наявність безпосередніх зв'язків між товарним і художнім фетишизмом [5 с. 211]. А якщо уникнути таких схем, то музична соціологія дозволяє фіксувати чимало непрямих зв'язків, відношень, котрі і слід враховувати, характеризуючи музично-відображальну діяльність. В структурі останньої особливе місце належить музичному мисленню та мові, що засновані на взаємодії принципів цілісності та діалогічності. Мислення і мова (а творчі

особливо) — це діалог, розгалужена система діалогічних включень. За словами Канта, мислити — значить розмовляти з самим собою, значить внутрішньо (через репродуктивну уяву) чути себе самого. В той же час Л. Виготський підкреслював, що істинне своє буття мова виявляє через діалог. Система діалогічних включень у музичному мисленні та мові не менш багатоманітна, ніж у вербальній сфері. Вона виявляється на стадії творчого процесу як особливий діалог інтелектуальних здібностей, гра розсудку, розуму та інтуїції, що призводить до певного художнього результату. У музичному мисленні постійно відбувається діалог музично-логічних структур, принципів, притаманних різним національним культурам, у межах котрих іде взаємодія тем, смислів, образів, ідей, конструктивних прийомів, художніх засобів, форм і т.д. Оскільки динаміка метасистеми «об'єктивна дійсність — музика» заснована на взаємодіях різного плану, даний аспект є суттєвим для розуміння музичного твору як відображення. Такі цікаві діалогічні включення в музиці М. Равеля відзначає В. Жаркова. Вона пише: «... Вся звукова тканина його творів є текст, відкритий для діалогу з іншими текстами; а кожний момент звучання — певна структура, звернена до нашої пам'яті, слухового досвіду, що чекає відповіді і потребує «розгадки» [2, с. 115]. При цьому автор застерігає читача не піддаватись на «провокації» у вигляді шокуючих, епатуючих авторських зізнань, містифікуючих назв чи надто нав'язливих аллюзій щодо жанрів і стилістичних прийомів минулого. Зазначимо, що ідея відображення дійсності в музиці хвилювала вже молодого Равеля. В 1905 році ним був створений чудовий фортепіанний цикл «Відображення», котрий завершив романтичний період його творчості. В ньому чітко прослідковувався об'єкт уваги композитора — явища дійсності, об'єктивного світу. Музичний твір як відображення розкривається в цьому циклі у супряженні із загадковими, таємничими явищами нічних видінь, тіней. Музичні зарисовки об'єктів були зв'язані з традиціями романтизму та імпресіонізму в музиці, з тяжіннями до об'єктивного полосу предмета музичного відображення — фізичного світу, що зазначилось на змісті музичних переживань та продуктів творчої уяви. Равель надавав цьому циклу важливого значення як етапу становлення власної гармонічної мови. До того ж тут наявне

прагнення композитора до портретування: кожна з п'єс присвячувалась одному із близьких друзів композитора, котрі утворювали гурток ентузіастів — молодих діячів культури свого часу, що згуртувались навколо Равеля. В циклі «Благородні і сентиментальні вальси» саме діалог музично-логічних структур, почерпнутих з різночасових стильових систем, створює найцікавіший художньо-естетичний ефект і розкриває сутність цього популярного фортепіанного циклу як відображення. Дослідники вказували на лінію спадкоємності Равеля з романтиками: Шубертом, Лістом, Форе. Поетика другого вальсу переносить уяву слухача у ще більш віддалену епоху, у світ куперенівських асоціацій. Лаконізм і граціозна елегантність форми відтворює риси та образи старовинного рондо французьких клавесиністів. Простота і водночас вишуканість мелодійного контуру, оздобленого прикрасами, світлі барви гармоній відображають стильові ознаки далекої куперенівської епохи. Цікавою є інтенсіфікація формоутворюючих факторів в масштабах лаконічної рондо-сонати.

Інший приклад художньо-естетичного відображення знаходимо в циклі «24 прелюдії для скрипки і фортепіано» М. Рославця. Новаторська естетика цього композитора закладалась у 20-ті роки минулого століття, період, коли соціологічний метод у вітчизняній музичній культурі викликав неабиякий інтерес. За словами Луначарського, кожна революція — це грандіозна симфонія. Він процитував вислів О. Блока: «Революційний потік може бути мутним, він може підняти з дна різний бруд, може підняти на своїх хвилях різне сміття, але тим не менше гримить цей потік завжди про велике» [5, с. 122] У революційний час висувуються визначення нової музики як нової звукової свідомості (Л. Сабанєєв), нового звукоспоглядання (М. Рославець, В. Каратигін).

«24 прелюдії для скрипки і фортепіано» М. Рославця були написані у 1941-42 роках. Підводячи підсумки свого творчого шляху і стильової еволюції, композитор прийшов до значного спрощення музичної мови, котра значно ускладнилась в його авангардистський період. Загадка цього опусу полягає в тому, що це не звичайне повернення до засад класико-романтичної системи музичного мислення: цикл є перш за все діалогом з композиторськими стилями минулого, а значить твором-відображенням. Цим

пояснюється вибір музично-виразових засобів, звернення до бахівської семантики, до виразних інтонаційних формул стилю барокко (прелюдії №№ 2, 6, 20). Характерним для циклу є принцип єдності гармонічного і поліфонічного формоутворення, що знайшло оригінальне втілення в прелюдії №6 сі мінор, написаній у формі фуґи. Тема, виконувана скришкою, утворює чотирьох-тактову побудову з типовими для бахівського стилю інтонаціями. Початковий імпульс теми — висхідна тонічна квінта — відсилає слухача до фуґи мі бемоль мінор Баха з I тому «ДТК», однак Рославець, надаючи музиці більш прискореного темпу (*Allegro moderato*), трансформує пісенні засади образу, підвищує активність розгортання. Зменшена септіма в інтонаційному складі цієї теми споріднює її з багатьма мелодіями епохи барокко. Цю семантику підтверджує і гармонічна основа — автентичний зворот. Характерною є трансформація гармонічних елементів, їх наближення до епохи романтизму та подальших стилів. Таким чином, прелюдія №6 є узагальненим синтетичним образом-відображенням. Ідея синтетакорду, котру Рославець висунув у пошуковий період своєї творчості, в пізній період реалізується в самому методі творення, в художньому синтезуванні, змальовуючи портрет великого майстра поліфонічної епохи. У змісті художнього твору відображається як об'єкт, так і суб'єкт, а такий емоційний вид мистецтва як музика підвищує значення суб'єктивного фактора. В даній прелюдії це зазначилось в ускладненні гармонічної мови, ущільненні фактури, динамізації, котра спостерігається уже в експозиції фуґи. Розробковий розділ фуґи містить значні секвентні наростання і пов'язаний з хроматизацією гармонії на шляху між основними тональними віхами: Ре мажор, сі мінор. Нисхідний хроматичний бас вказує на жанрові риси пасакалії, асоціюється з музикою Баха і Генделя. Цьому сприяє і трьохдольність, що вказує на семантику старовинного танцю іспанського походження. Репріза починається в однойменному Сі мажорі і за насиченістю наближається до принципу сонатності. Значних перетворень тема фуґи знає в образному плані, звучить то піднесено, то лірично і задушевно.

Трьохдольність покладена в основу і прелюдії №2 ля мінор, однак ритмічна формула супроводу віддаляє слухача від естетичної сфери барочності. Акомпанемент носить вальсовий характер. У

той же час початкова гармонічна послідовність (I – II₂ – VII₇ – I) вказує на пряму спадкоємність з музикою Баха (прелюдія До мажор з I тому «ДТК»).

Серед інших музичних відображень останнього скрипичного опусу М. Рославця відзначимо стиль О. Скрябіна, чиї прелюдії, будучи справжнім звукописом настрою, неодноразово надихали композитора. Інтонаційні арки виявляються через притаманну обом майстрам жанру прелюдії витонченість мелодійних зворотів, вишуканість гармонічної мови, діалогічність музичної фактури, переважання теплих барв, що пронизують задушевні діалоги скрипки та фортепіано. Такі розсипи скрябінських стильових інтонацій знаходимо в прелюдіях №№ 1, 7, 11, 12, 17. Чимало епізодів скрипичного циклу Рославця нагадують розвинену поліфонізовану фактуру скрябінських прелюдій.

Прелюдія №1 До мажор з перших тактів захоплює витонченістю альтерованих субдомінантових гармоній. Уже в тематичному ядрі наявні акорди з підвищеною квінтою, з характерною для Рославця семантикою підйому. Яскраво виявлена скрябінська мажорність, гострого звучання, енергія піднесеності. Легко пізнаються риси скрябінської образності, вільний дух полігності сприяє розкованості скрипичної та фортепіанної партії. Характерним є тяжіння до незвичайних гармонічних структур (кварто-тритонових комплексів, великих септакордів з побічними тонами). Притаманні лінійно-мелодійні зв'язки, зокрема паралельні «стрічки» тритонів. Наявна перевага дисонантності над консонантністю, котра у Скрябіна призвела до зміни структури центрального елементу. Скрябінський колорит зазначився і в фонічно насичених гармоніях прелюдії №11 Сі мажор. Повільний темп, низький регістр, у якому звучать обидва інструменти, акордова фактура надають цій мініатюрі риси роздуму, концентрації думки. Цьому сприяє форма монолітного періоду, де найбільш індивідуалізованим є початковий семитакт. Яскраво виражена мажорність, ланцюжки збільшених гармоній, поліфонізація гомофонної фактури, гармонічна насиченість невеликої форми (19 тактів), переважання висхідних альтерацій акордів також є показниками скрябінського начала в даній мініатюрі.

Наступна прелюдія №12 соль дієз мінор — це ще одна стильова варіація на музику Скрябіна. В танучих звуках скрипки знову вгадується минуле. Вступ (прелюдія написана у формі періода з обрамленням) змальовує піднесений казковий образ. М'яке поколихування у ритмі баркароли з гармонічною послідовністю I, II₂ з підвищеною терцією на тонічному органному пункті створює стан зачарованості. Основний розділ прелюдії чередує сприйняття в образну сферу напруженості і драматизму. Інтенсифікується гармонічна пульсація: зміна гармоній відбувається на кожну восьму тривалість. Місцями гармонія нагадує комплекси інтервальних побудов, настільки зростає роль кожної лінії, кожного пласта. Індивідуалізація гармонічних структур нагадує стилістику Скрябіна, з котрим Рославця часто порівнювали. Напруга зростає з появою нонакордів, ундецимакордів, з переходом одного дисонуючого комплексу в інший (такти 11-14). Стиль Рославця, котрий в даному циклі робить кроки до прояснення своєї музичної мови, продовжує залишатись складним. Він вільно переосмислює, перетворює стильові прототипи, відображає стилі близьких йому попередників у дусі експериментаторства. При цьому, надаючи значення звуковим кліше, формулам, композитор підкреслює важливість їх пізнання, веде діалог зі своїми внутрішніми співрозмовниками. Відкритість такого діалогу в прелюдії №12 підкреслена дисонуючою тонікою заключного кадансу, в котрій проявляються риси альтерованої субдомінанти. Семантичний ореол цієї мініатюри (розмір 6/8, класична витриманість, граціозність руху), окрім скрябінських, включає шопенівські, моцартовські асоціації, котрі ще більше відчутні в прелюдії №18 фа мінор. Аналогічними виразовими засобами в ній відтворений образ пасторальності. Не так часто зустрічається темп *Allegro pastorale*: музика, зв'язана з картинками природи, пейзажем, тяжіє до неквапності споглядання відтворюваних об'єктів. Тричастинна форма в прелюдії відкривається восьми тактовим періодом. Єдиний потік фігураційного руху шістнадцятими тривалостями в партії скрипки нагадує стиль моцартовських варіацій, прийоми його фігураційної техніки. Виходячи з цієї ясно прослуховуваної класичної моделі, композитор значно збагачує мелодику, використовувачи стрибки на нону, дециму, терцециму.

Безперервність, потоковість розвитку підкреслена «вторгненням» у середню частину, в котрій класичний прототип значно трансформується. Крецендуюча вишка розвитку динаміки досягає фортіссімо (такти 22-24). Як знак класичного стилю використано секвентність, де звучать вже знайомі слухачеві даного циклу акорди домінанти з підвищеною квінтою і затриманнями.

Особливе місце в системі діалогічних включень циклу займають сторінки, пов'язані з музикою Рахманінова. Тихий дзвін, що викликає спомини про рідний край, відкриває фінальну прелюдію №24 ре мінор. Мелодія скрипки виразна, широкого дихання, в ній зазначився безперервний потік становлення. В партії фортепіано, викликаючи зримі асоціації, звучить дзвін. Рахманіновське в цьому творі виявляється у підкреслюванні діатонічної основи, мелодійності, глибині органних пунктів, біфункціональності вертикальних комплексів.

Представники феноменологічної естетики, виділяючи музичний твір у чистому вигляді, заперечували його зв'язок з мовою. Інгарден говорив про відсутність у творі мовних елементів. При цьому він наголошував, що мова може бути тільки вербальною, оперуючою словами, поняттями. І все ж таки, на наш погляд, потік феноменів у музиці існує на рівні суспільної свідомості перш за все як сукупність жанрово-стильових, музично-мовних елементів, з котрих творча думка композитора утворює нові художні цінності. Це характеризує і описану систему діалогічних включень, оскільки музика Баха і Моцарта, Скрябіна і Рахманінова мала не тільки загальний вплив на мистецтво ХХ століття, а й послужила могутнім імпульсом для створення композицій відображення, стала тією натурою, з котрої музикант як митець, художник пише портрет часу. Тим самим і Равель, і Рославець діють всупереч відомій тезі Е. Гансліка про те, що у музики немає прекрасної природи. Пасторальні мотиви, присутні в проаналізованих творах, підкреслюють тло об'єктивної дійсності, нагадуючи картини титанів Відродження, в котрих портрет і пейзаж створюють єдиний художній образ. Жанрова і стильова інтеграція визначає творчі здобутки майстрів ХХ-ХХІ століть. Наприклад, впровадження старовинних моделей у нові звукові форми притягує представників неокласицизму. Справжнє розмаїття стилістичних моделей

притаманне музиці Стравінського, зразком для котрого служили ораторія епохи барокко, англійська духовна музика XVI-XVII ст., опера кінця XVIII ст., жанрова форма concerto grosso і т. ін.

Для музичної соціології значний інтерес уявляє і музичний твір як організована функція. Підкреслимо значення аксіологічної функції, адже в процесі музичного сприйняття реципієнт вступає у стосунки не тільки із зовнішнім матеріальним предметом — звуковою основою музики, а й з відображеною дійсністю. Матеріальна основа є для слухача безпосереднім об'єктом, за котрим проглядає ще один об'єкт — відображена реальність та переживання композитора, особливості його психології. У системі «композитор — твір — виконавець — публіка» справжнім суб'єктом музичних цінностей виступає не звичайний індивід, що слухає і сприймає твір, а той, хто здатний виявити в матеріальному об'єкті риси художньої цінності. Соціологічний підхід спрямований не тільки на аналіз графічної структури музичного тексту чи його звукового втілення виконавцем, а й на виявлення тих мобільних елементів сприйняття, що утворюється у контакті музичної цінності з публікою. Вивчаються музичні інтереси особистості і соціальних груп, визначаються умови реалізації музичних потреб, ціннісні орієнтації та установки. Аксіологічна функція при цьому взаємодіє з пізнавальною, оскільки інтерес до твору виникає у процесі його пізнання. «Музичне звучання виступає як свого роду пластична субстанція, що фіксує в своїх формах сліди художньої діяльності» [6, с. 29]. Ці сліди багатоманітні. Зміст і структура творчого процесу композитора в найбільшій мірі відображаються в системі ідей (художньо-інтонаційних, конструктивних), котрі визначають новизну, притаманну музичній цінності. В даному ракурсі найбільш повно реалізуються пізнавальна (твір — результат пізнання композитором реальності), відображальна (твір як відображення), евристична (авторське відкриття) функції музики. Дані функції є тією основою, на якій формується музичний інтерес слухача. Разом з тим соціологічні дослідження свідчать, що інтереси мають автономне значення. Слухачі з пісенною орієнтацією сприйняття бувають байдужими до інших музичних жанрів. Вони здатні відображувати лише окремі елементи структури симфонічного твору. Інтерес до оперної чи симфонічної

музики у таких реципієнтів нерідко відсутній. Тому в музичній соціології складаються поняття не тільки ступеня обізнаності (наприклад, слухач-експерт чи рессантиментний слухач, інтереси котрого зосереджені в основному на музиці Баха), але й слухацької спрямованості у сферу певних жанрів (опера публіка, симфонічна публіка тощо). Виникає проблема жанрової типологізації публіки. В радянській музичній соціології 70-80-х років ці питання підіймалися як соціологами, так і діячами музичної культури. Показовою у данному відношенні є стаття О. Бурліної «Оперна публіка: уявлення і реальність» [1]. Автор підкреслює, що побутування опери на всіх етапах її історії відзначається перепадами інтересів глядачів. Спостерігається то шумний прилив уваги публіки, то відлив, що виявляє музичні «прогалини». Відходять у минуле артистичні кумири, з'являються нові імена і знову навколо театру хвилювання любителів та ентузіастів мистецтва. Вивчення динаміки цих інтересів складає важливий розділ музичної соціології, тим більше, що поняття «опера публіка», «сучасний глядач» майже не досліджені.

Соціологічний метод в мистецтві має глибокі естетичні засади. «Як же навчити малоспостережливих бачити те, що дає їм природа і життя? Насамперед їм слід пояснити, як дивитись і бачити, слухати і чути не тільки погане, але, головним чином, — прекрасне,» — говорив К. Станіславський. «Найпрекраснішою є сама природа. В неї і вдивляйтесь якомога пристальніше. Для початку візьміть квітку, чи листок, чи павутиння, чи узорі морозу на склі. Все це твори мистецтва найвеличнішої художниці природи. Постарайтесь визначити словами те, що вам в них подобається. Це примусить увагу сильніше вникати в спостережуваний об'єкт, свідоміше ставитись до нього при оцінці, глибше вникати у його сутність» [7, с. 126].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бурлина Е. *Оперная публика: представления и реальность* // Сов. музыка. — 1986. — №5. — С. 69-74.
2. Жаркова В. *О смысле загадок в творческом наследии Мориса Равеля* // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського «Семіологія музичної творчості». — Вип. 59. — К.: 2006. — С. 111-119.

3. Ингарден Р. Исследование по эстетике. — М.: Изд-во иностр. литературы, 1962. — 572 с.

4. Ленинская теория отражения и современность. — София: Наука и искусство, 1969. — 725 с.

5. Луначарский А. В мире музыки. — М.: Сов. композитор, 1971. — 540 с.

6. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.

7. Станиславский К. Работа актера над собой. Часть I. Работа над собой в творческом процессе переживания // Станиславский К. Собрание сочинений в 8 томах. — т. 2. — М.: Искусство, 1954. — 422 с.

8. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. — М., 1947.

Г. Ніколаї

ПЕДАГОГІЧНІ СПЕЦІАЛЬНОСТІ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ: ЄВРОПЕЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ

В статті проводиться компаративний аналіз педагогічної підготовки студентів вищих музикальних учбових заведень в розвинутих європейських країнах на рубежі тисячоліть

The author presents the comparative analysis of pedagogical education of higher school students in developed European countries on the verge of millenniums.

У статті здійснюється компаративний аналіз педагогічної підготовки студентів вищих музичних навчальних закладів у розвинутих європейських державах на межі тисячоліть.

В останній чверті ХХ століття в більшості європейських країн розпочинається модернізація досить консервативної гілки вищої освіти — музичної. Зміни в цій елітній галузі обумовлюються багатьма чинниками, в першу чергу: потребою суспільства у підвищенні загальної музичної культури; розвитком вищої освіти в університетському напрямі, тобто підсиленням уваги до наукових досліджень, піднесенням на магістерський рівень, набуттям навчальними закладами повної самостійності; інтеграційними процесами в освітньому просторі Європи, що передбачає зближення концепцій підготовки музикантів на вищому щаблі в різних країнах та її стандартизацію; створенням спільного

європейського ринку праці з єдиними вимогами до професійних компетенцій фахівців; активним розвитком мистецької освіти, яка вимагає підготовки відповідних спеціалістів, у тому числі й педагогів-музикантів. Україна долучається до цих процесів у 1995 році, коли в Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського відновлюється музично-педагогічна підготовка фахівців у межах спеціальності «Музична педагогіка та виховання», причому з самого початку вона знаходиться під загрозою закриття.

Маргінальне місце педагогічних спеціальностей в системі вищої музичної освіти на пострадянському просторі можна пояснити тим, що в 60-ті роки минулого століття музично-педагогічна гілка була відтята від системи музичної освіти, прищеплена до педагогічної освіти й з того часу розвивалась окремо, хоча, наприклад, в Польщі поруч з відділами музичного виховання в педагогічних вишах і університетах збереглися й IV (педагогічні) відділи в консерваторіях (пізніше музичних академіях). Оскільки входження України в європейський освітній простір було офіційно зафіксовано в Бергені, вивчення досвіду педагогічної підготовки студентів в системі вищої музичної освіти в країнах Європи стає загальною потребою. Тому метою нашої статті є висвітлення проблеми модернізації педагогічних спеціальностей у вищих музичних школах розвинутих європейських держав на межі тисячоліть.

На схилі минулого століття спосіб підготовки вчителів музики в окремих європейських країнах залежить від традиційної для них структури педагогічної освіти, а також від ступеня інтеграції загального музичного виховання і професійної музичної освіти. Так, в країнах Старої Європи, особливо в Швейцарії, Італії та Франції, розповсюджена партикулярна (приватна, неофіційна) модель, для якої є характерним організація музичної освіти (як загальної, так і спеціальної) поза системою освіти або на засадах вільного вибору. Універсальна (інтегративна) модель музичної освіти як частина загальної системи освіти «від дитсадку до університету» панує у Великій Британії й більшості країн Північної Європи. Автономна модель музичної освіти, яка відрізняється відокремленням загального музичного виховання від спеціальної

музичної освіти, що носить інтенсивний характер і має багатоступеневу організацію, залишається у спадок від соціалістичного минулого деяким країнам Середньої та Східної Європи, в тому числі Україні та Польщі. Нині в багатьох країнах можна вирізнити мішаний тип музичної освіти (різні запозичення, співіснування традиційних і новаторських форм тощо) з виразною тенденцією поступового наближення до інтегративної моделі [9, с.249-250].

Тільки в деяких країнах, перед усім у Великій Британії, Німеччині та Австрії, в окремих країнах Центральної та Східної Європи і частково в Скандинавії, музична педагогіка вважається автономною цариною, яка може бути предметом професійного навчання і спеціалізації. Збереження зв'язків між музичною консерваторською та університетською підготовкою (наприклад, в ФРН чи Нідерландах) дозволяє уникнути дублювання функцій, а також впливає на характер кваліфікації (наукова в університеті, артистична — в консерваторії), завдяки чому створюються умови для багатобічного визначення музичної педагогіки, її розвитку в напрямку відкритості на досягнення світового досвіду, на пізнання інших концепцій галузевої освіти тощо [9, с.251].

У Німеччині професійна підготовка вчителів музики з'явилась на початку 20-х років як у вищих музичних школах, так і в педагогічних вишах та університетах. Сьогодні в країні існує близько 50 педагогічних закладів освіти, які готують три чверті всіх учителів музики загальноосвітніх шкіл, а чверть майбутніх педагогів-музикантів навчаються у вищих музичних школах (ВМШ). Хоча система підготовки вчителів музики в різних землях Німеччини дещо відрізняється, можна виділити й загальні риси. Вищі педагогічні школи та університети надають своїм випускникам право працювати в 1 — 4 класах (I ступінь) та у 5 — 10 класах (II ступінь), а вищі музичні школи готують учителів для 5 — 10 класів (II ступінь), а також для 11 — 13 класів (III ступінь) [2, с.262].

Навчання для вчителів музики початкової школи зазвичай триває 6 семестрів, для вчителів 5 — 10 класів — до 8 семестрів, а для викладачів вищого ступеня — 10 — 12 семестрів, з яких музика викладається не менше 8 семестрів. Відповідні навчальні плани для всіх типів вишів можуть відрізнятися конкретними деталями, але мають 4 сталі розділи: артистичні предмети (гра на інстру-

ментах, сольний і хоровий спів, оркестрове й хорове диригування, композиція, аналіз музичних форм тощо); «науки про музику» (історія, естетика, психологія і соціологія музики, етномузикологія); предмети музично-педагогічного циклу (історія музичної педагогіки, концепції музичної педагогіки, її психологічні та соціологічні аспекти тощо); різноманітна педагогічна практика [2, с.262-263].

Модернізація системи підготовки у вищих музичних школах Німеччини наприкінці минулого століття була спрямована на потреби ринку праці, конкурентоспроможність випускників на якому залежить від наявності у них «альтеративних» педагогічних кваліфікацій, серед яких назвемо: музикант оркестру — вчитель музичної школи; вчитель музичної школи — вчитель загальноосвітньої школи; вчитель народної або реальної школи — церковний музикант; вчитель музичної школи — церковний музикант. Крім цього студенти ВМШ могли отримати додаткові спеціалізації. Так ВМШ в Гамбурзі пропонувала своїм студентам розширити свої компетенції у сфері теорії та методики співу або навчання гри на музичному інструменті; у сфері джазу і музики відпочинку; здобути кваліфікації керівника аматорських оркестрів, хорів або ансамблів [6, с.14].

Про експансію педагогічних спеціальностей свідчить той факт, що наприкінці останнього десятиліття ХХ ст. напрям *Schulmusik* (шкільна музика), на якому готують вчителів загальноосвітніх шкіл, існував у 20 з 22 вищих музичних шкіл Німеччини. Останнім часом актуалізувалась тенденція підготовки фахівців за двома напрямками, причому музична (артистична) спеціальність отримується у ВМШ, а педагогічна (так звана «наукова») отримується в університеті. Так, вища музична школа Дрездена готує на напрямі *Schulmusik* вчителів для гімназій (10 семестрів), середніх шкіл (8 семестрів) та основних шкіл (7 семестрів), причому «немузичні» предмети вивчаються в Дрезденському університеті [6, с.26].

У ВМШ Дрездена вивчають базові предмети: основний інструмент, спів або композицію; фортепіано — як інструмент, що використовується на уроках музики в школі; додатковий інструмент — наприклад, гітара або електронні клавішні; керівництво ансамблями різного тилу; постановка голосу й дикція; гармонія,

розвиток слуху і ритміка; такі загальномузичні предмети, як естетика, соціологія, історія музики, аналіз музичних творів та музичні форми: дидактика і методика навчання музики, педагогіка, психологія й педпрактика. Крім цього, існує й перелік факультативних дисциплін. У той же час майбутні вчителі гімназії й середньої школи повинні вибрати другий, вчительській напрям підготовки в Дрезденському університеті в межах біології, мови (рідної чи англійської), географії, історії, математики, спорту. До цього переліку для майбутніх вчителів гімназій додаються фізика, французькій та латина, а для вчителів середніх шкіл — лужицька мова (різновид сербсько-хорватської) й техніка [6, с.27].

Система отримання професійної кваліфікації в Німеччині включає два обов'язкових кваліфікаційних екзамени. Після закінчення вищої школи німецький вчитель-початківець складає 1-й кваліфікаційний екзамен і близько двох років викладає під керівництвом досвідченого педагога, а також бере участь у спеціальних семінарах. Тільки після успішного складання ще одного кваліфікаційного екзамену молодий вчитель може претендувати на постійну самостійну роботу [2, с.263].

В останній чверті ХХ століття вчителів для середніх загальноосвітніх шкіл в Австрії також кооперативно готують вищі музичні школи й університети — протягом 9 семестрів. Додамо, що в цьому випадку музика може бути як першою спеціальністю, так і другою. Незалежно від цього, у вищих музичних школах Відня, Граца й Зальцбурга та філії в Інсбруку вчителів для середніх загальноосвітніх шкіл готують на відділах музичної педагогіки за двома напрямками — музичне виховання та навчання гри на інструментах в загальноосвітній школі й педагогічних навчальних закладах. У ВМШ Зальцбурга на відділі музичної педагогіки готують також вчителів співу й вокалу для музичних шкіл. У цьому навчальному закладі існує й самостійний Інститут Орфа, де готують спеціалістів з елементарного музикування за системою знаменитого швейцарця [6, с.31-32].

Зміст навчання на напрямі, де готують вчителів гри на інструментах в загальноосвітній школі й педагогічних навчальних закладах, у першій фазі (4 семестри) співпадає зі змістом навчання на напрямі музичного виховання. Проте у другій фазі (5 семестрів)

студенти отримують поглиблену підготовку з основного і додаткового інструменту (вокалу), вивчається історія, музична література вибраного інструмента й методика гри на ньому. Розширюється перелік інструментів до вибору: орган, гобой, саксофон, фагот, альт, контрабас, перкусійні інструменти [6, с.33-34]. Закінчуючи розгляд педагогічних спеціальностей в системі вищої музичної освіти Австрії зазначимо, що поєднання музичного виховання з університетською спеціальністю дозволяє випускникам отримати ступінь магістра філософії, а поєднання двох напрямів підготовки в межах відділу музичної педагогіки (музичне виховання та навчання гри на інструментах) – ступінь магістра мистецтва.

У Великій Британії отримати формальні повноваження – статус кваліфікованого вчителя (Qualified Teacher Status – QTS) – для вчителів музики можна, прослухавши трирічний або чотирирічний виконавський курс у музичних коледжах (вокальна або інструментальна спеціалізація), університетах (у цьому випадку це може бути й музикознавство) й отримавши бакалаврський диплом (B Mus, BA), який після однорічного педагогічного курсу на педагогічних факультетах (інститутах) університетів або вчительських коледжів доповнюється післядипломним свідоцтвом учителя (Post-Graduate Certificate of Education – PGCE). Така підготовка дає випускнику право працювати викладачем музики в середніх школах (вік учнів 11-18 років), а також керівником хорів, оркестрів та ансамблів. Трирічне навчання в педагогічному коледжі надає ступінь бакалавра едукції (Bachelor of Education – BEd) і право викладати в початковій і середній школі. Якщо навчатись 4 роки в педагогічному коледжі, більшість з яких останнім часом отримали статус університетських коледжів, обравши музику як основну (major in music), можна отримати «почесного бакалавра едукції» (BEd Hons) [9, с.251].

Знаменно, що ефективність підготовки вчителів музики у Великій Британії обумовлена тотальним впровадженням релятиву як основи розвитку слуху й «читання» нотного тексту. У цій країні релятивна система стала інтегративним елементом учительської спеціалізації, без оволодіння яким неможливо отримати ліцензію вчителя музики. Крім цього, майбутні вчителі основних шкіл, які

не обрали музичної спеціалізації, зобов'язані вивчити базовий музичний курс, інтегральною частиною якого є релятив, а також прослухати лекції з музичної педагогіки.

Наприкінці минулого століття система підготовки вчителів музики для загальноосвітніх шкіл Нідерландів у вищих музичних школах затято опирається на наступу глобалізації у сфері освіти: по-перше, ще відсутні подвійні спеціальності, а по-друге — вона не має статусу університетської освіти. У системі музичних вишів Нідерландів вчителів музики готують в консерваторіях і музично-педагогічних академіях.

Закономірний зв'язок між способом підготовки вчителів музики в окремій країні та особливостями системи освіти в ній проявляється в в Нідерландах особливим чином. Система освіти в цій країні включає три важливі елементи, які менш характерні для інших європейських держав з універсальною системою музичного виховання. До них належать: широкий розвиток свободи в освіті, меценатство над шкільництвом, а також вік дітей, в якому вони починають навчатися.

Принцип свободи в освіті записаний в конституції Нідерландів, що дозволяє школам мати власне бачення організації навчання та виховання. На практиці це виглядає так: учителі, спираючись на міністерські вказівки, створюють власні програми навчання й, природно, власні методи їх реалізації. Плануючи уроки музики, директор, педагогічна рада, батьківська рада, передусім учитель ухвалюють рішення як щодо змісту програми музичного виховання, так і певною мірою щодо його часових розмірів. Звичайно, чим вища кваліфікація й багатший досвід учителя музики та матеріальний добробут школи, тим більше годин на тиждень виділяється на предмет, а програма музичного виховання стає різноманітнішою. Взагалі в Нідерландах відзначають особистісно-творчий характер цього предмета, а також трактують музичне виховання як важливий засіб соціальної комунікації [7, с.99-100].

Меценатство у сфері шкільництва в Нідерландах має багато видів. Тільки 35% закладів знаходиться під державним патронатом. Іншими опікуються церковні організації (30% — римо-католицькі церкви і 28% — протестантські), а 7% закладів мають специфічне філософсько-педагогічне спрямування [7, с.100]. Особливим

елементом системи освіти в країні тюльпанів є вік, коли діти розпочинають навчатися. З 1986 року головним пунктом Закону про основну школу (basis school) стало приєднання дошкільних закладів до цих шкіл. Таким чином, навчання музики розпочинається з чотирьох – п'яти років [1, с.123].

Принцип свободи в освіті обумовив й особливості музично-педагогічної освіти в Нідерландах, яка реалізується в різноманітних середніх професійних і вищих навчальних закладах за винятком університетів. Нетипове розв'язання проблеми підготовки вчителів музики у музично-педагогічних академіях і консерваторіях полягає в ліквідації штучних, формальних бар'єрів між різними напрямками педагогічної підготовки – усі випускники отримують компетенції щодо викладання музики в загальноосвітніх і музичних школах, а також щодо праці в культурно-освітній сфері та в аматорському русі [9, с.257]. Єдина різниця в дипломах полягає в уточненні ступенів освіти, на яких мають право працювати випускники. На педагогічних напрямках у музично-педагогічних академіях і консерваторіях можна отримати дипломи типу А і В. Диплом типу А (загального музичного виховання) дозволяє працювати в музичних школах, дошкільних навчальних закладах, основних загальноосвітніх школах і школах II ступеня на нижчому і середньому щаблях. Диплом типу В дозволяє працювати у старших класах загальноосвітніх шкіл II ступеня та у вищому професійному шкільництві. Крім цього, в Роттердамі існує напрям ритміки, випускники якого зазвичай працюють у школах II ступеня.

Консерваторії Данії не готують вчителів для загальноосвітніх шкіл, а особливо гімназій, оскільки ступінь *candidatus magisterii*, необхідний для викладання в гімназіях, вчительських семінаріях та Данській вищій вчительській школі можна отримати тільки в університетах. В останні десятиліття ХХ ст. академічну музичну освіту в Данії отримують в трьох з п'яти університетів на гуманістичних відділах в інститутах музикології. Інститути музикології готують студентів протягом щонайменше 6-ти років на двох напрямках навчання – вчительському та музикологічному, по закінченню яких можна отримати відповідно ступені *candidatus magisterii* та *candidatus artium*. Навчання на вчительському напрямі передбачає отримання компетенцій щодо викладання двох

предметів (основного та додаткового), один з яких — музика. Диплом *candidatus artium* дозволяє викладати історію та теорію музики в консерваторіях або займатись тільки науковими розвідками у сфері музичного мистецтва [6, с.47-51].

Норвегія є країною, в якій музика займає в загальній освіті важливе місце. Саме тому, на межі тисячоліть у всіх вищих музичних навчальних закладах — семи регіональних консерваторіях та Вищій музичній школі в Осло — надаються кваліфікації шкільних учителів. У консерваторіях, які не мають статусу вищої школи, вчительська спеціальність переважає, оскільки чисельність студентів-виконавців обмежена. Проте слід зауважити, що ґрунтовна інструментальна підготовка майбутніх вчителів дозволяє найкращим з них вступати у ВМШ на виконавські спеціальності, причому одразу на третій курс. Цікаво, що випускні екзамени в консерваторіях контролюють: на вчительських напрямках — Міністерство релігії та освіти, а на виконавських — Вища музична школа в Осло. На відділі музичної педагогіки у ВМШ готують вчителів для загальноосвітніх шкіл, вчителів співу та гри на інструментах для музичних шкіл, а також інструкторів-ансамблів для аматорського руху, причому без розподілу на спеціалізації — студенти опановують всі типи занять. До того ж і випускники-виконавці можуть отримати педагогічні кваліфікації в межах педагогічних курсів удосконалення [6, с.52-54].

Зазначимо, що вчителі-класоводи, яких в Норвегії готують у вищих вчительських школах, вивчають обов'язковий курс методики навчання музики. У Бергенській вищій вчительській школі додатково можна скінчити дворічний курс, в межах якого опановується адаптована метода Карла Орфа щодо використання у музичному вихованні учнів мови, співу, рухів, орфівського музичного інструментарію та імпровізації [6, с.55-56].

В останній чверті ХХ століття інноваційні процеси у вищій музичній освіті найактивніше відбуваються у Швеції. На модернізацію навчального процесу у ВМШ впливають новітні світові тенденції розвитку галузі: впровадження системи кредитів і індивідуалізація навчальних програм, в яких тільки 40% змісту є обов'язковими для всіх; розвиток мережі додаткової освіти; автономізація вишів. Зреформована система педагогічної

підготовки студентів у трьох державних ВМШ вже не має поділу на два напрями — вчитель загальноосвітньої школи або вчитель гри/співу музичної школи.

У Королівській музичній академії (Стокгольм) на вчительському напрямі вчиться більше половини студентів, які на першому етапі навчання (60 кредитів) отримують базові знання зі сфери соціології музики, музичної терапії, сучасних композиторських технік, психології й педагогіки, основ музичних наукових досліджень. Серед обов'язкових практичних дисциплін вирізняються гра на музичних інструментах, розповсюджених у шкільній практиці, різностильовий акомпанімент (фортепіано та гітара), читання нот *a vista*, гра за слухом, постановка голосу [6, с.59-60].

Початковий базовий курс надає студентам широкі компетенції щодо роботи у всіх типах навчальних закладів (дошкільних, загальноосвітніх, музичних) і дозволяє самовизначитись у своїх пріоритетах і обрати подальшу спеціалізацію за допомогою альтернативних курсів, загальна вага яких складає 100 кредитів. І базовий, і альтернативний курси містять педагогічні практики в різноманітних типах навчальних закладів. Після 4-річного навчання у Королівській музичній академії випускники отримують вчительські кваліфікації, проте більшість з них два або три роки продовжують навчатись в академії на додаткових, післядипломних курсах, поглиблюючи спеціалізацію [6, с.61].

За реформою освіти 70-х років минулого століття у Фінляндії всі вчителі повинні мати академічну освіту на магістерському рівні. Тому ні музичні інститути, ні консерваторії не мають права надавати педагогічні кваліфікації (за винятком кваліфікації вчителя музичної школи). Навчання класоводів, одну зі спеціальностей яких становить музика, відбувається на вчительських відділах 7 університетів. Вчителів музики для 7-9 класів *comprehensive school* (школи, що пов'язує загальне навчання з широко профільованим професійним на засадах активного використання факультативів), а також для трирічних середніх шкіл (10-12 класи) готує єдиний вищий музичний навчальний заклад у Фінляндії — Академія Сібелюса. Навчання триває 5 або 5,5 років, причому деякі педагогічні предмети вивчаються на вчительських відділах університетів. На IV курсі починається заключний, т.н. поглиб-

лений етап навчання, на якому до вибору студентів пропонуються спеціалізації: вчитель «музичних» класів *comprehensive school*, вчитель-інструменталіст/вокаліст, вчитель-фольклорист, вчитель популярної та джазової музики, вчитель-музикотерапевт, вчитель дошкільних навчальних закладів [6, с.62-65].

Підготовка вчителів музики у Франції в останній чверті ХХ століття залишається майже без змін і відбувається поза системою музичної освіти – на відділах музики і музикології університетів, хоча державні регіональні консерваторії співпрацюють з педагогічними вишами щодо інструментальної практики майбутніх учителів. Зазначимо, що отримання диплому не є підставою щодо отримання посади вчителя в державній школі. Спочатку потрібно скласти конкурсний екзамін, що організовується міністерством культури [5, с.19-20].

Наприкінці минулого століття Італія залишається чи не єдиною європейською країною, в якій відсутня концепція підготовки шкільних учителів музики. Такий напрям відсутній як в педагогічних навчальних закладах та університетах, так і в консерваторіях. Саме випускники останніх найчастіше викладають музику в основній школі, не маючи при цьому будь-якої вчительської кваліфікації [4, 26].

Із часів проголошення Республіки Польща (1989 р.) вісім музичних академій та дві філії, користуючись з наданої їм автономії, розпочинають реформування відділів, на яких готували вчителів музики, змінюючи навчальні плани і програми, перелік предметів і бюджет часу на них. Кількість спеціальностей в окремих навчальних закладах коливається від однієї (АМ у Вроцлаві) до чотирьох (АМ у Познані та Варшаві). Спробі класифікувати ці спеціальності заважас довільність їх назв, проте за сутнісними ознаками окремих спеціальностей можна запропонувати об'єднати їх у чотири групи.

- Підготовка випускників ІV (педагогічного) відділу музичних академій до роботи з різними видами ансамблів, найчастіше хоровими колективами: хорове диригування (Гданськ, Познань, Щецин); ведення ансамблів (Варшава); ведення музичних ансамблів (Лодзь); ведення вокально-інструментальних ансамблів

(Бидгощ, Білосток); ведення вокальних і вокально-інструментальних ансамблів (Краків).

- Підготовка до роботи в загальноосвітніх та музичних школах: шкільна музика (Краків, Варшава, Білосток); музичне виховання (Бидгощ, Вроцлав, Гданськ, Лодзь, Познань, Щецин); педагогіка музичного виховання (Катовиці).

- Підготовка до ритмічного виховання (Варшава, Гданськ, Катовиці, Лодзь, Познань).

- Підготовка за новою спеціальністю (уведена з 1997 року) *костельна музика* (Варшава, Краків, Познань, Щецин) [9, с.176-177].

У перші роки ХХІ століття подальші структурно-організаційні зміни в музичних академіях Польщі обумовлюються загальноєвропейськими тенденціями розвитку вищої освіти. Запровадження напряду *артистична освіта у сфері музичного мистецтва* закріплюється у нормативно-правових документах. Так, у Статуті Музичної академії ім. Кароля Шимановського в Катовицях, затвердженому Сенатом АМ 4 квітня 2002 року, відзначається, що основними структурними одиницями цього навчального закладу є чотири відділи — композиції, теорії та музичної едукції, інструментальний; вокально-акторський; джазу й музики відпочинку [8, с.5]. Підготовка вчителів музики здійснюється в межах першого відділу, який складається з трьох кафедр — композиції, диригування й теорії музики; музичної едукції; хорознавства [8, с.7]. Серед спеціальностей, які пропонує відділ, на напрямі *артистична освіта у сфері музичного мистецтва* відкрито такі: хорове диригування, ведення вокально-інструментальних ансамблів, музична едукція (шкільна музика) і ритміка [3, с.5].

Найважливішими предметами спеціальності *музична едукція* визнано теорію музичного виховання, методикку і практику навчання предмета «Музика», майстерні музичного виховання за Кодаєм та Орфом. Найважливішими предметами спеціальності *ритміка* вважаються ритміка, рухова інтерпретація музичного твору, фортепіанна імпровізація, методика проведення ритміки. Крім цього, в Катовицькій музичній академії існує цикл факультативних занять «Музика в терапевтичній діяльності», у межах якого студенти можуть отримати підготовку до проведення терапев-

тичних занять у спеціальних школах і закладах служби здоров'я [3, с.9-10].

Світові тенденції розвитку музичної освіти вражають, з одного боку, широким доступом дітей та молоді до інтенсивного, кваліфікованого і активного навчання музиці, а з іншого — широким вибором аматорських форм і контактів з музикою. Ці дві тенденції досить суперечливі і часто-густо не узгоджуються між собою, обумовлюючи іноді протистояння поглибленої музичної освіти та загальноосвітнього музичного виховання школярів. На відміну від України та Польщі, де музичні й загальноосвітні школи навіть належать до різних міністерств — культури й освіти, — зближення цих тенденцій в більшості європейських країн виражається у зникненні, особливо на нижчих щаблях освітньої системи, чіткої межі між музичним вихованням в загальноосвітніх школах і спеціалізованою музичною підготовкою за рахунок факультативів. Стає очевидним посилення тенденції поступового переходу від екстенсивної моделі загального музичного виховання до інтенсивної багатомірної універсальної моделі, що активно впливає на модернізацію музично-педагогічної освіти.

Завершуючи компаративний аналіз особливостей підготовки вчителів музики в системі вищого музичного шкільництва різних країн Європи, зазначимо, що на межі тисячоліть процес модернізації педагогічних спеціальностей обумовлюється потребами загальноєвропейського освітнього ринку праці: здобуває визнання концепція двопредметної підготовки шкільних вчителів музики, а їх професійна освіта, набуваючи університетського статусу, підноситься на магістерський рівень. Таким чином, підсилення дослідницької підготовки вчителів музики надає їм можливість критично підходити до методики музичного виховання і створювати власні програми навчання музики в загальноосвітній школі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. FrNecszak Jan. *Pedagogika porywnawcza*. — Bydgoszcz, 1996. — 254 s.
2. Helms Zigmund. *Pedagogika muzyczna w Niemczech // Wybrane aspekty sztuki i edukacji estetycznej / Pod red. Jarosiawa Chacickiego*. — Slupsk: PAP, 2004. — S. 255—264.

3. Informator: Dla kandydatyw na I rok studiow w roku ak. 2003/2004. – Katowicy: AM, 2003. – 32 s.

4. Jankowski W. Badania porywnawcze w dziedzinie pedagogiki muzycznej: niektrye wnioski systemowe // Powczeczne wychowanie muzyczne wobec przemian edukacyjnych w Europie. – Bydgoszcz: Wyd. Uczelniane WSP w Bydgoszczy, 1999. – S. 24–37.

5. Jankowski W. Kształcenie nauczycieli wychowania muzycznego w ryinych krajach // Wychowanie muzyczne w szkole, 1977. – Nr 2. – S. 16-21.

6. Jankowski W., Zemla A. Kształcenie nauczycieli muzyki w wybranych krajach Europy i USA: Raport z badac. – W-wa: AMFC, 1999. – 125 s.

7. Pogorzelski Henryk. Wychowanie muzyczne uczniow szkly podstawowych w Polsce, Holandii i Austrii: studium porywnawcze // Powczeczne wychowanie muzyczne wobec przemian edukacyjnych w Europie. – Bydgoszcz: Wyd. Uczelniane WSP, 1999. – S. 99–113.

8. Statut Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, zatwierdzony na posiedzeniu Stnatu w dniu 4 kwietnia 2002 r. – 43 s.

9. Ніколай Галина. Музично-педагогічна освіта в Польщі: історія та сучасність: Монографія. – Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2007. – 396 с.

УДК 78.071.4:78.071.1(477)

О. Михайличенко

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ М.В.ЛИСЕНКА

Определяется вклад Н.В. Лысенко в формирование системы музыкального образования на Украине в конце XIX – начале XX века, в частности, педагогическая работа в музыкальных учебных заведениях..

Contribution of N.V. Lysenko to becoming system of musical education on Ukraine at the end of XIX – beginning of a XX age, is determined the pedagogical activity in musical educational establishments.

Визначається внесок М.В. Лисенка у формування системи музичної освіти в Україні наприкінці XIX – у початку XX століття, зокрема, педагогічна робота в музичних навчальних закладах.

Мета статті полягає у висвітленні ролі музично-педагогічної діяльності класика української національної музики М.В. Лисенка.

Творчість Лисенка Миколи Віталійовича (1842-1912) підсумувала великий період в розвитку національної музичної культури. На ґрунті глибокого вивчення народної творчості та кращих класичних надбань створив українську професійну музичну школу [1]. У різні роки його діяльність була пов'язана з такими освітніми закладами Києва, як музична школа при Київському відділенні Імператорського Російського Музичного Товариства (1869-1870); Київський Інститут шляхетних дівчат (1881-1906); приватна музична школа С.М. Блюменфельда, де в останній рік він був директором (1893-1908); приватна музична школа Н.А. Тутковського (1898-1904); власна музично-драматична школа (1904-1912).

Крім цього, М. Лисенко постійно мав приватні уроки, а також займався широкою пропагандистсько-просвітницькою діяльністю у процесі підготовки й проведення різноманітних ювілейних свят та інших музичних урочистостей (хорові концерти у Петербурзі, вистави аматорських музично-драматичних колективів, шевченківські роковини, концерт з нагоди пам'ятника І.П. Котляревському у Полтаві тощо), організації концертних поїздок по Україні (у 1893, 1897, 1899 та 1902 роках) з хоровими колективами, учасники яких, здебільшого музиканти-аматори, були його вихованцями.

Як педагог і вихователь молодих музикантів, М. Лисенко свідомо орієнтувався на високий рівень загальномузичної підготовки, завжди звертав увагу на розвиток музичного світогляду своїх учнів і надійним засобом підвищення їх музичної ерудиції вважав вивчення історії і теорії музики, часто займався з ними безкоштовно і в надурочний час. «Микола Віталійович і у свята, в прийомні години (коли треба було жертвувати відвідинами рідних) приходив займатися теорією, історією музики з його музичними ілюстраціями. Довелося придбати нотні зошити, де перекладалися музичні фрази в ключах; самі намагалися писати музику...» — згадує одна із його учениць у Київському інституті шляхетних дівчат [6, с. 459].

Великої уваги надавав композитор справі збирання і вивчення народних пісень. Для нього кожна хороша пісня була цінним надбанням загальнонародної культури [2].

Любов до батьківщини й національної культури, реалізм і народність — ось до чого закликав Лисенко в своїй творчій та

музично-громадській роботі, ось що було його дороговказом на шляху до художніх вершин демократичного мистецтва. Своєю педагогічною діяльністю Лисенко заклав фундамент вищої спеціальної музичної освіти на Україні. З його школи вийшло багато визначних діячів українського музичного мистецтва.

Дедалі частіше замислювався композитор над необхідністю відкрити власну музичну школу, яка систематично поповнювала б національну культуру кадрами кваліфікованих музикантів. До того ж закривалася школа С.М. Блюменфельда, і необхідність в новому музичному навчальному закладі ставала ще гострішою. У листі до чернігівської громадської діячки і своєї доброї знайомої О.А. Самойлович Микола Віталійович писав: «Вчора покончили все экзамены в бывшей музыкальной школе Блюменфельда... помір-кували, повершили діла, закрили школу та й розійшлися. Тепер уже школи С.М. Блюменфельда більше нема. Якщо Міністерство внутренних дел, куда я слал прошение через Драгоманова, разрешит мне, то будет нова музична школа Лисенка» [5; с. 291].

І Нарешті, з осені 1904 р. в Києві в будинку № 15 по Великій Підвальной вулиці Музично-драматична школа М.В. Лисенка почала функціонувати. Про це свідчать матеріали переписки Управління Київського учбового округу з Міністерством внутрішніх справ від 20 серпня 1904 р. [8].

У статуті школи, затверженому російським міністерством внутрішніх справ, говорилося, що вона має на меті дати своїм вихованцям закінчену музичну й драматичну освіту, тобто основним завданням нового закладу вважалася підготовка кваліфікованих акторів та музикантів [4]. Усі предмети поділялися на спеціальні та допоміжні. До спеціальних належали: гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, різних інструментах (включаючи арфу, тромбон, корнет-а-пістон і ударні), сольний спів, теорія музики і композиції, диригування оркестрове й хорове, сценічна гра і декламація. Допоміжними предметами вважалися музично-теоретичні дисципліни: елементарна теорія, гармонія, сольфеджіо, енциклопедія¹, інструментовка, хоровий спів, оркестрова гра,

¹«Енциклопедією» в дореволюційних російських консерваторіях називалася дисципліна, що давала знання з контрапункту, музичних форм, знайомила з музичними інструментами. Викладалася на виконавських факультетах.

камерний ансамбль, оперні класи, міміка, фехтування, танці, грим та ряд історико-гуманітарних наук (історія музики, історія драми, історія культури і літератури, естетика, італійська мова).

Право на навчання мали особи всіх станів, чоловіки й жінки, які складали вступні іспити. Лише для вступу в «підпершу» (підготовчу) групу музичного відділу потрібно було мати тільки гарний музичний слух, пам'ять і добрий стан здоров'я. Особи, що вступали до драматичного відділу, мусили мати ще й відповідну сценічну зовнішність.

Музичний відділ школи складався з чотирьох класів: два перших — нижчий відділ (п'ятирічний курс), а два других - вищий (чотирирічний курс навчання). Драматичний відділ передбачав три класи. Перші два — нижчий відділ (трирічний курс), третій - вищий відділ з однорічним курсом навчання. До класів фортепіано й скрипки вступали особи не молодші 9 років, до класу віолончелі — 11, контрабаса — 14, духових (крім флейти і тромбона) — 16, арфи — 12, до класів співу, драми та декламації — дівчата з 16 років, юнаки — з 17-ти. Навчальний рік починався 1 вересня і закінчувався 15 травня. Вступні іспити провадилися наприкінці серпня.

Лисенко старанно підібрав педагогічний персонал. У школі викладав відомий теоретик Г. Любомирський, клас скрипки вела О. Вонсовська (Буцька), клас сольного й оперного співу - професори М. Зотова², О. Муравйова³ та О. Мишуга.

Згодом був створений клас бандури. На драматичному відділі викладала Марія Старицька — дочка М. П. Старицького. Після того, як 1918 року школу реорганізовано у Вищий музично-драматичний інститут ім. М.В. Лисенка, викладачем хорової справи на диригентському факультеті працював М. Леонтович.

Основним педагогом з фортепіано був Микола Віталійович. У період 1905 — 1907 рр. його клас налічував 19 учнів молодшого курсу, 2 — середнього і 7 — старшого. На кожного Лисенко заводив

² Зотова Марія Василівна (1861-1913) — артистка опери, відома камерна співачка (меццо-сопрано) і педагог. Працювала також на музичних курсах З.Худякової.

³ Муравйова (Апостол-Кеґич) Олена Олександрівна (1867-1939) — артистка опери (лірико-коломатурне сопрано) і педагог. З 1920 р. — професор Київської консерваторії.

своєрідний «особистий листок», де занотовував репертуар на зиму й літо, п'єси для іспиту, твори по класу ансамблю. Ці нотатки демонструють прекрасну обізнаність композитора з найрізноманітнішою фортепіанною літературою - як педагогічною, так і художньою. Російську музику представляли і монументальні твори (концерти Чайковського та Рубінштейна), і різні композиції інших жанрів («Пори року», «Тема з варіаціями», ор.19, № 6, ноктюрни, вальси, «Романс» Чайковського, «Тарантела», «Арагонська хота» й «Жайворонок» Глінки у транскрипції Балакірева, «Ноктюрн», «Колискова» й «Гондольєра» Балакірева, прелюдії та вальси Лядова, п'єси Рубінштейна, Кюї та Бородіна).

Поряд із сонатами Гайдна, Моцарта, Бетховена, віргуозними п'єсами Шумана й Мендельсона Лисенко часто задавав і рідко виконували твори: наприклад, Варіації Es-dur на тему фіналу «Героїчної» симфонії Бетховена, партити Баха, Andante et Variations B-dur Шуберта, «Крейслеріана» Шумана та інші.

Особливе місце займала творчість Шопена, його великі й дрібні композиції були в репертуарі майже всіх учнів, особливо середніх і старших курсів. Микола Віталійович домагався бездоганної інтерпретації творів польського композитора, а мало підготовленим чи слабообдарованим учням не доручав їх виконання. Проте Лисенко ще не зовсім звільнився від застарілого репертуару і не міг відмовитися від п'єс невисокої художньої вартості (зокрема, Кулау, К. Гурліт, А. Краузе, Б. Вольф, Т. Куллак, А. Лешгорн та інших), хоч їх було порівняно небагато.

Широка просвітницька діяльність і виконавська активність викладачів та учнів музично-драматичної школи постійно висвітлюється у пресі, що сприяє помітному зростанню популярності цього навчального закладу.

Школа поступово набуває значення провідного музично-освітнього осередку України. «Взагалі, школа моя має добрий попит у широкій публіки міської і позаміської, провінціальної, — пише М. Лисенко у листі до однієї із своїх численних учениць. — Багато питають, приїздять, цікавляться, поступають... Вечори публічні одвідуються дуже людно і приймаються дуже гучно... а оперні вистави... в оперному театрі з оркестром оперним роблять цілу

сенсацію в городі. Повний театр бува, і співці, і музиканти сторонні теж сходяться слухати. Овації такі бувають, що куди!» [5; с. 413].

Школа скоро стала популярною; її плідна діяльність почала відчуватися вже через три-чотири роки роботи. Композитор працював у своїй школі до останніх днів життя.

Серед вихованців школи — визначні діячі української культури: відомий український композитор, чудовий педагог та диригент К. Стеценко, композитор, диригент, педагог, етнограф, автор першого в Україні підручника з хореографії В.М. Верховинець, один із основоположників українського музикознавства, дослідник історії української музики та фольклору, літературознавець Д.М. Ревуцький, диригент, композитор, автор численних обробок народних пісень О.А. Кошиць, музикознавець, у 20-х роках директор Музично-драматичного інституту імені М.В. Лисенка, згодом професор Ленінградської консерваторії, доктор мистецтвознавства А.К. Буцькой.

Після смерті М. Лисенка школа перебувала в тому ж будинку до 1918 року — до її реорганізації у Вищий музично-драматичний інститут ім. М.В. Лисенка. Унаслідок багаторічної педагогічної праці Лисенко виробив оригінальну систему музичної освіти: максимальну увагу він звертав на музичний розвиток, а набуття технічних навичок підкоряв основній меті — вихованню свідомого й культурного, всебічно розвиненого музиканта.

Композитор відкидав закостенілі догми «ганонів» — так у побуті називалася збірка популярних у свій час, але формальних вправ для фортепіано Ш.Л. Ганона, що мала гучну назву «Піаніст-віртуоз» і використовувалася численними (здебільшого приватними) викладачами фортепіанної гри. Педагогічна цінність цієї збірки і технічних вправ, що займали вагомє місце в тогочасній фортепіанній педагогіці, незначна. Лисенко починав навчання зі співу популярних пісень. Їх свіжість і краса розвивали художній смак у дітей. Знайомі мелодії треба було вміти передати на роялі: спочатку — в регістрі, зручному для дитячого голосу, потім — у низькому, щоб міг проспівати педагог. Це знайомило дитину з властивостями інструмента і давало перші навички володіння ним.

Перші ж вивчені легкі п'єски (наприклад, «Kindersonate» Шумана) учень повинен був програти в різних тональностях. На

жаль, цей цінний метод чомусь не знайшов наслідування в сучасній системі виховання піаніста, хоч набуте ще в дитинстві вміння вільно транспонувати дуже б стало в нагоді, особливо піаністові-концертмейстеру. Для розвитку техніки Микола Віталійович практикував своєрідну систему змагань. Наприклад, гами учениці грали на двох і трьох роялях одночасно. Нудне заняття, якого діти завжди прагнуть уникнути, ставало цікавим і навіть приємним: кожен учень змушений був добре попрацювати, щоб не відставати від своїх товаришів і не зіпсувати ансамблю.

Ще працюючи в Інституті шляхетних дівчат, маючи вільний час або замінюючи когось із педагогів, Лисенко збирав учениць до класу, вчив їх грати з аркуша в чотири й вісім рук або сам сідав за інструмент і програвав твори, яких учениці ніколи не чули. Він часто розповідав про різні концерти й видатних музикантів, яких йому довелося слухати, й тут же демонстрував найцікавіші, з його погляду, твори. Часом запрошувалися й виконавці, що гастролювали тоді в Києві: Слівінський, Ондржічек, Зауер...

Лисенко викладав також елементарну теорію та історію музики (з власними ілюстраціями), навіть основи композиції. Улюбленим предметом вихованців вважалося сольфеджіо, особливо музичні диктанти, які завжди проходили вельми жваво. Микола Віталійович умів зробити так, щоб учні багато і з охотою працювали. Найбільшою нагородою вважалося, коли Лисенко скаже: «Добре» або «Не маю, що казати». З наведених фактів видно, що лисенкова система музичного виховання була розроблена досить детально і передбачала однаковий розвиток як теоретичної, так і практичної частин навчання. Теорія і сольфеджіо, основи композиції, слухання музики, з одного боку, сольна й ансамблева гра, читання з аркуша, транспонування і публічні виступи, з другого, — всім цим повинен був оволодіти молодий музикант.

Усвідомлюючи широкі виховні потенції музики, Лисенко дбайливо вивчав ставлення слухачів до окремих її видів і жанрів, композиторських і виконавських стилів, завжди мав на увазі й ту оцінку, яку одержували його власні твори [3]. Так, повертаючись з чергового хорового турне по українських містах, він пише в одному з листів, що здійснив цю подорож з метою з'ясувати, яке ж враження справляють на слухачів хорові обробки народної пісні.

Він прагнув дізнатися, «чи суть які симпатії у суспільстві до цього роду естетичних розривок, щоб, якщо позитивне трапиться, віддатися на будуче цій справі. Здається, коли не помиляюсь і поспіх мені не спіжить очі, варто за цю справу узятися» (лист до д-ра Шухевича від 14 січня 1893 р. Оригінал знаходиться у рукописному відділі Львівської бібліотеки НАН України) [8].

Як бачимо, великий музикант творив, розраховуючи не на гіпотетичного «бездоганного» цінителя, а на живих людей – своїх сучасників. Він глибоко розумівся на їхніх музичних уподобаннях. Одним із підтверджень цього є той громадський резонанс, який викликали композиції Лисенка. Переживання, помисли, діяння людини з народу – це, на думку Лисенка, основне джерело музики, а виховний вплив на трудящі маси – кінцева мета музичного мистецтва. Інакше кажучи, музиці належить бути правдивим, свідомим та живим виразником інтересів, смаків, поглядів і почувань суспільства, рушієм «поступу і розвою». Ми свідомо вжили тут висловлювання І. Франка, зроблене з приводу літератури (у статті «Слово про критику»). Погляди цих двох видатних митців на суспільне призначення мистецтва є цілком співзвучним. Ця співзвучність зумовлюється властивою їм обом демократичністю поглядів, плідними творчими взаємозв'язками, заснованими на ґрунті спільної боротьби за світле, людяне мистецтво.

За Лисенком, необхідно повернути народній пісні те місце, яке вона об'єктивно має право займати. Це нелегке завдання, і за виконання його композитор боровся все життя. Які заходи він вважав найдоцільнішими? Насамперед усебічне вивчення музичної творчості і побуту народу, непримиренне викривання тих явищ, що заважають його піднесенню і збагаченню. По-друге, мистецтво подати пісню слухачеві, подати так, щоб вона стала привабливішою за зовнішньо ефектні, але антихудожні витвори. Лисенко має на увазі вміння спрямувати пісню на слухача, підкреслити красу, щирість і мудрість її емоціонально-образного змісту, ту «золоту оправу», в яку необхідно народну пісню зодягати. За свідченням сучасників, великий композитор дуже радів, коли його власні хорові обробки викликали в аудиторії глибоке почуття насолоди від краси народної пісні.

Менш детально Лисенко аналізує суспільно-виховну функцію «серйозної» професійної музики — оперної, камерної, симфонічної, хоча творам цих жанрів він віддав дуже багато праці й сил. Очевидно, композитор усвідомлював, що за експлуататорського ладу лише одинаки з мільйонів простого люду здатні знайти шляхи до великої музичної культури. Лисенко постійно піклувався про композиторську молодь, його цікавили естетичні проблеми музичного виховання. Одна з них актуальна й зараз — взаємозалежність музичного, загальнокультурного та інтелектуального збагачення особистості митця. На думку видатного композитора, розвиток музичних якостей не має сенсу поза всебічним вдосконаленням людини, зокрема, формуванням її світогляду. «Наука, — писав він, — послугує широкому розвоєві, ширить знання, світогляд, ширить всякі горизонти, а між ними і музиковий. Перше діло для художника, музики... освіта... Без широкої освіти виконавець повернеться на поверхового фахового ремісника, вузького дилетанта, композитор відзначиться за вбогими ідеями, блідними кольорами» (Лист до О. Нижанківського від 8 жовтня 1886 р.). Лисенкові обробки народних пісень — солоспиви і хори в супроводі фортепіано відзначаються насамперед великою любов'ю і пошаною до народної музики [7].

Особливого блиску досягає музикант у своїх хорових розкладах. Сам він був одним із найкращих хорових диригентів, яких тільки знає Україна. В роботі над музичним фольклором (не тільки українським, маємо його записи та обробки і пісень інших народів) Лисенко не обмежувався збиранням та опрацюванням матеріалу, теоретичним його осмисленням, - активна пропаганда народної пісні була повсякденним його ділом. Усі, хто пам'ятає його славетний хор, що складався з київських студентів та семінаристів, і його концерти по містах і містечках України, підкреслюють широкий і демократичний характер цих концертів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Лисенко. Життя і творчість. — Вид. 3-тє, доповн. і переробл. — К., 1992. — 253 с.
2. Василенко З.І. Пропагандист народної пісні // Микола Лисенко — борець за народність і реалізм у мистецтві. — К., 1965. — С. 98.

3. Костюк О.Г. М. В. Лисенко про суспільно-виховні функції музики // Микола Лисенко – борець за народність і реалізм у мистецтві. – К., 1965. – С. 17.

4. Літературно-науковий вісник. Річник VII: Т. XXVII. Кн. VIII. – Львів, 1904. – С. 92.

5. Лисенко М.В. Листи / Упоряд та прим. О. Лисенка. Вступ ст. М. Рильського. Заг. ред. А. Кауфмана. – К., 1964. – 532 с.

6. М.В. Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд. О. Лисенка; ред. та комент. Р. Пилипчака. – К.: Муз. Україна, 1968. – 821 с.

7. Рильський М. Мистецтво - творча праця зрима. – К.: Мистецтво, 1979. – С. 193-194.

8. ЦДІА України, ф. 442, оп. 622, спр. 486, л. 49-64.

УДК781.66:786.2:371.2

Т. Молчанова

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИЙ КЛАС ЯК ПРЕДМЕТ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ: ІСНУЮЧІ НЕДОЛІКИ ТА МЕТОДИ ЇХ УСУНЕННЯ

В статтє поднимается проблема професіональної підготовки піаністів-концертмейстерів. Рассматриваются просчеты в учебном процессе, и ставится вопрос о пересмотре учебного плана по классу концертмейстерства для высших учебных заведений.

The article raises the problem of pianists-concertmasters professional training. Also are considered educational process errors, as well is raised the question of the higher educational establishments curriculum revision (for the clam of concertmaster training).

В статті підіймається проблема професійної підготовки піаністів-концертмейстерів. Розглядаються недоліки в учбовому процесі та ставиться питання про перегляд учбового плану з класу концертмейстерства для вищих навчальних закладів.

Концертмейстерство у різних своїх проявах, визріваючи у надрах музичної культури та формуючись у тісному спілкуванні з вокальною, інструментальною, оперною та балетною музикою і пов'язаним з ними виконавством, поступово набуло статусу самостійної діяльності. Сучасне виконавство вже неможливе без участі піаніста-концертмейстера. Більш того, жодний оперний чи

балетний спектакль, виступ хору або будь-який музичний конкурс не можуть відбутися без його великої попередньої праці. Вже давно відхилено довший час усталену думку щодо обмеження обов'язків концертмейстера лише підтримувати наміри соліста. Такий погляд на професію акомпаніатора-концертмейстера культивувалася через те, що акомпанемент, як різновид музичної практики, існував переважно у сфері побутового музикування, а у діяльності музиканта-професіонала був лише супутнім різновидом занять. На сьогодні вже очевидна важлива роль піаніста-концертмейстера у спільному виконавському процесі, відповідно як і значення його мистецтва. Адже пропонуючи свій погляд, свою інтерпретацію, концертмейстер тим самим може не лише розширити сферу художнього втілення задуму твору, але й підкоригувати, збагатити його прочитання.

Ідеальна модель, а насправді?

Ми і досі зустрічаємося з відсутністю прізвища концертмейстера на афішах концертів солістів, в інформації під час виступів на радіо і телебаченні. Із сумом згадаємо й конкурси, де олески, квіти та нагороди (не заперечую, заслужено) дістаються солістові, а концертмейстеру особисте «дякую» від новоспеченого лауреата. Безумовно, є приємні зрушення у цьому напрямку: на конкурсах почали з'являтися номінації «кращий концертмейстер», і вже навіть у нас на Україні проводяться конкурси концертмейстерів («Мистецтво акомпанементу ХХІ ст.», Ворзель; Відкритий конкурс юних концертмейстерів «Амадей», Харків). Але у більшості це - лише виняток, а не традиція.

У деяких викладачів кафедр, робота яких передбачає співпрацю з концертмейстером, останньому доволі часто відведена лише другорядна, допоміжна роль у спільному процесі музикування.

Дилема ким бути - «викладачем чи концертмейстером?» й досі постає перед випускниками фортепіанних факультетів після закінчення вищого навчального музичного закладу. І вони намагаються обрати викладацький фах.

Ви закінчили вищий навчальний заклад і не вмієте читати з листа і транспонувати? Важко знайти контакт з партнером? Не розумієте специфіки роботи з інструменталістами? А як працювати з оперним клавіром в оперному театрі? Які особливості роботи

«ілюстратора музики» у хореографічних класах і танцювальних гуртках?... Ці та багато інших питань доволі часто виникають перед молодими концертмейстерами на початку їх професійного шляху.

Те, що концертмейстерський клас у вищому навчальному закладі зобов'язаний підготувати студентів до майбутньої роботи у цих напрямках, беззаперечно. Та які складові цієї підготовки? Знання репертуару? Так. Навики роботи з різними солістами та в класах, що потребують музиканта цього фаху? Так.

Але варто подивитися на цю проблему об'єктивно: а чи маємо ми такі можливості? До сьогодні відсутня належна форма виховання навичок концертмейстерської роботи у дитячих музичних школах, у спеціалізованих школах-десятирічках, а у музичних училищах предмет «концертмейстерський клас» запроваджено лише з 2 курсу. Досі існує мізерна кількість годин, яка розрахована на викладання цього предмету у навчальних закладах середньої та вищої музичної ланки (аж 45 хвилин на тиждень!). Будемо об'єктивними: доволі формально відбувається і проведення концертмейстерської практики піаністів у різних напрямках. Через те, мабуть, театри опери та балету, хореографічні класи і танцювальні гуртки і дотепер відчувають постійну нестачу у кваліфікованих концертмейстерах.

Це пояснюється, перш за все, прорахунками у системі їхньої освіти та профілізації у вищих навчальних музичних закладах. Навчальні плани та програми мало орієнтовані на підготовку концертмейстерів цього профілю. Протягом навчання лише на IV курсі (1 семестр) запланована сцена з клавiру та одна дія з клавiру - у 2 семестрі. А питання підготовки до роботи у хореографічних класах, танцювальних гуртках взагалі залишаються поза увагою Міністерства культури і туризму України. І викладачі-ентузіасти, зокрема Донецької музичної академії на чолі із завідувачем кафедри концертмейстерської підготовки та камерного ансамблю, професором, народним артистом Станіславом Саварі, самотужки знаходять можливості реалізації підготовки піаністів до роботи у сфері хореографії. Безумовно, питання цих профілізацій слід вирішувати у залежності від спрямування музичних здібностей та їхнього зв'язку з індивідуальними особливостями кожного студента. Але при тому години повинні бути виділені.

Хвилюють молодих фахівців й сумні перспективи низької заробітної плати концертмейстера...

Мабуть через те таке зневажливе ставлення до обрання цієї професії?

Аналіз ситуації свідчить, що робота концертмейстерських класів училищ, спеціалізованих музичних шкіл-десятирічок вищих начальних закладів і досі обмежена вокальним репертуаром. Існує гостра недостатність практичного застосування знань. Скорочується кількість ілюстраторів на кафедрах концертмейстерства за рахунок збільшення їхнього навантаження. Та чи можуть бути повноцінними спів чи гра на інструменті чотири години на день (щодня, крім неділі) з постійними перебіганнями з класу одного викладача до класу іншого? Тому і співпраця з солістом (ілюстратором кафедри) проходить на рівні «співанки-поєднання» партій у начебто єдине ціле.

Відсутній теоретичний курс пізнання основ концертмейстерської роботи. А звідси не є реальним і колоквіум. Щоправда, у Донецькій державній музичній академії ім. С.Прокоф'єва, Рівненському і Дрогобицькому музичних училищах читається курс «Основи концертмейстерської роботи», а у деяких вузах (Харківський державний університет мистецтв ім. І. Котляревського, з 2006 р. — в Одеській державній музичній академії ім. А. Нежданової) запроваджене обов'язкове проведення колоквіуму з питань концертмейстерства.

Досі не існує реальної практики студентів-піаністів у танцювальних гуртках, хореографічних класах, хоча потреба в акомпаніаторах-ілюстраторах (а саме так можна назвати виконавців супроводу у класах, пов'язаних з рухами під музику) доволі актуальна.

Немає у студентів і практичного застосування своїх знань і набуття навиків роботи в театрі опери та балету. Знову ж виключення становить Харківський університет мистецтв ім. І. Котляревського, де на кафедрі концертмейстерства запроваджене виконання студентами оперних клавирів з вокалістами (так зване «концертне виконання опери»). Хоча саме праця оперного концертмейстера у багатьох моментах визначає якість підготовки партій солістів, а відповідно й рівень поставленого спектаклю.

Саме цей музикант допомагає вокалістові інтонаційно точно вивчити вокальну партію, досягнути композицію, динаміку образу, роль. Основним методом роботи оперного концертмейстера є принцип вивчення музичного матеріалу опери при одночасному засвоєнні її стилістичних особливостей, вмінні аналізувати оперні форми, жанри, драматургію, знання виконавських традицій кожної епохи. Без цієї орієнтованості не можливо до кінця усвідомити розвиток сюжету, ролі, розкрити концепцію музично-художнього образу. І тут мова йде не про втручання у можливі технологічні проблеми, а про знання стилістичних особливостей оперного твору та законів жанру, що, у більшості, не утримуються вокалістами під час навчання, як, зрештою, і майбутніми концертмейстерами.

Отже, дамо правильну оцінку ситуації. Якщо по закінченні вищого начального музичного закладу у молодого спеціаліста існують прогалини щодо об'єму репертуару, то це не є великою проблемою, оскільки для ліквідації цього недоліку, зазвичай, достатньо одного-двох років копійкою іграці. Проте, якщо до моменту закінчення вузу молодий концертмейстер не встиг оволодіти необхідними знаннями та навиками роботи у різних напрямках його майбутньої роботи, не навчився читати з листа та немає навиків транспонування, справа набагато складніша. І не тому, що згаяно кращі роки для набуття цих навиків, а й тому, що із закінченням вищого навчального закладу зникає й період найбільш сприятливих для цього умов.

Ідеальна модель підготовки піаністів концертмейстерського профілю вимагає кардинальних змін у роботі концертмейстерських класів дитячих музичних шкіл, спеціалізованих музичних шкіл-десятирічок, музичних училищ і вищих навчальних закладів.

Необхідно запровадити та затвердити принцип послідовності та поетапності навчання, переглянути кількість годин, розрахованих на весь період, збільшити та урізноманітнити репертуар (через залучення більшої кількості ілюстраторів і відповідно зменшення їхнього невиправдано великого навантаження), тим самим докорінно змінити ставлення до фаху концертмейстера, який і досі чомусь вважається непрестижним.

Дипломні вимоги музичних училищ і вищих навчальних музичних закладів повинні включати крім заздалегідь підготовленої програми, читання з листа, транспонування, вивчення з ілюстратором самостійного твору за годину, колоквиум. Відповідно слід будувати заліки та іспити на кожному з курсів. До випуску учень музичного училища та студент вищого навчального музичного закладу мають набути певного практичного досвіду концертмейстерської роботи на різних її ділянках (в інструментальних, вокальних, диригентських класах; в танцювальних гуртках, театрі опери та балету).

На сьогодні необхідно переглянути і підхід до виховання оперного концертмейстера, який має базуватися на наступних принципах:

- виявлення групи студентів, яка визначить діяльність оперного концертмейстера як свій майбутній фах та спрямування їхнього навчання у бік всебічного розвитку навиків цієї діяльності, із запровадженням теоретичного курсу (як підрозділу) з набуття цих навичок;

- збільшення вивчення оперної музики (починаючи з першого курсу). Це можуть бути невеликі сцени і дуети з опер. З кожним наступним семестром репертуар поступово ускладнюватиметься - планомірно вивчатимуться оперні твори різних стилів і їх історичній перспективі. Певну частину творів варто вивчати з ілюстраторами;

- організація факультативних занять з вокалу і вивчення іноземних мов (італійської, французької, німецької, польської) для таких студентів;

- введення практики в оперному класі та оперній студії з подальшим виходом на практику в оперному театрі.

Слід запровадити і обов'язкову концертмейстерську практику в хореографічних класах і балетних школах, що, у свою чергу, підвищить рівень підготовки та набуття практичних навиків музикантів цього профілю.

Вступного іспиту з концертмейстерства (ні в училищах, ні у вищих навчальних закладах) і досі не існує. А варто його ввести. Парадоксальність ситуації полягає у тому, що до вищих навчальних музичних закладів ми приймаємо піаністів, враховуючи їхню

відповідну сольну піаністичну підготовку, а по закінченню вузу для багатьох піаністів фах концертмейстера стає основним.

Треба подумати і про обов'язкове запровадження хоча б факультативного курсу з дисциплін: «Методика концертмейстерської роботи», «Читання з листа і транспонування» (практичний курс), «Специфіка роботи концертмейстера в інструментальних класах», які скеровані на підвищення теоретичної бази піаністів. Зауважу, що у навчальних планах вищих музичних закладів існує пункт II «Вибіркові навчальні дисципліни», де запропонований курс «Основи концертмейстерської роботи». Таким чином, ці теоретико-практичні дисципліни мають реальне право на існування. До слова, теоретична обґрунтованість цих курсів має поєднуватися з чіткою орієнтацією на практичну реалізацію знань. Адже концертмейстерство є і залишається найбільш реальною формою роботи піаністів і вимагає як загальної культури, так і великого арсеналу фахових знань і навиків.

УДК 781.66:[782:78.089.6]

Г. Зуб

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НАД ПАРТИТУРОЙ ОПЕРЫ А. ЩЕТИНСКОГО «БЛАГОВЕЩЕНИЕ»

Статья представляет собой попытку осмысления нетрадиционной роли пианиста в современном оперном спектакле (на материале оперы А. Щетинского «Благовещение») в контексте работы над оперным клавиром в классе концертмейстерского мастерства.

The author of the article makes an attempt of considering non-traditional role of the pianist in a modern opera play (on the example of A. Shchetinsky's opera «Annunciation») in the context of work at opera clavier at the lessons of concertmaster's skills.

Стаття є спробою обміркування нетрадиційної ролі піаніста в сучасному оперному спектаклі (на матеріалі опери О. Щетинського «Благовіщення») у контексті опрацювання оперного клавіру в класі концертмейстерської майстерності.

Может ли профессиональная деятельность концертмейстера на современном этапе развития музыкального искусства носить проблемный характер? Ведь в этой области существуют давние и плодотворные традиции. Искусству концертмейстерского мастерства обучают в специальных музыкальных школах, музыкальных училищах, консерваториях, благодаря чему сложились определённые методы преподавания (в частности, методика проф. М.А. Бихтера), дающие положительные результаты.

Процессы развития оперного жанра на современном этапе отличает интенсивный поиск обновления содержания и средств музыкальной выразительности. Порой возникают произведения, в казалося бы, освящённом веками оперном жанре, знакомство с которыми переворачивает представления и об опере как таковой, и об оперном клавиристе, и о роли концертмейстера в его изучении и исполнении. Концертмейстер перестаёт быть невидимым, незаметным музыкантом, выучивающим с солистами партии в классах, превращаясь в Артиста, равного по своей роли певцу, солисту. В своё время к числу таких опер относились, к примеру, «Нежность» В.С. Губаренко или «Телефон» Д.К. Менотти. К началу же XXI века, уже в рамках этого нового направления в музыкальном театре, в свою очередь, сложились определённые стилевые стереотипы и связанные с ними исполнительские традиции, в том числе и в плане концертмейстерского освоения реалий оперной сцены. В целом ряде оперных сочинений композиторов XX века весьма значительное место отводилось оркестровой партии; клавиристе же по отношению к ней имел в некотором смысле второстепенно-вспомогательное репетиционное значение. И эту роль, как правило, сколь бы высока она ни была, разделял и концертмейстер.

Из этой всеобщей традиции, обретшей значение закона, существуют лишь отдельные исключения, заставляющие фактически полностью пересматривать роль концертмейстера в работе над оперным клавиристом, переводить его из второстепенной фигуры в равноценного участника Performance. В данном случае речь пойдёт о произведении А. Щетинского, в недавнем прошлом — харьковского композитора — опере «Благовещение», написанной

им в 1998 году и поставленной в московском камерном театре «Геликон-опера».

Объектом исследования является профессиональная деятельность концертмейстера в условиях модификации жанра камерной оперы последней трети XX века. Материалом исследования послужит опера А.С. Щетинского «Благовещение». **Предмет** исследования — инструментальные средства воплощения образной сферы произведения. **Цель** статьи — выявить специфические особенности работы концертмейстера с новой жанровой разновидностью камерной оперы.

О модификации роли и творческих задач концертмейстера в этом образце современной музыкальной драматургии свидетельствует, прежде всего, данный композитором подзаголовок: «Сценические диалоги без аккомпанемента». В этой конкретизирующей авторской установке заключены ряды парадоксальных смыслов. Во-первых, при наличии единственного персонажа, имеющего зримо-сценическое воплощение, и произносимого им вербального текста, композитор трактует оперу как «сценические диалоги». В каком же временном пространстве, в таком случае, пребывает второй участник сценического действия? Тем более, что одно из определений, также данных автором, обозначает оперу как монолог Марии. Здесь очевиден принцип осознанного авторского парадоксирования художественного целого: монолог как неотъемлемая часть диалога и диалог как форма монолога. Парадоксальность авторского определения заключается и в том, что, как монолог, эта опера осуществляется в единственном числе (по сути, монолог, длящийся и развивающийся на протяжении всей оперы) и в связи с единственной героиней — Марией (вспомним определение — монолог Марии). Номера следуют *attaca* в традиции оперы *durchkomponieren*. Однако, в «разрезе» диалектическом, содержание оперы раскрывается автором как цепь диалогов, оформленных в отграниченные друг от друга эпизоды, в которых Мария являться действующим лицом уже никак не может.

Следующий уровень парадоксальности смысла, заключённого в авторской установке, содержится во второй её части — «без аккомпанемента». Сущность этой парадоксальности в данном случае заключается в наличии видимого и слышимого атрибута

аккомпанемента — рояля, несомненно, взаимодействующего с солистом (таким образом, наличествует и основная функция данного взаимодействия). И, вместе с тем, присутствие этих традиционных атрибутов отнюдь не исчерпывает в произведении А. Щетинского тех художественных задач, которые сообщены пианисту, перестающему быть только аккомпаниатором, как в традиционном оперном целом. При этом пианист, безусловно, и в данном художественном контексте обязан сохранить все те профессиональные навыки, которые он обрёл в процессе обучения в классе концертмейстерского мастерства. Он должен по-прежнему помнить о том, что не является здесь единственным воплощением идеи невербального, бессловесного, но и предстаёт как участник «сценических диалогов».

В этом произведении А. Щетинского происходит чудесная по своей природе метаморфоза как идеального, так и материального характера — превращение обладающего всеми профессиональными навыками концертмейстера в солиста, в равноправное действующее лицо. При этом диапазон доступных ему средств раскрытия сущности художественного образа по-прежнему регламентирован и централизован вокруг и в связи с фортепиано. Однако превращение пианиста из концертмейстера в солиста-актёра, артиста — лишь первая фаза осуществляемой композитором метаморфозы.

Её вторая фаза сопряжена с превращением пианиста в своего рода «Человека-оркестр»: одного рояля оказывается недостаточно для того, чтобы раскрыть богатства тембровой драматургии произведения.

Помимо партии фортепиано, композитор вводит челюсть, указывая, что и фортепианную партию, и партию челюсти воспроизводит один исполнитель («one performer»). Кроме челюсти, дублирующей тембр фортепиано, пианист, согласно ремарке композитора, должен также играть на треугольниках, гонге, кроталях и там-тате — целом ряде ударных инструментов.

Показательно, что все названные инструменты многократно воспроизводят «ударную» функцию фортепиано (*toccare*). При этом *crotali* используются и как мелодический инструмент. Так возникает звуко-тембровая палитра, подлинная партитура,

озвучить которую должен один музыкант-инструменталист, определяемый композитором как пианист. То есть, для игры на шести инструментах, из которых четыре представляют группу ударных, А. Щетинский выбирает не ударника, а именно пианиста.

Подобное композиторское требование, предъявляемое пианисту, сопряжено с овладением целым рядом принципиально новых для данной профессии качеств, умений, навыков. В их череду, по-видимому, самым несложным является освоение техники игры на челесте. Впрочем, не секрет, что порой даже самый опытный пианист никогда не прикасался к челесте (как и к другим видовым клавишным инструментам — клавесину, клавиру, органу). Однако в анализируемом нами сочинении это лишь один из тех проблемных уровней, которые должен преодолеть пианист. Необходимо также изучение специфики звукоизвлечения и на других ударных инструментах, используемых композитором. Тут уж пианист должен брать уроки у коллеги-ударника (вспомним, что ударник как таковой в партитуре не предусмотрен).

Следующая задача: каким образом расположить инструменты на сцене, чтобы реальным стало единовременное исполнение на них? (Этого, кстати, автор не оговаривает в Предисловии). Пианисту при расположении инструментов следует исходить из того, какие из них играют синхронно. Именно они должны находиться в предельной близости друг от друга. Для этого необходимо проанализировать партитуру с точки зрения тембральной драматургии (поначалу чисто с технической, практической стороны).

Так, судя по первому эпизоду, кротали и там-там должны располагаться в непосредственной близости: эти инструменты играют в дуэте. Следует вопрос: какой рукой играть на там-таме, какой — на crotali? Его решение предполагает не только расположение инструментов как можно ближе друг к другу, но и собственно по правую и левую руку пианиста. После проведения первой музыкальной фразы подключается и ещё один инструмент — треугольник, при непрерывном тремоло там-тама. Это означает, что треугольник находится здесь же, рядом, а пианист должен в течение менее, чем полутора тактов успеть положить палочку, crotali, взять палочку от треугольника и при этом осуществить весь

этот комплекс движений беззвучно и одной рукой (другая-то занята!). Такая смена инструментов происходит постоянно на протяжении всего 1-го номера (в конце которого добавляется и челеста). Заметим, что в течение всего первого эпизода пианист так и не обратился к своему главному, «ключевому» инструменту — фортепиано: его тембр царствует во втором номере.

Подобного рода проблемы возникают перед пианистом и далее — варьируясь, но сохраняя свою природу. Выше была акцентирована только техническая сторона дела; однако все эти исключительные с точки зрения традиций новации композитор, безусловно, осуществляет в интересах выразительности художественного целого. Совокупность сопряжённых с исполняемыми пианистом инструментальных линий складывается в звуковое воплощение образа Ангела, явившегося Марии с Благой Вестью. Инструментальные средства становятся способом характеристики действующего лица, не обладающего ни вербальным, ни сценическим воплощением. Этот образ раскрывается в инструментальных монологах, ведомых пианистом. В первом эпизоде — «Предчувствии» - ожидание, ощущение волнения тембрально пока ещё неопределённо, бестелесно, незримо воплощают там-там и кротали. Звуки инструментов вплетаются в монолог Марии, в партии там-тама лейтмотив Нити начинается и завершает первый эпизод. В 52-м такте, на словах героини «Чую сердцем, как в каждом звуке мне открывается тайна», в партии кроталей появляется лейтмотив Благой Вести. Это предощущение, воплощённое композитором зыбкими, колеблющимися звуковыми вибрациями, отражает настроение героини и символизирует незримое присутствие Ангела Господня. В 60-м такте появляется челеста, колоннообразные аккорды подводят друг к другу и соединяют два лейтмотива — Благой Вести и Судьбы Марии (70-й такт). Ударные инструменты, по определению А. Щетинского, символизируют небо; лишённые вокальной интонации звуки-точки у кроталей, обволакивающий, словно бы прядущий незримую нить звук там-тама — это зарождение, предчувствие, предощущение, и в то же время предопределённость судьбы Марии.

В условиях современных модификаций оперного жанра, характерных для последней трети XX века, значительно обновился

репертуар его камерной разновидности. В связи с этим неотъемлемой частью работы концертмейстера становится решение новых исполнительских задач. На основании вышеизложенного анализа партитуры оперы А. Щетинского «Благовещение» можно сделать вывод о принципиальной трансформации в ней функций концертмейстера.

Не нарушая формы монолога, композитор использует выразительные возможности различных инструментов для показа диалектического «единораздельного» характера отношений героев оперы. Так возникает одно из воплощений того многомерного явления современной художественной жизни, которое получило название «инструментальный театр», где роль пианиста трансцендентна не только в техническом смысле: осуществляется его превращение в Артиста, Действующее лицо драмы, невидимую, но слышимую, понимаемую без слов божественную силу.

Таким образом, художественные достоинства оперы «Благовещение» настолько высоки, что желательно было бы внести данное произведение в репертуарные списки класса концертмейстерского мастерства консерваторий и музыкальных училищ.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мизитова А. Заметки об опере Александра Щетинского «Благовещение» // *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наук. праць.* – Вип. 3. – ХДІМ, 2002. – С. 150-159.
2. Молчанова Т. *Мистецтво піаніста-концертмейстера.* – Львів, Сполом, 2007. – 215 с.
3. Савари С. *Азбука аккомпанемента: Учебное пособие.* – Донецк, ООО «Юго-Восток», 2005. – 72 с.

ХОРОВОЕ ИСКУССТВО КАК ПОЛЕ РЕАЛИЗАЦИИ СИНТЕЗА ЖАНРОВ

Рассмотрены аспекты профессиональной подготовки хоровых дирижёров с эстрадной манерой дирижирования, а именно: синтез жанров в хоровом искусстве в контексте эстетического воспитания молодёжи; роль дирижера в раскрытии сценической драматургии исполняемых произведений.

The article outlines the key problem of genre synthesis in chorus in the light of aesthetic education of the youth as well as the key role of the conductor by exposing the dramatic composition of the works, which are performed on the stage. The article also focuses on the global problem of chorus conductors' professional education who improvise their works on the platform.

Розглядаються аспекти професійної підготовки хорових диригентів з естрадною манерою диригування, а саме: синтез жанрів у хоровому мистецтві у контексті естетичного виховання молоді; роль диригента в розкритті сценічної драматургії творів.

Актуальность. Как указано в тексте «Национальной доктрины развития образования Украины в XXI столетии», приоритетом государственной политики в развитии образования является личностная ориентация. Существенным признаком этого процесса является необходимость активизации всех звеньев культурологической сферы, в частности, изучение и внедрение современных методик образовательной и сценической практики, творческой активизации студенческой молодёжи.

Разработка целостной концепции подготовки хоровых дирижёров с эстрадной манерой дирижирования, рожденной на основе многолетней практики автора статьи с различными хоровыми коллективами, привела к мысли о необходимости коренных изменений в ней. Приобщение студенческой молодёжи к ценностям мировой музыкальной культуры посредством внедрения новых современных технологий и методик исполнительства является **целью** данной статьи.

Объектом исследования является концертно-исполнительская деятельность студенческих хоров в высших учебных заведениях Харькова.

Предметом станет синтез жанров в хоровом искусстве как способ реализации художественных новаций дирижера.

Музыка представляет собой не только предмет эстетического наслаждения, но и в большей степени, чем любой другой вид искусства, влияет на идейные и моральные качества людей, формирует их нравственный облик. Появилась эта мысль ещё в античности. Своими особыми, присущими только ей средствами, музыка воспитывает понимание прекрасного, развивает эстетическое отношение как к искусству, так и к окружающей жизни. И чем раньше человек встретится с музыкой, тем скорее он сможет овладеть всей духовной культурой, стать всесторонне и гармонично развитой личностью.

Хор является наилучшей основой массового музыкального воспитания молодёжи. Особенно сейчас, в наш век, когда молодое поколение всё чаще захлёстывает волна преступности, наркомании, необходимо поднимать роль искусства, в частности хоровой жанр. «Современный хор — это прежде всего современный репертуар. Воспитательная функция хора не только музыкальная, а и социальная», — утверждал А. Юрлов [7]. Используя самые передовые музыкальные приёмы и системы, руководители хоровых коллективов должны приобщать студенческую молодёжь к высокохудожественным произведениям хорового искусства, расширяя их общий и музыкальный кругозор.

Речь идёт, как о профессиональных хоровых коллективах специальных учебных заведений, где обучаются студенты — хормейстера, так и о так называемых любительских хоровых коллективах, в состав которых входит студенческая молодёжь, не имеющая предварительной музыкальной подготовки.

Многолетняя практика работы (более 40 лет) с такими коллективами показывает, что студенты с большим удовольствием участвуют в созданных хоровых шоу-группах, состоящих из ста и более участников. Благодаря предлагаемому дирижером репертуару, включающему обработки русских, украинских народных песен; произведения национальной, зарубежной классической музыки; песни и композиции современных отечественных и зарубежных авторов происходит накопление опыта концертно-

исполнительской деятельности в условиях разностилевого и полижанрового материала.

Хоровому искусству как одному из составляющих звеньев эстетического воспитания в Украине принадлежит главенствующая роль. Коллективный характер, общедоступность, сила художественного воздействия делают хоровое искусство наиболее универсальным средством приобщения юношества, молодежи к ценностям национальной музыкальной культуры.

Функции хорового искусства — широки и многообразны (воспитательная, эстетическая, коммуникативная, развлекательная и т. д.).

На современном этапе развития самостоятельного хорового искусства, характеризующегося высоким уровнем технического мастерства, всё более актуальной становится проблема подготовки дирижера с развитым вкусом, широтой музыкального кругозора, высокой исполнительской культурой. «Значительным музыкантом может быть только человек с большим духовно-интеллектуальным и эмоциональным содержанием», — отмечал в свое время Б. Теплов. И ниже он добавил: «Музыка есть средство общения между людьми. Чтобы говорить музыкой, нужно не только владеть этим «языком», но и иметь что сказать. Мало того, даже и для того, чтобы понимать музыкальную речь во всей её содержательности, нужно иметь достаточный запас знаний, выходящих за пределы самой музыки, достаточный жизненный и культурный опыт. Хороший музыкант, кем бы он ни был — композитором, исполнителем или просто понимающим «слушателем» — должен быть человеком большого ума и большого чувства» [6, с. 34].

Труд музыканта-исполнителя — это постоянное, упорное приближение к идеалу, к наиболее глубокому и всестороннему раскрытию содержания исполняемого произведения. «Дирижёр хора должен на протяжении всей своей творческой деятельности оставаться неутомимым и плодотворным, самоотверженным палладином музыки, обогащающей духовный мир человека, несущий познание прекрасного, радость восприятия мира прекрасных чувств» [2, с. 85].

Как известно, на рубеже двух тысячелетий музыкальные жанры сильно изменятся: одни совсем уходят со сцены, другие,

новые жанры, порождённые требованиями нового времени, проявляют себя в новых формах. И это закономерно. Кроме того, сегодня в новых современных условиях, когда неудачные образцы «тяжёлого рока» всё больше «растлевают» молодое поколение, а эстрадная музыка полна пошлости, безвкусицы, так необходим инструмент влияния, каким является хоровая музыка и её жанры.

Обратимся к анализу конкретных хоровых методик, разработкой которых вот уже на протяжении 20 лет занимается автор статьи. Цель этого обзора — поиск новых форм, средств и методов воздействия на слушателя посредством синтеза различных стилей, жанров и видов исполнительства.

Так, в хоровом коллективе музыкального факультета Харьковского гуманитарно-педагогического института «Фантазия» в разные годы исполнялись музыкальные сочинения, так называемые **ремиксы** в современной обработке на темы классических произведений, таких как: «Ласгутоза» из «Реквиема» В.А. Моцарта в «Молитве за Украину» (музыка и слова О. Билозир), ремикс на «Аппассионату» Бетховена в обработке В. Шаповаленко «Луна мелодия сонати») и др.

Другой пример — из опыта 15-тилетней практической деятельности с хоровой группой «Eternal movement» («Вечное движение»), созданной на базе «Института языков мира» Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды. Практика показывает, что студенты с большим удовольствием участвуют в данных хоровых коллективах благодаря предлагаемому репертуару, включающему обработки русских, украинских народных песен; произведений отечественной, зарубежной классики; песни и композиции современных авторов. Ввиду специфики обучения, произведения исполняются на 8 языках: русском, украинском, английском, немецком, французском, итальянском, латыни и даже греческом.

В процессе работы студентам ненавязчиво предлагаются в репертуар композиции с неординарным звучанием, благодаря новым краскам, современным ритмам, формам, стилям исполнительства. В репертуаре этого коллектива несколько произведений французской группы «Ега». За исполнение композиции «Амено» на национальном конкурсе «Аплодисменты - 2000» хоровая группа

заняла I место. Также в репертуаре данного коллектива входят ремиксы на широко известные и популярные классические произведения, как ремикс на «Adagio» Альбини из репертуара Л. Фабиян, как ремикс на тему «Навалета» из оперы Ж. Бизе «Кармен». Хоровые обработки этих, как впрочем и других композиций, — плод авторского творческого поиска. Все эти сочинения исполняются в обрамлении хореографических номеров, что придаёт зрелищность, новые и яркие впечатления как исполнителям, так и слушателям.

Особо хочется остановиться на сравнительно новых молодёжных музыкальных начинаниях — это стиль «эрэнби» (синтез рэпа с вокалом) — наиболее излюбленный жанр студенческих коллективов. Так, с большим интересом студенты любят предлагаемые им сочинения в этом направлении, например: ремикс на тему «Лунной сонаты» Л. Бетховена «Don't love»; ремикс на тему «Арии» И.С.Баха «Every sing is gonna be allright» (из репертуара группы «Sweet Vox»); ремикс на тему «Lacrjmoza» из «Реквиема» В.А.Моцарта в композиции «Amadeys»; ремикс на хор «Улетай на крыльях ветра» из оперы А.Бородина «Князь Игорь»; ремикс на тему «Мелодии» Джо Дассена; ремикс на хоровую обработку Н.Леонтовича украинской народной песни «Думи мої, думи» на стихи Т. Г. Шевченко (за исполнение которого хоровой коллектив «Фантазия» был удостоен диплома победителя городского фестиваля «Студенческая весна-99»). Это было необычайно удачное выступление, ибо в те годы — это была действительно «революция» в хоровом искусстве. «Думи мої» на ст. Тар. Шевченко звучали в стиле «эрэнби». Хоровая полифоническая палитра путем наложения достигала 16 секундного кластера, звучащего одновременно и являющегося фоном для специфически ритмизованного речитатива. Зал просто «взорвался» от бурной реакции. Аплодисменты не смолкали.

И, наконец, авторской находкой хорового исполнения является так называемый «танцующий» хор. Этот прием — мой творческий поиск новых театрализованных приемов хорового исполнительства, новизны, плод долгих размышлений, нестандартного подхода. Этот прием успешно используется, начиная с 1999 г. Первый такой «танцующий» хоровой коллектив — мужской хор

«Ваганти» (100 человек) был создан на базе Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды. Этот коллектив стал победителем второго Всеукраинского фестиваля самодеятельных художественных коллективов «Золоті перлини народної творчості» с композицией «Hello, Doll!» из мюзикла «Моя прекрасная леди» В. Лоу. В 2004 г. на юбилейном концерте, посвященном 200-летию ХНПУ им. Г.С. Сковороды, этот коллектив выступил совместно с профессиональными танцорами и шоу группой «Nota Bene» с композицией «Украинский рок-н-ролл», получивший высокую оценку не только на Украине, в России, но и в Германии, и Польше.

В 2005 г. хоровая шоу-группа «Вернисаж» Харьковского Национального экономического Университета (под руководством автора статьи) была удостоена диплома победителя конкурса «Студенческая весна-2005» с композицией «Козацька пісня».

В 2006 г. хоровая шоу группа «Фантазия» ХГПИ была удостоена диплома победителя молодежного студенческого фестиваля «Татьянин день» с композицией «Девушки, как звезды» (из репертуара А. Губина).

Хоровая шоу-группа «Фантазия» состоит из юношей и девушек, с воодушевлением воплощающих своим исполнением синтез вокала и хореографии. Это очень сложный симбиоз жанров, который требует многочасовой подготовки, согласованности движений и пения, огромной самоотдачи от студентов. Можно утверждать, что у этого жанра большое будущее и он займет достойное место в хоровом искусстве.

На базе данной шоу-группы в 2005 г. появилось новое ответвление — экстрим-группа «Nota Bene», состоящая из 16 человек, в которой объединены музыканты и спортсмены. Песня «Я не ту кохав» из репертуара группы «Тартак» пользуется у молодежи большой популярностью; за её сценическое воплощение в новой интерпретации в 2007 г. коллектив был награжден дипломом победителя молодежного студенческого фестиваля «Татьянин День».

В жанре ансамбля песни и танца к 75-летию юбилею ХНЭУ была подготовлена композиция «Україна — моя любов» (солистка — победитель национальных и международных конкурсов —

студентка ХНЭУ В. Осмачко). В составе данного коллектива — 34 солиста. Хоровая фактура эпизодически достигала 9-10 голосия.

В этом же жанре была обработана для финала концерта к 85-летию ХПИ песня «Це — моя Україна» для совместного проекта: квартета солистов, трио «Троянда» преподавателей вуза и сводного хора музыкально-педагогического факультета «Фантазия» (в оригинале ее исполняет дуэт М. Поплавский — Н. Бужинская). Позже эта композиция была подготовлена для участия в просветительском этнокультурном проекте «украинский и русский народы в диалоге культур в рамках VII Харьковского международного фестиваля русского народного творчества Слободского края «Галица» с новым составом солистов (студенческим септетом).

Ставя на первое место творческий порыв, современные нетрадиционные хоровые жанры подразумевают некоторую степень свободы в построении сочинений. Провозглашение свободы творческого замысла, неподчинение каким-либо взятым обязательствам лежит в основе этих жанров. Свобода эта выражается в неожиданности контрастов, незаконченности отдельных частей, отказом от слишком простых форм. Толчком к созданию таких произведений служит, зачастую, экспромт, импровизация.

Чем большее значение придаётся в этих синтетических жанрах музыке, тем шире в них применяются:

— *жанры оперного происхождения*: Ж. Бизе «Набанера» из оперы «Кармен», хор «Улетай на крыльях ветра» из оперы А. Бородина «Князь Игорь»;

— *жанр фортепианной музыки*: «Лунная соната» Л. Бетховена в композиции «Don't love» (в стиле «эрэнби»), «Аппассионата» Л. Бетховена в сочинении В. Шаповаленко «Луна мелодія сонати»;

— *жанр вокальной классики*: «Ария» И.С. Баха в ремиксе «Everything is gonna be alright», «Adagio» Альбини из репертуара Л. Фабиан;

— *жанр хоровой музыки*: «Lacrymosa» из «Реквиема» В.А. Моцарта, звучащая в композициях «Молитва до України» (слова и музыка О. Билозир) и в «Amadeus» в стиле реп.

Музыкальные образы, обладающие прочными жанровыми связями, получают обобщающий смысл и позволяют воплотить

многогранное содержание. Произведения данного направления являются синтетическим сплавом различных музыкальных течений и жанров: это и хоровое исполнение в новой звуковой палитре, обогащенной за счёт новых ритмов; и гармонический язык, обновлённый и осовремененный благодаря введению заранее записанного на синтезаторе инструментального сопровождения; это и исполнительская манера солистов (как правило, их от 3 до 5 человек) в стиле эрэнби, исполняющих на различных языках мира. Это и подтанцовка в зависимости от стиля и жанра исполняемых произведений: балетная композиция, балльные, современные тапцы, включая брейк. В сочетании с цветом музыкой, подключением пиротехники и любых других эффектов хоровые композиции становятся как бы небольшими **клипами-инсценировками**, что значительно обогащает, развивает, дополняет их и усиливает эмоциональное восприятие слушательской аудитории, создавая неповторимые и запоминающиеся хоровые зарисовки.

Творческий подход руководителя к такому процессу, естественно, поможет студенческой молодёжи найти отдушину для раскрытия своих творческих способностей, будет обогащать духовное развитие, артистизм, сценичность. Хор на сцене не статичен, как и мысль, движимая художественными образами. Без которых немислимо для данных хоровых коллективов раскрытие художественного замысла: в зависимости от характера и образов, создаваемых на сцене, хор движется в том или ином ритме по заранее предложенному ему композиционному танцевальному рисунку.

В исполнении музыки ведущее значение, конечно, уделено чувству, освещенному светом разума, раскрывающего фразировку, форму, значение звучания. Владение этим синтезом — главная задача дирижёра. Ему важно иметь «врождённую» способность находить место каждому «колесику», чувствовать каждую «шестерёночку» в уникальном и каждый раз в разном механизме композиций. Он должен всегда воспринимать музыку в связи с действием, действие в связи с пением, пение в связи с хореографией, танцем; танец в связи с музыкой и т.д. Управление этим синтезом — дело этически и эстетически сложное и ответственное. Этот процесс синтеза всё время развивается и

трансформируется, ибо это — творческая работа всех звеньев: хора, солистов, танцующих групп.

В свою очередь **сценическая драматургия** зависит от опыта, знаний, таланта, расчёта дирижёра и средств, которые у него в руках, а также от тысячи других обстоятельств плюс удача.

В конечном итоге хор исполняет для своих слушателей. Излишне говорить, что чем больше чувств вносит он в музыку, чем больше демонстрирует её эффекты, тем сильнее возрастают его шансы тронуть наибольшее количество слушателей. Отсюда исполнители-хористы должны представить себе заранее к какому слушателю они обращаются.

Музыкальный язык, являясь по своей природе универсально коммуникабельным, способен захватить всех, и мы глубоко убеждены, что, по крайней мере, со временем он окажется доступным для понимания любого слушателя. Ведь основное правило педагогики — «доверять тому, к кому вы обращаетесь».

Особая проблема — поиск музыкального материала для композиций в стиле «эрэнби», т. к. в отечественной музыке нег композиторов- профессионалов, работающих в этом направлении; поэтому, зачастую, приходится импровизировать, аранжировать самому дирижеру, а это очень сложный и трудоёмкий процесс. Возможно, что в ближайшем будущем мы найдётся отечественный композитор, работающего в таком сложном и вместе с тем интересным для молодежи жанре, как «эрэнби» (не в чистом виде, а с применением бэк-вокала), способствующего современному прочтению и массовой популяризации шедевров мировой музыкальной культуры.

Выводы. Практика показывает, что в репертуар хоровых коллективов все смелее вводятся сочинения современных авторов. Большинство элементов современной хоровой техники требуют исполнения и применения специфических приемов показа глассандо; диатонического и хроматического кластера, микроинтонации, исполнения интонационно свободного движения мелодии и «раскачивание» звука, близкое к «вibrato»; свободная декламация текста, говор, шепот, выкрики, что находит место и в наших композициях. Дирижеры, как правило, идут чисто эмпирическим путем.

Поэтому большинство разделов хороведения и методики работы с хором требуют изменения и дополнения.

Не вызывает сомнений проблема отсутствия в музыкальных заведениях профессиональной подготовки дирижёров хора, специализирующихся в направлениях, отличающихся в своей практике от академической манеры исполнительства. Сюда входит работа над звуком, строем, ансамблем, тембральной окраской аккорда и др. элементами хоровой звучности. Приходится констатировать отсутствие в средних и высших учебных заведениях школы дирижирования, учитывающей эту специфику.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ансерме Э. *Беседы о лирике*. — Л.: Музыка, 1987. — 85 с.
2. Ансерме Э. *О музыке*. — Сов. музыка. — 1984. — № 8. — С. 15.
3. Белявский Е. *Освоение современного музыкального языка в хоре*. — К.: Муз. Україна, 1984. — С. 22.
4. Егоров А. *Теория и практика работы с хором*. — М., 1951. — С. 19-23.
5. *Книга о музыке /сост. Г. Головинский, М. Ройтерштейн*. — Изд. 2. — Сов. композитор, 1988. — С. 17.
6. Теллов Б. *Психология музыкальных способностей*. — М., 1947. — С. 34.
7. Юрлов А. *Истоки народности*. — Сов. культура. — 1973. — 06.02. — С. 17.

УДК 78.03:786.2 «18»

М. Чернявская

МИР ЛИРИЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ А. ГЕНЗЕЛЬТА

Предложен анализ фортепианных сочинений выдающегося пианиста XIX века А. Гензельта, отражающий его индивидуальный исполнительский стиль.

Article opens unique sides of talent of an outstanding pianist of XIX century A. Genzelt. In article proves, that piano compositions of the author to the full reflect his individual performing style.

Запропоновано аналіз фортепіанних творів видатного піаніста XIX століття А. Гензельта, який відбиває його індивідуальний виконавський стиль.

Обращаясь к великой эпохе романтического пианизма XIX века, невозможно не восхититься многогранностью проявлений таланта ее представителей. Благодаря абсолютной власти над всеми выразительными средствами фортепиано, Лист стал универсальным явлением Космического масштаба. Шопен также был особенным, ни с чем ни сравнимым явлением своего времени. Он по-своему представлял фортепиано, за что его называли «пастельным художником, каким еще никто не был» [5; с. 86].

Выдающийся пианист романтической эпохи А. Гензельт в своей деятельности не был в буквальном смысле последователем кого-либо из своих великих современников. По мысли В. Ленца, он был скорее «посередине между Листом и Шопеном, как соединяющая нить» [5; с. 87]. Сформировавшись как музыкант за рубежом, он, безусловно, испытывал огромное влияние Шумана, Листа, Шопена. И, несмотря на то, что Гензельт большую часть своей жизни прожил в России, многие западноевропейские музыковеды считают его немецким пианистом: он олицетворял лучшие качества немецкой школы: благородство, силу духа, неутомимость натуры. Тот же исследователь считал, что облик Гензельта овеян аурой совершенства. Это стало поводом для изучения творчества великого музыканта, его интерпретаций собственных сочинений и произведений Вебера и Шопена, а также раскрытия личностных качеств этого подлинного артиста.

Время является самым справедливым судьей. В течение сорока лет произведения Гензельта сохранялись в репертуаре многих пианистов и пользовались огромной популярностью в среде русских аристократов. И лишь после октябрьской революции 1917 года были незаслуженно забыты и выброшены из учебных и концертных программ пианистов. Сегодня настало время для пересмотра преданных забвению произведений выдающегося музыканта.

Основой успехов Гензельта явилась так называемая «старая классическая школа» Гуммеля. Получив прекрасную пианистическую базу у великого виртуоза, Гензельт достиг совершенно иных результатов. Произведения Гензельта обозначили начало новой эры — «лирической индивидуальности, субъективно-драматической направленности» (по выражению В. Ленца). [5; с. 89]. Это

новое направление в фортепианной литературе фактически базировалось на гуммелевском пианизме и его технических формулах. С другой стороны, оно значительно отличалось от них.

Произведения Гензельта проникнуты высокой поэзией, из-за чего возникает желание еще раз их послушать, исполнить. В своих миниатюрах Гензельт выступает мастером глубокого чувства. Он демонстрирует богатство фортепианной фактуры благодаря подголосочной полифонии, щедрости мелодизма, разнообразию регистров и тембров, ансамблевости. Все это позволяет композитору оставаться интересным даже в тех произведениях, где, на первый взгляд, «не хватало бы первоначальных идей» [5; с. 92].

Выдающийся немецкий музыковед XIX века В. Ленц, много лет проживший в России и хорошо знавший Гензельта, очень красиво и образно назвал его музыку «олимпийской страной фортепиано наших дней, правящей общественностью и управляющей интимностью» [5; с. 93]. Ее предназначением является возвышение чувства, «говорящего сердцу больше, чем всякое другое» (по образному выражению Р. Шумана) [4; с. 96]. Образный мир музыки А. Гензельта — это не только страстное любовное стремление, но и трагико-драматическое переживание, придающее многим его произведениям ценность и значимость. На наш взгляд, одухотворенные фортепианные произведения А. Гензельта пережили моду и влияние неблагоприятных моментов.

Мир произведений Гензельта невозможно постигнуть без знакомства с удивительной личностью их автора, вся жизнь которого являлась результатом постоянной каждодневной работы над собой. Гензельт — это не просто выдающийся профессионал, это особая чистота и нравственность. Его природа — «как неразрушимая чувственная молодость. Она никогда не стареет, она сравнима лишь сама с собой» [5; с. 111].

Прежде всего, это касается его занятий на фортепиано, которые он не прекращал всю жизнь. Гензельт по несколько раз в день играл гаммы и экзерсисы, прибегая также с целью поддержки пальцевой силы и гибкости к тугой немой клавиатуре. Он упражнялся всегда, годами у него на коленях каждую минуту было так называемое глухое фортепиано, на котором он «беспрерывно предпринимал бичевание пальцев, как в обществе, так и в

одинокости, например, во время концерта между исполняемыми пьесами» [5; с. 97].

На В. Ленца произвел огромное впечатление эпизод, когда, спустя несколько минут после невероятного триумфа концерта Гензельта в зале Адель, они, вместе с графом Вильгорским, навели музыканта в артистической комнате и нашли его занимающимся на немом фортепиано. В этом было «что-то от гофмановского Крейсера; это было вероисповедание артиста» [там же]. Он являлся в тот момент только артистом и хотел безгранично принадлежать своему делу. Не каждому человеку дано быть настолько преданным своим убеждениям, иметь такое чувство долга, такую выдержку и силу характера! И не каждому было дано понять подвиг артиста, его стремление вновь и вновь достигать «быстротечного горизонта чистого идеала совершенства» [там же].

Не менее показательным для пианиста был и тот факт, что концертные выступления давались ему очень тяжело, отнимая слишком много душевных сил. Одна лишь мысль о концерте «делала его сумасшедшим», по замечанию В. Ленца [5; с. 98]. Гензельт отказывал спекулянтам, которые хотели организовать ему в будущем самые высокие прибыли. Он редко посещал концерты других исполнителей и оперу. Артист любил уединяться — в своем искусстве, учениках. Кроме этого, он совершал ежевечернюю гимнастику, во время которой в поте лица заставлял себя делать физические упражнения.

Фортепианное наследие Гензельта насчитывает около тридцати девяти произведений с обозначением опусов, и еще около пятнадцати — без опусов. Все эти сочинения можно условно разделить на две части — оригинальные композиции и переложения или обработки. К лучшим из первых принадлежат f-moll'ный концерт, вариации, концертные этюды, экспромты, баллада и многочисленные салонные пьесы. Ко вторым — транскрипции произведений Вебера, Бетховена и, в особенности, Гуммеля; обработки этюдов Крамера, к которым Гензельт написал партию второго фортепиано.

Выдающийся пианист быстро завоевал популярность в музыкальных кругах благодаря своим произведениям, которые он исполнял с особым очарованием. Его виртуозность основывалась

на преимущественном развитии пальцевой беглости, игра отличалась мягким туше, нежным звучанием. Шуман, лично знавший Гензельта и слышавший его игру, отмечает преобладание в натуре пианиста того созерцательного, деликатно-сдержанного лиризма, который он ассоциировал с образом Эвсебия.

В. Стасов отмечал, что игра Гензельта «выражала душевные настроения, иногда рисовала изящные сцены» [1; с. 272]. Лирическая натура Гензельта нигде ему не изменяет, его миниатюры и салонные пьесы открывают нам большого мастера.

Недаром этюды ор. 2 Гензельта называют «этюдами о любви» [4; с. 96], а их автора — «одиноким певцом» [там же]. Они невероятно красивы как по мелодическому рисунку, так и в отношении гармонического колорита. Мелодия главного голоса господствует над остальными голосами, которые вместе образуют прекрасный «гармонический наряд» [там же]. Шуман высоко оценил мастерство Гензельта, который «обладает такой полнотой в каждом звуке, а в общей массе их такой закругленностью и мощностью, что никогда не решишься «согнуть» его, ибо рискуешь сломать» [там же].

Поэтичность отличает даже те этюды опуса, где, казалось бы, должна господствовать одна техника. Так, например, в этюде Фа-Мажор ор. 2 №9 [7], основой является октавная и репетиционная техника. Однако она мастерски вплетена в гармонию, очень сложную, с многочисленными модуляциями и отклонениями. Над всей этой многослойной фактурой возвышается непрерывно льющаяся мелодия.

Вскоре в дополнение к Этюдам ор. 2 Гензельт пишет двенадцать Салонных этюдов ор. 5 («Etudes de Salon»). Шуман, слышавший эти произведения в исполнении самого Гензельта, с восхищением писал о незабываемых впечатлениях: «До сих пор еще память об этих пьесах доносит до меня благоухание целого моря цветов; более того, его виртуозность покоряет нас своим обаянием настолько, что даже позаимствованное у других мы считаем его собственностью и только о нем и думаем, только его и видим» [4; с. 159].

В этих этюдах прослеживается связь с шопеновской музыкой. Однако это касается больше внешнего фактурного изложения, а именно, фигураций. Мелодизм Гензельта на редкость самобытен

и богат. «Красивая мелодия, заключенная в красивую форму, — недаром таков отличительный признак всех пьес этого второго сборника», — писал об этюдах op. 5 Шуман в одной из своих рецензий, считая, что их автор «имел бы больше оснований раздаривать свои богатства, чем их занимать» [там же].

В отличие от предыдущих этюдов, представляющих ряд любовных песен, этюды op. 5 характеризуются программностью. Так, некоторые из музыкальных картин навеяны фантастикой Характерных этюдов op. 95 Мошелеса — «Хоровод эльфов», и «Пляска ведьм», «Ночное шествие призраков». Кроме этого, первые два этюда обнаруживают влияние шопеновской музыки.

«Ночное шествие призраков» — произведение с очень сложной фактурой, невероятно трудное пианистически, со сложной ритмикой. В момент исполнения этого этюда Гензельт в творческом порыве «впивался в нижние басовые ноты: это производило впечатление спокойной первозданной силы» [4; 161]. «Ave Maria» — красивая возвышенная пьеса, немного переключаясь с этюдом Крамера *cis-moll*. В этюдах «Героика», «Благодарная молитва после бури» заложены энергия, жизненная серьезность, драматический момент. Но, конечно же, лирическая натура Гензельта наилучшим образом раскрывается в «Любовной песне» и в «Романсе».

«Романс с хоровым рефреном» op. 5 № 8 [6] — типичный пример медленного художественного этюда, в котором в полной мере использованы все технические трудности. Он строится на поочередном проведении красивейшей мелодии сначала в одноголосном изложении, а затем в октавном увеличении. С одной стороны, эти проведения несколько напоминают концертный принцип *solo — tutti*. С другой, Гензельт максимально приближает выразительные возможности фортепианно к интонированию русской лирической песни, ее мелодико-гармоническому складу.

Мелодия первого *solo* звучит на *piano* тихим, глубоким звуком. Бархатному тембру меццо-сопрано контрапунктирует бас, образующий самостоятельный по выразительности голос. Первый куплет, достаточно законченный по структуре, наделен художественным образом — прекрасной песни, нежной и очаровательной.

В хоровом рефрене облик песни меняется, она становится величественной, грандиозной, заполняющей все пространство фортепианной звучности. Как будто композитор хочет объять этой музыкой весь мир! Это подчеркивают авторские ремарки *Grandioso ed impetuoso*, динамика, доходящая до *fff*, октавы с аккордами в двух руках. Дважды чередуются запев и рефрен, как бы еще более подчеркивая разность масштабов этих эпизодов. Романс заканчивается развернутым рефреном хора, очень величественно и горделиво.

Опус 6 Гензельта представляют два ноктюрна, оба с названиями. Первый ноктюрн, «Горе в счастье», имеет французский эпиграф. Настроение пьесы колеблется между печалью и радостью. Второй ноктюрн, очаровательная музыкальная пьеса, озаглавлен композитором «*La fontaine*» (Родник, франц.),

Очень привлекательна своей живостью и виртуозностью пьеса «*Pensee fugitive*» (Мимолетная мысль, франц.) ор. 8, которую «хотелось бы развить до размеров сонатного финала» [4; с. 188]. «Скерцо» ор. 9, яркое серьезное и характерно, написано в оркестровой манере. Маленький «Романс» ор. 10 привлекает очаровательным напевом, благоуханным звучанием.

«Музыкальная картина» ор. 16 («*Tableau musical*») построена на переплетении чешских и русских сельских напевов. Р. Шуман писал в связи с этим сочинением: «...словно толпа тех же цыган смешивается с современными крестьянами... Все в целом производит веселое, почти живописное впечатление и проникнуто благозвучием, которым отличаются все произведения этого художника» [4; с. 112].

В творчестве Гензельта нашли отражение многие жанры, навеянные романтической культурой: романсы без слов, ноктюرنы, экспромты, баллады, скерцо, рапсодии, поэмы. Эти произведения отличаются приподнятой эмоциональностью, сентиментальностью, яркой звукоизобразительностью. Эти качества создали авторитет фортепианному наследию Гензельта, частично составившему переходный этап от домашнего музицирования к созданию романтической русской музыки А. Рубинштейна, М. Балакирева и других русских композиторов второй половины XIX века. Исполнительский стиль Гензельта, культивировавший

камерно-лирические тенденции в пианизме, во многом отличался от современных ему западноевропейских школ. Игра пианиста представляла собой «своего рода компромисс между камерно-лирической фортепианной школой, высшие достижения которой к этому времени связывались в России с именем Фильда, и «новой школой», под знаменем которой выступали крупнейшие европейские виртуозы» [2; с. 48].

Гензельт обращался в своем творчестве и к более масштабным формам. Р. Шуман, друживший с пианистом, неоднократно призывал его отказаться от этюдов вообще и обратиться к более крупным жанрам, не отставать от полета времени, познавать все достойное познания. Питая огромную симпатию к дарованию Гензельта, Шуман жаждал «направить все изобилие его таланта по новым руслам» [4; с. 160]. Сравнивая Гензельта с человеком, приносящим букет цветов, выдающийся музыкальный критик выразил однажды желание видеть его победившим льва. «Но пусть он использует свои силы и на льве, ведь сильных не так уж много, а этим немногим покой противопоказан. Так пусть он же и ведет льва!» [там же] — писал Шуман в одной из своих рецензий.

Среди таких «львов» стоит назвать фортепианный концерт f-moll, вариации для фортепиано с оркестром на тему оперы «Роберт-дьявол» Мейербера, трио для фортепьяно, скрипки и виолончели, Большую фантазию на русскую песню «Ты не поверишь» op. 15, транскрипции оперной музыки. В своих крупных произведениях Гензельт выступает как композитор, «примкнувший к прогрессивным художественным течениям» [1; с. 274].

Выдающимся произведением Гензельта является его трехчастный фортепианный концерт f-moll op. 16 [8], который по праву можно считать одной из вершин жанра виртуозного романтического концерта. Автор много работал над своим сочинением, неоднократно переделывая его. Произведение получилось невероятно сложным, и Гензельт долгое время был недоволен своим трудом. Поэтому он не издавал концерт несколько лет. Пианист с таким же усердием работал над партией аккомпанемента, которая долго не могла удовлетворить Гензельта. Одним из первых исполнителей концерта f-moll op. 16 в Петербурге был Ганс фон Бюлов.

Гензельт сделал также двухручное переложение своего концерта. Он иногда играл его дома перед учениками и знакомыми. Колоссальные технические трудности растворялись в совершенстве исполнения. Фортепиано, так часто мягко и ласково звучащее под пальцами Гензельта, превращалось в героический, пламенный инструмент. Здесь слились воедино листовский виртуозный размах, пылкая шумановская сердечность и подлинно глубокий шопеновский драматизм. Однако все это пропущено через призму лирической индивидуальности Гензельта, что придает музыке совершенно новое, удивительное качество.

Особым пафосом и драматизмом наполнена первая часть концерта *Allegro patetico* [8; с. 3]. Основная тема, построенная на пунктирном ритме, дает энергетический заряд всему произведению. Фактура изобилует всевозможными техническими трудностями: каскадами октав, ходами двойными нотами, широко распластанными аккордами, требующими активной педализации. В эпизодах с тянущейся мелодией октавами в басу и пластами наложенных на них фигураций Гензельт стремится к максимальному использованию физических возможностей пианиста, распределяя фактуру на четырех строчках нотного стана.

Зато во второй части *Larghetto* [8; с. 22] Гензельт разворачивает грандиозную лирическую картину. Эта музыка ближе всего по жанру к ноктюрну. Красивая мелодия льется на фоне непрерывно покачивающихся шестнадцатых. Середина *Misterioso* [8; с. 24] — мрачный, полный фантастики эпизод балладного плана. Фактура снова располагается на четырех нотных станах, удобно распределяя «оркестровку» партий мелодии и аккордового сопровождения. В репризе автор использует сложнейшие технические приемы, заполняя первую тему пассажами, основанными на мелкой технике, двойных нотах, октавах. Финал *Allegro agitato* [8; с. 30] близок по настроению мятежным шумановским порывам. Он основан на ритмоформуле тарантеллы и все дальнейшее развитие музыки построено на технических вариантах этой темы.

Это замечательное произведение незаслуженно забыто и ждет своих исполнителей, которые смогут преодолеть все сложности и воскресить один из ярчайших шедевров пианистического искусства.

Гензельт создал ряд переложений оркестровых увертюр Бетховена («Кориолан», «Эгмонт») и Вебера («Фрейшюц», «Оберон», «Эврианта»). В них автор приближает звучание фортепиано к мощной оркестровой звучности, сохраняя при этом цельность замысла и музыкального текста оригиналов. Гензельт умело писал транскрипции для своих учеников, учитывая их пианистические возможности. Некоторые работы 70-х годов, такие как Речитатив и романс из оперы «Тангейзер» Вагнера, и некоторые редакции представляют его творчески мыслящим педагогом, умеющим облегчать и рационализировать технические сложности.

Для того, чтобы увлечь и заинтересовать ученика, Гензельт часто делал переложения для двух фортепиано и играл вместе со своим подошечным. Достаточно вспомнить его редакцию кларнетовой Сонаты Вебера Es-Dur, Этюдов Крамера и Мошелеса.

Гензельт написал несколько транскрипций вокальных произведений русских композиторов. Есть нечто близкое русской музыке в сентиментальных вздохах и томлении, выраженных Гензельтом в ряде произведений на языке музыки глинкинской поры. Одной из первых стала транскрипция для фортепиано «Русской песни» Н. Нарова op. 13, получившая высокую оценку Шумана. Певучесть русского романса передана средствами фортепианной звучности в транскрипции на романс Чайковского «То было раннею весной». Гензельт увлекательно «распел» замечательное творение Чайковского, «сохранив его подлинную тональность, особенности гармонии, музыкального развития, сохранив все обаяние музыки романса» [1; с. 274]. Одним из последних сочинений Гензельта стала транскрипция на романс Даргомыжского «Я все еще его люблю» op. 39.

Выводы. Для того, чтобы постичь такое значительное явление в области искусства, как жизнь и творчество Гензельта, понадобится целая книга. Современники этого славного пианиста вспоминают его появление в Петербурге и его успех. В его открытом и глубоком взгляде «было что-то от Нибелунгов» [5; с. 110]. Молодые люди в Европе и в России восхищались и ушивались его искусством. В Германии был популярен портрет Гензельта, на котором «он обращен к зрителю и так откровенно смотрит ему в глаза, что

ощущаешь романтический дух его неудовлетворенной души» [там же].

В истории пианизма личность Гензельта представляет собой специфическое явление. Хотя в России оставалось много учеников, ни одного из них нельзя считать его последователем.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Музалевский В. Русское фортепьянное искусство XVIII – первой половины XIX века. – Л., Госмузиздат, 1961. – 320 с.

2. Овчинников М.А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века. – М.: Музыка, 1987. – 198 с.

3. Ф. Агольф Гензельт (К десятилетию со дня его смерти) // РМГ. 1899. – № 37. – С. 866-872.

4. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2-х т. т. Т. 2-А – М.: Музыка, 1978. – 327 с.

5. Lenz, Wilhelm / von: Die groÿen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus personlicher Bekanntschaft: Liszt – Chopin – Tausig – Henselt / Wilhelm von Lenz. Mit einer Einl. Von Gregor Weichert. – Reprint der Orig. – Ausg. Von 1872. – Dusseldorf: Staccato-Verl., 2000. – 111 s.

6. Избранные октавные этюды для фортепиано / Составление и редакция В. Малинникова. – М.: Муз., 1968. – 46 с., нот.

7. Октавы и аккорды. Этюды для фортепиано. – М.: Муз., 1990. – 96 с., нот.

8. Konzerte und Konzertstucke. Henselt A. Op. 16. Konzert fur Pianoforte / Eigenthum der Verleger Breitkopf & Hartel, Leipzig.

ВИКОНАВСЬКА РЕФЛЕКСІЯ ЯК ОБ'ЄКТ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ

В аспекте исполнительской рефлексии разрабатывается концептуальная модель теории исполнительского искусства с учетом сохранения традиции и национальной специфики музыкального образования.

In the aspect of performing reflexion the conceptual model of performing art theory is developed taking into consideration saving of traditions and national specific of musical education.

В аспекті виконавської рефлексії розробляється концептуальна модель теорії виконавського мистецтва з урахуванням збереження національних традицій та специфіки музичної освіти.

Зустріч двох свідомостей, яка виникає в процесі розуміння чужої творчості, існування *іншого* полюса смислоутворення як його ентелехія (вціленість) є специфічними умовами буття художньої свідомості. Для виконавства це означає, з одного боку, принципове визнання свободи творчості, а з іншого, — вказує на об'єктивні критерії її обмеження: *Інший* як суб'єкт спілкування, який є духовним двійником, але не дорівнює власній особистості. Він має до тебе довіру, і ти маєш цю довіру відтворити у власному вимірі — виконавському світі інтерпретації.

Виконавська рефлексія ґрунтується на трьох параметрах, або суб'єктах музичної комунікації. Так, композиторська свідомість означена наявністю авторського тексту, що має свого адресата; слухачька рефлексія базується на віддзеркаленні (структурному ізоморфізмі) авторської свідомості у процесі спілкування з авторським текстом — носієм інформації. Між ними — зона творчої діяльності музиканта-інтерпретатора. Його особистість, власний досвід художньої інтеграції різних виконавських шкіл, підходів та сучасного тезаурусу культури вибудовують виконавську семантику — структурний підрозділ теорії рефлексійної свідомості в музиці.

Двосуб'єктність, орієнтація на *Іншого-в-собі* (за М. Бахтініним) виступає в мистецтві як необхідність зворотного зв'язку,

оберненості на себе, які розкривають специфічні умови сприйняття як повноцінного спілкування, самої можливості адекватного порозуміння.

Ідея поєднати новітні наукові підходи з практикою навчального процесу не є новою, але плідною вона стала при наявності трьох умов. По-перше, це оригінальна (авторська) наукова концепція з потужним поняттєвим апаратом, системним викладом багатозарових явищ у широкому жанрово-стильовому контексті музичної практики ХХ ст. В нашому випадку таким керманичем стала **теорія рефлексії в музичній творчості**, яку випрацьовує автор статті більше 10 років [див. 2, 3].

По-друге, — це особливий суб'єкт наукової діяльності, який принципово відрізняється за психолого-аналітичною структурою особистості від студента музикознавчої спеціальності. Комунікативні стосунки виконавця як з наукою (уособленою науковим керівником), так і з науковим матеріалом відрізняються скерованістю на власний виконавський досвід. Ось чому магістрами стають лише обдаровані виконавці, адже їм є *про що писати, над чим розмірковувати!*

По-третє, має бути розробленою та втіленою в життя концептуальна модель, що тісно повязана з актуальними проблемами сучасного стану фундаментальних наук — теоретичного та історичного музикознавства. Тож **метою** статті є розгляд змісту інтерпретології як сучасного досвіду втілення в науково-педагогічний процес концепції виконавської рефлексії.

Матеріалом слугує досвід роботи кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського державного університета мистецтв ім. І.П. Котляревського, яка була сформована у вересні 2004 року. Новизна її творчої діяльності та загальна стратегія зумовлені актуалізацією зусиль на поєднання виконавської діяльності з методологією музичної науки. Тож і назва кафедри походить від дисципліни «інтерпретологія», що означає «теорія, історія, практика виконавства».

З точки зору суб'єктів виконавства інтерпретологія (теорія виконавства) — це *метамова*, яка систематизує, інтегрує усі попередні знання та уявлення музиканта-виконавця. Ось чому вона має спиратися на фундаментальні розробки теоретичного

музикознавства. На цьому підґрунті відбувається подальше зростання науково-дослідницької майстерності майбутніх магістрів.

Сучасний стан вищої освіти в музичних закладах потребує оновлення традиційних методів та залучення нових методик удосконалення учбового процесу. З метою поліпшення підготовки випускників вищих музичних закладів Рада університету мистецтв у вересні 2004 року затвердила новий курс для підготовки магістрів виконавських спеціальностей під назвою «Основи наукових досліджень», який раніше був обов'язковим лише на музикознавчому факультеті. Курс містить 70 годин: 35 лекційних (1 година на тиждень) + 35 семінарських (1 година практичних занять).

Мета курсу — надати майбутньому поколінню спеціалістів — фахівцям вищої школи XXI ст. — відповідну завданням вищої школи підготовку з науково-методологічного навантаження, доцільну систему загальних наставнов: як написати магістерську роботу? З чого розпочати дослідницький пошук? Як слід викладати матеріал? Яким чином довести головну ідею?

Методологічними засадами цього курсу виступають новітні настанови музичної педагогіки та філософії науки, серед яких найважливішими є:

- зберігати **єдність** теоретичного та історичного підходів до об'єкту та предмету курсу;
- враховувати в першу чергу **специфіку** музично-виконавської діяльності студента, який має підготуватися до написання майбутньої наукової праці;
- виховувати високу вимогливість до наукового слова й відповідальність за власну стилістику научної мови;
- допомагати студентові довести свою наукову продукцію до друку, що є основним *критерієм відбору* найбільш обдарованих в цьому відношенні виконавців;
- розробляти науковий прогроз виконання практичної частини курсу «Основи наукових досліджень» виключно з потреб самої **особистості виконавця** з метою розширити його інтелектуальний та творчий потенціал.

Історично усталені принципи наукової когнації в межах музичної інтерпретації набирають якісно нове осмислення, сукупне метазнання:

– цілісний підхід до аналізу музичних явищ, інтонаційна концепція Б. Асаф'єва та Б. Яворського;

– функціональні методи дослідження окремих аспектів культури, музичного твору та музичної мови;

– системний та комплексний підходи, які у контексті опанування сучасними методами слугують для науковців-початківців підґрунтям власного пошуку різноманітних жанрових рішень виконуваних робіт, тематичної різноманітності тощо.

Окрема проблема — логіко-поняттєвий дискурс мислення. Науковий апарат та методологічний рівень наукового мислення, відповідний до сучасних вимог вищої школи, мають також відповідати фундаментальним основам теоретичного та історичного музикознавства, а з іншого боку, *не повинні* повторювати шлях *наукової інтерпретації*. Тож магістр з виконавською біографією та певним досвідом (практикою музикування в концертних умовах) має певні переваги перед музикознавцем.

Резюме 1. Базовою для інтерпретології виявляється **виконавська рефлексія**. Запропонована фахова установка на розвиток базових основ теорії виконавства та створення нових рідрозділів здатна утворювати **виконавський вимір** традиційним проблемам музикознавчої думки.

Структура курсу відбиває алгоритм дослідницького пошуку: від *ідеї* через її кристалізацію та матеріалізацію в вигляді наукової розробки (теоретичного або історичного спрямування) до спроби створення власної оригінальної концепції та її **апробації** на певному матеріалі.

Продовженням курсу «Основ наукової діяльності» є дисципліна за вибором вузу «**Музична інтерпретація**», яку введено рішенням Ради університету з 2005 навчального року на всіх факультетах. Його метою є фахова науково-дослідницька підготовка бакалаврів, які мають займатися науковою діяльністю в межах своєї спеціальності та пишуть бакалаврську роботу. Апробація наукових результатів кращих студентів відбувається в межах діяльності студентського науково-творчого товариства (участь у конференціях різного рівня, конкурсах наукових та творчих робіт тощо), хоча відповідають за це керівники курсів з музичної інтерпретології, які закріплені кожен за своїм факультетом і мають

змогу спеціалізуватися на певному виконавському напрямку (хорове диригування, вокальне мистецтво, струно-смичкове виконавство, фортепіанний клас тощо).

Зміст та об'єм спецкурсу — 70 годин. Іспит складається із захисту бакалаврської роботи за темою по спеціальності. Кращі роботи автоматично дають змогу студенту брати участь в конкурсі для вступу в магістратуру. Тож «Музична інтерпретація» має на меті стратегію підвищення якості вузівської науки на всіх кваліфікаційних рівнях: бакалавра, спеціаліста, магістра. Такий підхід є новаторським досягненням Харківського університету мистецтв. На мій погляд, він має всі підстави набути статусу типового нормативного для всіх інших навчальних закладів мистецтва та культури в Україні, бо такої системної, інтенсивної та централізованої **програми** з підготовки наукових вузівських кадрів, яка давала такі високі результати досі ще не було.

Резюме 2. Тож актуальність інтерпертології не проголошується, а конкретно впроваджується в навчальний процес вищої школи мистецького напрямку. Це можливо завдяки науковому методу взаємодії рефлексійного підходу до особистості музиканта-виконавця та системного застосування метатеорії інтерпретації (музикознавчої та композиторської).

Якою за змістом має бути концептуальна модель підготовки магістрів виконавських спеціальностей з дисципліни «науково-дослідницька майстерність»? Саме таку назву має індивідуальна робота в класі наукового керівника, що розрахована на 70 годин для виконавських факультетів та 102 для музикознавців (за планами підготовки магістрів). На межі тисячоліть зміст професійної підготовки музикантів-виконавців потребує оновлення на основі національних традицій і сучасного досвіду, збалансованості державного, суспільного та особистісного пріоритетів в системі музичної освіти в нових економічних і соціокультурних умовах.

Навчальні дисципліни з фаху викладаються на основі фундаментальної загальнонаукової та загальнопрофесійної підготовки та спрямовані на формування наукової бази задля поглибленої спеціалізації. Майбутній магістр націлений усвідомлювати тісний взаємозв'язок змісту власної підготовки з фаху із

суміжними дисциплінами, зокрема, науковими розробками з інтерпретології.

Для досягнення цієї мети необхідно вирішити низку завдань, серед яких:

- фундаменталізація наукових досліджень з питань формування сучасного мислення музикантів-виконавців;

- вдосконалення матеріально-технічної бази та науково-методичного забезпечення навчального процесу, спрямованих на підвищення рівня інформаційної культури в системі вищої музичної освіти;

- стимулювання розробки і впровадження нових методів та інформаційних технологій у процес підготовки музикантів-виконавців, управління і функціонування системи вищої музичної освіти (наприклад, гендерного підходу, інтерпретології, музичної семантики);

- забезпечення принципу спадкоємності засобів, форм і методів професійної підготовки музикантів-виконавців;

- інтеграція вищої музичної освіти і науки у міжнародний освітянський простір із урахуванням вітчизняного досвіду національної традиції;

- багатовекторність участі студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів в програмах мистецького спрямування.

Магістр – освітньо-кваліфікаційний рівень фахівця, який на основі отриманої кваліфікації спеціаліста здобув знання та уміння, достатні для виконання професійних обов'язків інноваційного характеру у відповідній галузі та **захистив магістерську роботу**. Програма спеціалізованої магістерської підготовки передбачає загально-освітню і науково-дослідницьку складові. Перший з компонентів містить вивчення гуманітарних та спеціальних дисциплін. Навчання повинне спрямовуватися на поглиблене розуміння студентами професійних проблем у галузі музично-виконавського мистецтва. Так, музикант-виконавець має розумітися на історико-теоретичних проблемах розвитку виконавства на тому чи іншому музичному інструменті, мати уявлення про взаємовпливи різноманітних виконавських шкіл і традицій, про напрямки та тенденції розвитку сучасного музично-виконавського

мистецтва, втілювати художні концепції у власній музично-виконавській діяльності. Крім того, сучасний фахівець має володіти основами музичної інформатики, знати напярямки вивчення законів музичної акустики, досягнення у галузі сучасних інформаційних технологій, активно їх застосовувати у науково-дослідній, творчій та педагогічній діяльності.

Викладання навчальних дисциплін має бути особистісно зорієнтованим з врахуванням профілю підготовки музикантів-виконавців, націленим на реалізацію завдань у професійній сфері. Об'єктами професійної діяльності музиканта-виконавця стають явища музичної культури, мистецькі артефакти, суб'єкти виконавського мистецтва, зміст та трансформації музичної освіти тощо.

Як науковець магістр-виконавець працює над системним викладом своїх спостережень та знань, до складу яких входить низка наукових завдань: це вивчення провідних виконавських шкіл та еволюції художніх стилів в музиці; семантика музичної мови та специфіка увиразнення музичного смислу виконавськими засобами; важливіші передумови становлення професійного музиканта-виконавця; методологічні основи виконавської творчості і педагогіки; особливості ансамблевого та оркестрового мислення.

Вимоги до спеціалізованої підготовки магістра націлені на володіння навичками самостійної науково-дослідної підготовки та науково-педагогічної діяльності, що потребують фундаментальної історико-теоретичної та інтерпретаційної бази. Отже, магістр повинен вміти виконувати наступні завдання:

- формулювати тему, об'єкт та предмет дослідження;
- вирішувати завдання, які виникають у процесі музично-виконавської, науково-дослідної та педагогічної діяльності, що потребують поглиблених професійних знань;
- застосовувати методи наукового дослідження, аналізувати одержані результати та інтерпретувати їх; усвідомлювати роль сучасного мистецтвознавства у розвитку гуманітарної культури та освіти;
- володіти методиками інноваційного навчання у вищих музичних навчальних закладах;

— роботи самоаналіз та самоконтроль за результати власного наукового процесу.

Зміст роботи в спеціальному науковому класі. Підготовка магістерської роботи є завершальним етапом вищої професійної освіти і свідчить про рівень академічної культури наукового мислення, наявність певної системи методологічних принципів та навичок в обраній галузі інтерпретології. Дисципліна «Науково-дослідницька майстерність» підсумовує й узагальнює досвід, накопичений студентом у попередніх курсах «Основи наукових досліджень» і «Музична інтерпретація».

Магістерська дисертація — вищий щабель, який у найбільшій спосіб сприяє виробленню навичок чіткого наукового і водночас літературного викладу, вкрай необхідних для магістра.

Наукова робота в індивідуальному класі, здійснювана у тісному контакті педагога і студента, з одного боку, синтезує знання, отримані студентом у попередні роки професійного навчання, а з іншого — висуває водночас нові, більш складні завдання, що визначають складність формулювання теми наукового дослідження, визначення його методології.

Корисною і гнучкою формою роботи в курсі «Основи наукових досліджень» слугують невеликі за тематикою і жанром письмові роботи, наприклад: критична рецензія на концерт або книгу, анотація, невеличке резюме на новітнє наукове дослідження тощо. Виховуючи в студента певні практичні навички, така форма науково-творчої роботи може посприяти в кінцевому визначенні теми магістерської роботи (чи її окремого аспекта). Форми роботи можуть містити письмові завдання різних масштабів, жанрів і рівня складності, підготовки усних доповідей і повідомлень на кафедрі, студентських науково-творчих товариствах, на магістерських читаннях, що традиційно проходять кожного року.

Основним змістом роботи магістра в спеціальному класі є *написання тексту*, який має бути новаційним за змістом та характером викладу, самостійним, особистісно-орієнтованим, принаймні слугувати підґрунтям для подальшого науково-методичного зростання.

Вибір теми багато в чому залежить від обраної студентом спеціалізації та тісно пов'язаний з його концертно-виконавською

діяльністю. Магістри, як правило, найкращі виконавці на своєму курсі. Тому вони мають великий репертуар та обсяг концертної практики. У разі включення цього матеріалу до магістерської роботи виконавського напрямку автори можуть розглядати проблеми загальнотеоретичного або філософсько-естетичного характеру; проблемні питання, що стосуються історичних та виконавських стилів, жанрової системи музичної культури, організації музичної мови/мовлення в конкретному творі.

Предметом дослідження можуть слугувати творчість окремого композитора, видатний твір чи жанрова група, музично-теоретичні чи історичні концепції, архивні матеріали, актуальні проблеми культурного життя країни (або міста), теоретичні та практичні аспекти музичного виконавства.

Тема магістерської роботи має поглиблювати та розвивати ті відгалуження музикознавства, які постають провідним «керманічем» для виконавських аспектів дослідження, чи містять у собі коло питань, пов'язаних із суміжними областями знань — філософією, психологією, антропологією, соціологією, літературознавством, метафізикою та онтологією творчості. (Назвув найбільш вдаді приклади: теми «Семантика тональності d-moll» Г. Сагалової 2006, «Про семантику виконавського процесу» О. Пастухової, 2005).

Одне з найважливіших завдань роботи в індивідуальному класі — розвиток творчої самостійності студента, його наукового мислення. У процесі індивідуальних занять педагог повинен віднайти такі форми роботи, які б не пригнічували, а стимулювали творче мислення студента й розвивали його індивідуальність. У роботі наукового керівника, з одного боку, неприпустимими є зайва дріб'язкова опіка, або нав'язування власних тематичних уподобань; а з іншого — бажаним є регулярний контроль за роботою студента. На кожному етапі слід ставити конкретні завдання, поступово ускладнюючи їх, сприяти їх чіткому виконанню. Методично вірно формулювати конкретні, щотижневі завдання.

Відповідні вимоги слід пред'являти до викладу результатів науково-дослідницької діяльності, рівня наукової стилістики, до зовнішнього оформлення роботи, особливо бібліографії. Редагування й оформлення роботи на заключному етапі є дуже складним

процесом, що потребує значної кількості часу і сил (і це слід враховувати при складанні календарного плану роботи).

Завершальний етап роботи в індивідуальному класі — підготовка до захисту магістерської роботи, а саме: виступ з докладом на конференціях та написання автореферату.

Отже, кафедра інтерпретології та аналізу музики стала справжнім науковим центром вузівської науки по об'єднанню зусиль викладачів-науковців навколо фахової підготовки студентів-випускників виконавських факультетів. Результати такої роботи визнані плідними М.Р. Черкашиною-Губаренко, доктором мистецтвознавства, професором НМАУ ім. П.І. Чайковського та В.Г. Москаленком, доктором мистецтвознавства, професором НМАУ ім. П.І. Чайковського, які головували на державних іспитах.

Підсумовуючи, зазначимо, що тематика, зміст та оформлення робіт (виконаних з 2004 по 2007 роки) не лише відповідають сучасним вимогам ВАК України, але мають неабиякий потенціал! Адже 25 % захищених за три роки робіт містять концепційне «ядро» майбутніх дисертацій, підтверджуючи висхідну назву кваліфікаційної роботи в західноєвропейських країнах — магістерська дисертація! Тож і в дореволюційній Росії була така ж сама традиція.

Доречно згадати магістрів, що отримали рекомендацію до вступу в аспірантуру і зараз активно працюють над кандидатськими дослідженнями: це І. Романюк з темою «Картина світу в системі категорій аналізу музики», К. Тищенко, яка робляє тему «Порівняльний аналіз як метод інтерпретології» (науковий керівник — кандидат мистецтвознавства Л.В. Шаповалова), це — співачка Г. Хуторська та артистка симфонічного оркестру І. Палій (науковий керівник — кандидат мистецтвознавства І.М. Полусмяк); це лауреат Міжнародного конкурсу ім. Г. Хоткевича 2007 р. О. Юрченко, автор однієї з оригінальних праць магістрів-випускників 2007 р. «Жанрова система цимбальної музики» (науковий керівник — кандидат мистецтвознавства Ю.В. Ніколаєвська). Замітне «відлуння» мала тема студентки вокального факультету В. Гігалаєвої «Гендерна психологія в аспекті камерно-вокального виконавства: на матеріалі романсів П. І. Чайковського» (науковий керівник — кандидат мистецтвознавства, доцент І. В. Цурканенко), яка вдало пройшла апробацію на науково-

практичному семінарі «Діагностика музичних здібностей: педагогічний та культурологічний аспекти» в м. Ялта (2007), на інших студентських форумах в Харкові, Тернополі.

Висновки. Досвід діяльності кафедри інтерпретології та аналізу музики втілює у життя концептуальну матрицю, закладену в статті І. А. Котляревського [1] та продовжив її розвиток на підґрунті власного — рефлексивного — підходу до виконавської творчості. Зростання інтересу до науки, вдалі спроби власних розробок на матеріалі специфічних аспектів власної діяльності — лише перші ластівки справжнього визнання вітчизняної інтерпретології.

Подальший розвиток цього напрямку базується на засадах розробки фундаментальних категорій виконавської рефлексії в системному викладі: «досвід — свідомість — мислення — розуміння». Тож окреслені межі та обрії навчальної дисципліни містять у собі певний етап розвитку сучасної герменевтики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Котляревский И.А. Проблемы та окремі питання багаторівневої освіти // *Музична освіта в Україні: теорія і практика: Зб. Статей // Науковий вісник.* — К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2003. — Вип. 29. — С. 190-12.

2. Шаповалова А.В. *Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве: Монография.* — Харьков: Скорпион, 2007. — 286 с.

3. Шаповалова А.В. *Музыка. Сознание. Рефлексия // Проблемы взаимосвязи искусства, педагогики та теории і практики освіти: Зб.наук. праць.* — Харків, Стиль-Іздат, 2003. — Вип.11. — С.266-271.

РОЗДІЛ 3 ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.027.4: 78.071.1(430)/(477) «191»

М. Черкашина

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР А. ШЁНБЕРГА И А. БЕРГА И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА УКРАИНСКИЙ ТЕАТР 1910-1920 ГОДОВ

Выявляется воздействие эстетики композиторов нововенской школы на творчество Леся Курбаса и Бориса Лятошинского.

This article reveals the influence of New Vienna School aesthetics on the works of Les' Kurbas and Boris Lyatoshynskiy.

Виявляється вплив естетики композиторів нової віденської школи на творчість Леся Курбаса і Бориса Лятошинського.

Гении человечества проживают свои жизни среди нас, землян, подобно инопланетянам. Их ведут иные, неведомые нам цели. Явление пришельца из высших миров — это дар человечеству во имя спасения от угрозы духовного обнищания. Одним из таких загадочных пришельцев был Арнольд Шёнберг — первооткрыватель новых путей в искусстве звуков. В дореволюционной России живой интерес к его творчеству пробудился довольно рано. Выступления Шёнберга-дирижёра в декабре 1912 года с исполнением его ранней симфонической поэмы «Леллеас и Мелисанда» захватили небывалой силой экспрессии. Критик Вячеслав Каратыгин описал его как маленького человечка с нервными странными жестами, подвижного, как ртуть, а воздействие его музыки сравнил с творчеством Эдгара По, Достоевского, Гойи.

Киев был тогда провинциальным городом на юге Российской империи, который во всем ориентировался на Москву и Петербург. Сюда быстро доходили столичные новости. В 1913 году была открыта консерватория, в которой успешно работали выпускники двух русских консерваторий, петербургской и московской. Воспитанник московской школы композитор Рейнгольд Глиэр,

первый учитель Сергея Прокофьева, с 1914 по 1920 год был директором Киевской консерватории. Можно сказать, что его значение для украинской музыки было подобным роли А. Шёнберга как главы школы. Любимым его учеником, а затем и другом на протяжении всей жизни стал Б. Лятошинский, ведущая фигура в украинской музыке всего XX столетия. Лятошинский, как и А. Шёнберг, принадлежал к тем, кого можно назвать пришельцем из иных миров. В украинском контексте его творчество означало преодоление большой временной дистанции, скачок и прорыв, выход на европейские горизонты.

В книге Соломии Павлычко «Дискурс модернизма в украинской литературе» автор называет основным конфликтом, под знаком которого развивалась украинская культура с первых десятилетий XX века, противостояние новых модернистских тенденций с философией народничества, сформированной еще в XIX веке [8]. Такое противостояние затрагивало все сферы искусства и сохраняло свою силу на протяжении долгого времени. Советское государство в своей культурной политике на первых порах официально поддерживало левые и авангардные течения. Но по мере того, как тоталитарный режим все больше стремился изолировать советскую культуру от Запада, модернистские тенденции стали трактоваться как пагубные и враждебные. Однако еще до начала массовых политических репрессий 1930-х годов культурный прорыв в Украине успел совершиться. Богатые художественными открытиями 1920-е годы впоследствии получили метафорическое название украинского расстрелянного возрождения.

На примере двух ярких личностей — Бориса Лятошинского и режиссера Леся Курбаса — я постараюсь показать, в чем именно этим ярким и самобытным художникам оказалась созвучной эстетика представителей нововенской школы.

Борис Лятошинский был на двадцать лет моложе своего учителя Глиэра, одноклассника Шёнберга. В ранних его произведениях преобладали воспринятые от учителя традиции русской школы. В период обретения творческой самостоятельности стимулирующую роль сыграл австро-немецкий музыкальный экспрессионизм. В стиле композитора его влияния были преломлены через призму

влияний Скрябина. Это можно явственно услышать в музыке одночастной Первой фортепианной сонаты, опус 13, написанной в 1924 году. В письме к Р. Глиэру от 20 января 1925 года Б. Лятошинский назвал сонату своей первой настоящей фортепианной вещью и добавил, что «вышла она порядочно левого направления». Реакция на ее исполнение в концерте это подтвердила. Как сообщает автор письма, «за исключением немногих, все остальные недоумевали» [4].

За год до создания Первой сонаты Лятошинский написал вокальный цикл, который рождает косвенные параллели с «Лунным Пьеро» А. Шёнберга. Цикл носит название «Лунные тени» и включает четыре романса на стихи поэтов-символистов П. Верлена, И. Северянина, К. Бальмонта, О. Уайльда. Луна играет в них роль главного мистического символа. В музыке сочетаются звуковая красочность и напряженная экспрессия. Нотный текст записан без ключевых знаков. На протяжении всего цикла преобладает тональная неустойчивость, диссонирующие аккордовые комплексы не получают разрешения, часто меняется фактура и ритмика. Прихотливый характер имеет сложная по рисунку вокальная партия.

В том же 1923 году в журнале «К новым берегам» появилась подробная статья о «Лунном Пьеро» А. Шёнберга. Она принадлежала перу русского композитора авангардного направления Николая Рославца¹ и была написана в то время, когда Рославец находился в Украине, был профессором и ректором Харьковского музыкального института. Украинской аудитории были известны произведения Н. Рославца и разработанный им метод сочинения музыки на основе единой конструктивной системы. Как пишет современный исследователь творчества композитора, «он шел путями, параллельными позднему Скрябину и ранним двенадцатитоновым композиторам» [11]. В статье Н. Рославца о «Лунном Пьеро» высоко оценивается мастерское произведение «революционера-Шёнберга» и при этом отмечается, как он это определяет, неразрешенный диссонанс в соотношении словесного текста и

¹ Статья о Шёнберге вышла в третьем номере журнала вскоре после его же статьи, посвященной Антону Веберну и опубликованной в первом номере.

музыки. По сравнению с утонченными поэтическими образами «Жиро-импрессиониста» в музыке Шёнберга «слышен звон металла, гул пропеллера и рев автомобильных сирен». По выводу Н. Рославца, «железобетонный Пьеро», дитя индустриального города-гиганта, в результате победил созданного фантазией поэта «Пьеро лунного» [10].

Борис Лятошинский вполне мог быть знаком со статьей Н. Рославца. Только что созданный передовой по направлению журнал «К новым берегам» начал выходить под редакцией известного московского критика и музыкального деятеля В. Держановского. В свое время он был одним из организаторов Вечеров современной музыки в Москве, а позднее стал активным участником созданной здесь же в 1924 году Ассоциации современной музыки. В 1926 году и Лятошинский войдет в такую же ассоциацию, которая возникнет в Украине.

Режиссер Леся Курбас был на семь лет старше Лятошинского и на два года моложе Альбана Берга. Из активной творческой жизни он был вычеркнут в 1933 году, закончил свой жизненный путь в сталинских лагерях на Соловках. За шестнадцать лет, отпущенных ему для воплощения своих новаторских идей, он сумел построить новый украинский театр. Курбас родился в Западной Украине, на землях, которые в то время входили в состав Австро-Венгрии. С детства воспитывался в театральной среде. Родители его были актерами. Прежде, чем началась его театральная карьера, он получил всестороннее гуманитарное образование. Это сказалось на характерной для него заинтересованности философией, эстетикой, историей культуры, определило последующую тягу к теоретическим разработкам своих театральных идей. Он свободно владел несколькими языками, прекрасно разбирался в музыке, играл на рояле, интересовался новейшими течениями в живописи, имел литературный дар и талант публициста. Как и Арнольд Шёнберг, Курбас совмещал в своем лице теоретика и практика, а также педагога-воспитателя. Его усилиями в Украине сформировались новая актёрская и режиссерская школы.

Немецкая и польская культуры сыграли определяющую роль в формировании реформаторских идей Леся Курбаса. В 1907-1908 году он жил в Вене и учился на философском факультете Венского

университета, затем продолжил учебу в университете во Львове. В 1911 году он снова оказался в Вене, чтобы завершить университетское образование. Практический путь начинал как актер во львовском студенческом театре, затем стал актером и добился значительных успехов в передвижном украинском театре товарищества «Руська бесіда», где раньше выступали его родители². Первоначальный опыт, полученный Курбасом, чем-то напоминает начало пути Рихарда Вагнера, Густава Малера, а также Арнольда Шёнберга. Все они столкнулись с интригами и равнодушием, со сложными условиями деятельности провинциальных театральных трупп и с низким уровнем профессиональной подготовки актеров, певцов, музыкантов. Столкновение с рутинной выковало у них нестигаемую волю борцов. Общей их чертой была бескомпромиссность, умение идти к цели вопреки неблагоприятным обстоятельствам.

Весной 1916 года Лесь Курбас был приглашен в Киев в первый украинский стационарный театр в качестве актера на ведущие роли. И в труппе, которая в то время олицетворяла лучшие достижения в данной области, ему стали очевидны проблемы украинского театра.³ Основной репертуар, который привлекал публику, и манера его подачи создавали искаженный образ Украины как патриархальной страны с сельским населением, изолированной от современного цивилизованного мира. Это подтолкнуло Курбаса на решение порвать с официальной сценой.

Он сумел объединить вокруг себя группу талантливой молодежи. Вместе они создали «Молодой театр» — коллектив нового типа, который опирался на студийные формы работы. Первый киевский сезон «Молодого театра» открылся в сентябре 1917 года, в сложное нестабильное время революции, постоянной смены властей, гражданской войны и разрухи. Потом будут меняться условия его работы и создаваемые коллективы. Но

² До этого он принял участие в работе совершенно необычного фольклорного коллектива «Гуцульский театр», в котором выступали сами горцы из высоких карпатских селений.

³ Здесь, в другой части Украины, Курбас понял опасность для украинского театра эпитонства по отношению к русской культуре, более развитой и уже завоевавшей высокий престиж в европейском контексте.

каждый поставленный режиссером спектакль будет воплощать новую эстетическую программу, ломая прежние традиции.

Приходится удивляться, насколько много Курбас успел сделать за годы, когда для большинства людей главной задачей становилась борьба за выживание. Естественные контакты с европейской культурой прерваны войной и революцией. Но вот с окончанием войны в руки Курбаса попадает немецкая пресса и живая информация в дружеских письмах из-за рубежа. И тогда на страницах созданного в 1919 году журнала «Музагет» появляется его статья под названием «Новая немецкая драма». Как и многие издания того времени, журнал просуществовал всего один год. Но свою роль авангардного издания он сыграл. В отличие от апологетов пролетарской культуры, здесь ратовали за искусство национальное, в котором акцент падал на индивидуальное, а не коллективное начало. При этом через все публикации проходила мысль о важности для нового поколения украинских творцов эмансипироваться от России и учиться у Европы.

О том же пишет в своей статье Курбас. В театральной жизни Германии он находит «ощущение разбушевавшейся и кипящей стихии». В немецкой критике его увлекают «сражения с пеной на устах» за новые художественные идеалы. По его словам, новое искусство здесь создает молодежь — крепкая, с корнями, «с высокой культурой, с высокой интеллигентностью. И с беспощадностью гениев». Настроения этой молодежи кажутся ему близкими устремлениям украинских единомышленников. Курбас подробно характеризует немецкий театральный экспрессионизм и приходит к выводу, что в Германии это понятие трактуется более широко, чем в Украине и в России. Так, Маяковского он называет типичным экспрессионистом в немецкой классификации [7]. В духе динамики и ораторского пафоса стихов Маяковского выдержан мажорный тон статьи Курбаса. Он воспринимает новую немецкую драму как искусство здоровое и жизнеспособное и при этом с иронией упоминает о стереотипном образе «гнилого и отсталого Запада».

Драмы немецких экспрессионистов действительно оказались востребованы в украинском театре 1920-х годов. Курбас также отталкивался от эстетических принципов экспрессионизма, когда

разрабатывал программу преобразования украинской сцены. Весной 1922 года ему удалось осуществить свой главный театральный проект и создать художественное объединение «Березиль». По его замыслу, здесь параллельно готовились спектакли и шла учеба, сценографы искали новые решения, действовала режиссерская лаборатория. Все это способствовало сплочению представителей разных искусств и широкому проведению театральных экспериментов. Название «Березиль» происходило от старого украинского названия весеннего месяца марта и означало романтическую мечту о весеннем обновлении, которое должно охватить все украинское искусство революционной эпохи. Первым программным спектаклем, который Курбас поставил в новом объединении, стал «Газ» по пьесе Георга Кайзера. В журнале «Баррикады театра», который был создан как трибуна художественного объединения «Березиль», Курбас разъяснял задачи этой постановки. В первой же фразе он заявлял: «По своему направлению в искусстве мы относим себя к экспрессионистам» [2].

Следующей программной постановкой режиссера оказалась инсценировка романа популярного в те годы в Советском Союзе американского автора Эмптона Синклера «Джимми Хиггинс». Этот спектакль, премьера которого состоялась 29 ноября 1923 года, поразил новизной сложного сценического образа. По форме он был подобен симфонической партитуре. Здесь использовались принципы монтажной композиции, новые конструктивные способы трактовки многоуровневого сценического пространства, острые и условные приемы актерской игры. Для нашей темы «Джимми Хиггинс» интересен некоторыми параллелями с «Воццеком» А. Берга. Как и Берг, Курбас все подчинил показу судьбы «маленького человека», не способного защитить себя и свою семью в мире агрессии, войны и насилия. Аналогично Бергу, он превратил социальный роман Э. Синклера в «драму социального протеста и сострадания»⁴. Смелые сценические метафоры применялись, чтобы передать болезненную обостренность

⁴ Так охарактеризовал оперу А. Берга Х.Ф. Редлих [9].

эмоциональных переживаний главного героя ⁵. Снятые для спектакля кинокадры давали возможность совершать мгновенные переходы Джимми с реального пространства сцены в условное пространство киноэкрана, показывая его смятение и крайнее напряжение. В сцене допроса Джимми и в финале, где он впал в безумие, его мысли озвучивались в коллективной декламации группой актеров, которые не только в словесных репликах, но и пластически выражали душевный разлад героя. Противоположный условно гротескный принцип был использован при создании образов аллегорических фигур и персонажей, лишенных индивидуальных качеств. Они действовали механически, как заводные куклы, подчиняясь заданному режиссером строгому ритмическому рисунку.

В основе театральной системы Курбаса лежала техника перетворения, то есть пересоздания образным языком театра жизненной реальности. Когда после долгих лет замалчивания и запретов в 1980-е годы вновь пробудился интерес к личности Курбаса и к его театральной системе, исследователи-первопроходцы стали интересоваться у старых актеров, что конкретно Курбас вкладывал в этот свой термин. мой отец Роман Черкашин, актер театра Курбаса в течение пяти последних лет его деятельности ⁶, дал такое разъяснение: «Термин «перетворения» прямому переводу не поддается, потому что Курбас вкладывал в него свой, вполне определенный смысл: это принцип творческой замены жизненной реальности другой реальностью — эстетической. Основой же этой реальности в театре Курбаса была не сценическая традиция (как в японском театре, например), а способность к широкому ассоциативно-образному мышлению как существенной черте новейшего интеллектуального искусства» [3; 24].

В сезоне 1926/27 года «Березиль» получил статус образцового государственного театра. Из Киева коллектив был переведен в

⁵ У этого американского рабочего во время аварии на заводе погибли жена и дети, затем он был насильно завербован в армию и стал солдатом на фронтах Первой мировой войны, а закончил бредом безумца, не выдержав пыток и мучений.

⁶ Впоследствии он стал режиссером, а также известным в Украине театральным педагогом, много писал о Курбасе как о своем учителе.

Харьков, в то время столицу Украины. В мае-июне 1927 года Курбасу была предоставлена возможность поездки в Германию для ознакомления с ее театральной жизнью. В Гамбурге на сцене немецкого драматического театра он увидел постановку пьесы Г. Бюхнера «Войцек». Увиденный в Гамбурге спектакль произвел на Курбаса сильное впечатление и укрепил возникшее еще раньше желание поставить «Войцека» в своем театре. Вернувшись из поездки, Курбас проводит с актерами вступительную беседу. Видно, что до этого он уже тщательно обдумал пьесу, что в общих чертах у него сложился план ее сценического воплощения. В этой беседе он также упоминает о постановке в Ленинграде оперы Альбана Берга и цитирует статью о «Воццеке» Игоря Глебова⁷.

Подобно тому, как в опере Альбана Берга были использованы строгие музыкальные формы, Курбас планировал подчинить задуманную постановку столь же строгим формальным закономерностям. По его словам, будущий спектакль должен быть подобен кругу, законченной геометрической форме, представлять собой некий совершенный механизм. Оформление ему виделось как «законченная в себе система форм и чисто технических приспособлений, способных трансформироваться» [3; 392].

Постановка пьесы Г. Бюхнера в «Березиле» так и не состоялась. Но идея строгих музыкальных форм Альбана Берга вскоре после этого была реализована в одном из самых парадоксальных спектаклей режиссера. Это была совершенно необычная трактовка пьесы его яростного оппонента Ивана Микитенко «Диктатура». В других театрах эту плакатно-бытовую пьесу ставили как реалистический спектакль злободневного содержания. Курбас превратил ее в яркий, построенный на условных приемах музыкальный спектакль. Как отмечала исследовательница творчества Курбаса Наталья Кузякина, «музыкальная структура «Диктатуры» с ее неожиданными речитативами /.../ — это, скорее, отзвук поисков Д. Шостаковича и венской группы «атональной» музыки. «Нос» Шостаковича и «Воцек» А. Берга наиболее близки к тому, чего добивался Курбас в «Диктатуре»: он выстраивал сцены, где неожиданные смены речитатива пением, и наоборот, оказывались для героев переходами из одного состояния в другое» [3; 40-41]. А

⁷ Статья опубликована в газете «Правда» 17 июня 1927 года.

вот свидетельство композитора Юлия Мейтуса, который писал музыку к «Диктатуре». Он вспоминает, насколько необычным для драматической постановки оказалось предложенное режиссером музыкальное решение. Первая картина была построена как сонатное аллегро с экспозицией, разработкой и репризой, сцена свадьбы имела форму рондо, а драматическая сцена из четвертого действия с попыткой убийства главного положительного героя была решена как тема и двенадцать вариаций [6].

С самого начала своей деятельности Курбас внедрял в жизнь свои представления о синтезе искусств как основе современного театра. И в этом ему безусловно были близки музыкальные и театральные идеи А. Шенберга. Практика не только Курбаса, но и других представителей украинского авангарда свидетельствует о новом понимании природы театрального синтеза. В авангардных спектаклях каждый компонент — словесный текст, сценография, костюмы, актерская игра, музыка — приобретал самостоятельную роль, подобно голосам полифонической фактуры.

Сложнее всего эти новаторские идеи проникали на украинскую оперную сцену, хотя и здесь складывалась своя режиссерская школа и работали талантливые художники авангардного направления. Что касается новых украинских опер, то за исключением оперы «Золотой обруч» Бориса Лятошинского (1929) они не соприкасались с новыми тенденциями современной западной музыкальной сцены. В отличие от России, где уже существовала признанная миром самостоятельная оперная школа, украинским авторам еще предстояло ее создать.⁸

Из всех написанных тогда опер «Золотой обруч» выделялся законченностью самостоятельной художественной концепции и профессиональным мастерством. Действие построено в опере Б. Лятошинского по законам музыкальной драмы, партитура пронизана сквозным симфоническим развитием, гармонический

⁸ Оперы собственного классика Микола Лысенко в основном были ориентированы на практику украинского музыкально-драматического театра, а его большая историческая опера «Тарас Бульба» при жизни самого композитора так и не увидела сцены. Так что созданным в середине 1920-х годов украинским оперным театрам только предстояло формировать традицию сценического воплощения опер Лысенко. Требовали редактирования и его партитуры, не рассчитанные на звучание современного оперного оркестра.

язык включает сложные звуковые комплексы и сочетается с многослойной полифонической фактурой. В музыке выразительно воссоздается колорит архаических времен — легендарного прошлого карпатской Украины. Родовая, общинная психология жителей высокогорного края, участие природы в людских судьбах и по контрасту с этим воинственная жестокость завоевателей-татар составили основу конфликта. Как и скандинавские мифы для Вагнера или ветхозаветный образ Моисея для Шёнберга, для Лятошинского это был способ представить на материале национального прошлого пронизанное символикой мистериальное действие, а героев сделать символами надличных идей.

«Золотой обруч» был поставлен в четырех украинских театрах, однако опера вызвала острую полемику в прессе. С начала 1930 годов признание связи творчества Лятошинского с Шёнбергом и с экспрессионизмом превращалось в серьезное политическое обвинение. Об этом свидетельствует программная статья композитора В. Костенко под названием «Немецкий экспрессионизм и его влияние на украинскую музыку» (журнал «Критика», 1930, № 4). В. Костенко был активным членом Ассоциации пролетарских музыкантов Украины, которая в тот период стала устанавливать свой диктат и заняла позицию дискредитации не следовавших ее программе инакомыслящих. А именно к таким инакомыслящим автор явно относит Б. Лятошинского.

Экспрессионизм В. Костенко называет упадочным течением буржуазной культуры и считает его безусловно чуждым пролетариату, а также задачам создания пролетарской музыки⁹. Он останавливается на творчестве Шёнберга, пишет об эволюции его стиля и отмечает такие черты его экспрессионистической техники, как «превалирование контрапункта над гармоническими средствами, асимметричность структуры, нелогическое своеобразие построения мелодии, аритмичность, атональность и прочее...» [1]. Среди учеников Шёнберга упоминается А. Берг и его опера «Воцдек», а П. Хиндемит назван наиболее выдающимся немецким экспрессионистом.

⁹ По мнению В. Костенко, экспрессионизм с наибольшей очевидностью проявился как раз в музыке, так как она лишена конкретной опоры на предметный мир.

По утверждению В. Костенко, для украинских композиторов ценность экспрессионизма может состоять только в некоторых технических новшествах. При этом они должны были бы решительно отбросить его классово чужую идеологию и упадочность. Однако этого не произошло, так как некоторые из них следовали влияниям экспрессионизма без должного критического отношения к нему. Главным примером такого некритического восприятия В. Костенко считает творчество Б. Лятошинского. Он описывает творческий путь композитора как переход от первоначального усвоения традиций русских композиторов-классиков к произведениям, в которых стал господствовать атональный принцип, сложные звуковые комплексы, изощренная ритмика, грузная полифоническая фактура. Это отрицательно отразилось на содержании его музыки, в котором проявились «чрезвычайный пессимизм, упадочные настроения, чужая и враждебная нашим устремлениям идеологическая сущность». Автор статьи упоминает, что советская музыкальная общественность уже подвергла критике негативные тенденции в творчестве этого талантливого и музыкально эрудированного композитора. Б. Лятошинский учел эту критику, поэтому, как пишет В. Костенко, в опере «Золотой обруч» обратился к более приемлемой тематике и сделал шаг к оздоровлению своего музыкального языка.

Сопоставление стиля украинского модерниста Бориса Лятошинского с западными моделями содержится также в обстоятельной итоговой статье о «Золотом обруче», напечатанной в двух первых номерах журнала «Радянський театр» за 1931 год. Характеризуя музыкальный язык оперы, автор статьи отмечает «отказ Лятошинского от традиционной тональной гармонизации и попытку со всей решительностью построить оперу по атональному принципу». Для читателей журнала здесь же предлагается подробное разъяснение принципа атональности, как его понимает автор. Он останавливается на теоретической концепции А. Шёнберга и пишет о ней следующее: «Представитель атональной музыки, Шёнберг утверждает, что атональность — формальный момент, который уже утратил свой конструктивный смысл и привязывается к произведению внешне, искусственно, не вытекает из внутренней потребности музыкального выражения: любой тон, по мысли Шёнберга, может стать основным, поэтому

поиски тоники являются не обоснованными. Следовательно, допускается любое соединение тонов двенадцатиступенной, темперированной, хроматической гаммы, и Шёнберг дает многоуровневые аккорды, которые включают почти все двенадцать тонов, без разделения на диссонанс и консонанс» [5].

Авторы обеих цитированных статей признавали мастерство Б. Лятошинского и отмечали ценные стороны его оперы. Однако их смягчающе оговорки не помогли избежать окончательного обвинительного приговора. «Золотой обруч» не был разгромлен в анонимной статье центрального партийного органа, подобно статье «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда», где совершалась расправа над оперой «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича. Но и опера украинского композитора фактически разделила судьбу двух опер Д. Шостаковича и на многие годы была исключена из репертуара украинских оперных театров.

В упомянутой статье В. Костенко были расставлены окончательные акценты в отношении к немецкому экспрессионизму как таковому и к школе А. Шенберга. Вскоре после этого на Первом съезде советских писателей в Москве будет введена в действие новая идеологическая формула и найдено определение стиля социалистического реализма. Этот стилевой канон будет задан как образец для всего советского искусства. А за год до этого съезда Лесь Курбас будет отстранен от руководства театром «Березиль» с тяжелыми идеологическими обвинениями. Борис Лятошинский не разделит его трагическую судьбу узника ГУЛАГа, будет продолжать работать в консерватории, писать музыку, его произведения будут исполняться и печататься. Но, как и Шостаковича, его вынудят жить в постоянном раздвоении и в борьбе с собой, до конца своего пути он будет испытывать давление партийных функционеров и отбиваться от критических ударов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Костенко В. Музикознавчі праці, статті, матеріали. – Київ, Центрмузінформ, 1996. – С.131.

2. Курбас Л. К постановке «Газа» студией «Березиль» №1 / Пролетарская правда, 1923, 26 апреля // Лесь Курбас. Філософія театру. – Київ, Основи, 2001. – С.572.

3. Лесь Курбас. Статьи и воспоминания о Курбасе. Литературное наследие. — Москва, Искусство, 1987.

4. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина. Том 1. — Київ, 2002. — С.42.

5. Май ферт Г. «Золотой обруч» — опера Лятошинского / Радянський театр, 1931, №№ 1,2 // Українська опера радянського періоду. З критичної спадщини. — Харків, РВП Оригінал, 1998. — С.193.

6. Мейтус Ю. Воспоминания про Леся Курбаса / Юлій Сергеевич Мейтус. Страницы жизни и творчества // Науковий вісник. — Вип.34. — Київ, 2006. — С.189.

7. Музагет, 1919, №№ 1 — 3. // Лесь Курбас. Філософія театру. — Київ: Основи, 2001. — С.33 — 39.

8. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — Київ: Либідь, 1999.

9. Redlich H.F. Alban Berg/ The man and his music. — London, John Calder.

10. Рославе Н. «Лунный Пьеро» Арнольда Шёнберга // К новым берегам. — 1923. — №3. — С.33.

11. Холопов Ю.Н. Николай Рославец: волнующая страница русской музыки // N.Roslavets. Composition for piano. — Moscow, Музыка. — 1989. — P.5.

УДК 792.2

Н. Бондарева

«МАКЛЕНА ГРАСА» В «БЕРЕЗИЛЕ». ТРАГИЧЕСКИЙ ФИНАЛ ПОЛИТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ЛЕСЯ КУРБАСА

Рассмотрены литературный и сценический аппарат, социально-политические и морально-нравственные аспекты «Маклены Грасы» — последнего спектакля Леся Курбаса в «Березиле».

Under study is the problem of final period Les Kurbas's theatre on the example of the «Macklena Grasa» — the last stage production of Les Kurbas.

Розглянуто літературний та сценічний апарат, соціально-політичні та моральні аспекти «Маклени Граси» — останньої вистави Леся Курбаса у «Березілі».

«Политический» или «актуальный» театр проник в пространство исторического и художественного опыта украинской сценической культуры впервые на третьем десятилетии

XX столетия. Среди тех, кто на Украине соприкоснулся с идейно-художественными стимулами искусства политического театра и отдал им в эпоху революционного и театрального «термидора» временную дань, чтобы впоследствии непринужденно переключиться на более традиционную лексику и стилистику, Лесь Курбас остался единственным, кто прочно связал свою творческую судьбу с политической сценой.

Как режиссера, как профессионала высшей категории Лесь Курбаса к политической сцене, по-видимому, влекла перспектива развернуть на его подмостках панораму собственного видения «болевых точек» жизни, истории и общественной судьбы человека XX ст., зависимого от мира политики. Ныне, когда столетие переживало последние мгновения своего исторического бытия, доминанту которого составили жесткий идеологический прессинг и конфронтации общественных систем, следует безоговорочно признать, что Лесь Курбас оказался прав, когда исходя из общественно-политического опыта Украины 20-х — начала 30-х годов прозорливо осознал человека как человека «политического». Полигическому театру Лесь Курбаса удалось постигнуть сложный «психологический» контекст взаимоотношений индивидуума с идеологией, обществом, государством, и раскрыть его пред взором соотечественников в сценических формах, адекватных духу времени, его идеям, его ритмам, разрабатывая стилистику условного театра метафорических форм.

Театр Лесь Курбаса счастливо избежал участи «политизированного» театра, участи подвизаться на роль «иллюстратора» хода текущих партийных государственных кампаний и составителя «театральных пособий» по программным партийным лозунгам и директивным установкам. Свободный от крайностей идеологической нетерпимости и классовой ожесточенности политический театр Лесь Курбаса довольно скоро проявил склонность измерять продуктивность какой-либо идеи — политической, социальной или классовой, жизнеспособность общественной доктрины, справедливость ее аргументов и методов — шкалой долговременных гуманистических ценностей.

Режиссер Лесь Курбас считал долгом чести говорить открыто и откровенно о времени, предостерегать об опасностях, которые

угрожали здоровью еще не вполне утвердившегося в своих приоритетах общества. Он задался целью раскрыть суть тех чудовищно дисгармоничных нравственных искажений, которые прививали обществу и индивидууму. И Лесь Курбас смел надеяться, что театр сможет выступить интеллектуальной защитой и моральной поддержкой в борьбе с духовной косностью, с политической и идеологической лжефразеологией, последствия которой оказались столь болезненны в будущем для целой страны.

Политический театр Леся Курбаса динамично развивался, пройдя путь от анализа отдельных явлений и сторон жизни к их синтезу и типизации: от революционно-политического, публицистического театра («театра акцентированного воздействия») — к театру философско-политического («театру акцентированного выявления»). Склонный поначалу изъясняться языком агитмасового искусства, прибегать к простейшей лексике плаката, лозунга социальной маски, прямому контакту со зрителем, политический театр Леся Курбаса, достигнув зрелости, выносит на общественное обсуждение «большие мысли и большие страсти», нашедшие свое оформление в образных средствах интеллектуального искусства. Последние в практику украинской сцены привносятся и отрабатываются спектаклями Леся Курбаса эпохи «акцентированного выявления»: подача «целого» через «фрагмент», деталь, образы-ассоциации, символы, гротеск, эксцентрику, очуждение образа и зрелищного ряда спектакля.

Обозначим этапные спектакли Леся Курбаса на пути созданий «большого стиля» национального политического театра.

1923 г. «Джимми Хиггинс» стал вдохновенной кульминацией театра эпохи «бури и натиска». Идеи международной солидарности трудящихся всех стран и народов приветственно воспринималась революционной общественностью в атмосфере скорого ожидания всемирной революции, которая культивировалась в качестве одной из приоритетных идей партийного руководства в начале 20-х годов. Никого тогда не смущало, не задевало обстоятельство, а, возможно, в горячке революционных будней и праздников тех лет просто не заметили, что Лесь Курбас на основе столь актуальной идеи утверждает ценности общечеловеческого свойства. Что уже на первом своем этапе политический театр Леся

Курбаса («театр акцентированного воздействия»), не вступая пока в открытую полемику с идейно-эстетическими заданиями времени, придает все более «человеческое лицо» революционным идеалам «истины — справедливости — свободы».

Эта тенденция усилится, когда режиссер переходит к театру философско-политическому (театру «акцентированного выявления»), к осмыслению новой жизни со всеми ее приобретениями и потерями. Это будет честный, бескомпромиссный разговор о зле и насилии, яростный протест против бездуховности, это будет строительство национальной культуры в целостности «европеизма и азиатского ренессанса».

Для перехода к модели философско-политического театра «Березилю» и его художественному руководителю понадобился всего один театральный сезон 1926-1927 годов.

1928 год стал началом творческого содружества Леся Курбаса и драматурга Микола Кулиша. В этом же году Курбас выпускает спектакль «Народный Малахий» (31 марта 1928 г.).

В 1929 г. в «Березиле» состоялась премьера «Мини Мазайли» (18 апреля 1929 г.). А в 1929 г. в Харькове состоялся Второй Всеукраинский театральный диспут, который проходил в атмосфере откровенной враждебности политическому театру Леся Курбаса (конкретно речь шла о последних работах «Березиля» «Народный Малахий» и «Мина Мазайло»), к той форме существования, который тот для себя избрал. Коротко говоря, верховенствующая сила в государстве ожидала от «Березиля» добросовестной иллюстрации к ее завоеваниям и победам, тогда как Лесь Курбас настаивает на своем праве — на дискуссию, полемику, поиск, на активной гражданской миссии театра, на созидание истинных ценностей «социалистического общежития», а не их элементарной констатации; подтверждает мысль о необходимости присутствия актуальной национальной тематики как условия полноценного развития украинской художественной культуры в целом.

Тщетно Лесь Курбас и Микола Кулиш прибегали к редакционным правкам, пытаясь сохранить спектакли «Народный Малахий» и «Мина Мазайла» в репертуарной программе «Березиля». Совместными усилиями многих «компетентных» инстанций эти

спектакли были «низложены» за идейно-художественную новизну, призывы к которой становились общим местом в многочисленных декларациях конца 20-х годов XX ст.

Над украинским политическим театром и правомочностью его присутствия в общественной и культурной жизни республики, вырисовывался знак вопроса. Впрочем, такая же ситуация складывалась и с политическим театром в сопредельной Российской Федерации.

Спектакли «Народный Малахий» и «Мина Мазайло» еще долгое время будут эксплуатироваться анти-курбасовским блоком как повод для обвинения «Березиля» в политической неблагонадежности. К сожалению, Курбас не гиперболизировал драматизм ситуации, когда, выступая на пленуме Художественно-политического совета при управлении искусства Наркомпроса, обращал внимание присутствующих на тот факт, что против «Березиля» «інтригують, грунують і взагалі навколо театру складається вороже оточення» [1, с. 68-69]. В одной из «режлабовских» бесед — среди «своих», он выскажется совсем откровенно и доверительно: «Я повинен рахуватися з можливістю, що мені доведеться відійти від «Березиля» рано чи пізно. Війна ведеться проти моєї особи. Це не пиха, а принциповість, бо я відчуваю відповідальність за те, що я роблю, у мене є тверде переконання, що є пролетарське мистецтво, і я маю до останнього солдата проводити в життя ці переконання» [2, с. 183].

Все же под давлением обстоятельств Лесь Курбас и коллектив театра предпримут попытки разрядить обстановку вокруг творческих экспериментов «Березиля», признав «ошибки» прошлых лет в письме, направленном в адрес журнала «Радянський театр» (май, июнь 1931 г.). Впрочем, это вынужденное публичное «покаяние» удовлетворительных результатов не принесло никому из заинтересованных сторон: отношение оппонентов «от партии» к «Березилю» сохраняет предвзятость и неприязнимость, да и Курбас не стал на путь конъюнктурной подачи актуальной общественной проблематики, которая фактически вела к изживанию театра «Березиль» как театра политического.

Тридцатые годы принесли с собою в общественно-политическую атмосферу Европы настроение обеспокоенности и

тревожного предчувствия. К 1933 году уже определились «запевалы» политической трагедии под названием «обыкновенный фашизм». Событийный ряд, по которому развивался европейский политический сценарий, поставил советский политический театр перед необходимостью освоить новый идейно-тематический ракурс, который выводил бы театр из внутривнутриполитической сферы на орбиту «международной проблематики»; обращал политическую сцену к актуальному и исторически-масштабному драматическому конфликту, за которым стояла сложнейшая нравственная проблема современности — защита человечности в условиях фашизации и дегуманизации мира. «Защита человечности» изначально выступала главным лейтмотивом курбасовского творчества. Международный политический контекст третьего десятилетия XX ст. раздвинул «территориальную» протяженность звучания этого лейтмотива и, когда в спектакле «Маклена Граса» курбасовское индивидуально-сокровенное сомкнулось с общественно-насыщенным в масштабах более грандиозных, чем одна шестая часть «Земшара», в режиссерской партитуре одержали верх трагические интонации.

Сценическая судьба «Маклены Грасы» М. Кулиша оказалась еще более скоротечной, чем у «Народного Малахия» и «Мина Мазайли» и оттого выглядит особенно драматично. Микола Кулиш немногословно, но выразительно обрисовал околотеатральную ситуацию вокруг автора и постановщика: «Маклена Граса» заблаговременно программировалась на провал высшим партийным руководством страны.

Однако «Березильская» постановка «Маклены Грасы» как факт искусства, перечеркнутый «компетентными» в вопросах культурного строительства первыми лицами от государственного аппарата, в непредвзятой памяти театральных людей сохранилась как волнующее воспоминание о творческой силе и обновлении курбасовской режиссуры. «Спектакль демонстрировал какой-то новый срез курбасовского реализма» [3, с. 147], — вспоминал спустя десятилетия Р. Черкашин, назначенный когда-то Лесем Курбасом на роль старого Грасы, но так и не сыгравший ее. «Думаю, что такие спектакли, как «Народный Малахий» или «Маклена Граса», — писал А. Запорожец, — были наиболее значительными

достижениями Курбаса, да и всего довоенного украинского театра» [3, с. 170].

Драма Миколы Кулиша «Маклена Граса» не выглядела обособленно в ряду других произведений писателя, поставленных на сцене «Березиля». « »Березиль» решил «Маклену Грасу» как спектакль о деформации мира, в котором деньги и другие — недуховные, вторичные ценности убивают в человеке человеческое. Спектакль тяготел к жанру философской трагикомедии и генетически был связан с иронической трагедией «Народный Малахий» [3, с. 330]. Территориально-географическая отдаленность сюжетных рамок «Народного Малахия», «Мины Мазайло» от «Маклены Грасы» не помешало «Березилю» обнаружить между этими драмами момент идейно-политического сближения, который давал возможность расширить политический диптих «Березиля» о «больших и малых» страстях советского мещанина до сценической трилогии о духовном цинизме идеологии «вечного мещанина».

Темой, которая «генетически» связывала все три спектакля, поставленные «Березилем» и Лесем Курбасом по драматургическому материалу М. Кулиша, оставалось исследование социально-нравственных ипостасей, проявлений и состояний «духовного мещанства» как явления, которое и драматург, и режиссер склонялись теперь рассматривать как «загально-світове». Идеологию «филистерства», начатую фанатиком с улицы мещанской Малахием Стаканчиком, возомнившим себя Народным Малахием («шастухом мира» и «реформатором» человечества), продолженную рядовым чиновником Миной Мазайло, чей «*quantum satis*» («полная мера») горделиво преисполнен «душевным фиглярством и убогостью обывательских утопий» [3, с. 313], включает в «Маклене Грасе» маклер Зброжек, прокладывающий себе дорогу «наверх» в броне гипертрофированно-эластичной совести.

Среди персонажей «Маклены Грасы», каждому из которых соответствует определенный социально-психологический тип, маклер Зброжек под рукою драматурга превращался в фигуру символическую, представал «ідеологом маклерства не як професії, а як ідеології, як історичної неминучості існування посередників, що зароблюють на службі у вищих, звільняючи їх тим самим від

брудної роботи здирства, обдурювання і упокорення народу» [4, с. 420].

Если некоторые черты Народного Малахия вызвали у критиков ассоциации с образом Дон-Кихота, Мина Мазайло — с мольеровским Журденом, то маклер Зброжек может занять место на одной линии с бальзаковскими персонажами Гобсека, папаши Гранде, которым неведомы угрызения совести и чувства вины и раскаяния. Для них законы нравственности не входят в понятие «естественных уз» существующих в человеческом общежитии. Таков и маклер Зброжек, совершенно лишенный совести, умный, хваткий, изворотливый и оттого особенно опасный противник.

Нельзя не признать в Зброжеке крупную фигуру, которой он стал как в силу «наследственной» способности беззастенчивого дельца ловко добиваться своих целей, так и с «благословения» господ жизни, которые охотно культивируют подобных «зброжеков» с тем расчетом, что те будут довольствоваться статусом «верноподданого» — всегда. Между сторонами устанавливаются взаимоотношения, которые только стороннему взгляду кажутся неизбежными. В действительности же, разбалансированность интересов «господ» и «поданных» дает себя узнать в настойчивых попытках последних поменяться месторасположением с «хозяйном жизни», и, заняв господское место, «заказать музыку» тому, перед кем еще недавно раболепствовал сам. О самовыдвижении обывателя с его идейными ставками на положение верховенствующей политической силы в государственном масштабе М. Кулиш и Лесь Курбас предостерегали в «Народном Малахии», в «Мине Мазайло», наконец, в «Маклене Грасе».

Судьба распорядилась так, что «Маклена Граса» стала лебединой песней Лесь Курбаса в украинском театре. Лесь Курбас многое ждал от этой работы, которой, по-видимому, желал дать окончательный отпор всем оппонентам «от искусства» и «от партии» одновременно, разрешить все «недоразумения», которые зависли над ним и «Березилем». По словам одного из «березильцев», «Маклена Граса» — это была ставка ва-банк, или-или, я также волновался, потому что знал — дело серьезно, это вопрос существования его как художника» [4, с. 68]. Курбас верил, что сказанное им «Макленой Грасой» подтвердит правоту его

режиссерской стратегии: «Тот, кто хочет знать, что такое подлинный реализм, пусть приходит на «Маклену Грасу» [5, с. 328]. Когда ожидаемое не подтвердилось и со страниц партийной газеты «Коммунист» на «Маклену Грасу» обрушился вал критических оценок в вульгарно-социологической «одежке», Лесь Курбас только коротко скажет: «Ми сподівалися, що ця прем'єра досягає іншого ефекту, ніж із цієї статті виходить...» [5, с. 328-329]. Десятилетия, которые прошли после Маклены Грасы», не смогли стереть горечь из воспоминания о последней курбасовской премьере в «Березиле» (23.09.1933 г.) зрителя спектакля — актера-березильца Р. Черкашина. «Произошло то, что не раз случалось, — скажет он, — в истории художественного творчества — талантливое произведение, которому суждено впоследствии стать значительной вехой на магистральном пути развития искусства, решительно отвергалось современниками» [3, с. 148].

Еще на театральном диспуте 1929 года Лесь Курбас заговорил, имея опыт «Народного Малахия» и «Мины Мазайло», о «перевихованні сучасної психіки» через спектакли, которые приучат зрителя «уважно дивитися», «вдумуватися», «ставитися обережно до життя», «аналітично», «активно дивитися». Постановка «Маклены Грасы» велась им с этих же позиций. Работать во имя обновления национальной театральной культуры и воспитать в современнике «просвещенный ум» составляли для Курбаса наивысшую цель и наивысшее удовлетворение. Проницательная мысль, могучий и свободный от власти догм интеллект — вот тот кордон, который Лесь Курбас считал обязанным и признанным укреплять как преграду на пути распространения косности, духовного провинциализма, самодовольства «воинствующего мещанина» — «малахиев», «мазайлов», а теперь и «зброжеков». Оспаривая тех, для кого «мистецтво не є мислення в образах, а є мислення в адміністративних категоріях...» [4, с. 430], художественный руководитель «Березиля» добавлял: «Напрасно, товарищі, які виступили тут на з'їзді, гак бояться думання. Думання дуже потрібна річ...». Вот и «Маклену Грасу» Лесь Курбас строил так, чтобы зритель, не ослабевая, следил, размышляя, как сталкиваются персонажи пьесы, во власти каких идей они пребывают и что обещают эти идеи миру.

В художественно-постановочном решении Лесем Курбасом «Маклены Грасы» для интеллектуальных дискуссий героев были разработаны драматически-сгущенные краски и строгие формы выражения. Сценографический ряд (художник В. Меллер) выстраивался намеренно аскетично и немногословно: сукна, легко-обозримая конструкция, световая партитура вполне создавали у зрителя представление о месте событий и через визуальный ряд заостряли общую для спектакля трагическую эмоциональную доминанту. Не бросаясь в глаза подчеркнуто-выявленной зрелищной стороной, сценография В. Меллера тактично вводила зрителя в «конфликтное поле» драмы М. Кулиша.

Лесь Курбас наполнил сценическое действие «Маклены Грасы» энергией мысли. Березильский спектакль «Маклена Граса», словно сжатая пружина, был полон внутреннего напряжения. Голоса персонажей звучали на сцене негромко, приглушенно. Острота актерского размышления преобладала над непосредственностью эмоционального выражения.

От ансамбля исполнителей, который составили талантливые актеры Й. Гирняк, М. Крушельницкий, Д. Милютенко, Н. Ужвий, В. Чистякова Курбас добивался создания сценических образов, способных через острую художественно-выразительную форму, через заданный ассоциативно-образный рисунок интенсивно воздействовать на глубину мышления публики, побуждая зрителя исследовать мир идей «Маклены Грасы».

Лесь Курбас тщательно проработал в спектакле драматическую линию развития образа каждого персонажа, но успех или провал режиссерской концепции «Маклены Грасы» как интеллектуальной драмы более, чем когда-либо прежде, был зависим от актеров исполнителей фигур «первого ряда». Маклена — Зброжек — Падур составляли интеллектуальный «треугольник» спектакля: сопоставление его «идейных» сторон должно было помочь зрителю вывести верную формулу «мира человечности».

Очевидцы спектакля и историки театра сходятся в том, что ключевая позиция в курбасовской «Маклене Грасе» оказалась закрепленной за Зброжеком: на режиссерской «корректуре» данного драматического образа сказывались размышления прошлых разработок Лесем Курбасом темы «воинствующего

мещанина» — темы, которую он никак не желал «сворачивать» на уровень бытового материала. Образ Зброжека закономерно сложился в спектакле в гнетущий символ «вечного мещанина», нависшего угрозой над миром.

Верным представляется утверждение, что в «Маклене Грасе» Леся Курбаса не оказалось светлых красок. Но надо отдать должное исторической прозорливости и нравственной отваге курбасовского спектакля: это «верноподданные», «жрецы филистерической закваски» «зброжеки» расчистили дорогу «обыкновенному фашизму».

Леся Курбас обращал свою «Маклену Грасу» к действующему лицу, не заявленному в перечне исполнительского и постановочного коллектива спектакля — «просвещенному уму» соотечественников. Но политический театр Леся Курбаса как искусство мысли, искусство общечеловеческих идей уже не вписывался в эйфорию приподнято-утверждающий, мажорный тон официального искусства 30-х годов. Да и общественное сознание, на понимание которого рассчитывал Леся Курбас, под впечатлением трагических противоречий советской тоталитарной системы замкнулось в рамках предписанного партийным руководством страны классового оценочного подхода к явлениям жизни и искусства. Социальная трусость, боязнь выбиться из общего ряда, которые скоро распространялись в широких слоях общества, отвернули «массового зрителя» от глубины духовного прозрения и эстетической зрелости спектакля Леся Курбаса.

Леся Курбас не мог знать содержания дневниковой записи Леопольда Сулержицкого, сделанной почти за двадцать лет до премьеры «Маклены Грасы». «Красота мысли, идеи почти не воспринимается. Мысль опасна, а чем талантливее мысль — тем хуже. За мыслью не хотят следить, мысли боятся. В нашей полной противоречий жизни, построенной на лжи и обмане, на поражающей слепоте и жестокости, нельзя наслаждаться красотами мысли и идеи, потому что красота идеи — это правда, истина. А вся наша жизнь проходит именно в том, чтобы истину от себя скрыть как можно дальше. Никогда она не была так невыносима как теперь» [6, с. 370]. Но, как художник бесстрашной искренности и безукоризненной честности, Леся Курбас не мог не замечать, какой

колоссальной деформации подвергается духовная культура его современника, не замечать его страха и боязни приблизиться к истине.

Так как общественностью сразу были взяты под прицел идейные мотивы «Маклены Грасы», художественная стилистика спектакля не удостоивалась серьезного анализа. Когда настало время для объективного изучения сценической деятельности Лесь Курбаса и «Березиля», историки театра расценили спектакль «Маклена Граса» как явление исключительное в контексте театральной эстетики режиссера.

Выводы. В «Маклене Грасе» искусство условного театра метафорических форм, через стилистику которого политический театр Лесь Курбаса повел диалог с обществом и эпохой, предстало как искусство широких философских обобщений, помноженных на «Курбасові ніжність, лють і щирість» (И. Муратов).

5 октября 1933 г. на заседании коллегии Наркомпроса Лесь Курбас скажет: «Моя сторінка закінчена. Я сходжу зі сцени...». Одновременно с режиссером-новатором со сцены уходил и национальный политический театр «большого стиля».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Радянський театр. — 1929. — № 2-3. — С. 8-2.
2. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. — К.: Мистецтво, 1987. — 198 с.
3. Лесь Курбас. Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. — М.: Искусство, 1987. — 467 с.
4. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. — К.: Мистецтво, 1970. — 456 с.
5. Курбас Л. «Березиль». — К.: Мистецтво, 1988. — 518 с.
6. Сулержицкий Л. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. — М.: Искусство, 1970. — 560 с.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ: ЗМІНА ПРІОРИТЕТІВ

Стаття посвящена проблемам жанровой эволюции и сценической интерпретации музыкально-драматических произведений, входящих в репертуар Харьковского, Киевского и Одесского театров оперетты и музыкальной комедии.

Under study is the problem of genre's evolution and stage interpretation of operettas and musicals based on the example of the stage productions by the Kharkov, Kiev and Odessa music comedy theatres.

Статтю присвячено проблемам жанрової еволюції та сценічної інтерпретації музично-драматичних творів, що входять до репертуару Харківського, Київського та Одеського театрів оперети і музичної комедії.

Актуальність цього дослідження полягає в тому, що сьогодні практично відсутні наукові роботи, в яких аналізується вплив еволюції репертуару театру музичної комедії на засоби театральної виразності.

Державні театри музичної комедії та оперети утворилися у Харкові — в 1929, у Києві — в 1934, у Львові — в 1947 роках (останній у 1954 р. переїхав до Одеси). Своєрідність художнього обличчя кожного з цих колективів сформувалась історично. На харківський театр вплинула авангардна естетика Леся Курбаса (здійснені на початку 30-х сценічні прочитання класичних оперет і навіть опер). Київський театр утворився на більш традиційних засадах національного мистецтва (відповідно суспільно-естетичним канонам середини 30-х; його репертуар складався з національної оперети — творів сучасних авторів); львівський колектив отримав прищеплення двох шкіл: «березільської» — завдячуючи В. Склярєнкові та Д. Козачківському, та, в особі І. Гріншпуна, — синтезу акторської естетики театру корифеїв (школа І. Мар'яненка) з режисерською освітою, отриманою у Ленінграді [2; с. 10].

Проте, починаючи вже з середини 30-х років, у театрах Радянського Союзу впроваджувалася політика уніфікації щодо репертуару та стилістики вистав. Природно, не обминула ця тенденція і українську сцену. За твердженням Ю. Станішевського,

призначений художнім керівником харківського театру М. Авах узяв курс на виконання директиви «нищівно боротися з формалізмом на буржуазним націоналізмом» [10; с. 7]. Шлях, який ним було обрано, сполучав неовіденський репертуар (оперети «Сільва», «Маріца», «Роз-Марі», «Весела вдова») з національною класикою, адже специфічною особливістю означеного періоду (як на драматичній сцені, так і у театрі музичної комедії) стало звернення до національної орнаментики. Створюються музичні комедії за мотивами класичних українських п'єс та на сучасні лібрето, схемою для яких залишаються традиційні для української культури мелодраматичні конфлікти у нових соціальних умовах: «Калиновий гай», «Весілля в Малинівці», «Майська ніч» О. Рябова, «Трембіта» Д. Мілютіна — ці вистави визначили репертуарне обличчя не лише харківського, але й всесоюзного театру напередодні війни.

У 40-х — початку 50-х років, в умовах окупації та одразу після війни, з надзвичайною життєстверджуючою силою знову зазвучала класика. В естетиці того часу гідний уваги камертон високої мелодрами, з нечуваною до того мірою екзальтації. Примадонна одеського театру, що стояла у витоків львівської трупи, Є. Дембська пригадувала, що тоді головним імпульсом для створення образів її героїнь Сільви, Теодори, Мариці був біль [4, с. 2]. Категорія «високого болю» вирізняла як театральні постановки того часу, так і здійснені за їх мотивами кіноекранізації. У кінострічці «Сільва», випущеній на Свердловській кіностудії у 1944 р. (режисер О. Івановський), естетика, виявлена у виконанні М. Даутова-Едвіна, З. Смірної-Немирович-Сільви, С. Мартінсона-Боні, Г. Кутушева-князя, була загальноприйнятою, еталонною для театрів того часу.

На межі 60-х — 70-х років в репертуарі театру музичної комедії з'явився мюзикл західного зразку. Цей процес спровокувала суспільно-політична доба «відлиги».

Новітнє визначення жанру знаходимо у збірці статей під редакцією І. Ємельянової «Великі мюзикли світу», яка вийшла друком у 2002 р. в Москві: «Мюзикл - це шоу (тобто спектакль або фільм), в котрому роль музики як виразного засобу переважає і сполучається з яскравою та цікавою драматургією» [5; с. 6]. Порівняймо таке тлумачення з міркуваннями тридцятирічної

давнини у дослідженні Л. Жукової «В світі оперети»: «Поняття мюзиклу пов'язано для нас, перед усім, з високою драматургією...» [6; с. 108]. Задля повноти уявлення про цей жанр звернемося до дослідження М. Грінберга та М. Тараканова [1; с. 59], які наголосили на до того непоміченій жанровій своєрідності мюзиклу — іронічності. Отже, класичний мюзикл не припускає мелодраматизму, на який є такою багатою оперета.

«Моя чарівна леді» Ф. Лоу режисера С. Штейна в Одеському театрі (перша в союзі постановка, яку пізніше було перенесено у загальних рисах на московську сцену), «Цілуй мене, Кет!» К. Портера, «Людина з Ламанчі» М. Лі у режисурі М. Ошеровського, «Кін» Ф. Комішела, «Лісістрата» Г. Дендріно в режисурі румуна М. Константінеску в Одесі; «Хелло, Доллі!» у постановці А. Самохліба в харківському театрі, — це перелік лише етапних вистав означеного періоду. Спробувавши сили у героїчній музичній комедії (трилогія О. Сандлера «На світанку», «Четверо з вулиці Жанни», «Біля рідного причалу»), театри України приступилися до вітчизняного мюзиклу: «Клоп» (Г. Юдін за В. Маяковським), «Неділя в Римі» (Г. Крамер за мотивами відомої кінострічки за участю О. Хелберн) у Харкові, «Пригоди бравого солдата Швейка» (В. Лукашов за Я. Гашеком) у Києві та Харкові, і, нарешті, постановка етапного в усіх сенсах мюзиклу «Весілля Кречинського» О. Колкера (лібрето К. Рижова та В. Воробйова), здійснена Е. Митницьким у Києві. Сценографія І. Лернера відтворювала фантазмагорійну подвійність реальності О. Сухово-Кобиліна: ігровий стіл перетворювався на схованку лихваря Бека, під самою стелею, підвішені на карниз-плагбаум, багатозначно гоїдалися мундири та сукні — як символ суцільного маскараду життя [11].

Проте, у геніальній постановці В. Воробйова, виходячи за рамки ампула, утримуючись на межі екзистенції, в експресивно-ламаному малюнку та ритмі грали актори В. Костецький-Кречинський, І. Соркін (якому вдалося створити скульптурно довершений образ Бека), і навіть артисти хору та балету. У київській постановці досягти такої культури ансамблю не вдалося. Почасті формальним залишався герой Г. Горюшко, традиційною з огляду на канони оперети постала в характерній ролі Атуєвої Т. Тимошко. Ставши, за свідченням учасників постановки, справжньою школою

акторською майстерності, вистава Е. Митницького кардинально відрізнялася від лєнінградського аналога: «фантастичний реалізм» В. Воробйова поступився у київського режисера соціальному реалізму на засадах міцної психологічної гри. «У виставі дуже серйозно розглядалася психофізична структура людини, — аналізував свою концепцію Е. Митницький. — Що штовхає людину на підставу — чи то карма, чи то спокутування чисісь провини, чи то вона закладає власну душу, - тобто з'ясовувалося, що є поштовхом до несправедності?» [8; с. 6].

Пізніше, у середині 90-х, цей мюзикл був поставлений і на одеській сцені. Режисер В. Стрижов, балетмейстер І. Дідурко та художник М. Івницький віднайшли гармонійне рішення пластично-просторового образу вистави, немов бавлячись грою у чергування реального та фантастичного: мотив Гри був підсилений у сценографії смугастістю інтермедійної завіси, у прорізи якої проглядали — підстерігаючи або застерігаючи — маски-уніформісти. «Безмежне малахітове гральне сукно, — за спостереженням критика В. Меремса, — так само, як і інші — споріднені з мейерхольдівськими — вигадки, відступають перед стильною (атмосферною) чорною шовковою колонадою, у темних просвітах якої причаївся відблиск розкішних люстр. І портрет гри отримує власне чорррррне облямування!» [7, с. 6].

Загальносоюзного значення набули створені авторами-кизянами В. Ільїним та Ю. Рибчинським мюзикли «Товарищ Любов», «Місто на світанку», «Пізня серенада». Героїко-романтичний мюзикл, лірична поема — ось ті жанри, в гадузі яких відбувалися розробки вітчизняних митців. Альтернативою до ілюстративізму декорацій класичної оперети став, зокрема, виявлений у постановці «Товарищ Любов» підхід сценографа В. Арєф'єва та режисера В. Бєгми. Сценічний простір набув конфігурації на півсфери — немов великої земної кулі. Атрибутика старого — дореволюційного — світу хиталася на цій кулі, як анахронізм, а разом з фінальним пострілом Ярового — розпадалася, оголюючи космічно незахарашений простір. До канатів, що немов меридіани, опоясували земну кулю, як до дзвонів, виходили уніформісти-дзвонарі, співаючи заключний хор [3, с. 12].

Отже, саме вітчизняний мюзикл затребував від театру принципово нової умовно-метафоричної мови. Змінювалася сама модифікація театру, тяжіючи до глобальної інтеграції в сучасну та класичну літературу та драматургію, драматичний та пластичний театр. Саме в 60-ті — напочатку 70-х років майже одночасно виникла думка про створення музичного драматичного театру (альтернативного до старих опереткових форм) у провідних режисерів: Е. Митницького, М. Ошеровського та В. Бегми; при театрах утворювалися студії, до яких за новим критерієм добиралася молодь, що згодом, як показала практика, ствердилася у якості акторів поліжанрової палітри. Саме зі студії М. Ошеровського вийшли В. Барда-Скляренко, Г. Жадушкіна, З. Пильнова (надалі актриса любімовського театру на Таганці), В. Гольдат та В. Фролова. А з майстерні В. Бегми — М. Бутковський та В. Донченко.

Проте, вже у 70-х роках захоплення мюзиклом, котрий привніс на сцену ускладнені психологічні вмотивування, справжню драматургію, а також дозволяв режисерам висловлювати алюзії на злобу дня, було штучно «згорнуто», разом зі зміною суспільно-політичного курсу країни

Лише у 80-ті роки, у зв'язку з послабленням цензурного тиску, до театрів музичної комедії знов повернувся мюзикл. У харківському театрі ідейно-проблемним шуканням на матеріалі вітчизняних мюзиклів відповіли здійснені О. Барсегіаном вистави «Сестра Керрі» Р. Паулса та «Милий друг» В. Лебедева. В Одесі новий етап розвитку театру уособили постановки, зініційовані М. Водяним: це — «Обіцянки... обіцянки...» Б. Бакарака та «Скрипаль на даху» Дж. Бока. В той самий час в Києві відбулася постановка «Есмеральди» В. Ільїна за мотивами роману В. Гюго. Але принциповою новиною 80-х став початок розробок у галузі вітчизняної інтерпретації рок-опери.

Жанр рок-опери поки що не має давніх сценічних традицій в Україні. Розробка його теоретичного визначення — за майбутніми дослідниками. Проте, задля об'єктивного розуміння специфіки сценічної інтерпретації цього жанру в театрі, звернемось до головного режисера Санкт-Петербурзького «Театру Рок-опери» В. Подгородинського, який вже протягом третього десятиріччя здійснює постановки відповідного жанру, тісно контактує з

авторами, викладає на курсі артистів мюзиклу та рок-опери в Петербурзькій театральній академії, тож, є свого роду законодавцем у жанрі рок-опери: «Рок-опера потребує абсолютно відмінної від оперети та мюзиклу стилістики. Головний виражальний засіб, тут, дійсно, — співочий голос, голос актора, який має бути дуже виразним, чистим інтонаційно, повинен створювати вокально музичний образ. Голосом актор повинен «думати». Інтонаційно-змістовну сферу прописує композитор. А актор повинен проспівати власну партію-роль таким чином, щоб, лише почувши це, ми в уяві вже бачили певну сценічну дію. У галузі сценічної дії рок-опера не тяжіє до танця як такого. Важливою є виражальна пластика, яка допомагатиме висловити істоту музики, створювати вокально-сценічний образ. Працюючи з послідовником А. Васильєва Г. Абрамовим (він йде в руслі пошуків Піни Бауш), ми випрацювали такий погляд на рух. Він повинен бути скоріше дуже лаконічним, проте навантаженим змістовністю» [9; с. 6].

«Доба» рок-опери в театрі оперети розпочалася у Харкові з постановок: «Юнона» і «Авось» О. Рибникова (1985), «Чернець, повія та монарх» О. Журбіна (1990) та «Ісус Христос — суперзірка» Е. Уеббера (1993). Своєрідний ідейно-тематичний триптих, об'єднаний складністю духовної проблематики та відмінною від опереткової та мюзиклової естетикою, засвідчив кардинальну зміну в спрямованості театру оперети. Співпраця режисера Ю. Старченка з художником С. Кузовкіним вилилася в опанування стилістики «монументального» театру, згідно з чим сценографія стисла та образно (максимально узагальнююче) відбивала концепцію режисера. На новий етап вивела естетику театру і хореографія О. Якубова та В. Логвиненка, котра у виставах означеного жанру носила не традиційний в театрі оперети дивертисментний, а змістовно акцентований характер, відрізнялася сучасною постановочною лексикою. Актори Г. Бабич, О. Кацаєва, М. Бутковський, В. Донченко, В. Побережець та В. Робертс, завдяки новій симфо-роковій музично-вокальній фактурі рок-опер та драматургії філософсько-поетичного забарвлення, розкрили нові грані своєї обдарованості. Специфічною

рисую інтерпретації рок-опери в харківському театрі стало тяжіння до синтезу драми та вокалу з перевагою оперної складової.

Протягом другої половини минулого сторіччя аж ніяк не сходила зі сцени опереткова класика, залишаючись стійкою константою у репертуарній афіші. Проте естетика її втілення природно зазнала поступових змін. Автори нових лібрето до оперет Ж. Оффенбаха та І. Кальмана, як-то Б. Рацер та В. Константинов, Г. Голубенко, Л. Сущенко та В. Хаїт «осучаснювали» реалії 19-го - початку 20 ст., часто використовуючи задля цього репризи кавеенівського гатунку, прийом «театру в театрі», залучаючи, наприклад, оптику сучасного телебачення, а також приділяючи велику увагу постаті ведучого – на кшталт іронічного конференсьє. Проте, у 80-ті – 90-ті рр. продовжує підтримуватися і традиційна естетика інтерпретації класики. Апологетом такої естетики є С. Сміян (режисер київського театру оперети), чії постановки «Баядера», «Сільва», «Маріца», «Ніч у Венеції» відбили тяжіння до ілюстративності оформлення, дотримання канонічних (подекуди архаїчних) амплуа, номерної хореографії.

Порубіжні 90-ті роки привнесли на сцену вітчизняних театрів численні римейки мюзиклів 60-х років: «Цілуй мене, Кет!» К. Портера, «Хелло, Доллі!» Дж. Хермана (м. Одеса, обидві постановки – головного режисера Санкт-Петербурзького «Театру Рок-опера» В. Подгородинського), «Тригрошова любов» за мотивами зонг-опери К. Вайля у постановці Е. Митницького. У той самий час в одеському театрі розробляються засади постановок у жанрі рок-опери нової генерації. «Ромео і Джульєтти» Є. Лапейка та «Кентервільському привиду» Д. Рубіна, О. Іванова – виставам, здійсненим санкт-петербурзьким балетмейстером та режисером Г. Ковтуном, притаманні вражаюча трансформація сценографії; нова, наближена до естрадної естетика акторського виконавства; хореографія, яка відіграє наскрізну драматургічну роль. Окреме місце серед постановок цього періоду посідає мюзикл в стилі джаз «Дон Сезар де Базан» В. Валового та Є. Ульяновського. Здійснена із застосуванням новітньої лазерної світлової апаратури, вистава динамічно вибудована режисером В. Подгородинським та хореографом І. Дідурком. Авантюрно-пригодницький сюжет, створений Дюманері у ХІХ ст., було пропущено театром крізь призму постмодерністської іронії.

Висновки. Розгляд репертуарних пошуків та пов'язаних з ними засобів виразності у театрі оперети виявив **зміну пріоритетів**. Сьогодні афілу театрів музичної комедії в Україні, як і колись, визначає переважно опереткова класика. Підходи до її інтерпретації достатньо відрізняються: від апологетики класичних форм (постановки С. Сміяна у Київському театрі оперети) до новаторських, відповідних до принципів постмодернізму, вистав, у яких режисери нанизують на фабулу-архетип власні концепції, активно використовують в текстах постановок цитати як знаки тієї чи іншої культури, апелюють до міжжанрової інтеграції та використання різноманітних прийомів — від театру анімації до кінематографу. Рідше зустрічаємо в репертуарній афіші музичні комедії. Проте, зокрема, в Одесі домінують вистави нових жанрових утворень: мюзикли, рок-опери у сучасній постановочній інтерпретації (засоби виразності шоу, естради, елементи рок- та карнавальної естетик, тощо). Саме поняття мюзиклу постійно змінюється, і в репертуарі одного театру під цим визначенням ми можемо знайти як комедію («Пограбування опівночі», Харків), мелодраму («Моя дружина — брехуха», Харків), чи навіть детектив («Мишоловка» за А. Крісті, Одеса) з підтанцюваннями та більш вільною, ніж у опереті, природою музичної драматургії, так і постановку за мотивами класичного літературного першоджерела, музика у якій відіграватиме структуроутворюючу роль («Моя чарівна леді», «Весілля Кречинського» тощо).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. М.Гринберг, М.Тараканов. *Современный мюзикл // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров.* - М.: Сов. композитор, 1982 — 288 с.
2. Гриншпун И.А. *О друзьях моих и учителях.* К.: Мистецтво, 1986. — 168 с.
3. Бегма В.В. *Запис інтерв'ю (Київ, 22.03.06).* — Архів авторки
4. Дембська Є.М. *Запис інтерв'ю (м. Одеса, 07.08.06).* — Архів авторки
5. Емельянова И. *Многообразные возможности мюзикла // Великие мюзиклы мира.* — М.: Олма-пресс, 2002. — 704 с.
6. Жукова Л. *Мюзикл на советской сцене // Жукова Л. В мире оперетты.* — М.: Знание, 1997. — 102 с.

7. Меремс В. Настало время верить гриму // *Одесские известия*, 09.12.1995.

8. Митницький Е.М. Запис інтерв'ю (Київ, 02.02.07). — Архів авторки

9. Подгородинський В.В. Запис інтерв'ю (СПб, 11.08.06). — Архів авторки.

10. Станішевський Ю. Корифей української оперети. — К.: Свенас, 1999. — 94 с.

11. Якубовский А. *Игра! Идет игра!* // *Театр*. — 1972. — № 9. — С. 45-49.

УДК 782.1: [792.02:792.54] (477.54)

А. Калоян

ИЗ ОПЫТА ПОСТАНОВКИ ОПЕРЫ В.А.МОЦАРТА «ДОН ЖУАН» В ХАРЬКОВСКОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Предлагается авторская версия концепции оперного спектакля в аспекте взаимодействия академических традиций и новаторских поисков.

The article proposes the author's version of an opera production staging conception considered in interaction of academic traditions and innovatory researches.

Пропонується авторська версія концепції оперної вистави в аспекті взаємодії академічних традицій та новаційних пошуків.

Слушай «Дон-Жуана». Если ты не составишь себе
отсюда никакого образа, то ты не получишь этого
более нигде и никогда.

С. Кьеркегор.

[2; с. 19]

Миссия исполнительского искусства — не просто воссоздание шедевров классики, а такое их возрождение, в котором сочинение оживает в новом видении, «молодеет». Относительно оперного спектакля следует отметить, что важнейшую, может быть, первостепенную роль здесь играет режиссер. В произведении оперного искусства, в отличие от драматического спектакля, художественный текст (его музыкальная часть) более каноничен,

поэтому главной «территорией» для обновления является именно режиссерское решение.

Целью данной статьи является изложение режиссерского видения оперного спектакля. Материалом послужили режиссерский план, разработанный автором статьи, и собственно постановка «Дон-Жуана» В.А. Моцарта на сцене ХАТОБа, которая состоялась 28 октября 2006 года. Главный дирижер – заслуженный деятель искусств Украины В.Д. Куценко, главный художник – заслуженный художник Украины Н.Ф. Швец, режиссер – А.М. Калоян, солисты – А.В. Лапин, А.А. Мишакова, А.И. Калюжный, М.М. Олейник, Е.П. Старикова, К.М. Улыбин, М.В. Чиженко, С.А. Шадрин.

Этот спектакль был высоко оценен в прессе, и его успеху, на наш взгляд, способствовало два фактора:

- концепция спектакля выработывалась в тесном сотрудничестве режиссера с главным художником ХАТОБа Н.Ф. Швец и главным дирижером В.Д. Куценко, которые одобрили предложенные режиссером новаторские решения, поэтому был достигнут синтез визуального и музыкального планов;

- многие из участников-вокалистов являются выпускниками Харьковского государственного университета искусств им. И.П. Котляревского, и за годы учебы в вузе были уже подготовлены к современному прочтению оперных шедевров.

В постановке «Дон-Жуана» немаловажно, что опера написана на один из «вечных» сюжетов: Дон-Жуан – это и множество легенд, и немало художественных версий, которые возникают и в наши дни. Так, у Т. де Молино Дон-Жуан – это севильский обманщик, у Ж.Б. Мольера – обаятельный обольститель, у К. Гольдони – распутник, в балете у К.В. Глюка Дон-Жуан становится рыцарски элегантным. С Э.Т.А. Гофмана начинается романтическая трактовка образа Дон-Жуана, который предстает как жрец любви, у Байрона разочарованный Дон-Жуан – это игрушка судьбы. В русской традиции Дон-Жуан нравственно перерождается (у А.С. Пушкина), это кающийся грешник, который стремится найти свой идеал любви (у Л.Н. Толстого). Следует отметить, что, если у Ж.Б. Мольера Дон-Жуан ассоциируется с Прометеем, то у романтиков скорее возможна ассоциация с

Фаустом [3; с. 6]. Перечисленные ассоциации далеко не исчерпывают возможных трактовок образа Дон-Жуана, но лишь XX век раскрывает полиинтерпретационную природу этого образа (Дон-Жуан теперь не только Казанова, но и Икар) [6].

Постановочная группа исходила из следующих позиций. Основная концепция оперы, зафиксированная в музыкальном тексте и закрепленная в традициях, может быть пересмотрена в деталях или направлениях, которые допускают творческое переосмысление. Вместе с тем, основополагающие моменты гениального произведения В.А. Моцарта должны при любых новациях сохраняться. При этом важно не потерять такие параметры оперы, как философская глубина в сочетании с комедийными площадными трюками, которые сформировались еще за два века до опер В.А. Моцарта в народных театральных представлениях. Не случайно еще в 1888 году, после столетнего юбилея «Дон-Жуана», историк А. Размадзе отмечал, что оперное творчество В.А. Моцарта имеет, более чем чье-либо другое, общечеловеческое значение, а «Дон-Жуана» определял как «законченное, совершенное драматическое целое» (разрядка наша) [5; с. 13].

На наш взгляд, главный фактор, определяющий единство драматического действия в синтезе музыки, актерского мастерства, сценографии, заключается в уникальном жанровом определении композитора *dramma giocosa*. Сознвая, насколько концепция его выходит за рамки обычного для того времени спектакля, В.А. Моцарт определил жанр оперы как «веселую драму». Но мы вправе утверждать, что, объединив философское начало с бытовым и уделив основное внимание раскрытию идейно-психологических конфликтов, В.А. Моцарт создал в «Дон Жуане» новый тип оперного спектакля — психологическую музыкальную драму. Этот жанр прошел огромный путь развития в XIX веке и активно развивался и в XX веке, поэтому мы сочли возможным, сохраняя основные жанровые признаки оперы В.А. Моцарта, «осовременить» лишь визуально-динамический план — элементы декора, детали, атрибутику. Благодаря некоторым эффектам, например, элементам *happening'a* (трансформация деталей обстановки параллельно основному действию) в нашей

постановке внимание слушателей привлечено к происходящему на сцене; при этом вокалисты сосредоточены на главной функции — пении. Раскрывая генезис *dramma giocoso*, участники спектакля направляли свои усилия на сохранение баланса между главными векторами оперы В.А. Моцарта — буффонадой и трагизмом («...ты весел, вдруг виденье гробовое...» — эта меткая характеристика А.С. Пушкина является индикатором музыки В.А. Моцарта в целом и «Дон Жуана», в частности).

Авторская версия концепции оперы опиралась на соединение двух противоположных тенденций: академизм (на примере спектакля Герберта Драфта, Венская опера, 1955) и новаторство (спектакль Питера Брука в театре Экс-ан-Прованс, Брюссель, 1998). Такое решение продиктовано не только стремлением соединить контрастные тенденции, но и анализом будущей слушательской аудитории, где, помимо профессионалов, умеющих «прочсть» любое новаторство режиссуры, присутствуют и неподготовленные слушатели, любители музыки.

Подлинное произведение искусства всегда живо, так же, как живы легенды о выдающихся людях (де Сад, Казанова, Дон Жуан), которые относились к жизни как к творчеству. В ассоциативном плане для данной постановки прототипом Дон Жуана послужил великий скульптор эпохи Возрождения Бенвенуто Челлини. Он — художник, Творец своего мира. Он сам решает свою судьбу. Он Пигмалион, творящий своих Галатей, он же — скульптор, создающий своего Командора. Поэтому среда его обитания — некая фантастическая мастерская с едва уловимым булгаковским «ароматом». Взгляд зрителя проникает в нее через старый обветшалый подрамник с обрывками живописных полотен XVII-XVIII вв. В таком интерьере и разворачивается «веселая драма» В.А. Моцарта. Для режиссера этого спектакля немаловажно, что В.А. Моцарта, как драматурга, часто сравнивают с В. Шекспиром. Как отмечает Е. Черная, их роднит не только обилие шутовских сцен, которые «подчеркивают трагизм ситуации, но огромная эмоциональная сила образов и концентрированный драматизм мысли» [7; с. 309-310].

Прежде, чем переходить к характеристике действия, следует представить авторскую трактовку основных персонажей оперы.

Дон Жуан — циник, пресыщенный своими победами, беспечно бросающий вызов судьбе. В конечном итоге все его творчество обращается в прах. Единственной реальностью, созданной им, является роковая скульптура Командора. По нашему замыслу, в начале оперы Дон Жуан «оживляет» персонажи, срывая с картин завесы, включает их в действие. В финале оперы герой срывает последний покров, с которым и устремляется к Командору. Такая трактовка образа позволяет сместить акценты в одной из ключевых сцен — смерти Командора (сцены из первого акта). Мизансцены должны выглядеть нарочито облегченными. Дон Жуан долго не принимает условия поединка и в результате убивает Командора как бы случайно. Этим подчеркивается ядро образа Дон Жуана, его поведенческая доминанта: больше всего в жизни его интересует искусство любви, а не холодное, жестокое убийство. Такое решение усиливает контраст образов Дон Жуана и Командора.

Донна Анна — фатальный образ, чистое, прекрасное существо, бесконечно преданное своим принципам, сильная, волевая натура, последовательная в своих проявлениях.

Дон Оттавио — полная противоположность Донны Анны. При всей своей преданности и любви к невесте он не способен к принятию самостоятельных решений и совершению смелых, безрассудных поступков.

Эльвира — не столько мстительница, сколько ангел-хранитель Дон Жуана, который пытается защитить его от самого себя и соблазняемых им женщин. Она свято верит в то, что Дон Жуана можно остановить, и посвящает свою жизнь этой цели. Она — собирательный образ оскорбленных и покинутых Дон Жуаном женщин, ее агрессия — это скорее боль, нежели злоба или мстительность.

Церлина — милая, очаровательная, простодушная крестьянская девушка, ненадолго поддавшаяся чарам опытного кабальеро, но не утратившая своей чистоты. Ее кокетство с богатым дворянином абсолютно детского, невинного свойства.

Мазетто — невероятно вспыльчивый, но честный, прямой и цельный характер.

Краткая характеристика некоторых узловых моментов нашей постановки должна начинаться с увертюры, поскольку уже здесь

включается элемент визуализации. В репризе увертюры, где зритель второй раз слышит темы основных героев, открывается занавес, и присутствующие на сцене Дон Жуан и Лепорелло погружают зрителей в атмосферу действия. Некоторая условность сценографии позволяет выявить характеристику личности Дон Жуана — спонтанность, артистизм. Данный прием позволяет в рамках экспозиции «включить» механизм сквозного действия, вуалирующий грани формы.

В сцене с Донной Анной из первого акта Дон Жуан не просто пытается скрыться, а переводит происходящее в игру. Причем, вопреки традициям, активной стороной является он сам, а не Донна Анна. Он не убегает не потому, что не может, а потому, что не хочет. Не случайно эта сцена заканчивается поцелуем. Такое решение оживляет сценическое действие и углубляет психологическую характеристику Донны Анны: ее состояние амбивалентно, она не только возмущена поступком Дон Жуана, но, как и любая женщина, очарована им.

В знаменитой арии со списком режиссерское решение также направлено на динамизацию действия. Лепорелло не просто зачитывает имена возлюбленных Дон Жуана, а располагает нарочито огромный список на полу сцены и прогуливается вдоль него. В это время, как иллюстрация к его рассказам, в пустых рамах от картин сменяются женские портреты. Этот кинематографический прием также, на наш взгляд, способствует сквозному действию.

Противоположный прием будет задействован в этом же акте в сцене Мазетто и Церлины. Сами герои подменяют психологически обоснованные действия (возмущения, пощечина) нарочито отстраненными (Мазетто в растерянности передвигает мебель). Снятие иллюстративности в этой сцене, во-первых, раскрывает внутреннюю неготовность персонажа принять решение (своеобразная амехания); во-вторых, — подчеркивает комизм ситуации.

Во втором акте режиссерское решение было подчинено тем редакторским правкам, которые внес дирижер В.Д. Куценко, сократив некоторые фрагменты. В такой интерпретации второй акт, на наш взгляд, уже не нуждался в дополнительной сценической динамизации. Многообразные визуальные эффекты также могли

повредить стремительно ускоряющемуся сквозному действию. Режиссерские детали оказались здесь минимальными:

- в сцене у дома Эльвиры Лепорелло имитирует действия Дон Жуана, сначала механически и неуверенно, а затем постепенно входит во вкус и утрировано глумится над Эльвирой, внося, тем самым, дополнительный комический эффект;

- элемент динамизации присутствует в сцене со статуей Командора. В отличие от других постановок, где эту функцию отводят механизированному истукану, мы предложили актерское решение, но в условном гриме и с условной пластикой. В данном случае замена авторского образа Каменного Господина образом Призрака, безусловно, является неологизмом, но эта актантная модель призвана пластически обострить трагизм ситуации;

- в финальной сцене мужской хор, символизирующий потусторонние голоса, трактуется иначе, чем это предложено в партитуре В.А. Моцарта. Вопреки авторской ремарке «aus der Tiefe, mit dumpfer Stimme» хор «материализуется»: в низко надвинутых капюшонах безликие хористы выстраиваются в центральной верхней части сцены параллельными линиями, символизируя восходящую лестницу, подиум. Сумрачный колорит и безысходность подчеркиваются горящими факелами, удаляющимися в бесконечность.

Переходя к характеристике сценического письма, заметим, что эта метафора означает практику режиссуры, которая располагает специфическими инструментами, материалами и техникой для передачи смысла зрителю [4; с. 234].

В «Дон-Жуане» постановочное решение потребовало определенной степени условности, при которой недопустимо буквальное натуралистическое противопоставление буффонады и трагического финала, поскольку музыка В.А. Моцарта сама по себе решает проблему трагедии. Обоснование концепции использования сценического пространства — наполнение его как реальной, так и условной атрибутикой. Анфилада темных искореженных подрамников тянет нас за собой в бесконечность. Взгляд зрителя уходит в глубины по прогнившим, изъеденным временем мостикам Венеции. Доминирует в декорации скульптурная галерея, где все покрыто белыми тканями. Это заставляет зрителя находиться в

атмосфере напряженного ожидания. Работа с элементами декора многофункциональна: ткань срывается, «вырастает», «улетает» под колосники и на постаменте остаются или обломок статуи, или ее каркас, живая женщина, или вообще — пустота. Нарушая все законы Созидания, Дон Жуан эгоистично сочетает мертвое с живым и невольно, бездумно убивает последнее.

Каждая сцена начинается с визуальной «увертюры» последующего сюжета: в раме - «картины» из застывших персонажей, которые с началом действия оживают. Такое решение, на наш взгляд, позволяет сохранить связь времен, протянуть нить от средневековья к современности. В этом заключается процессуальность особого рода, проявляющаяся не только на уровне музыки или сюжета, но и в аспекте алгоритмизации зрительского восприятия. Решение проблемы катарсиса — не утрировать трагедийность финальных сцен, поскольку концептуально авторы постановки не считают гибель Дон Жуана действительно трагедией: налицо идея наказания, требующая осмысления. Поэтому излишняя драматизация будет выглядеть нарочито. На наш взгляд, избранное для харьковского спектакля более условное решение (уход Дон Жуана в картину) снимает напряжение действия и вводит элемент катарсиса, а также демонстрирует условность, заложенную в сюжете самой оперы. Идея такого финала соответствует и оценке оперы Г. Абертом «... в этой драме речь идет не о преступлении и наказании, но лишь о том, быть или не быть,...» [1; с. 30].

Отдельной аргументации требует избранная для данного спектакля своеобразная «драматургия» аксессуаров (реквизита). При минимализации числа и разновидностей этих предметов (четыре табурета, две скамьи, шесть отрезков ткани) их функция настолько многообразна, что действия актеров, казалось бы, с второстепенными предметами не только не отвлекают зрителя, но, напротив, еще сильнее втягивают его и вызывают напряжение, необходимое для полноценного восприятия драматургии оперы в целом. Трактовка аксессуаров, различных атрибутов с постоянно меняющимися их функциями напоминает трансформацию элементов компьютерной графики — табуреты превращаются в стол, надгробную плиту, постамент. Ткани — это не только

конкретные скатерти, плащи, занавесы, саваны, но и «атематические единицы», создающие черно-белый визуальный ряд, воздействующий на восприятие, активизирующий напряжение. Таким образом, минимум аксессуаров с неявной семантикой расширяют возможное ассоциативное поле и создают как бы драматургию второго плана: параллельно музыкальной драматургии развивается абстрактное цветовое действие.

Таким образом, постановка «Дон-Жуана» в ХАТОБе синтезировала сложившиеся традиции с новейшими достижениями современной сценографии, в том числе — не только оперного, но и драматического театра. Наряду с этим, в спектакле ощущается и влияние современного киноискусства. Эта постановка является еще одним подтверждением мысли Г. Чичерина о том, что «Моцарт более композитор XX века, чем композитор XIX века, и более композитор XIX века, чем композитор XVIII века» [8; с. 38]. Добавим от себя, что и век XXI внёс свою леггу в моцартиану.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт Г. В.А. Моцарт: В 2-х чч. / Пер. с нем., коммент. К.К. Саквы. — М.: Музыка, 1985. — Ч. 2, кн. П. — 568 с.
2. Галушко М. Кьеркегор о Моцарте // Моцарт: пространство сцены / Сост. Р.Г. Косачева, М.Е. Тараканов. — М.: ГИТИС, 1998. — С. 19-28.
3. Ливанова Т. Западноевропейская музыка ХУП — ХУШ веков в ряду искусств. Исследование. — М.: Музыка, 1977. — 528 с.
4. Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. — М. Прогресс, 1991. — 504 с.
5. Размадзе А.С. Очерки истории музыки от древнейших времен до половины XIX века: В 4-х чч. — М.: Изд. А.Г. Кольчугина 1888. — Ч. 4 — 148 с.
6. Ступель А.М. Образы мировой поэзии в музыке. — Л.: Музыка, 1965. — 152 с.
7. Черная Е.С. Моцарт. Жизнь и творчество. — М: ГМИ, 1961 — 375 с.
8. Чичерин Г.В. Моцарт: Исследовательский этюд / Общ. ред., вст. ст., примеч. Е.Ф. Бронфин. — 4-е изд. — Л.: Музыка, 1979. — 256 с.

ВПЛИВ ЗАНЯТЬ З ПАНТОМІМИ НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ СТУДЕНТА-АКТОРА

Предложен анализ системы средств эстетики пантомимы для передачи визуально-образной информации зрителю в целях воспитания творческой личности студента-актера.

The analysis of system of pantomime aesthetics methods for transferring visual- imaged information to the spectator with a view of training of the creative person of the student - actor is suggested in the article.

Запропоновано аналіз системи засобів естетики пантоміми для передачі візуально-образної інформації глядачеві з метою виховання творчої особистості студента-актора.

Для того, щоб багато розповісти, іноді слова не потрібні. Рухи, жести, міміка можуть бути настільки виразними, що актор здібний розхвилювати або розсмішити своїх глядачів, показуючи перед ними людські характери та історії без жодного вимовленого слова.

Поряд із такими видами та жанрами мистецтва, як балет, опера, драма, багато років існує і займає своє особливе місце серед сценічних жанрів, має свої специфічні виразні засоби мистецтва пантоміми. Пантоміма ? це виразна мова тіла, зміст якої, незалежно від ступеня умовності, зрозумілий до найменших подробиць.

Актуальність. Стаття надає методологічну допомогу студентам-акторам у засвоєнні складної естетики пантоміми та її адаптації до сучасного мистецтва театру.

Сама назва «пантоміма» походить від грецької «все зображуємо». Як жанр, вона народилася у Франції в XIX столітті. Гаспар Дебюро створив маску сумного невдахи, доброго, але незграбного чудосія. Засновником сучасної пантоміми є Етьєн Декру, якого наслідували Жан Луї Барро та Марсель Марсо. Сучасна пантоміма синтезувала в собі мистецтво драматичного актора, клоунаду, балет, акробатику тощо.

Актор-мім може розповісти багато чого, не промовляючи жодного слова. Він один може показати на сцені цілу компанію людей із різними характерами, створити уяву, що йде дощ та дує вітер. Може розіграти сам на пустій сцені цілу циркову програму:

скакати на неіснуючому коні, піднімати різну вагу, якої не має, ходити по рівній підлозі, як по канату тощо. Він може стати товстим, або, навпаки, дуже схудлим, зобразити відразу двох боксерів або опинитися на краю безодні...

Усе це він здатен зробити без партнерів, декорацій, реквізиту та бутафорії. Його матеріал — власне тіло: руки, ноги, голова... Усе це повинно мати особливу виразність. Актор має володіти вмінням показувати неіснуюче, веселити, зворушувати...

Для цього мистецтва необхідні особлива фантазія та увага. Щоб зіграти якусь сцену без предметів, треба не тільки досконало знати їх форми, але й вміти у момент виконання уявляти собі ці неіснуючі речі з повною ясністю. Однак гра без предметів — лише частина мистецтва мімів. Як і кожний актор, мім знаходить матеріал для себе в житті. Він повинен мати не тільки натреноване тіло, але й гостру спостережливість. Він зобов'язаний вміти бачити людей, так би мовити, «наскрізь», бачити суть людських характерів та проявів — йому належить їх виражати лише жестами та мімікою.

Пантоміма, як і всі інші різновиди мистецтва, відображає життя художніми образами. Але при цьому пантоміма займає своє особливе місце серед сценічних мистецтв, має свої специфічні виразні засоби. Її не слугує ані з драматичним театром, ані з балетом, хоча чимось вона на них схожа.

Що ж все такі споріднює творчість міма та артиста драми? Перш за все, їх підпорядкованість багатьом загальним законам акторського мистецтва. Чимало спільного є у створенні образу. Кінцева задача теж однакова - емоційний цілеспрямований вплив на глядача. Та все ж таки драма й пантоміма дуже різні. Драматичний актор діє переважно словом, тоді як творчість міма не потребує цього.

Мовчать, як відомо, і артисти балету. І танцівник і мім «розмовляють» мовою пластичного руху. Можливо, це означає, що суть їхньої творчості одна й та сама? Ні, між балетом та пантомімою набагато більше відмінного, аніж спільного. Балет неможливий поза музичних образів, без необхідної для цього танцювальної пластики. Пантомімічна дія, як правило, вільна від музичного розміру та ритму. Пантоміма частіше взагалі виконується без музики. Якщо музика стає необхідним компонентом тієї чи іншої пантомімічної дії, то грає в ній не головну, а підпорядковану роль.

Ми бачимо, що пантоміма суттєво відрізняється від драматичного театру та від театру балету. І відрізняється, перш за все, засобом вираження своїх ідей. Для міма мовчазна пластична дія — основний виразний засіб у створенні художніх образів.

Чи будь-яка мовчазна дія є пантомімою? Далеко не будь-яка. Уявимо собі, що сидимо біля телевізора. Іде вистава у виконанні артистів драматичного театру. Та раптом пропадає звук. У цей час актори на телеекрані продовжують рухатися, жестикулювати, загалом, діяти. Це пантоміма? Зрозуміло, що ні. У цьому випадку нам не буде вистачати втрачених слів, мовчазна дія не буде органічною, художньою, зрозумілою.

Пантомімічна побудова потребує спеціально відібраних засобів дії.

У цьому сенсі, пантоміма має риси, схожі з німим кіно (невипадково, що першими акторами німого кіно були міми). Особливо у використанні беззвучної мови, беззвучного сміху та плачу. Іноді говорять, що мім нібито не повинен ані рухати губами, ані розкривати рота, але це невірно. Беззвучна мова допомагає міму гіперболічно окреслювати образи діючих осіб. Цей прийом припускає згущення фарб, або, інакше мовити, деяке перебільшення.

Взагалі, перебільшення та концентрація дії притаманні всій побудові пантоміми. Можуть бути підкресленими й жести, й міміка актора. Вони не будуть здаватися нарочитими, якщо виконавча техніка буде на достатньо високому рівні. До перебільшення мім звертається постійно, задля більшої виразності дії, художніх характеристик. Подібна гіперболізація притаманна карикатурі. Цікаво відмітити, що карикатурист стає справжнім майстром своєї справи тільки тоді, коли в досконалості оволодіє технікою звичайного малюнку. Теж саме можна сказати й про пантоміму: використання прийомів художнього перебільшення потребує від неї особливого відпрацювання пластичної виразності тіла.

Універсальна підготовленість до самостійної творчості дає міму можливість спокійно використовувати перебільшення, без ризику власти в дешеву гру. На це треба звертати увагу, бо пантоміма за своїм характером належить до умовного мистецтва. Чим умовніше мистецтво, тим більш високої технічної майстерності воно потребує.

В пантомімічній побудові необхідні окремо відібрані засоби та технічні прийоми. Як у пісні не може бути жодного зайвого слова, так у пантомімі — жодного зайвого жесту. Пантоміма потребує дії, зігрітої правдою життя та логікою. Вона повинна бути підкорена чотирьом обов'язковим умовам.

1. Пантоміма зобов'язана нести в собі якусь чітку ідею. Тільки чітка, точно емоційно виражена думка здатна надихнути життя в пантоміму.

2. Правильний вибір обставин дії, які виправдовують органіку мовчання. Глядач не повинен помічати безслів'я. Інакше йому буде здаватися, що він бачить дещо схоже на жестикуляцію глухонімих.

3. Зрозумілість дії. При всій своїй умовності кожна пантоміма повинна бути абсолютно зрозумілою. Пантоміма — це не кросворд. Не можна змушувати глядача напружено відгадувати, що хотів сказати мім.

4. Задум пантоміми повинен містити поштовх для емоційної гри, для того, щоб мім мав можливість проявити себе в яскравому дійстві. Таким поштовхом може стати будь-яка подія, що змусить героя одразу діяти активно, з емоційним підйомом.

В основі задуму пантоміми можуть бути як оригінальні лібрето, так і літературні матеріали.

Однак, звідки би не був взятий задум постановки, його реалізація повинна неухильно підкорятися чотирьом неодмінним умовам побудови пантоміми. Знехтування хоча б однією з них зробить виставу неповноцінною. Слід урахувати, що сказане відноситься до всіх форм пантоміми, навіть до невеличких етюдів.

Пантомімічне дійство розгортається в часі та просторі. Однак далеко не завжди дією наповнений увесь простір сцени. Марсель Марсо у пантомімічній сюїті «Отрочество. Зрелість. Старість. Смерть» взагалі не сходить з місця. Між тим, у глядачів складається враження, що актор заповнює собою всю сцену [1; с. 215]. У прийомі «біг на місці» мім створює ілюзію, що він носить з одного краю сцени до іншого. Насправді, він виконує цей елемент, стоячи на одному місці. Коли мім здійснює «підйом по сходах», виникає враження, що він працює на рівні четвертого-п'ятого поверхів. Хоча, насправді, виконавець навіть на метр не підвівся від підлоги.

Вміло розпоряджатися сценічним простором, бути її господарем — ось ще одна із важливих задач, яку повинен опанувати мім.

Пантоміма розвивається також і у часі. Згадуючи, що сценічна секунда дорівнюється хвилині, а хвилина – півгодині, мім зобов'язаний цінувати кожен момент свого перебування на сцені.

Тіло міма говорить. В одному ракурсі воно красномовне, в іншому – менш виразне. Обійдіть навколо скульптурної композиції, або пам'ятника, і ви знайдете найбільш вигідний ракурс для огляду. Мім повинен відпрацьовувати вміння знаходити максимально виразні ракурси свого тіла для тієї або іншої мізансцени [2; с. 57].

Складною є внутрішня та зовнішня техніка міма. Йому належить вирішувати різноманітні художні завдання. Новаку (студенту), зрозуміло, доведеться починати навчання з елементарного, вивчати не тільки абетку та граматику пантоміми, але й загальні основи майстерності актора.

Людей, вже знайомих із майстерністю драматичного актора, очікує, насамперед, детальне вивчення специфічних властивостей пантоміми.

У вихованні актора пантоміми є чимало спільного із загальноприйнятою системою підготовки драматичного актора. Тут також необхідні розвинуті увага, фантазія, спостережливість, відчуття ритму, вміння знаходити «наскрізну дію», «надзадачу», точне спілкування з партнером, робота над характером. Це загальні риси. Але є специфічні властивості, що про них мова буде йти далі, які мають вплив на формування творчої особистості студента-актора.

Пантоміма – це висока пластична виразність, помножена на майстерність актора. У вихованні майбутнього міма необхідно враховувати, по-перше, тренування тіла, розвиток його пластичної культури, по-друге, володіння елементами акторської майстерності.

Міму треба навчитися знаходити вірне сценічне самовідчуття, яке народжує віру актора в реальність того, що відбувається, допомагає відпрацьовувати досконалу внутрішню техніку. Це, безумовно, нелегко.

Звичайна картина: студент-актор починає займатися пантомімою. Спочатку, в теорії, йому все зрозуміло, але, коли розпочинаються практичні заняття, робота над етюдами, уся його впевненість кудись зникає. На ногах неначе пудові гирі, руки

чавунні, рухи необдумані, м'язи напружені. При трохи більшому старанні виникає ефект затиску.

Чому ж так виходить? Тому, що студент-актор ще не володіє абеткою акторської майстерності. Для того, щоб їй навчитися, потрібно багато часу та наполегливої праці.

Навчання міма починається із тренування стійкої уваги. Сценічна увага — це абсолютна зосередженість на тій задачі, яка в даний момент виконується. У актора-початківця увага завжди розсіяна, незконцентрована. Прикладом відмінно розвинутої уваги можуть служити артисти цирку. Про циркового гімнаста або жонглера можна сказати, що він — «сама увага».

Стійка увага надзвичайно важлива для міма. Слід відрізнити увагу справжню від фальшивої. Можна здаватися уважним, зображати, що твоя увага на чомусь зосереджена, але це невірно. Така увага фальшива, й це одразу робиться помітним. Тільки дійсно розвинута увага, яка керується свідомо, дозволить вам легко та швидко долучитись до творчого процесу.

Водночас необхідно розвивати вміння, добиватися м'язової свободи. Актор зі скованими м'язами справжнім мімом ніколи не стане. Спочатку студенти-актори вчать швидко й безпомилково знаходити м'язовий затиск у себе та в інших. Так виховується постійний самоконтроль. Якщо актор навчився легко виявляти, яка група м'язів у нього затиснута, то, уважно контролюючи себе вдома та на вулиці, він згодом дістане м'язову свободу.

У творчості міма важливе значення мають фантазія та уява. Майбутньому міму належить активно розвивати свою фантазію. Уява актора на репетиціях та виставах повинна бути спрямована на конкретну дію та задачу [3; с. 127].

Справжній мім, де б він не був і чим би не займався, повинен усе бачити, й все, так би мовити, «мотати на вуса». Життя багате на враження. Треба тільки вміти вдивлятися.

Спостереження та знахідки потребують від міма старанного відбору та критичного аналізу. Тому, що не все цікаве та надзвичайне може бути показане зі сцени, тим більш безмовними засобами пантоміми.

Якою б плідною не була для творчості спостережливість, все ж без розвинутої уяви мім досягне небагато. Спостережливість

лише збирає враження, тоді як уява перетворює їх на візуальні образи. Своєю уявою мім постійно оживлює запропоновані обставини.

Увагу, м'язову свободу, уяву, віру в правду своїх дій якнайкраще відпрацьовують із неіснуючими предметами. Безпредметна дія — це вміння за допомогою точних, виразних рухів та жестів «розповісти» про той чи інший предмет. Це також вміння правильно та достовірно діяти з неіснуючими предметами, як зі справжніми. У безпредметній дії дійсно безмежні можливості. Навчитися правдиво спілкуватися з уявними предметами означає оволодіти абеткою пантоміми. Тільки після цього можна переходити до з'єднання пантомімічних «складів», потім — «слів», далі — «речень» і, нарешті, до утворення художнього образу. Студент-актор повинен дуже старанно засвоювати вправи з неіснуючими предметами або, так би мовити, вправи на пам'ять фізичних рухів. Коли актор працює з неіснуючими предметами, наполегливо відпрацьовуючи зовнішню техніку до віртуозності, він досягає справжньої дії.

Ускладнюючи вправи, роблячи їх з вільними м'язами, з необхідною увагою, зі справжньою вірою у запропоновані обставини, студент-актор наближається до етюдів. Етюд — це вже маленька завершена сцена. В ній є подія та наскрізна дія. А коли так, то повинно бути й відношення героя до події, його оцінка певного факту. Вона може бути миттєвою чи протягнутою у часі. Усе залежить, по-перше, від ступеня значення самої події, по-друге, від характеру героя та його наскрізної дії.

Вправи з уявними предметами входять в етюди як їх складова частина. Але вже як підпорядкована події, обумовлена нею. Тепер дія з неіснуючими предметами ускладнюється, набуває нових якостей.

Дія кожного етюду розвивається у конкретних запропонованих обставинах. Актор повинен точно знати, що таке запропоновані обставини. Ось де безцінну послугу може надати натренована уява [4; с. 45].

Яким би маленьким не був етюд, у ньому завжди є наскрізна дія. Наскрізна дія — це головна дія твору, яка пронизує його від початку до кінця, виражає його надзадачу, ідею. У кожного виконавця ролі, будь то звичайний етюд або пантомімічна вистава,

є своя наскрізна дія, що прагне до певної мети. Саме до досягнення цієї мети і будуть спрямовані всі думки персонажу, його воля, його вчинки.

Навчатися виявляти наскрізну дію як твору в цілому, так і власної ролі — найголовніша задача майбутнього виконавця пантоміми. Для того, щоб знайти наскрізну дію, треба, перш за все, знайти її виправдування. Виправдування — це найсуттєвіший момент органічної дії.

Таким чином, знаходити у кожному етюді та в кожній ролі надзадачу та наскрізну дію — обов'язкова умова змісту творчості актора-міма, його емоційного впливу на глядача. Доки майбутній мім не з'ясує для себе цієї істини, не навчиться глибоко та вірно розкривати ідею, наскрізну дію кожного пантомімічного твору, до тої пори його робота буде проходити порожньо. Регулярні та щоденні репетиції етюдів суттєво допомагають у рішенні цих задач.

Також на формування творчої особистості студента-актора впливає самостійне вигадання етюдів. Це відмінно тренує їх фантазію. Вигадання етюдів допомагає здобувати навички у пошуку драматургічного смислу.

Зупинимось ще на одному з найважливіших елементів акторської майстерності — спілкуванні з партнером. Виконання етюдів самому — це дія. Дія з партнером — взаємодія.

Кожен із партнерів взаємно впливає на іншого. Це завжди двосторонній процес. Дії одного з партнерів неодмінно впливають на дії іншого, та й не тільки на зовнішні, фізичні дії, але й на внутрішні, приховані. У будь-якій взаємодії між людьми на сцені слід шукати боротьбу, зіткнення. Боротьба не завжди може бути наочною. Але суть її неодмінно зводиться до того, що кожен виборює власну точку зору, відстоюючи свої інтереси. Це може відбуватися на різних ступенях емоційності, виходячи з ситуації, обставин, темпераментів.

Необхідно вміти по-справжньому бачити всі дії партнера. Бачити, а не робити вигляд, що бачиш. Намагатися розгадати його думки, а не бути схвильованим тим, як справити враження на глядача. І тут без відмінно розвинутої уваги нічого не доб'єшся.

Сценічне спілкування з партнером потребує такої уваги, яка буває в житті, коли ми спілкуємося з людиною, від якої залежить

наша доля. Сценічна увага повинна бути зацікавленою, активною, загостреною. Найголовніше — вона повинна бути справжньою [5; с. 118].

На жаль, з розділу акторської майстерності, який стосується спілкування з партнером, актор-мім може взяти не все. Тому, що в пантомімі спілкування між партнерами відбувається в умовах органічного мовчання.

Однак, для міма все ж таки залишається в силі закон взаємодії з партнером. Перше місце тут належить справжній увазі. Також зберігають своє значення правдиві реакції на всі контр-дії партнера. У мовчазному спілкуванні актор-мім взаємодіє в буквальному сенсі слова: найменший жест або погляд партнера повинен викликати у міма зворотній відгук — оцінку та контр-дію. До того ж, відгук, що його не продемонстровано зовнішньо, а - справжній, який йде від активного сприйняття. Актор-мім повинен не тільки відгадувати думку партнера, але й передбачати її. Мім повинен бути повністю поглинений у події боротьби. Особливу роль у спілкуванні мимів набувають очі, виразність погляду.

Якщо студент-актор хоче оволодіти справжнім спілкуванням — йому треба спостерігати за життям. Уважно придивлятися до боротьби характерів, примічати, як дія однієї людини викликає протидію іншої. Головне - не обмежуватись поверховим сприйняттям. Треба удосконалювати складний та тонкий процес спостереження, вчитися роздивлятися прихований сенс явищ та подій.

Специфічною особливістю пантоміми, яка відрізняє її від інших різновидів сценічного мистецтва, є спілкування з неіснуючими партнерами.

Цей прийом підкоряється звичайним законам акторської майстерності і потребує від міма сконцентрованої уваги, точної жестикуляції, віри у справжність того, що відбувається, та особливого вміння бачити й чути. Відсутність хоча б одного з цих моментів здатна звести цей прийом до нуля: глядач не повірить у присутність уявного партнера.

Треба провести діалог з людиною, якої на сцені фактично не існує, так, щоб глядач дійсно побачив, з ким спілкується мім, та зрозумів зміст «розмови». Не дивлячись на те, що цей прийом один з найскладніших, для мимів всього світу він є найулюбленішим.

Спілкування з неіснуючим партнером повинно бути підпорядковано наступним умовам.

1. Необхідно так будувати драматургію пантомімічної дії, щоб мовчання було органічним і не мало потреби в проголошенні слів.

2. Спілкування з вигаданим партнером має виглядати, як спілкування з реально існуючим.

3. На події, що відбуваються на сцені, необхідно реагувати, як на справжні та вперше обізнані.

4. В спілкуванні з умовним партнером необхідно використовувати обов'язкові прийоми: «уточнюючий погляд», «пояснюючий жест», «мімічне перепитування».

5. Все, що відбувається на сцені, повинно бути абсолютно зрозуміло глядачу.

Звичайно мім діє в якомусь образі, а не від себе. Кожен різновид мистецтва відпрацював свої прийоми, свою техніку створення образу. Але є й загальні принципи, характерні для всіх сценічних мистецтв, що, в першу чергу, пов'язано з перетворенням.

Перетворитися — це означає не тільки знайти своєрідний зовнішній вигляд персонажу, пластичний малюнок ролі. Не менш важливо — й, прямо кажучи, складніше — відшукати внутрішній рух образу [6; 27].

Для міма процес перетворення ускладнюється тим, що драматург не створює йому образ, на відміну від акторів театру. Частіше за все мім самостійно повинен дбати про створення образу для себе: і драматургічного, і сценічного. Трапляється, він проходить крізь увесь творчий шлях міма, як, наприклад, образ Чарлі, що був створений Чапліном, як образ П'єро, народжений генієм Дебюро, і як Біп Марселя Марсо. Такий образ може діяти у різноманітних запропонованих обставинах. Чарлі — бродяга, та Чарлі — полісмен. Чарлі — індустріальний працівник, Чарлі — уявний мільонер. П'єро — мірошник, та П'єро у ролі колонізатора. Біп — приборкувач хижаків, продавець порцеляни, скульптор масок, канатоходець... Запропоновані обстави змінюються, але образ не змінюється у своїй суті.

Пантоміма дуже пластична. Виступи акторів-мімів можуть бути сольними або груповими. Пантоміма може супроводжуватися музикою або піснею. Вона може бути оформлена декорацією, або

проходити на пустому сценічному просторі. В тому чи іншому випадку важливу роль відіграє освітлення.

І світло, і музика, і шумові ефекти, і реквізит, і костюми – всі ці компоненти безсловесних вистав відносяться до виразних засобів пантоміми, які майбутній мім повинен добре знати, щоб вміло, творчо ними користуватися.

Мистецтвом пантоміми не можна оволодіти, якщо не набути високої техніки. А техніка набувається наполегливою працею. Якщо студент-актор глибоко й досконало не оволодіє всіма елементами пантомімічної майстерності, навряд чи він зможе стати добрим мімом.

Висновки. Слід нагадати, що вірне самовідчуття в процесі оволодіння пантомімічною технікою може з'явитися тільки тоді, коли присутня справжня дія, коли відсутнє зображення – найлютіший ворог творчості. Зовнішню фізичну дію лише умовно можна відокремити від психічної, тобто внутрішньої, дії, яка йде від почуттів й думок. Зовнішнє та внутрішнє повинні неодмінно злитися в одне ціле [7; с. 358].

Враховуючи сказане вище, зауважимо, що заняття з пантоміми мають дуже великий вплив на формування творчої особистості студента-актора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барро Ж.Л. *Воспоминания для будущего*. – М.: Искусство, 1979. – 391 с.
2. Барро Ж.Л. *Размышления о театре*. – М.: Изд. иностр. лит., 1972. – 303 с.
3. Румнев А.А. *О пантомиме. Театр, кино*. – М.: Искусство, 1964. – 243 с.
4. Рутберг И.Г. *Пантомима. Опыт в мимодраме*. – М.: Сов. Россия, 1977. – 111 с.
5. Рутберг И.Г. *Пантомима. Движение и образ*. – М.: Сов. Россия, 1981. – 160 с.
6. Славский Р.Е. *Искусство пантомимы*. – М.: Искусство, 1962. – 135 с.
7. Станиславский К.С. *Работа актёра над собой*. – М.: Искусство, 1985. – 480 с.

РОЗДІЛ 4 МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХАРКОВА ТА КИЄВА

УДК 783.6 (477.54)

В. Рожок

НАЦІОНАЛЬНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО: ХАРКІВСЬКА ЛІНІЯ

Краткий обзор истории Харьковской дирижёрско-хоровой школы.
The short review on history Kharkov school of choire conducting.
Короткий огляд історії Харківської диригентсько-хорової школи.

У налітрі сучасного музичного виконавства України хорове мистецтво посідає одне з найважливіших, а можливо, й головне місце. Національна співоцька традиція є основою професіоналізму в українській музиці. Напевно, в цьому й уся справа. Особливості мови, природа голосів, властивості темпераменту сприяють тому, що хоровий спів є природним для нас, й тим самим особливо близьким. Невипадково найкращі голоси для всесвітньовідомої придворної співацької капели набиралися в Україні, зокрема, на Харківщині. (Наприклад, відомо що у 1838 році сам Михайло Іванович Глінка їх відбирав). Хорове мистецтво, хоровий концерт незмінно привертає увагу публіки — і це не лише професійний інтерес, а й відчуття органічної співпричетності.

Українське мистецтво хорового співу закорінене в одвічних народних традиціях — фольклорних та християнських — і уособлює найяскравіші прояви української духовності. Воно належить до явищ, які сприяють утвердженню державності, культурній консолідації нації та інтелектуальному відродженню народу. Значення хорової музики у формуванні світогляду, національної самосвідомості, морально-естетичної культури особистості є незаперечним.

Не випадково, що хорове мистецтво в Україні другої половини ХХ — початку ХХІ століття постає цілісним і динамічним явищем

української музичної культури, в річищі якого рівноправно розвиваються не тільки високопрофесійне виконавство, але й такі компоненти, як хорознавче музикознавство і диригентсько-хорова освіта. Цей період ознаменовано потужним розвитком наукової думки в галузі хорознавчого музикознавства. **Об'єктом** наукового дослідження стала не тільки хорова творчість українських і зарубіжних композиторів різних епох, але й суто спеціальні проблеми хорового виконавства, музично-історичного процесу розвитку українського хорового мистецтва, педагогіки, співоцької освіти та ін.

Зазначені риси сучасного процесу всебічного наукового і творчого розвитку хорового мистецтва в Україні характеризують й Харківську диригентсько-хорову школу, яка на сьогодні є справжнім феноменом національної культури, має своє неповторне обличчя, суто специфічні регіональні традиції, естетичні настанови, комплекс педагогічних принципів, розвинену наукову базу.

Історія Харківської школи хорового співу сягає у далеку давнину. Природне місцезнаходження регіону, який відчуває вплив як зі Сходу, так із Заходу, зумовило неповторний феномен цієї школи, не дозволяючи замикатися в суто регіональних рамках. Відомо, що хорова культура Слобожанщини формувалася під впливом просвітницьких ідей учителів-мандрівників, адже це була епоха великого Григорія Сковороди. Тогочасні заклади спиралися на широку мережу парафіяльних народних шкіл, церковних хорів, про що писали дослідники XIX – XX століття.

Взагалі, музична Слобожанщина є певною мірою «архетипною» для всієї України. Саме тут, у Харкові, був заснований 1726 року колегіум, який став центром освіти та науки на півдні Росії. В його стінах вчилася багато юнаків, що стали згодом видатними діячами науки та культури. Саме з цим навчальним закладом пов'язана діяльність відомого майстра хорового мистецтва Максима Концевича, який працював тут учителем співу й готував хлопчиків-співаків для Петербурзької співацької капели. В середині XVIII століття в Харківському колегіумі працював Г. Сковорода, і саме тут він написав книгу «Басні Харковскія», що увійшла у скарбницю української літератури.

Тісний професійний зв'язок існував між Харківським Колегіумом та Д. Бортнянським, особливо в ті часи, коли композитор очолював Придворну співацьку хорову капелу. Чимало талановитої молоді — учнів Колегіуму — поповнило Санкт-Петербурзьку капелу, їх співацька обдарованість та підготовка відповідали суворим вимогам Бортнянського, який неодноразово підкреслював високий фаховий рівень харківських вчителів, зокрема, А. Снисаревського, котрий готував тоді юних музикантів. За часів Глінки та Львова ця плідна традиція була продовжена.

Хоровий спів на Харківщині — Слобідській Україні — пов'язуємо з активною культуротворчою діяльністю місцевих єпископів, губернаторів. У другій половині XVII століття вони тримали при своїх будинках прекрасні хори співаків — «півчих». На чолі губернаторського хору стояв А. Ведель; серед його «півчих» був П. Турчанінов — талановитий хоровий диригент і композитор, творчість якого сьогодні привертає увагу як виконавців, так і науковців, майбутній учень геніального італійця Дж. Сарті, до речі, одного з ініціаторів відкриття першої на території України консерваторії.

Про високий професійний рівень хорових колективів Харківщини XVII — XVIII століть свідчать не тільки прізвища визнаних у світі музикантів, але й участь місцевих хорів у найурочистіших та відповідальних подіях — у святкуваннях, присвячених ювілеям коронованих осіб, членів царської родини чи то їхньому приїзду в Україну. Відомо, що співаки поряд з вокально-хоровими заняттями отримували й інструментальну підготовку, вивчали основи гармонії в її практичному застосуванні.

Харків завжди був і залишається центром культури, зокрема, музичної. Саме сюди наприкінці XIX — початку XX ст. приїздили такі видатні композитори, диригенти, піаністи: П. Чайковський, А. Арєнський, О. Глазунов, С. Рахманінов, О. Скрябін, О. Гольденвейзер та ін. На харківській театральній сцені співали Ф. Шаляпін, Л. Собінов, З. Батгістіні, Т. Руффо та багато інших чудових майстрів вокального мистецтва.

На прикладі функціонування навчальних закладів Харкова XIX — XX століть яскраво простежуються генезис та еволюція хорової культури Слобожанщини. Аналіз даного періоду дозволяє

виявити основні риси творчої діяльності видатних викладачів цих закладів, виконавців, хорових диригентів, композиторів, теоретиків музичного мистецтва і дає змогу відтворити панораму формування диригентсько-хорової освіти Харківщини і зробити висновок щодо розвиненості, багаторівневості та цілісності цього процесу.

Особливого імпульсу хоровому виконавству надало відкриття в 1805 році Харківського університету на кошти дворян і купецтва та за ініціативою відомого вченого і громадського діяча В. Каразіна, одного з найкращих в Україні, який став не тільки визначним центром культури, освіти і науки, а й важливим осередком прогресивних ідей суспільно-політичного розвитку того часу. Випускники Харківського колегіуму стали першими студентами Харківського університету. До речі, серед його вихованців були, зокрема, історик М. Костомаров, композитор М. Лисенко, письменники М. Старицький та П. Гулак-Артемівський, художник Г. Семирадський.

У 20-х роках ХІХ ст. в Харкові існували хори в колегії, гімназії, інституті шляхетних дівчат, Казенному училищі. Звичайно, найсильнішим був архієрейський хор, до репертуару якого входили твори Й. Гайдна «Чотири пори року», «Створення світу», «Сім слів Христових». У тогочасних виставах мандрівних театральних труп використовувалися народні жанрові сцени, в яких теж звучала хорова багатоголосна музика.

Показовим щодо стану хорового мистецтва наприкінці ХІХ століття є створений в Харкові 1886 року хор під керівництвом П. Гордовського, який пропагував українську народну пісню, в тому числі старовинну. Капела гастролювала в містах України, Росії, Варшаві, Тифлісі. До репертуару хору входили твори М. Лисенка, П. Ніщинського. До хорового виконавства були тоді залучені не лише професіонали, але й аматори: наприклад, у Харкові існував хор під керівництвом Л. Літинського, учасниками якого були викладачі, студенти університету, любителі хорового мистецтва.

На музично-хорове життя Слобідської України мав величезний вплив Гнат Хоткевич. Цей талановитий письменник чудово реалізував себе, як керівник хорів, ансамблів бандуристів, автор композицій, соліст-бандурист хорової капели М. Лисенка.

Хоткевич – організатор Харківського національного хору (1918), який пізніше був реорганізований у Державний хор. З цим колективом він дав десятки концертів у різноманітних закладах культури і освіти. Концертні програми включали історичні, музично-фольклорні, авторські твори, різні за жанрами та тематикою. Таких програм налічувалося 12. Це були перші в Україні концерти з метою поєднання виконавсько-сценічного, режисерсько-концертного прочитання української хорової пісні, ознайомлення з історією народу, мистецтва танцю та театра. Ці концерти – чудовий дидактичний матеріал для музикантів-професіоналів, любителів мистецтва.

Українізація початку ХХ століття сприяла розвиткові на Харківщині української школи, преси, театру, літератури, мистецтва. В цей час сюди прагнули приїхати працювати відомі всьому світові українці – М. Менцинський, О. Кошиць.

Принагідно згадаймо, що у своєму листі до видатного педагога, композитора, регента Василя Беневського з далекої, так і не прийнятої його українською музичною душею чужини, Олександр Кошиць писав, що його запрошували до української харківської опери, і, якщо він з переписки дізнається, що дійсно там потрібний, то, без сумніву, поїде додому.

Однак вже в кінці 20-х років почалися репресії проти української інтелігенції. У Харкові, столиці і найбільшому економічному та політичному центрі України, ці репресії були особливо спустошливими. Проте, митці-патріоти хорової справи робили усе можливе для збереження базових цінностей. Серед таких хормейстерів слід назвати вихованця Харківського музичного училища Федора Соболя, який був організатором і керівником першого у місті професійного хору «ДУХ» (державний український хор). Він здійснив вагомий внесок у становлення й розвиток української музичної культури не тільки як диригент-хормейстер, але й як теоретик музики, редактор, пропагандист музичного мистецтва. За згадками сучасників, колектив був одним з кращих в республіці інтерпретатором професійних творів для хору, активним пропагандистом вітчизняної та зарубіжної класики і обробок народних пісень.

Уродженець Харківщини Ф. Соболю добре знався на піснях українських селян. Його творчими орієнтирами були народна пісня в обробках М. Лисенка, К. Стеценка, хоріві твори П. Ніщинського, а улюбленим композитором — М. Леонтович, творчість якого диригент особливо шанував і цінував.

Репертуарну лінію Ф. Соболя поглиблює його наступник — художній керівник організованої 1927 року «Харківської окружної показової капели» («Червона українська мандрівна капела» — ЧУМАК) Василь Верховинець. Це був митець, коло творчих і наукових зацікавлень якого вражає своєю різноманітністю: композитор, хорівий диригент, актор, співак, хореограф, фольклорист, етнограф, педагог, засновник жанру «театралізованої пісні» в Україні.

Згодом активними діячами хорового життя Харкова стають випускники Харківського музично-драматичного інституту І. Михайленко, О. Брижаха, В. Хворост, Г. Кишницький та вихованці з інших міст України: В. Шток (Київське музичне училище), О. Кабульський (Одеська консерваторія), П. Толстяков (Петербурзька консерваторія). Ця плеяда хормейстерів зосереджує увагу на виконанні хорової музики композиторів-сучасників, суттєво підвищує виконавську майстерність не лише на матеріалі творів Лисенка та Гулака-Артемівського, але й на кращих зразках зарубіжної хорової класики (В. Моцарт, Й. Гайдн).

Повоєнний етап розвитку хорової справи у Харкові пов'язаний, в першу чергу, з творчою діяльністю представника Петербурзької хорової школи, диригента, композитора і педагога, організатора і керівника біля 35 українських хорівих капел, відомого реформатора хорової справи, новатора Григорія Давидовського. За доволі короткий час творчої діяльності в Харкові він заклав досить міцні уявлення про еталони хорової культури, намагався комплексно виховувати артистів хору, постійно впроваджуючи заняття сольфеджіо, вокальними вправами, працюючи над елементами хорової звучності і, в цілому, культивуючи акапельний спів. Ці принципи стали пріоритетними і для його молодих вихованців — талановитих хормейстерів Костянтина Греченка та Євгенії Конопльової, які вже цілком послідовно прагнули утримати

й розвивати найбільш суттєві виражальні засоби співочого мистецтва.

Костянтин Греченко, хормейстер і педагог вписав свою власну сторінку до історії хорового мистецтва Харкова. Великий знавець вокальних секретів і хорового виконавства, майстерний і досвідчений інтерпретатор, К. Греченко спрямовував роботу в диригентському класі на виховання у майбутніх диригентів волі, артистизму, розвиток вокального і творчого потенціалу.

Неможливо залишити поза увагою й особистість талановитого музиканта, диригента і композитора Зиновія Заграничного, який протягом багатьох років віддавав усі свої сили, знання і досвід розвиткові хорового мистецтва. З. Заграничний був майстром широкого діапазону. В хорових класах, в хорових колективах особливої уваги митець приділяв класичним полотнам, відомим творам російських композиторів.

Хормейстери повоєнної доби зробили усе, щоб хорова культура й надалі могла відроджуватися саме за рахунок власних ресурсів, а не шляхом залучення до неї співочих мас і «величного» тону ідеологічного репертуару. Вони послідовно сповідували ідею художньо переконливого співу, самодостатнього за красою звучності. Так поступово напрацьовувались еталони академізму, художнього смаку, вишуканої інтерпретації, поваги до своїх традицій і досвіду інших хорових шкіл.

Зусиллями великих майстрів був підготовлений ґрунт для нової генерації харківських хормейстерів, серед яких особливе місце посідають Ю. Кулик, О. Петросян, А. Мірошникова, згодом — С. Прокопов, В. Ірха та багато інших.

Особливої уваги привертає до себе творчість лауреата Національної премії імені Т. Шевченка, члена-кореспондента Академії мистецтв України, народного артиста України В'ячеслава Палкіна — визначного лідера сучасної хорової культури не тільки Слобожанщини, але й національного масштабу.

Межі та завдання статті не дозволяють охопити бодай побіжно творчість Майстра, але спонукають до бажання відтворити незабутні враження від одного з виступів створеного ним Камерного хору у Колонному залі столичної філармонії з нагоди висунення колективу і його керівника на здобуття Національної премії України імені Т. Шевченка. Цей колектив достатньо добре

відомий київським шанувальникам хорового мистецтва ще з початку 80-х років, коли він формувався як любительський при Музичному товаристві України, а також в статусі професійного, який він отримав у 1991 році.

В'ячеслав Палкін — народний артист України, визначна фігура в українському мистецтві. Він поєднує практичну діяльність з науковою і викладацькою, являючись завідувачем кафедри хорового диригування Харківського державного університету мистецтв. Відтак його особистий внесок й створеного ним хору у концертне життя Харкова наповнює культурний простір найрізноманітнішою музикою.

Репертуарний список Камерного хору Харківської філармонії здається нескінченним: творчість українських композиторів — від М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича до Л. Дичко, Є. Станковича; російська музика — від М. Глінки, С. Танєєва, С. Рахманінова до Г. Свиридова, В. Гавриліна, А. Шнітке; західноєвропейська — від О. Лассо, Й. Баха, В. Моцарта до К. Орфа та Е. Уеббера. У згаданому виступі Харківський камерний хор представив контрастну програму, що складалася з розділів «Урочистої меси» Д. Россіні та мініатюр українських композиторів, серед яких були і духовні твори, обробки народних пісень, філософська лірика, витончені хорові замальовки.

При всьому тому, що хор може досягати потужного, масштабного звучання, усе ж таки особливо імponує інтерпретація достеменно камерної музики. Тому, за всієї краси і незвичайності, поглибленої зосередженості меси Россіні, в *Cyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, яких хорові вдавалося досягти, душа злітала саме під час виконання хорових мініатюр. Диригент сам неодноразово висловлювався з приводу суттєвих відмінностей при виконанні великої форми й хорової фактури невеликих творів а'cappella, акцентуючи увагу на великій ролі деталізації в останніх. Саме цієї філігранності обробки й не вистачає подекуди в звучанні поліфонічних розділів полотен великого масштабу.

Та й взагалі, очевидно, українська хорова музика просто ближче по духу В'ячеславу Палкіну і артистам його хору. Особливо вдалися, на мій погляд, псалом «Боже мій, нащо мене Ти покинув» Ганни Гаврилець та «Нехай повні будуть уста наші» зі «Святкової Літургії» Л. Дичко. Пронизливо прозвучали хор Б. Лятошинського

«Із-за гаю сонце сходить» та духовні твори К. Стеценка і М. Леонтовича. Витонченістю досконалого звукопису захопило виконання мініатюр «Сніжинки» Т. Кравцова і «Таня-Танюша» з «Російського концерту» В. Калістратова. Культура звуковедення, добра дикція у поєднанні з природністю й удаваною легкістю роботи співаків цього колективу, що зазвичай підкреслюються музичними критиками, видають прекрасну школу і наслідування найкращих вітчизняних хорових традицій.

Свій непересічний внесок до розвитку хорового мистецтва зробила А. Мірошникова, яка, зберігаючи та продовжуючи традиції Харківської хорової школи, закладені К. Греченком та О. Перуновим, «додала» до них вплив традицій майстрів хорового мистецтва Київської консерваторії, де вона навчалася в аспірантурі. Професор Мірошникова виховала більш, ніж 100 учнів, багато з яких займають провідні позиції в хоровій справі — диригенти, викладачі, музичні діячі, серед яких — заслужений діяч мистецтв України, професор Ю. Кулик, заслужений діяч мистецтв України, професор С. М. Прокопов, професор В. Бахарев, В. Бриліант та багато інших.

Отже, навіть побіжний погляд на історію Харківської диригентсько-хорової школи свідчить, що складалася й усталювалася вона протягом багатьох століть і набула сучасних рис в 40-х роках ХХ ст., коли були сформовані кафедри хорового диригування у вищих спеціальних навчальних закладах культури і мистецтв — Харківському інституті мистецтв та Харківській державній академії культури. Засвідчується також великий вплив на перебіг цього процесу визначних музичних діячів — Г. Давидовського, К. Греченка, Є. Конопльової, З. Заграничного, О. Перунова, А. Лебединця та ін.

Вагомі здобутки харківської диригентсько-хорової школи пов'язані з плідною діяльністю кафедри хорознавства та хорового диригування Харківської державної академії культури. Кафедра хорознавства та хорового диригування ХДАК є одним з провідних науково-методичних центрів України. В реформу вузівської освіти та науки значний внесок зробили викладачі кафедри доценти В. Бриліант, В. Матюхін, заслужений діяч мистецтв України В. Ірха, професори О. Стахевич та І. Гулеско.

Надзвичайно плідна диригентська діяльність талановитих хормейстерів з колективами міста і області, творчо-виконавська діяльність педагогів-вокалістів, розвинена музикознавча база є вагомим надбанням хорової культури Слобожанщини. Усе це дає право говорити про видатне явище музичної культури України другої половини ХХ століття, яким стала Харківська диригентсько-хорова школа. Її творчий та науково-педагогічний потенціал є показником і гарантом того, що професійне співоцьке мистецтво Харкова – надійна, животворна й плідна гілка від могутнього дерева творчих сил України.

Харків – центр слобідського краю, а слово «слобода» пов'язане зі словом «свобода» – «воля», співзвучне йому. Хорове мистецтво – це художній прояв ідеї соборності, зібраності, де кожний окремий голос вільно рухається у гармонійній співзвучності. Впевнений, що хорове мистецтво Харківщини й надалі буде потужним та красивим голосом у цій всеукраїнській гармонії.

УДК 786.2:7.03:78.071 (477.54)

К. Тищенко

ХАРЬКОВСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ

Прослежена «пианистическая генеалогия» Харьковской консерватории от истоков и до наших дней. Дана характеристика основных этапов становления и развития Харьковской фортепианной школы, которые способствуют сохранению культурно-исторической памяти.

The «Piano genealogy» of Kharkiv piano school from foundation up to modern times is analyzed. This article presents the characteristic of the basic stages of becoming and development Kharkiv piano school, which promote preservation of cultural historical memory.

Прослежена «піаністична генеалогія» Харківської консерваторії від початків до наших днів. Пропонується характеристика головних етапів становлення та розвитку Харківської фортепіанної школи, які сприяють збереженню культурно-історичної пам'яті.

История фортепианной школы — это сложный симбиоз творческих контактов личностей выдающихся педагогов прошлого, на которых основана современная музыкальная культура. Употребляя термин «школа», музыканты нередко подразумевают различные вещи: профессиональные навыки, методическую систему конкретного педагога, сборник этюдов или упражнений, посвященный развитию определенных видов техники, фортепианную школу как выучку, приобретенный опыт. В широком смысле слова школа — это профессиональная основа исполнителя, на которой произрастает его индивидуальность. Глава школы должен быть незаурядной личностью, обладающий индивидуальными профессиональными, эстетическими, художественными принципами, составляющими парадигму и идеологию его школы. В связи с этим, **научной задачей** данной статьи является изучение исторических корней и традиций становления фортепианной педагогики; с одной стороны и освещение современного этапа развития Харьковской фортепианной школы — с другой.

Проследим «пианистическую генеалогию» Харьковской консерватории, начиная от истоков и до наших дней.

Харьков второй половины XVIII — начала XIX веков являлся главным центром музыкальной культуры и образования Украины. Как известно, первым профессиональным заведением стало музыкальное училище, открытое 8 сентября 1883 г. на основе Харьковского отделения РМО. Инициатором открытия стал **И. И. Слатин** (1845–1931) — выдающийся пианист, дирижер, музыкальный деятель. Харьковское музыкальное училище пользовалось большим авторитетом в Петербургской, Московской, Пражской, Берлинской консерваториях. Многие из выпускников этих консерваторий работали в дальнейшем под руководством И. И. Слатина и внесли существенный вклад в развитие музыкального образования и культуры в Харькове. Этот период характерен расцветом концертно-исполнительской и просветительской деятельности Харькова [4].

Важный этап в развитии фортепианной исполнительской культуры начался с момента открытия в 1917 году Харьковской консерватории. И. И. Слатин, который на протяжении длительного

периода времени (34 лет) был несменным директором музыкального училища, становится и первым ректором консерватории.

Кафедра специального фортепиано была открыта одновременно с возникновением консерватории. Первым заведующим кафедрой был **П. К. Луценко** (1873-1934), профессор, выдающийся пианист, педагог. Поскольку он являлся учеником с А. В. Шульца-Эвлера (школа К. Таузига, ученика Ф. Листа) и Э. Едлички (школа Н. Рубинштейна), можно утверждать, что в его педагогической деятельности удачно объединились традиции немецкой и петербургской школ, умноженные на оригинальный опыт собственной работы. Среди его учеников, работавших в консерватории и сыгравших большое значение в развитии Харьковской фортепианной школы, были выдающийся пианист-виртуоз В. В. Топилин, великолепные музыканты-педагоги В. Д. Петров, А. Г. Сагалов, Н. Б. Ландесман¹.

П. К. Луценко возглавлял кафедру специального фортепиано вплоть до 1934 года. Он был противником механистической игры, которая была характерной для старой фортепианной школы времен М. Клементи, до сих пор существующей в фортепианной практике. Развитие принципов фортепианной школы П. К. Луценко в дальнейшем продолжили профессора Р. П. Палкова (класс Л. И. Фаненштиля, В. В. Топилина), Г. Л. Гельфгат, А. В. Иолис (класс Н. Б. Ландесман) [2].

Основателем еще одной «ветви» в Харьковской фортепианной школе, по нашему мнению, был выдающийся пианист-педагог **Л. И. Фаненштиль** (1886-1952), продолжатель исполнительских традиций Л. В. Николаева (Петербургская консерватория). Он являлся также композитором (автором шестидесяти произведений) и заведующим кафедрой специального фортепиано (1937-1952). Среди его выпускников — более семидесяти пианистов-педагогов, которые продолжили свою творческую деятельность в консерватории.

¹ Н. Б. Ландесман получила образование в Штернской консерватории в классе П. К. Луценко, затем экстерном сдала экзамен в Московской консерватории, была заведующей кафедрой специального фортепиано с 1939-1941 годы.

Одним из наиболее известных учеников Л. И. Фаненштиля, укрепившим педагогические и исполнительские традиции школы своего учителя, был профессор **М. С. Хазановский** (1906-1982), впоследствии возглавивший кафедру специального фортепиано на долгие годы (1953-1971). Многие из его выпускников составляют основу современной Харьковской фортепианной школы. Среди них профессора и преподаватели М. А. Ещенко, Н. А. Ещенко, В. А. Сирятский, В. Е. Крамаренко, Г. А. Гельфгат (класс Н. Б. Ландесман и М. С. Хазановского), Н. Б. Казимилова, И. М. Карминская, Н. В. Смоляга, М. В. Сечкин, Е. И. Могилевская.

С 1971-1989 годы кафедру специального фортепиано возглавила ученица М. С. Хазановского профессор **М. А. Ещенко** (1923-2000). Лауреат международного конкурса им. Б. Сметаны (Прага), кандидат искусствоведения, талантливая пианистка, М. А. Ещенко вела активную педагогическую и концертно-исполнительскую работу². Среди ее учеников — И. Наймарк, лауреат Республиканского конкурса им. Н. Лысенко (1978) и М. Гринченко (Чернявская) победительница Межреспубликанского конкурса им. Х. Эллера (1987).

Традиции фортепианной школы М. С. Хазановского продолжила заслуженный деятель искусств Украины, профессор **Н. А. Ещенко** (сестра М. А. Ещенко). С 1946 до 2006 года она преподавала на кафедре специального фортепиано, воспитала более 90 учеников — среди них М. Фисун, И. Гайденок, Т. Ляшенко, М. Бевз и др. Н. А. Ещенко выступала также с сольными и ансамблевыми программами в Украине и за рубежом.

Весомый вклад в развитие фортепианного факультета Харьковского университета искусств внес кандидат искусствоведения, профессор, пианист, продолжатель школы М. С. Хазановского, композитор и ученый **В. А. Сирятский** (1946-2005). Автор многочисленных опубликованных музыкальных произведений (Симфонietta для двух фортепиано и четырнадцати ударных, Концерт для виолончели с камерным оркестром, фортепианные

² В обширный репертуар пианистки включены 32 сонаты Л. Бетховена, 24 этюда Ф. Шопена, 24 прелюдии Д. Шостаковича и многие другие сочинения.

пьесы и др.) и научных трудов (монографии «Мусоргский как реформатор фортепианного искусства», «Г. Гульд и его исполнительское мировоззрение», статьи по теоретическим и научно-методическим проблемам исполнительства). Подготовил более 70 учеников, среди них много лауреатов и дипломантов международных конкурсов (Ю. Попов, Н. Гилева, А. Цигичко, И. Никулина, Н. Бандура).

Еще одним учеником и последователем традиций профессора М. С. Хазановского является лауреат регионального конкурса **В. Е. Крамаренко** (1931-2006). С 1959-го до 2006 года он работал на кафедре специального фортепиано. В течение своей творческой деятельности В. Е. Крамаренко выступал с сольными программами в Украине, имел обширный концертный репертуар, подготовил более 90 студентов.

В течение недолгого времени кафедрой специального фортепиано руководили: ученик Е. Ф. Гнесиной, доцент **В. Д. Захарченко** (сейчас в университете искусств работают его выпускники — профессора и доценты Т. Б. Веркина, Е. В. Кононова, Л. А. Куземина, Е. Б. Гнатовская); ученик Л. И. Фаненштиля, профессор **Б. А. Скловский** — лауреат Всеукраинского и Всесоюзного конкурсов, занимался активной концертной деятельностью, возглавлял фортепианную кафедру с 1970-1972 год (среди его учеников много авторитетных педагогов, работающих в консерватории: Б. Чурилова, С. Клебанова, Е. Кононова); профессор **Ю. А. Смирнов** (воспитанник профессора В. В. Горностаевой, дипломант IV Международного конкурса им. П. Чайковского, заведовал кафедрой с 1973 по 1976 год). С 1977 по 1987 кафедру специального фортепиано возглавлял профессор, кандидат искусствоведения **Ю. Ф. Вахранев**. Воспитал много учеников — лауреатов международных конкурсов, которые впоследствии стали известными концертными исполнителями (М. Рудь, М. Гринченко, Н. Сомов).

Значительный вклад в развитие Харьковской фортепианной школы внес профессор **В. В. Шапиро** (1902-1974), закончивший Петроградскую консерваторию по классу Л. В. Николаева. Среди его учеников, упрочивших славу своего учителя в стенах Харьковского института искусств, следует назвать талантливых педагогов

и исполнителей Ю. Вахранев, С. Кривонос, В. Приходько, Н. Прокопович.

Не менее известным педагогом-музыкантом был профессор **А. Л. Лунц** (1894-1964). Его творческий метод воссоединил опыт Берлинской (класс А. Куллака) и Петербургской консерваторий (класс О. Дрейшока). Ученики А. Л. Лунца – профессор И. М. Полян (1908-1970), доцент Л. И. Лозовая, профессор В. Ф. Шукайло – стали признанными мастерами фортепианного искусства.

В. И. Лозовая (1933-2000) всю свою жизнь успешно совмещала педагогическую и концертно-исполнительскую деятельность. Выступала с сольными концертами в городах Украины, значительное место в ее репертуаре пианистки занимали произведения Ф. Шопена (недаром ее называли «украинской шопенисткой»).

Большой вклад в развитие Харьковской фортепианной школы внесла выпускница Киевской консерватории (класс С. Тарновского), талантливая исполнительница и педагог, сестра выдающегося пианиста В. Горовица **Р. С. Горовиц** (1899-1984). Р. С. Горовиц работала в Харьковском институте искусств более 50 лет, выступала на концертной эстраде в ансамбле с такими известными музыкантами как Д. Ойстрах, М. Полякин, С. Фурер, Э. Гилельс, А. Лещинский, Н. Блиндер и др. Традиции ее фортепианной педагогики продолжили многочисленные ученики, воспитавшие лауреатов международных конкурсов: Б. Заранкин, С. Захарова, Л. Кучеренко, В. Линецкий, В. Макаров, Л. Маргариус, С. Полусмяк, Н. Руденко, В. Солянников [3].

Таким образом, возникновение пианистической школы в Харькове связано с творческой деятельностью И. И. Слатина, П. К. Луценко, Л. И. Фаненштиля, Н. Б. Ландесман, А. Л. Лунца, В. В. Шапиро, М. С. Хазановского, Р. С. Горовиц, Б. А. Скловского, М. А. Ещенко и многих других замечательных музыкантов. Опыт многолетней работы выдающихся педагогов-исполнителей на кафедре специального фортепиано объединил традиции Московской, Петербургской, Пражской и Берлинской консерваторий.

Современная Харьковская фортепианная школа продолжает педагогические и исполнительские традиции выдающихся музыкантов, работавших в консерватории с момента ее основания.

С октября 2003 года во главе Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского стала **Т. Б. Веркина**, народная артистка Украины, профессор, лауреат премии И. И. Слатина, талантливая пианистка и педагог. Уже в 2004 году институту был присвоен статус университета искусств, что послужило толчком к активизации процессов, проходящих на фортепианном факультете.

Профессорско-педагогический состав кафедры представлен высокопрофессиональными музыкантами-исполнителями. Среди них — народный и заслуженный артисты Украины, заслуженный деятель искусств Украины и лауреаты крупных международных конкурсов.

Возглавляет кафедру специального фортепиано народная артистка Украины, профессор, пианистка Т. Б. Веркина. Она выступала с сольными программами, а также в ансамблях с такими выдающимися музыкантами, как народный артист России Н. Штаркман, заслуженный артист России А. Севидов, народный артист России И. Гавриш, заслуженный артист России И. Шаповалов, заслуженная артистка Украины Е. Соболева, со многими другими музыкантами из России, Украины, Франции, Германии, Швейцарии. Концерты проходили в филармониях и центральных концертных залах разных городов.

В первую очередь Т. Б. Веркину-пианистку отличает качество концептуальности мышления, умноженное на огромное артистическое обаяние и способность опозитивировать звуковой мир фортепиано до масштабов философской мудрости. Это позволяет Т. Б. Веркиной быть всегда узнаваемой для слушателя. Ее исполнительской манере свойственна многогранная семантика: и проникновенность русского романса, и филигранный блеск концертной фактуры Ф. Мендельсона, сменяющийся углубленным философским размышлением (И. Брамс), и волевая энергия, драматизм бетховенских полотен. Если обозначить программный круг ее любимых авторов, то это — Бах-Бетховен-Брамс.

Т. Б. Веркина — создатель глубоко самобытного пианистического стиля, в котором все идет от ее личностной одаренности и профессионального мастерства. Свое творческое кредо она передает многочисленным ученикам.

Педагогическая школа Т. Б. Веркиной обобщает опыт и традиции выдающихся мастеров фортепианного искусства, как отечественных, так и зарубежных. После окончания консерватории (класс доцента В. Д. Захарченко) Т. Б. Веркина стажировалась в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского у народного артиста России, профессора С. Нейгауза и закончила ассистентуру-стажировку у народного артиста России, профессора Е. Малинина.

Среди выпускников класса Т. Б. Веркиной – лауреаты международных и региональных конкурсов В. Хмелевский, Р. Одинцов, Д. Назаренко, И. Ирха, М. Бондаренко, А. Першина, А. Сагалова. Лучшие ее выпускники работают в ХГУИ, в ХССМШ-и, ХМУ, в институтах и школах Украины и за рубежом. За высокопрофессиональную подготовку учеников Т. Б. Веркина получила благодарности Министерства культуры Украины, посольства Украины в Швейцарии, ректора консерватории г. Нюрнберга. Неоднократно была главой экзаменационных комиссий в музыкальных училищах Украины, членом жюри Всеукраинских и международных конкурсов, является автором работ научно-практического характера.

У своих учеников Т. Б. Веркина воспитывает высокую музыкальную культуру, исполнительскую индивидуальность. В педагогической работе используется единый системный подход, применимый к любому музыкальному произведению. На начальном этапе работы от ученика требуется доскональное изучение нотного текста, тщательная работа над деталями, осмысление интонационной структуры, фразировки. Широко используется способ работы без инструмента, который позволяет изучать музыку внутренним слухом, ощутить ритм формы. Ученик воссоздает музыкальный образ, мысленно проживая произведение целиком, что способствует ощущению целостности формы. Большое внимание в классе Т. Б. Веркина уделяет качеству звуковедения, проблемам интонирования и стиля. Для достижения певучего, кантиленного туше на рояле ученику предлагается вначале выразительно спеть музыкальную фразу, используя дыхание, затем повторить ее на инструменте, добиваясь подобного звучания. Наиболее эффективен этот метод в изучении полифонии. Работая

над фугой, ученики разделяют произведение на голоса и поют его (при этом каждый исполняет партию своего голоса, слушая, как она взаимодействует с другими голосами). После такой работы исполнение на инструменте становится более осмысленным, слышна ясная дифференциация фактурных пластов.

При изучении музыкального произведения одним из важнейших этапов являются воссоздание исполнительской драматургии, работа над художественным образом. Большое значение для выработки собственной исполнительской концепции имеет эмоционально-звуковая окраска тональности: ученик исполняет фрагмент произведения в нескольких тональностях, сопоставляя и анализируя различие в звучании, выраженное в эмоциональном напряжении и интонировании интервалов.

У своих учеников Татьяна Борисовна воспитывает также музыкально-педагогическое мышление. На уроках часто присутствуют несколько студентов ее класса, все они активно вовлекаются в работу, помогают друг другу, услышанные замечания применяют к своим произведениям.

Т. Б. Веркина вместе с известными зарубежными коллегами-пианистами ежегодно организывает и проводит международные мастер-классы в Украине, Германии, Швейцарии, Англии, Франции и США с участием украинских и иностранных студентов; является инициатором и художественным руководителем международного музыкального фестиваля «Харьковские ассамблеи», международного конкурса юных пианистов им. П. Луценко, международного студенческого конкурса пианистов и вокалистов им. Р. Шумана, которые проводились под эгидой «Харьковских ассамблей».

Т. Б. Веркина-пианистка внесла огромную лепту в музыкальную летопись Харькова. На протяжении многих лет она пропагандирует современную украинскую музыку, особенно, произведения харьковских композиторов, неоднократно была первой исполнительницей их новых произведений, на основе которых были сделаны фондовые записи на Украинском радио.

Плодотворной деятельности на кафедре специального фортепиано способствует коллектив талантливых профессоров и педагогов, представителей различных фортепианных школ и

направлений, которые имеют во многом различные творческие установки.

В. Ф. Шукайло — профессор кафедры специального фортепиано. После окончания Харьковской консерватории (класс профессора А. Л. Лунца, ассистент В. И. Лозовая) прошла стажировку в Одесской, Львовской консерваториях, в музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (г. Москва), закончила факультет повышения квалификации Московской государственной консерватории (руководитель — профессор, народный артист СРСР Л. М. Власенко). Исполнительская манера В. Ф. Шукайло, по характеристике Л. М. Власенко, отличается «искренним тоном романтического высказывания, ярким масштабным пианизмом, широким спектром фортепианных красок...».

За время работы в университете искусств В. Ф. Шукайло подготовила более 80 специалистов, среди ее воспитанников лауреаты и дипломанты международных и национальных конкурсов: Т. Андреева, И. Котляр, О. Неклюдов, О. Федорова, Н. Федоренко, В. Бублик, В. Сушанова, А. Чепец. Наряду с педагогической, В. Ф. Шукайло ведет активную исполнительскую деятельность, имеет обширный репертуар, исполнила свыше ста ансамблевых и сольных концертов во многих городах Украины и за рубежом; занимается консультативной работой, принимает участие в работе жюри областных, национальных и международных конкурсов.

В. Ф. Шукайло — автор многочисленных методических статей, интересного учебного пособия «Педалізація в професійній підготовці піаніста», изданного в 2004 г.

На протяжении 30 лет работы на кафедре специального фортепиано ведет активную творческую деятельность **С. Ю. Юшкевич** — заслуженный артист Украины, лауреат одного из престижнейших в мире конкурсов пианистов им. Королевы Елизаветы в Бельгии (школа профессора В. К. Мержанова). С 2005 по 2006 год он работал деканом фортепианного факультета. Много гастролировал во Франции, Венгрии, России, Армении, выступая в камерных ансамблях с такими признанными мастерами как Б. Которович (Украина), З. Тот (Венгрия), М. Штильц (Германия), а

также с Молодежным симфоническим оркестром «Слобожанский».

С. Ю. Юшкевич — автор оригинальных транскрипций известных произведений И. С. Баха, Ф. Шуберта, А. Солера, Н. Лысенко для фортепиано, обработки украинских народных песен, а также статей о музыке, в частности: «У страха глаза велики», «Транскрипции для фортепиано С. Рахманинова: их роль в формировании личности пианиста-интерпретатора». Среди учеников С. Ю. Юшкевича много лауреатов и дипломантов международных конкурсов и фестивалей: И. Денисенко, И. Ирха, Е. Чудинович, Т. Багинец, И. Довбня, В. Данилов, Н. Леонтьева, О. Епанешникова, Г. Сотникова.

Профессор **Н. А. Мельникова**, заслуженный деятель искусств Украины, лауреат муниципальной премии И. Слатина заведовала кафедрой специального фортепиано с 1989 по 2003 год. Музыкальное образование она получила в Казанской консерватории в классе народного артиста России, лауреата государственных премий, профессора А. С. Лемана. Н. А. Мельникова ведет активную педагогическую и исполнительскую деятельность, имеет записи на радио и телевидении, многократно была членом жюри международных и всеукраинских конкурсов. Среди ее учеников — лауреаты международных конкурсов в Украине, России, Польше, Чехии, Франции: С. Косенко, Т. Ганжа, И. Сапожникова, А. Пятак, Л. Красногорова, Е. Корсенева, А. Нацлекова, С. Школярченко и др.

С 1974 года на кафедре специального фортепиано преподает доцент **Н. И. Руденко**, в настоящий момент возглавляющая также работу с иностранными студентами. После окончания Харьковского института искусств (класс Р. С. Горовиц) прошла ассистентуру-стажировку при Московской консерватории в классе профессора Г. Б. Аксельрода. За годы работы в Харьковском институте искусств Н. И. Руденко выпустила более 100 специалистов, которые работают в Украине, СНГ, дальнем зарубежье. Среди них лауреаты международных конкурсов: Е. Глотова, В. Козырь, А. Дерновая, Ян Цзяо, Чень Чень и др.

Н. И. Руденко плодотворно занимается научно-методической работой, имеет многочисленные публикации. Она также ведет

активную исполнительскую деятельность, является членом жюри международных фестивалей, систематически проводит мастер-классы и методические семинары в Украине и за рубежом.

С 2000 года на кафедре специального фортепиано работает кандидат педагогических наук, профессор **Н. В. Горецкая**. Музыкальное образование она получила в Одесской консерватории (класс профессора Л. Н. Гинзбург), затем в Харьковской консерватории (класс профессора Н. А. Мельниковой), в последствии прошла стажировку в классе народного артиста России, профессора Д. А. Башкирова. Н. В. Горецкая участвовала в качестве концертмейстера в различных фестивалях в Украине, России, Югославии, Чехии, Швеции, выступала в фортепианном дуэте с профессором Н. А. Мельниковой. Помимо работы концертмейстера работала на кафедре общего и специализированного фортепиано, руководила педагогической практикой студентов, В настоящее время она проводит большой объем организационной работы в университете. Среди его учеников – лауреаты международных конкурсов и фестивалей К. Агишева, А. Дмитриева, Л. Хрусталева.

Успешно и плодотворно совмещает педагогическую, научно-методическую, исполнительскую и административную работу на кафедре специального фортепиано лауреат Межреспубликанского конкурса пианистов им. Х. Эллера в г. Таллине, кандидат искусствоведения, доцент **М. С. Чернявская**. Окончила Харьковский институт искусств (класс профессора М. А. Ещенко), затем ассистентуру-стажировку при Киевской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (класс заслуженного деятеля искусств Украины проф. И. М. Рябова).

М. С. Чернявская занимается исполнительской и научной деятельностью, является ученым секретарем специализированного ученого совета по защите кандидатских диссертаций; проводит лекционные курсы «История фортепианного исполнительского искусства» и «Проблемы современного фортепианного исполнительства», руководит магистерскими работами китайских студентов. Среди учеников М. С. Чернявской есть лауреаты и дипломанты международных музыкальных фестивалей: О. Миц, Д. Краминская, Е. Сердюченко.

С 2006 года на кафедре специального фортепиано работает кандидат искусствоведения, профессор **Е. В. Кононова** (класс доцента В. Д. Захарченко и профессора Б. А. Скловского). Помимо педагогической, активно занимается научной и публицистической деятельностью, автор более 100 статей об истории и современности музыкальной культуры Харькова. С 1988 года Е. В. Кононова заведует также кафедрой общего и специализированного фортепиано, с 2006 является деканом оркестрового факультета.

Совмещает педагогическую работу на кафедрах специального фортепиано (работает с 2006 года) и общего и специализированного фортепиано старший преподаватель **И. М. Карминская** (класс профессора М. С. Хазановского). С 1957 года гастролирует с концертами в Харькове и других городах Украины, принимает участие в тематических концертах-лекциях.

Традиции Харьковской фортепианной школы продолжает талантливая молодежь — выпускники университета. Заметен вклад в деятельность кафедры старших преподавателей кафедры специального фортепиано **Н. А. Сутуловой** (класс профессора Т. Б. Веркиной), **Т. А. Сирятской** (класс профессора В. А. Сирятского). В концертно-творческой работе выделяются молодые аспиранты, ассистенты-стажеры и преподаватели **М. В. Бондаренко**, **А. В. Сагалова** (класс профессора Т. Б. Веркиной), **Ю. К. Попов** (класс профессора В. А. Сирятского), **О. В. Фекете** (класс доцента С. Ю. Юшкевича).

Выводы. Подытоживая исторический путь развития Харьковской фортепианной школы за 90 лет, обобщим главные моменты.

В сложных условиях трансформации современной системы высшего музыкального образования в Украине, Харьковская фортепианная школа продолжает историческую миссию сохранения и умножения лучших профессиональных традиций.

1. Развивая исторические традиции лучших педагогов-пианистов прошлого, современная фортепианная школа объединяет принципы Московской, Петербургской, Пражской и Берлинской школ, воплощая новые формы творческого синтеза.

2. Момент сохранения принципиальных позиций и процесс привнесения новых элементов отличается противоречием. С одной стороны, неизменность базовых принципов школы — обязательное

условие ее существования как единого целого, с другой, консерватизм в искусстве приводит к неизбежному распаду школы. От поколения к поколению музыкантов школа обрывает все новыми признаками, ее границы трансформируются, обретая новый облик.

3. В настоящее время на кафедре специального фортепиано идут процессы обновления и преобразования исполнительской и педагогической деятельности. Ведущие преподаватели, продолжая традиции основателей Харьковской фортепианной школы, выступают с сольными программами в концертных залах Украины и за рубежом, готовят студентов-лауреатов, публикуют научные работы. Благодаря деятельности пианистов-педагогов повысился престиж учебного заведения. Налаживаются связи с музыкальными вузами Украины и зарубежья. В университете обучается большое количество иностранных студентов, что способствует обогащению и развитию музыкальной культуры.

Таким образом, без преувеличения можно утверждать, что в период рубежа двух тысячелетий кафедра специального фортепиано Харьковского государственного университета искусств им. И. П. Котляревского обрела статус подлинного центра по формированию и воспитанию высокопрофессиональных кадров в Украине.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кононова Е.В. *Пианистическая культура Харькова последней трети XIX-начала XX ст.*: — Автореф. дисс....канд. искусствоведения. — К., 1984. — 21 с.

2. Лысенко Л.Ф. *Павло Кіндратович Луценко та його учні. Шляхи формування Харківської піаністичної школи.* — Х.: Лівий берег, 1998. — 80 с.

3. Руденко Н. И. *Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки* / ХДІМ; КДВМУ. — К., 2001. — 255с.

4. *Харьковский институт искусств имени И.П. Котляревского 1917-1992.* — Харьков, 1992. — 446 с.

ПРИНЦИПИ ОПЕРНОЇ РЕЖИСУРИ ТА ПІДГОТОВКИ СПІВАКІВ-АКТОРІВ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ С. Д. МАСЛОВСЬКОЇ

Рассматриваются творческие принципы С. Д. Масловской в области оперной режиссуры и воспитания певцов-актеров второй половины 1930-х г.

S. D. Maslovskaja's creative principles are considered in the field of opera direction and education of the singers - actors in second half 1930th.

Розглядаються творчі принципи С. Д. Масловської у галузі оперної режисури та виховання співаків-акторів другої половини 1930-х р.

Софія Дмитрівна Масловська (1883-1953) – перша в історії опери жінка-режисер, співачка та педагог, яка тривалий час працювала режисером (1935-1938) та головним режисером (1938-1941) Харківського театру опери та балету, а у 1939 р. заснувала оперну студію Харківської консерваторії. В числі її учнів були в Ленінграді С. П. Преображенська, В. М. Давидова, А. Ю. Модестов, режисер Е. Й. Каплан, у Харкові – Б. Р. Гмиря, Л. А. Ярошенко та ін.

Зацікавленість проблемами співака-актора виникла у Масловської ще під час навчання на драматичному відділенні Петербурзького театрального училища (закінчила в 1912 р.) та у вокальному класі Петербурзької консерваторії, де вона згодом очолила оперний клас. У 1918 р. Масловська працювала разом з Мейерхольдом над постановкою у колишньому Маріїнському театрі опери Ф. Обера «Німа з Портічі», а у 1919 р. в Малому оперному театрі Петрограда ставила оперу «Коццій безсмертний» М. А. Римського-Корсакова спільно з І. В. Єршовим. Від видатного співака та режисера вона навчалася мистецтву живої, природної фразировки та вокальної інтонації, у Мейерхольда – оригінального прочитання музичної партитури. Під час роботи у ТМД (Театрі Музичної драми), очолюваному режисером-реформатором Й. М. Лапицьким, Масловська, за словами сучасників, була його «правицею» [3, с. 592]. Експансивному та вимогливому Лапицькому

було важко працювати з акторами-початківцями, і майже завжди цю роботу виконувала Масловська.

У 1923 р. вона була однією з організаторів оперної студії при Ленінградській консерваторії, і на посаді її режисера отримала звання заслуженого артиста Росії. В 1943 – 1949 рр. знову працювала в оперній студії Ленінградської консерваторії. Географія її оперних постановок охоплює також Свердловськ («Євгеній Онегін», 1934), Горький («Царева наречена», 1936), проте її найбільший творчий доробок стосується харківського періоду, де Масловська здійснила десять оригінальних вистав за операми класиків та сучасних композиторів, в тому числі на сцені оперної студії.

До С. Д. Масловської посаду головного режисера (а деякий час і балетмейстера) у Харкові обіймав М. М. Фореггер, який разом з художником А. Г. Петрицьким здійснив на харківській сцені низку експериментальних, а часом і відверто епатажних вистав («Князь Ігор» О. Бородіна у дусі конструктивізму, останню західну новинку – «Машиніст Хопкінс» М. Бранда та іншу оперу, дратуючу слух музичних обивателів – «Золотий обруч» Б. Лятошинського). Музичної або режисерської освіти Фореггер не мав й усі знання в театральній галузі придбав самотужки.

Дуже швидко Фореггер змушений був перейти від радикальності до поміркованості і подальші постановки витримував вже у цілком реалістичному стилі. Після переведу столиці України з Харкова до Києва у ДАТОБі відбулись значні кадрові зміни. Аби творчий рівень не ослабнув, на постановку опер «Кармен» та «Гугеноти» було запрошено Й. М. Лапицького, який цілком у традиціях петроградської «Музичної драми» поставив опери Ж. Бізе «Кармен» (спільна робота з диригентом А. М. Пазовським) та «Гугеноти» Дж. Мейєрбера. Наступними постановками стали балет П. Чайковського «Спяча красуня» у постановці К. Я. Голєзовського та опера М. Римського-Корсакова «Царева наречена» (режисер С. Д. Масловська).

На одній з перших вистав у Харкові 11 червня 1935 р. був В. Е. Мейєрхольд, який залишив у книзі відгуків шанобливий запис: «Слухав та дивився «Цареву наречену» Римського-Корсакова у виконанні артистів Харківської опери під керівництвом диригента

Маргуляна, якого я давно знаю, як вельми чудового і музиканта і оперного диригента. У складі трупи — ціла низка артистів з чудовими голосами. Ансамблі дуже стрункі. Не менш стрункий оркестр. Режисера Масловську я теж давно знаю. Це дуже культурний режисер з великим знанням оперної сцени, дуже складних її умов...» [8].

Іншим високим гостем театру у той час був Б. Асаф'єв (вочевидь, у зв'язку із майбутньою постановкою балету «Полум'я Парижу»). Його стаття у газеті «Харківський ДАТОБ» (можливо, стенограма доповіді трупі, присвяченої постановці «Цареві нареченої») — цікавий документ свого часу. У ній відомий композитор та музикознавець, на жаль, представлений як апологет вульгарного соціологізму щодо трактовки епохи, лібрето і навіть музики М. Римського-Корсакова. Зокрема, Б. Асаф'єв наголошував, що «епоха Грозного в «Царевій нареченій» подається згідно здавна заштампованим уявленням офіційно-націоналістичних драматургів: Грозний — тиран, який ухвалює безглуздо-жорстокий терор зухвалої ватаги опричників [...]. Немає глузду критикувати подібну концепцію, переконаний Асаф'єв. Цілком зрозуміло, що нікому не заманеться вчитися «реалізму історії» за фабулою «Цареві нареченої». Римський-Корсаков не сприймає епоху, змальовану ним у опері, критично [...]. З одного боку, фабула опери, яка свідчить про розбій та насильництво, як характерні прикмети епохи. Зіншого — красива, соковита або піднесено офіційна — але і в тому і в іншому випадку позбавлена іронії музика, яка позитивно малює насильницькі норми поведінки. Зрозуміло, підкреслює автор допису, короткозоре відображення епохи Грозного, не знімає з дії опери історичного колориту. Воно позбавляє драму дійових сил історії: конфлікти пристрастей ми відчуваємо, ми співчуваємо жертвам та обурюємося насильництвом [...], проте політико-суспільні протиріччя показані, як побутовий устрій, а не дія у процесі» [8]. Однак Асаф'єв був цілком задоволений і музичним і сценічним рішенням опери. За власним визнанням, він був «схвильований роботою хору під досвідченим керівництвом режисера С.Масловської: треба не тільки чути відмінний спів оперного хору, але й бачити пластично усвідомлену його гру (пісня-гра «Яр Хміль») у першій дії, народна сцена у другій дії» [там само].

Наступного року Масловську запросили на постановку «Цареві нареченої» у оперному театрі Горького, яку теж схвально оцінила критика [9, с. 231]. У цей же час на репертуарній афіші Свердловського театру утримувалася ще одна її постановка російської класики – «Євгеній Онегін» П. Чайковського. Не потребує доказу, що у часи панування так званого соціалістичного реалізму навіть культурні та досвідчені режисери, вимушені були інколи шукати сценічні рішення, далекі від поетики оперного лібрето та емоційного змісту музики. Це стосується і постановки С.Д. Масловською опери П. Чайковського у «соціологічному дусі», тобто «викриттю дворянського суспільства». Не драма Тетяни, Ленського і Онегіна цікавила режисера, пише з цього приводу А.А. Гозенпуд, а показ взаємовідносин кріпосних, карикатурне зображення гостей на балу Такими були настанови тодішньої ідеологічної верхівки: подолання в творах Чайковського «лірико-сентиментальної мелодрами особистих, глибоко індивідуальних міщанських пристрастей» [там само, с. 210-211].

У показі «соціальних протиріч епохи» Масловська вочевидь виходила, не з музики (що було неможливим), а з тексту. За її словами, які цитує Гозенпуд, особливо вирашаний вигляд для соціологічного рішення має ларінський бал, де «поміщицько-кріпосницька Росія зображена яскравими образами – Фленових, Гвоздінних, Скогінніних з жінками та доньками, які щебечуть... Ларіна у виставі була показана, як запекла володарка кріпосних душ. У сцені ларінського балу зіткнення Ленського та Онегіна вичавлювалося на другий план недоречно карикатурними сценами з офіцерами, що хильнули зайвого». У дописі, надрукованому в місцевій газеті, Масловська шкодує, що «менш багатий (вочевидь, на соціологічні викриття – О.Ч.) текстовий матеріал маємо ми для гремінського балу». Нарешті, аби довести, що «дія відбувається у похмурі часи царизму, Масловська увела дві величезні скульптурні постаті військових, які, вочевидь, символізували тло, на якому розгортається дія [там само].

Сценічне рішення «Онегіна» можна було б виправдати словами вчителя Масловської Лапицького, який стверджував ще у 1920 р., що музичний твір можна вільно перебудовувати, якщо того потребує «життєва правда», а провідна роль «належить не

композитору, а постановнику» [там само, с. 73]. Проте сам Лапицький у театральній інтерпретації опер 1930-х р. подібної вульгаризації не допуслав — вони залишилися у епосі «воєнного комунізму».

Слід також пам'ятати, що статті, які друкували постановники перед прем'єрами у сталінські часи були, зазвичай, маніфестами ідейної лояльності, вірності пануючим настановам партії. На практиці вульгарний соціологізм оперних та балетних постановок значно пом'якшувався за рахунок адекватного музичного та пластичного прочитання класичних партитур. А участь у виставах видатних майстрів сцени збагачувала трактування, навіть якщо воно було примітивнішим за авторський задум.

У 1935 р. Масловська досить часто друкувалася у багатотиражці ДАТОБу, де у велемовних передовицях відкидався досвід колишнього «Березолю», засуджувався режисер Курбас, який нібито «намагався всілякими засобами приховати від пролетарського ока ту шкідницьку, націоналістичну роботу, яку він проводив разом із купкою інших контрреволюціонерів-націоналістів» [7]. У подібній атмосфері партійного нагляду, диктату норм соціалістичного реалізму та суттєвих змін у взаємовідносинах між театральними колективами і глядачами, кожен з авторів змушений був шукати такі формули творчості, аби не бути звинуваченим у ідеологічному шкідництві.

Отже, статті Масловської, як і інших діячів музичного театру, сьогодні потребують деідеологізації, позбавлення дидактичних вихлясів та ідейного менторства у душі партійних прокламацій. Вочевидь, їх публікації передувала стаття директора Ленінградського театру ім. С. Кірова В. Городинського в газеті «Советское искусство» під назвою «Про актора оперного і драматичного». В ній небезпідставно стверджувалось, що «жорстоке падіння у нас вокальної культури, той факт, що майже зовсім зникло *«bel canto»* с великою мірою результат примусового перетворення оперного театру на драматичний» [2]. Проблема була поставлена у потрібному ракурсі, але вирішення її було безперспективним, оскільки хибне розуміння сценічної правди з точки зору соціалістичного реалізму й не могло привести до мистецької відповідності. Подібне відбувалося і у хореографічному театрі та призвело до

появи хореодрами. А в оперному — до народження так званої «пісенної» опери — І.І. Дзержинського за сюжетами М.О. Шолохова, Т.М. Хреннікова («В бурю»), О.С. Чишка («Броненосець Потьомкін» та ін.) — дві останні опери, до речі, Масловська поставила на величезному кону нового приміщення Харківської опери (Московський проспект) відповідно у 1939 та 1937 рр. Тут знадобився її досвід та майстерність постановника масових сцен, показу «масової героїки», яка у «пісенних» операх була важливіше, ніж психологічна розробка індивідуальних образів.

У своєму дописі С.Д. Масловська цілком свідомо обирає тільки один аспект проблеми, пов'язаний із сучасним виконавським рівнем оперної сцени. «Чим пояснити, запитує режисер, що гарний співак буває часто на сцені безпорадним? І шукає відповідь у тій системі виховання, чисто вокального, який дістає актор-співак від свого викладача-вокаліста. Здебільшого такий викладач-професор натискує лише на «красивість» звучання, без акценту на думку. Слово є основним для педагога-вокаліста, наголошує Масловська. Тому під поняттям «добре поставлений голос», є такий, що своїм красивим та звучним словом передає сценічні завдання та основні ідеї та почування образу. Артист-співак, що перебуває в полоні свого звуку, не здатний передати повноцінного слова, не одірваного від сценічного виконання. Він дбає тільки про свої вокальні прийоми, про напрям звуку і т. ін., зовсім не спрямовуючи свою увагу на завдання вистави в цілому і свого сценічного завдання зокрема» [4].

Оперний режисер, продовжує Масловська, часто буває зовсім не музикальною людиною, яка не розуміє стан співака-актора на сцені, не відчуває і не розуміє музичної суті твору і нав'язує музиці невласливі їй думки, одриваючи, таким чином, образ сценічний від образу музичного (натяк на режисуру «неосвіченого» Фореггера — О. Ч.). Або буває й так, що режисура недостатньо культурна взагалі, і в такому разі своїми штампованими сценічними положеннями, несерйозно проробленими матеріалами, нечутливим і невмілим ставленням до психології співака-артиста, остаточно вбиває у ньому охоту до серйозної та вдумливої роботи над собою і образом. Третьою проблемою неадекватної сценічної поведінки актора Масловська називає підхід до ролі. Більшість зі

співаків-акторів, наголошує вона, творить образ інтуїтивно, йдучи за музикою, а повного, міцного усвідомлення своїх сценічних завдань не має» [там само].

«Основні труднощі виконання для оперного актора, вважала Масловська, полягають в тому, аби зрозуміти основну думку як самого твору, так і свої сценічні завдання, не роблячи розриву між музикою та сценою, втіливши їх у яскравий і конкретний образ». Масловська навчала своїх артистів починати роботу з аналізу музичного тексту твору в цілому. Потім переходити до вивчення літературно-драматичного тексту, після чого обидва тексти узгоджувати. «Тим же шляхом, писала вона, слід будувати сценічні завдання: тобто йти не від драматичного змісту ролі, а від музично-драматичного трактування» [5]. І в цьому вже була полеміка з методами Лапицького часів «Музичної драми», коли відомий режисер надавав забагато більше місця драматичній складовій образів, ніж прочитанню музичної партитури.

Масловська ж, активно наполягаючи на специфіці оперного мистецтва, «умовного і перебільшеного в своїй інтерпретації», роз'яснювала, що акторське виконання не може бути надміру простим, а у своїй масштабності має підніматися до звучання оркестру і хору» [там само]. Тобто у постановці сценічних завдань вона у кожному окремому випадку намагалася посилити рівень емоційної насиченості образів.

Наприклад, Масловська вважала, що опера М. Римського-Корсакова «Царєва наречена» дає матеріал для патетичного видовища, бо її «масштаб і величезна сила внутрішнього напруження дають можливість певною мірою відтворити стиль так званої Гранд Опера (очевидний вплив попередньої постановки «Гугенотів» Мейєрбера – О.Ч.) і було б неприпустимо підмінити її дешевою побутовщиною». У дусі ідеологічних вимог свого часу називає Масловська головними завданнями постановки «розкриття і показ утисків і темряви, що панували у колишній Росії в епоху становлення самодержавного ладу». У іншій статті Масловська (слідом за Асаф'євим) навіть робить закид Римському – Корсакову, як композитору та лібретисту у «недооцінці тієї соціальної ролі, яку зіграла опричинна за доби зміцнення й розвитку як самодержавства, так і влади поміщиків-кріпосників»

[6]. Відомо, що з подібною проблемою трактування опричинни зустрівся в сталінську епоху і С.М. Ейзенштейн у постановці фільму «Іван Грозний» (1945).

Попри всі вульгарно-соціологічні недоречності загальної трактовки (які часто залишалися лише документами політичної лояльності), її постановка масових сцен у всіх оперних виставах викликала захоплення в глядацькій залі. На кону харківського оперного їй довелось працювати з такими неперевершеними майстрами вокального мистецтва, як І.С. Паторжинський, М.І. Литвиненко-Вольгемут, М.С. Гришко, М.Д. Роменський, М.М. Донець, Ю.С. Кипоренко-Доманський. В оперній студії консерваторії Масловська готувала Б.Р. Гмирю до етапної роботи у його творчій кар'єрі — образу Бориса Годунова в однойменній опері М.П. Мусоргського. З листа Гмирі П.В. Голубєву у 1953 р. відомо, якою тяжкою втратою була для співака смерть С.Д. Масловської [1, с. 231]. Сьогодні й ми згадуємо її, як одну з найяскравіших представниць вітчизняного музичного театру, унікальну постать в історії оперної режисури, що суміщала талант співачки, постановника і педагога-наставника, мала свої уявлення про сутність обраної мистецької професії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гмиря Борис. *Статті. Листи. Спогади.* — К.: Муз. Україна, 1975. — 432 с. 2. Городинський В. Про актора оперного і драматичного / Републікація з газети «Советское искусство» 1935. — № 49 // Харківський ДАТОБ. — 1935. — №2 (7). — 25 бер.
2. Левик В. *Записки оперного певца.* — М.: Искусство, 1962. — 712 с.
3. 4. Масловська С. *Методологічні поради оперному акторові* // Харківський ДАТОБ. — 1935. — № 2 (7). — 25 бер.
4. Масловська С. *Методологічні поради оперному акторові (продовження)* // Харківський ДАТОБ. — 1935. — №3(8). — 5 травня.
5. Масловська С. *За максимальне виявлення творчого обличчя актора* // Харківський ДАТОБ. — 1935. — № 4 (9). — 8 червня.
6. О.Т. В. ДАТОБі // Харківський ДАТОБ. — 1935. — № 3(8). — 5 травня.
7. Чепалов А. «Слушал и смотрел «Царскую невесту»» / *Неизвестный автограф Мейерхольда* // Муз. жизнь. — 1990. — №23. — С. 24-25.
8. Гозенлуд А.А. *Русский советский оперный театр. Очерк истории.* — Л.: Гос. муз. издат., 1963. — 440 с.

ИСТОРИОГРАФИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СЕРГЕЯ БОРТКЕВИЧА: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Статья посвящена анализу музыкально-критических и научных материалов, связанных с творческой деятельностью С. Борткевича, и выявлению проблем историографического характера.

Статтю присвячено аналізу музично-критичних та наукових матеріалів, пов'язаних із творчою діяльністю С. Борткевича, та виявленню проблем історіографічного характеру.

The article is devoted to the analysis of the musical and critical scientific materials, connected with the creative of S. Bortkiewicz and showing up the problems of the historiographic character.

Жизнь и творчество Сергея Борткевича (1877-1952), уроженца Харькова, воспитанника Петербургской и Лейпцигской консерваторий, в последние годы оказались в центре внимания исполнителей и музыковедов. Пианист и композитор, чье становление совпало с нарождающимся XX столетием, он разделил участь многих талантливых музыкантов, оказавшихся после революции 1917 года за пределами страны. Долгие годы пребывания за границей, а затем эмиграция, в известной мере, сыграли роковую роль в судьбе Борткевича, по сути «вычеркнув» его имя из истории развития украинской музыки. Достаточно сказать, что ни в одном из существующих отечественных учебных изданий нет о нем каких-либо сведений. Между тем, его разносторонняя деятельность находила широкий отклик на страницах отечественной и зарубежной печати первых десятилетий прошлого века. Тон высказываний, то восторженный, то сдержанно-покровительственный, свидетельствует о том, что фигура Борткевича неизменно привлекала к себе внимание критиков, побуждая их не только к оценке таланта музыканта, но и определению его места в современной музыкальной культуре. Вот как, например, анонсировалось выступление Борткевича в харьковской газете «Южный край» в январе 1904 года: «16-го февраля, в зале дворянского собрания местный уроженец, молодой пианист С.Э. Борткевич дает первый свой

концерт (clavierabend). <...> Г. Борткевич (то есть, господин. — О.Ч.) выступал уже в концертах: в Мюнхене, с дирижером Вейнгартнером, в Лейпциге, Реннсбурге и других городах Германии. Несомненно, что Харьков заинтересуется появлением на его музыкальном горизонте своего уроженца» [8]³. В своей рецензии на этот концерт критик Леонидов, отмечая в игре музыканта отсутствие «нежелательного стремления блеснуть техникой в ущерб остальным требованиям исполняемого композитора», осмысленность нюансировки, искусное выделение мелодии мотива «какой бы рукой она ни велась и как бы сложен и громок ни был аккомпанемент к ней», делает своего рода прогнозирующее замечание: «При условии дальнейшего усовершенствования и развития своего недюжинного дарования, г. С. Борткевич несомненно займет в недалеком будущем видное место среди выдающихся пианистов нашего времени» [4].

Иной «тональностью» окрашена реплика Артура Лазера (Arthur Laser) в его концертном обозрении, опубликованном во втором апрельском выпуске журнала «Die Musik» за 1905/1906 годы: «Эмми Дестин (Emmy Destinn) и пианист Сергей фон Борткевич пели и играли в благотворительных целях с большим успехом. <...> Пианист подтвердил ранее высказанное мною суждение, что он безусловно хороший исполнитель, но не более. Сочиненный им концерт довольно эффектный и принес ему много аплодисментов» [22, с. 127].

Несмотря на активность критической мысли, не упускавшей из поля зрения деятельность С. Борткевича, на сегодняшний день следует признать, что разрозненная и разноречивая информация, содержащаяся в различных источниках, до сих пор не стала предметом глубокого научного изучения. В результате десятилетиями накапливаемые пробелы породили ряд проблем историографического характера. В этом отношении нельзя не согласиться с мнением немецкого музыковеда Риа Фельдманн (Ria Feldmann)

³ Для удобства чтения весь цитируемый материал из дореволюционных изданий дан в современной орфографии при сохранении авторской пунктуации, транскрипции иностранных фамилий и своеобразия стиля изложения.

о том, что «Воспоминания» композитора, ограниченные 1922 годом, не дают представлений о нем как пианисте, его технике, отношении к публике, а отсутствие исчерпывающей монографии побуждает исследователя к осмыслению и оценке его наследия. «Может быть, — замечает в своей работе автор, — этот краткий очерк вдохновит знатоков творчества и деятельности Борткевича на написание более подробных работ о нем» [20, с. 170].

В силу этого **цель** статьи видится в анализе тех научно-критических материалов, сопоставление которых позволяет продемонстрировать существующие несоответствия в изложении фактологического материала о С. Борткевиче, что служит подтверждением актуальности предложенной темы и открывает возможность для исследования его творческой деятельности.

Не претендуя на всеохватность существующих источников, попытаемся остановиться на тех из них, которые получили достаточно широкое распространение, не упуская при этом возможности освещения менее доступных изданий. Поскольку многие авторы черпают информацию из «Воспоминаний», обратим внимание на следующий факт. Борткевич, говоря об окончании в июле 1902 года обучения в Лейпцигской консерватории, замечает, что перед этим он получил шумановскую премию (Schumann — Preis) [12, с. 152]. Данный факт творческой биографии пианиста, ученика именитого Альфреда Райзенауэра, широко используется в веб-сайтовских материалах доктора философии Бомбейского университета, проживающего в Канаде, Багвана Тадани (Bhagwan Thadani) «Борткевич, забытый романтик» [13], доктора Воутера Калкмана (Wouter Kalkman) из голландского города Лейден «Сергей Борткевич: его жизнь и музыка» [26], в ряде публикаций отечественных авторов, в частности С. Цыганкова, В. Кравец, Л. Петуховой [9; 3; 7], получая дополнительные оттенки. Так, в изложении Б. Тадани события приобретают одномоментный характер: «В июле 1902 г. Борткевич полностью завершил обучение в Лейпцигской консерватории и был награжден премией Шумана» [13]. С. Цыганков не указывает дат, даже касающихся учебы в Лейпциге: «У консерваторії, — пишет автор, — Борткевич отримав Шуманівську премію як кращий студент-виконавець року і готувався до концерту в Берліні, але хвороба змусила його

вернуться до маетки батьків» [9]⁴; аналогічно постує В. Кравець, давая, аднако, сведенням некалькіку іншую інтэрпрэтацыю: «Заняття йшлі ўспішно і пасля кількіх публічных канцэртаў Борткевіч атрымаў Шуманіўскую прэмію як крашчэй студэнт-віканавец року» [3].

Не педаліруя гэтыя нюансы і, не падвергаў сумненню сам факт атрыманьня прэміі, адзначым толькі, што гэтая інфармацыя, пакінутая пасьля сабою самім кампазітарам, адсутнічае ў многіх вядомых заўражэных справочна-энцыклапэдычных выданьнях. Сярод іх назовем «Das neue Musiklexikon», «Grove's Dictionary of Music and Musicians», «Encyclopédie de la musique», «Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik»⁵, кнігу Марка Мюльбаха (Marc Mühlbach) «Russische Musikgeschichte im Überblick: ein Handbuch» [14; 21; 18; 17; 23; 24].

Попутна ўкажам, што «Воспоминания» Борткевіча былі апублікаваны ў 1971 годзе ў шэсьцім выпуску перыядычнага навучнага зборніка «Musik des Ostens» і з гэтага часу не зьяўляліся бібліаграфічнай рэдкасьцю. Акрамя таго, згодна афіцыйна існуючай інфармацыі прэмія імя Роберта Шумана была ўстаноўлена ў 1964 годзе ў Цвікаў для выдаючыхся іспольніцеляў — пьевцоў, інструмэнталістаў, дырыжэраў, творчэских каллектываў, прызнаных яркімі інтэрпрэтацыйнамі музыкі нямецкага рэмантыка, і музыковэдаў, вьнесшых вьесомы вьклад ў шуманавэдынае. Сярод прызэраў — савэцкія піаністаы Святаслаў Рыхтэр, Тагьяна Ніколаева, Эміль Гілельс, Эліса Вирсаладзе, пьевцы Пьетэр Шрайер, Зара Далуханова, Дітрых Фішэр-Діскаў, дырыжэры Курт Мазур, Вольфганг Завалліш, Даніэль Баренбойм, музыковэды Георг Айсманн (Цвікаў), Карл Лаукс (Дрэздэн), Даніэль Жытомырскі (Москва) і многія дрыгіе.

⁴ Уточнім, што падгэтка к бэрлінскаму выступленьню пачалась пасля аканчання кансерваторыі. «Это лето, — чытаем ў «Воспоминаниях», — я прэвал ў Тіроле, околэ Цэля (Zell) на озерэ, прылежно ўпражнялся і гэтэвілся к моему дэбюту ў Бэрліне. Райзенауэр рэкомэндавал мне канцэрт с оркэстрам, втэрой датэ как Klavier-abend» [12, с. 152].

⁵ В далейшэ — MGG, ў савэствэньні с прынятою ў нямецкаю навучною літэратурэ абрэвіатураю.

Исходя из данной информации, можно предположить, что шумановская премия, полученная Сергеем Борткевичем, была инициирована дирекцией Лейпцигской консерватории. Возможно поэтому во избежание путаницы энциклопедические издания не вносят данный факт в биографические сведения о композиторе. Однако подчеркнем, что высказанная гипотеза требует изучения иных материалов, непосредственно связанных с историей и традициями одного из старейших музыкальных учебных заведений.

На этом, казалось бы, в этом вопросе можно было бы поставить на сегодняшний день точку. Вместе с тем он приобретает неожиданный поворот, когда знакомишься с работами украинских музыковедов. Так, в заметке Е. Кононовой из энциклопедии «Мистецтво України» за 1995 год [5, с. 241], монографии того же автора [2, с. 49], а также статье А. Мухи [1, с. 371] (два последних издания вышли в свет в 2004 году) написано, что Борткевич получил премию имени Ф. Шопена. Эта ошибка, прошедшая сквозь столетие, вызвана, очевидно, уже упомянутой заметкой неизвестного автора на страницах газеты «Южный край» за 23 января 1904 год.

Учитывая сложность доступа к дореволюционной печати ввиду раритетности экземпляров, приведем интересующий абзац полностью: «Г. Борткевич — ученик знаменитого пианиста-виртуоза А. Рейзенауера, в классе которого в лейпцигской консерватории и закончил свое музыкальное образование. Г. Борткевич является лауреатом консерватории, получившим премию имени Шопена» [8]. Допущенный автором промах отчасти компенсируется небезынтесной деталью о консерваторском лауреатстве пианиста, что не умаляет необходимости внести в данные о Борткевиче соответствующие коррективы. Озадачивает и тот факт, что в разделе «Литература» А. Муха указывает единственный источник — статью С. Цыганкова «Сергій Борткевич. Повернення таланту», опубликованную 15 июня 2001 года в газете «День». Укажем, что она, как в печатном, так и в электронном вариантах, называется «Сергій Борткевич. Реанімація таланту», и в ней автор пишет: «У консерваторії Борткевич отримав Шуманівську премію як кращий студент-виконавець року <...>» [9].

Отметим еще одно несоответствие в материалах украинских энциклопедических изданий, где преподавание Борткевича в консерватории Клиндворта-Шарвенки в Берлине отнесено к 1904-14 годам [5, с. 241; 1, с. 371]. Возможно, оно спровоцировано скудным перечнем событий из «Baker's Biographical...»: «С 1904 по 1914 он жил в Берлине и преподавал в Клиндворт-Шарвенка консерватории; потом едет назад в Россию <...>» [11, с. 308]. Для сравнения обратимся к другим зарубежным источникам. В MGG находим: «<...> здесь (то есть в Берлине. — О.Ч.) он жил до начала Первой мировой войны, концертировал, преподавал один учебный год в Клиндворт-Шарвенка-Консерватории и посвящал себя также теперь композиции» [17, с. 452]. В дополнительном томе первого издания MGG читаем: «В 1904-1914 годах он жил в Берлине, где некоторое время преподавал фортепиано в Клиндворт-Шарвенка-Консерватории» [16, с. 970]. В «Das neue Musiklexikon» за 1926 год написано: «<...> жил в 1904-14 в Берлине, где он короткое время работал в качестве преподавателя фортепиано в Клиндворт-Шарвенка-Консерватории» [14, с. 66]. Наконец, в наиболее раннем, первом издании 1909/10 годов «Deutschlands Österreich — Ungarns und der Schweiz Musiker in Wort und Bild» значится: «Концертировал во многих крупных городах Германии и Австрии, с 06 — педагог в Клиндворт-Шарвенка-Консерватории» [15, с. 39-40]. Факт кратковременной работы в указанном учебном заведении подтверждается также в материалах Б. Тадани и В. Калкмана. Последний пишет: «В Берлине он давал частные уроки, за исключением одного года, когда он работал преподавателем в Клиндворт-Шарвенка консерватории <...>» [26]. Окончательные разъяснения дает сам композитор в своих «Воспоминаниях»: «Я преподавал только один сезон в Клиндворт-Шарвенка-Консерватории. После нескольких неприятных опытов я покинул эту музыкальную школу <...>» [12, с. 155].

Вторая, не менее сложная ситуация возникает перед исследователем, когда он сталкивается с хронологией творчества композитора. Она спровоцирована тем, что Борткевич, очевидно, не датировал свои опусы вследствие их быстрого выхода в свет. Практически во всех источниках отмечается начало его композиторской карьеры после возвращения в Берлин в 1904 году и

плодотворное сотрудничество с издательством D. Rahter⁶. При этом остается открытым вопрос о времени создания сочинений, что порождает разночтения в научно-исследовательских источниках. Например, первым опубликованным произведением стали «Quatre Morceaux pour piano» op. 3, которые в MGG [17, с. 453] указаны с отметкой «Lpz. o. J.», то есть «Лейпциг, без года»; в «Russische Musikgeschichte im Überblick» Марка Мюльбаха они датированы 1904 годом [23, с. 459; 24, с. 440]; в списке сочинений Борткевича, содержащемся в материалах В. Калкмана, стоит «Rahter 1906» с фотографией копии оригинала титульного листа [26], наконец, внизу второй страницы ксерокопии нот, имеющих в наличии, написано: «Авторские права 1909 у D. Rahter» («Copyright 1909 by D. Rahter. Leipzig. D. Rahter. London • Hamburg»).

Не менее противоречивы сведения о Концерте для скрипки с оркестром op. 22. В публикациях С. Цыганкова [9], В. Кравец [3] временем и местом создания значатся — 1915-1916, Харьков. Источником информации, очевидно, послужили материалы В. Калкмана: «Вспыхнувшая в 1914 году Первая мировая война изменила жизнь Борткевича <...> Побывав в Стокгольме и Финляндии, он, наконец, достиг Санкт-Петербурга. Здесь он не остался, направившись в Харьков <...>. В течение этих лет жизни в Харькове он сочинил свой виолончельный концерт опус 20 <...> и скрипичный концерт опус 22 <...>» [26]. К такому выводу располагают и «Воспоминания» композитора, который, описывая события своей жизни во время Первой мировой войны по возвращении на родину, повествует о многочисленных успешных выступлениях на юге России совместно с талантливым скрипачом Франком Смитом (Frank Smit). Затем он пишет: «Наш первый концерт в Москве имел большой успех. Мы должны были заключить контракт на второй концерт, но было поздно: большевики уже захватили власть. Мой скрипичный концерт я посвятил моему другу Смигу. Он женился на русской и покинул Харьков, когда приближалась немецкая армия» [12, с. 160]. При этом, заметим,

⁶ В дальнейшем сотрудничество Борткевича с издательскими домами расширялось, в частности с Kistner & Siegel, равно как и Simrock в Лейпциге, Ries & Erler в Берлине, Litolf в Брауншвайге, Ryzsavulgyi в Будапеште, равно как и Universal-Edition и Doblinger в Вене [17, с. 453].

конкретное время написания концерта в тексте отсутствует. В зарубежных научных источниках данное сочинение датируется годом издания D. Rahter, в частности в третьем томе MGG — Lpz. 1923. В статье Ria Feldmann читаем: «<...> написанным в одной части <...> является Виолончельный концерт in C op. 20, изданный в 1922 году у D. Rahter. За ним последовал в 1923 году Скрипичный концерт in D op. 22 (Verlag Rahter)⁷ <...>» [20, с. 172]. Эта же дата фигурирует в книге М. Mühlbach [23, с. 365, 459; 24, с. 346, 440] и в фундаментальном двухтомном труде Ханса Энгеля (Hans Engel) «Инструментальный концерт» [19, с. 296]. В иных справочно-энциклопедических изданиях время его издания, как, впрочем, и других произведений Борткевича отсутствует.

Несмотря на «перечень», рождающиеся при сопоставлении различных данных, сравнительный анализ открывает позитивную возможность реконструировать события в границах допустимых приближений. Касательно времени создания Скрипичного концерта op. 22 — Харьков, 1915-1916 годы, можно сказать, что позиция некоторых зарубежных и отечественных авторов весьма убедительна. Доказательством являются следующие факты.

Известно, что Борткевич покинул Германию в 1914 году после начала Первой мировой войны. В газете «Южный край» за 9 января 1914 года сообщалось о появлении нового профессора музыки в Харькове с изложением фактов его биографии, где среди прочей информации упоминалась только что вышедшая из печати симфоническая поэма «Отелло», которая в этом сезоне «должна была быть исполнена в концертах проф. Панднера и Никиша [6]. Из этого же источника узнаем, что издатель Кистнер из Лейпцига перед началом войны купил три последние сочинения Борткевича, среди которых была не только симфоническая поэма, но и «Русские танцы» для фортепиано в четыре руки. Укажем, что «Отелло» — это op. 19, «Русские танцы», написанные композитором в двух версиях (оркестровой и четырехручной) — op. 18. Следовательно, сочинения, появившиеся после «Отелло», были созданы за пределами Германии.

⁷ В первоисточнике в этом случае «Rather», что явно следует отнести к опечатке.

Вторым аргументом служат сведения о положении Борткевича в Константинополе, куда он прибыл с 20 долларами в кармане, так что был вынужден активно заниматься частной практикой и играть, чтобы заработать на жизнь. В письме к Хуго Ван Дален (Hugo van Dalen) от 18 августа 1921 года, отрывок из которого приводит В. Калкман, Борткевич пишет: «У меня есть приглашение в Вену и Будапешт на 1 сентября, но на некоторое время я останусь здесь, пока не соберу достаточно валюты своими уроками и концертами. Потом я надеюсь перебраться в Вену и Будапешт, чтобы, наконец, прийти в себя и начать сочинять. Здесь у меня нет ни времени, ни настроения написать даже не сколько нот» [26].

Наконец, третьим свидетельством выступают отдельные данные об исполнении Скрипичного концерта, хотя они не подкреплены авторами ссылками на источники информации. Так, в веб-сайтовских материалах В. Калкмана говорится о том, что премьера концерта состоялась в Праге в 1922 году, эти же сведения находим в статье С. Цыганкова [26; 9]. Любопытные детали содержатся и в «Воспоминаниях» Борткевича. Свой рассказ о Ф. Смите композитор дополняет некоторыми фактами биографии скрипача после того, как тот покинул Харьков: «С чешской армией он пересек всю Сибирь, успешно концертировал в Китае, Голландской Индии (Hollandisch-Indien), жил некоторое время в Праге, где он сыграл мой Скрипичный концерт под моим управлением» [12, с. 160]. Другими словами, все эти события происходили после 1918 года и, безусловно, по возвращении Борткевича в Европу.

Аналогичная картина наблюдается, когда речь заходит о единственной опере композитора «Акробаты» op. 50. Согласно В. Калкману, она была написана во время его пребывания в Берлине с 1928 по 1933 годы. Автор приводит выдержку из письма композитора к своему другу, голландскому пианисту Хуго ван Далену: «После революции, совершенной Гитлером, почти все постановщики опер, многие дирижеры оркестров и прочие уехали, и теперь пришли новые люди, с которыми я должен снова проводить переговоры по поводу моей оперы» [26]. Более осторожно высказывается Р. Фельдман: «Из вокальных произведений высокого стиля Борткевич написал лишь одно сочинение,

свойopus 50: это опера *Akrobaten*, которая была создана, вероятно, приблизительно в 1938 году в Вене» [20, с. 170]. Этой же версии придерживается М. Mühlbach, относя ее к 1938 году в приведенном им списке сочинений композитора [23, с. 458; 24, с. 440]; эта же дата с пометкой «не ставилась» указана в MGG: «*B. Bühnenwerk. Akrobaten (Bortkevič), Oper op. 50 (Komp. 1938), unaufgeführt*» [17, с. 453].

Столь же сложной задачей оказывается и попытка установить хронологию жизненных событий композитора, связанных с многочисленными, подчас вынужденными переездами, особенно после революции 1917 года. Так, в энциклопедическом издании MGG написано: «После октябрьской революции он отправился в Ялту, но оттуда должен был бежать в ноябре 1920 года в Константинополь» [17, с. 452]. УБ. Тадани читаем: «Летом 1919 года он с женой переезжает в Крым, где живет в Севастополе (? — О.Ч.) в двух меблированных комнатах. <...> Он решает покинуть и Россию и ждет до ноября 1920 г., пока не находит место на торговом судне, направляющемся в Константинополь <...>» [13]. Иная дата содержится в материалах В. Калкмана: «Борткевич предпринял попытки спастись из Ялты, и ему удалось уехать на пароходе «Константин» в ноябре 1919» [26]. Новые сведения обнаруживаются при знакомстве с краткой биографией композитора, помещенной в дополнительном 15 томе первого издания MGG: «В 1918 он эмигрирует из России в Югославию и Болгарию. В 1920-1922 он живет в Константинополе, с 1922 в Вене» [16, с. 970]. Аналогичные данные без уточнения дат, кроме времени поселения в Вене, приводит в своей книге и М. Мюльбах.

Запутанный лабиринт событий, отсутствие точных сведений о времени и месте написания многих сочинений определяет трудности при периодизации творческой деятельности композитора. Попытка выделить отдельные этапы жизненного пути Борткевича содержится у В. Калкмана. Им со словом «период» упомянуты: первый берлинский (1904-1914), первый австрийский (1922-1928), второй берлинский (1928-1933) и второй австрийский (1933-1952). Вместе с тем в самом тексте есть расхождения в определении времени начала второго австрийского периода, что, возможно, следует отнести к опечатке: «В 1933 году, — пишет автор,

– Борткевич был вынужден снова покинуть Германию <...>. И несколькими строками ниже: «Он вернулся в Вену в 1935 году» [26]. Очевидно, что выделенные периоды позволяют подчеркнуть лишь неоднократность пребывания композитора в этих странах и не отвечают требованиям периодизации творчества в силу возникающих временных пробелов. В частности, представляется неправомерным игнорирование пусть и короткого, но чрезвычайно плодотворного во всех отношениях (композиция, исполнительство, педагогика) времени пребывания Борткевича в Харькове.

Выводы. Приведенные примеры наглядно подтверждают необходимость совместных усилий историографов, краеведов, музыковедов в реконструировании и уточнении биографических сведений о С. Борткевиче и его творческой деятельности. Одновременно созрела настоятельная потребность изучения его наследия в доступном на сегодняшний день объеме, учитывая, что некоторые произведения композитора остались в рукописи, другие – издавались только за рубежом. Работа Борткевича в различных жанрах может заинтересовать исполнителей и исследователей разных специализаций, что в конечном счете будет способствовать подлинному возрождению его имени в отечественной музыкальной культуре.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Енциклопедія Сучасної України / Координаційне бюро Енциклопедії Сучасної України НАН України. – К., 2004. – Т. 3: Біо – Бя. – 696 с.*
2. *Кононова О.В. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку ХХ століття: – Х.: Основа, 2004. – 176 с.*
3. *Кравець В. Сергій Борткевич. Повернення в Харків // Слобідський край, № 26 (20327), 10 лютого 2004. – С. 2.*
4. *Леонидов. Концерт С. Борткевича // Южный край, 1904, 18 февраля.*
5. *Мистецтво України. Енциклопедія. Том 1: Р-В – Київ: «Українська енциклопедія» імені М.П. Бажана, 1995. – 400 с.*
6. *Новый профессор музыки в Харькове // Южный край, 1914, 9 ноября.*
7. *Петухова Л. Сергей Борткевич. Парадоксы творческой судьбы / / Харьков – что, где, когда. Ежемесячный информационный журнал. – Март 2004, № 3. – С. 19.*

8. Театр и музыка // Южный край, 1904, 23 января.
9. Циганков С. Сергій Борткевич. Реанімація таланту // «День». — № 105, 15.06.2001 / <http://www.day.kiev.ua/2001/105/society/soc4.htm>.
10. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Fifth Edition. Completely Revised by Nicolas Slonimsky.* — G. Schirmer, New York, 1940. — P. 258.
11. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Seventh Edition. Completely Revised by Nicolas Slonimsky.* — Oxford University Press, 1984. — P. 308.
12. Bothkiewicz S. *Erinnerungen // Music des Ostens. Sammelbände der J.-G.-Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte 6.* — Bärenreiter-Verlag Kassel, 1971. — S. 136-169.
13. Bothkiewicz, the forgotten romantic // <http://home.wanadoo.nl/ovor/sovrev/bothkiewicz/tadani.htm>.
14. *Das neue Musiklexikon nach dem Dictionary of modern Music and Musicians.* Herausgegeben von A. Eaglefield-Hull. Übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein. — Max Hesses Verlag, Berlin W 15, 1926. — S. 66.
15. *Deutschlands Österreich-Ungarns und der Schweiz Musiker in Wort und Bild. Eine illustrierte Biographie der gesamten alldutschen Musikwelt.* Herausgegeben und bearbeitet von Dr. phil. Ernst Mann, Dozent a. D. Bruno Volder, Dr. phil. Heinz Voss und Hans Gerloff. 1. Ausgabe 1909/10. — Bruno Volder Verlagsbuchhandlung in Leipzig-Gohlis, 1909. — S. 39-40.
16. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopdie der Musik.* — Band 15, Supplement, Aachen-Dyson. — Bärenreiter, Kassel-Basel-Tours-London, 1973. — S. 970-971.
17. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopdie der Musik; 21 Bände in zwei Teilen.* — Band 3. Bj-Cal. — Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York-Prag und J.B. Metzler, Stuttgart-Wiemar, 2000. — S. 452-455.
18. *Encyclopédie de la Musique. Tome premier.* — Fasquelle 11, rue de Grenelle, Paris, 1958. — P. 431.
19. Engel H. *Das Instrumentalkonzert. Eine musikgeschichtliche Darstellung. Band II. Von 1800 bis zur Gegenwart.* — Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974. — S. 296.
20. Feldmann R. *Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergei Borikiewicz // Musik des Ostens. Sammelbände der J.-G.-Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte 6.* — Bärenreiter-Verlag Kassel, 1971. — S. 170-184.
21. *Grove's Dictionary of Music and Musicians. Fifth Edition. Edited by Erig Blom. Volume I A-B.* — London, Macmillan & Co LTD. New York-St Martin's Press, 1954. — P. 827.
22. Laser A. *Kritik: Konzert // Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift.* Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster. Fünfter Jahrgang. Dritter

Quartalsband. Band XIX. Heft 14. Zweites Aprilheft. – Berlin und Leipzig: Verlegt bei Schuster & Loeffler, 1905-1906. – S. 126-127.

23. Mühlbach M. *Russische Musikgeschichte im Überblick: ein Handbuch* / Marc Мьһlbach. – 1. Aufl. – Berlin: Kuhn, 1994. – S. 365; 458-460.

24. Mühlbach M. *Russische Musikgeschichte im Überblick: ein Handbuch. Vom Autor grundlegend überarbeitete Neuauflage.* – Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2004. – S. 345-346; 440-441.

25. *Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau* // http://www.schumann-portal.de/pgcms/output.php?PAGE_ID=286#.

26. *Sergei Bortkiewicz: his life and music* // <http://www.xs4all.nl/~ingp0040/1113089.htm>.

УДК 786.2.071.2Юхт

И. Польская

ЖИЗНЬ И СУДЬБА БЭЛЛЫ ЮРЬЕВНЫ ЮХТ (ФРАГМЕНТЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ)

Статья посвящена творческой деятельности, личности и судьбе харьковской пианистки и педагога Б.Ю. Юхт. Впервые публикуются документы по истории Харьковской консерватории 30-40-х гг. XX в.

This article is about the creative work, personality and destiny by Kharkov's pianist and musical teacher Bella Yucht. For the first time some documents of the history of the Kharkov's Conservatory by 30-40th years of XX century are publishing.

Стаття присвячена творчій діяльності, особистості та долі харківської піаністки та педагога Б.Ю. Юхт. Уперше публікуються документи з історії Харківської консерваторії 30-40-х рр. XX ст.

Эта статья посвящена памяти моей матери – замечательного музыканта, педагога и человека, пианистки Беллы Юрьевны Юхт, ушедшей из жизни в 1994 г. В тот год «Харьковские Ассамблеи» посвятили ее памяти один из своих концертов, а телевидение – специальную программу. За прошедшее время о Б.Ю. Юхт написано немало статей [1-9, 11], проведено ряд творческих вечеров. Но время идет, а с ним приходит новое поколение музыкантов, знающих уже только сегодняшние имена. И потому сейчас, в дни юбилея нашей общей Alma mater – Харьковской

консерватории, я хочу немного рассказать о Бэлле Юрьевне, которая преподавала здесь, на кафедре спец. фортепиано, в трудные послевоенные годы, а затем почти полвека была одним из лучших педагогов Харьковской музыкальной десятилетки, творчески развивая великие традиции отечественной фортепианной школы.

И хотя речь пойдет о моей матери, — и именно поэтому! — я сознательно избегаю субъективных моментов и лично окрашенных высказываний, опираясь исключительно на документальные материалы и факты и выступая здесь не как дочь, а как объективный ученый-историк, с одной стороны, и верная ученица, хранящая крупицы памяти о своем друге и учителе, — с другой.

Таким образом, предметом исследования является жизнь и судьба Б.Ю. Юхт, а его целью — выявление ее роли в истории музыкальной культуры Харькова XX в. Актуальность и новизна статьи обусловлена малой изученностью проблематики и тем, что вниманию читателя впервые предлагается ряд исторических документов, не публиковавшихся ранее.

Бэлла Юрьевна Юхт родилась 21 сентября 1923 г. Артистизм и романтическое мироощущение достались ей от отца — Юрия Григорьевича, человека незаурядной человеческой одаренности и трагической судьбы, талантливого пианиста, некогда аккомпанировавшего самому Л. Собинову, революционера-идеалиста, друга знаменитого большевика Артема (Ф. Сергеева). Его жизнь похожа на увлекательный роман, в котором были романтическая любовь, искусство, политика, революция, борьба за светлые идеалы и трагедия их крушения в сталинские 30-е годы, — и ранняя внезапная смерть в предвоенном 1940 г.

Дочь унаследовала от него, помимо художественного дарования, силу характера, властность, чувство собственного достоинства.

Музыкальная одаренность Бэллы проявилась, когда девочке не исполнилось и одного года. Еще не научившись говорить, она выразительно и чисто пела мелодии популярных песен и романсов. Однако всерьез заниматься музыкой Бэлла начала поздно — в 9 лет. До этого времени ее живая натура и кипучий темперамент находили выход в максимальной подвижности и активности детства. Качества природного лидера сказывались в ней с

раннего детства. Девочка росла отчаянным сорванцом, вождем всех окрестных мальчишек, беспрекословно признававших ее авторитет. И вдруг она резко изменилось: стала тихой, спокойной и прилежной. Перемена была настолько разительной, что родители забеспокоились и повели Бэлу к врачу: не заболел ли ребенок?! Болезнь оказалась необычной и неизлечимой — страстная любовь к музыке, поглощавшая все силы и время.

В 1934 г. Бэлу принимают в Особую группу для одаренных детей при Харьковской государственной консерватории (предшественницу нынешней музыкальной десятилетки), где она с увлечением, делая огромные успехи, занимается у одного из основателей харьковской пианистической школы — профессора Людвиг Иосифовича Фаненштиля — и быстро становится его любимицей, одной из лучших учениц.

В семейном архиве сохранились любопытные документы, свидетельствующие о том, что в предвоенные годы в Детской Музыкальной школе при ХГК действовал режим государственного поощрения лучших учащихся. Так, в 1940 г. после смерти отца Б. Юхт — как отличница и материально необеспеченная — была приказом освобождена от уплаты за обучение, а дирекция школы (в лице тогдашнего директора М.С. Хазановского и секретаря Соколова) даже ходатайствовала перед Харьковским горисполкомом о предоставлении ей комнаты: «Ученица Белла Юхт за время своей учебы в школе показала прекрасные успехи, неизменно получая отличные оценки как по специальности (фортепиано), так и по музыкально-теоретическим предметам» [10].

В 1939 г. 16-летняя Бэлла Юхт в течение трех дней великолепно выступала в составе делегации харьковских музыкантов на сцене Малого зала Московской консерватории перед консерваторскими педагогами и профессорами, крупнейшими музыкальными деятелями страны, среди которых были К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер, М.Б. Полякин и др. Сохранились ее письма к матери из Москвы с рассказами о проходившем смотре и телеграмма отца о том, что «Бэлочка играла два дня с большим успехом...» [10]. Ей поступают заманчивые предложения учиться далее в столице (у самого К.Н. Игумнова!). Но это было житейски нереально, и она возвращается в родной Харьков. В семейном архиве сохранились

афиши некоторых тогдашних концертов консерваторского класса профессора Л.И. Фаненштиля с участием Б. Юхт (еще ученицы Детской Музыкальной школы при ХГК): в апреле 1940 г. — к 100-летию со дня рождения П.И. Чайковского, в котором Бэлла играла Тему с вариациями ор. 19 № 6, и в апреле 1941 г., где она исполнила большую и очень по тем временам сложную программу (17-я соната Бетховена, «Венский карнавал» Шумана и 8-я рапсодия Листа), составившую 2-е отделение вечера [10].

В июне 1941 г., окончив на все «отлично» одновременно Детскую Музыкальную школу при ХГК и среднюю общеобразовательную школу № 130, юная пианистка становится студенткой Харьковской консерватории, куда ее без вступительных экзаменов зачисляют сразу на второй курс (в класс проф. Л.И. Фаненштиля). В сохранившемся бланке ответов на вопросы для поступающих в консерваторию (прием 1941/42 уч. года) отмечено, что своей музыкальной специальности Бэлла обучалась в течение 9 лет, занимаясь в классе проф. Фаненштиля, окончила 10 классов средней школы, имеет право поступления вне конкурса как отличница, в стипендии нуждается. В графе «Какие произведения приготовлены для исполнения на вступительном экзамене» указана программа: Бах. Прелюдия и fuga № 16, Шопен. Этюд № 5, Бетховен. Соната № 13, Лист. Рапсодия № 8. Эта анкета была заполнена Б. Юхт 18 июня 1941 г. [10]. А через три дня началась война.

Когда в сентябре 41 года фашисты подступили к Харькову, Бэлла с матерью, Софьей Борисовной, эвакуировалась из города. Под Тулой их эшелон разбомбили немцы. Летчики стреляли в упор по выбегавшим из вагонов женщинам и детям и весело смеялись. Выжившие люди бежали прочь от железной дороги, от смерти. А затем был месяц скитаний по лесам Тульской области — и самоотверженность, непоказной героизм простых русских крестьян, которые делились с беженцами последним куском хлеба, последней одеждой, отогревали их в своих избах и, рискуя собственной жизнью, передавали из рук в руки, спасая от фашистов, занимавших деревни одну за другой. До конца своих дней Бэлла Юрьевна считала, что обязана этим людям жизнью.

Чудом добравшись последним эшелонам до Алма-Аты, Бэлла с матерью оказались в поселке Узун-Агач, с утра до ночи с кетменями в руках работая в колхозе «Путь к социализму». Имея отличный аттестат об окончании средней школы, Бэлла в 1942 г. решила продолжить образование и, т.к. возможности заниматься музыкой не было, поступила в Казахский Горно-металлургический институт, где проучилась год на работавшем тогда при нем факультете технологии металлов эвакуированного в Алма-Ата Московского института цветных металлов и золота, а затем перешла на горно-маркшейдерский факультет. В Горном институте в это время преподавали многие известные ученые — так, физику читал академик Ахиезер. Учиться было нелегко: полуголодная жизнь в общежитии, резкая смена предмета обучения. Но и на таком неженском факультете Бэлла занималась успешно, о чем свидетельствует сохранившаяся зачетная книжка с отличными оценками за три курса вуза [10]. Помогли великолепное знание математики (им Бэлла Юрьевна гордилась и в пожилые годы, с удовольствием помогая в школьных занятиях подраставшему внуку) и прекрасное логическое мышление, отличавшее впоследствии ее педагогику и исполнительство.

Продолжая мечтать о консерватории, Бэлла постоянно переписывается со своим профессором, советуясь о будущем. В 1943 г., когда началось освобождение советских земель от фашистов, остро встал вопрос: как быть дальше? Ехать в Москву с Горным институтом? Оставаться в Алма-Ате, где ожидалось открытие консерватории? С освобождением Харькова все сомнения отпали.

В феврале 1944 г. руководство Харьковской консерватории присылает молодой пианистке персональный вызов для продолжения учебы: «Тов. Юхт Б.Ю., ст. II курса фортепианового ф-та. По постановлению Совнаркома УССР Харьковская Государственная Консерватория возобновила свою работу, и поэтому мы предлагаем Вам (вместе с матерью) немедленно выехать в г. Харьков для продолжения учебы в Консерватории. — Директор проф. Комаренко; Зам. Дир. по Худ. и Учебн. Части проф. Голубев» [10]. В 1944 г. Бэлла навсегда возвращается в родной город. В мае 1944 г. дирекция консерватории ходатайствует перед горжилотделом

«...о предоставлении жилплощади нашей студентке Юхт Б., прибывшей с матерью в г. Харьков по нашему вызову для продолжения учебы» [10].

Консерваторский курс обучения Бэлла прошла всего за три года, при этом уже на 5-м курсе она становится ассистентом профессора Фаненштиля. Еще будучи студенткой, Бэлла Юхт неоднократно выступает с сольными концертами (что в то время практиковалось редко). Среди ее любимых композиторов — Шопен, Скрябин. Сохранилась афиша ее концерта из сочинений этих авторов, состоявшегося в июне 1946 г. (Скрябин: 24 прелюдии ор. 11, 2 пьесы ор. 57, Вальс ор. 38; Шопен: Баллада As-Dur, Вальс As-Dur, Ноктюрн Des-Dur, Концерт f-moll) [10].

В 1947 г., незадолго до того, как Бэлла должна была держать государственный экзамен в консерватории, проф. Фаненштилю неожиданно пришлось лечь в больницу на операцию. Молодая пианистка была вынуждена самостоятельно готовиться к столь ответственному этапу (в ее выпускную программу входили, в частности, Первый концерт Листа и Вторая соната Глазунова). И она блестяще справилась со своей задачей. Ее выступление на гос. экзамене, состоявшееся поздно вечером, стало событием музыкальной жизни. Немедленно (прямо в полночь!) в больничную палату к Л.И. Фаненштилю полетели многочисленные поздравления с огромным успехом его выпускницы. Пришла срочная официальная телеграмма от руководства Харьковской консерватории (на бланке с исходящим номером): «Государственная Экзаменационная комиссия горячо поздравляет Вас, дорогой Людвиг Иосифович, с блестящим выступлением Вашей ученицы Б. Юхт и единогласно поддерживает ее кандидатуру в качестве Вашей ассистентки. ... По поручению Государственной комиссии: Директор ХГК Борисов, зав. учебной частью Теплов» [10]. Поступили приветственные записки от коллег-профессоров: «Дорогой Людвиг Иосифович! Бэлла играла превосходно с большим подъемом. Произвела огромное впечатление. Поздравляю Вас с блестящим выпуском. ... Ваш М. Хазановский. 24.VI. 12 ч. ночи» [10].

Игрой талантливой молодой артистки был очарован и председатель ГЭКа — знаменитый пианист, профессор Москов-

ской консерватории Григорий Гинзбург, который горячо хвалил ее, предлагая переехать в Москву и работать в Московской консерватории в качестве его ассистентки, что открывало широкие творческие и карьерные перспективы. Но для Бэллы внешний успех никогда не имел значения в жизни, и она с искренней благодарностью отказывается от манящего предложения.

Получив по окончании консерватории диплом с квалификацией «пианистка-солистка», Юхт продолжает активную исполнительскую деятельность, выступая с новыми концертными программами. Сохранились печатные афиши концертов 1947-1948 гг. с программами из произведений советских композиторов – Прокофьева, Хачатуряна, Ревуцкого, А. Александрова, Шехтера, А. Крейна, Ильина, сочинений Шопена, Скрябина, Глазунова, Чайковского, Бетховена и др. [10].

Творческий облик артистки соединял в себе силу и изящество, интеллект и эмоциональность, мужскую волю и женственное очарование. Вот как определил его в характеристике, составленной к окончанию консерватории, всегда сдержанный, чрезвычайно скупой на похвалу Л.И. Фаненштиль: «Бэлла Юхт, в настоящее время готовящаяся к государственным экзаменам, — пианистка с отличными музыкальными и техническими способностями. Благодаря исключительно серьезному отношению к работе, обнаружившемуся еще в детские годы, у нее выработалась ровная, четкая техника, позволяющая ей играть чрезвычайно сложные произведения пианистического репертуара; в ее игре нет места для какой-либо небрежности и недоделанности; большая музыкальная чуткость дает ей возможность раскрыть содержание авторского замысла с наибольшей выразительностью. Если в характере ее исполнения не всегда чувствуется размах, то это зато восполняется филигранностью ее отделки. Эти качества ее как пианистки заметны и в ее педагогической работе в качестве ассистента, проводящего занятия со студентами первых двух курсов ХГК. (Для справки: среди них были Р.П. Папкина и В.А. Кричевская. — И.П.). Она весьма успешно справилась с задачей, стоящей перед ней... Б. Юхт хорошо знакома с художественной фортепианной литературой и прошла много произведений... Если она будет поставлена в благоприятные условия для

развития и укрепления своего дарования, я надеюсь, что она будет достойной представительницей той части советской молодежи, которая сможет прийти на смену старой профессуре» [10].

Увы, профессор Фаненшпиль ошибся: условия дальнейшей жизни оказались для дарования его любимой ученицы отнюдь не благоприятными. В число «новой профессуры» ей не позволили войти политические обстоятельства, не имевшие ни малейшего отношения к искусству и фактически сломавшие ее творческую карьеру. Начиналась сталинская кампания «борьбы с космополитизмом», одной из многих жертв которой стала и Б. Юхт.

В 1949 г. в Варшаве должен был проходить первый после войны конкурс им. Шопена. В состав советской делегации участников конкурса была включена Б. Юхт, которая должна была представлять Украину. Пианистка интенсивно готовится к этому событию — тем более, что музыка Шопена всегда была ей особенно близка.

Вот характеристика, представленная дирекцией ХГК для участия Б. Юхт в конкурсе им. Шопена: «Юхт Изабелла, 1923 г., закончила ХГК в 1947 г. и была оставлена ассистентом кафедры специального фортепиано. Очень серьезная пианистка, отличающаяся вдумчивостью своего исполнения. Игра ее отличается четкостью, разнообразным звучанием, выразительной фразировкой и отличной педализацией; благодаря этому она правильно раскрывает образ художественного произведения и убедительно доносит его до слушателя. У нее есть опыт больших публичных выступлений и выдержка исполнения, т.к. после 1943 г. она ежегодно выступает в самостоятельных концертах, каждый раз с новыми программами» [12, д. 301, с. 2].

Дальнейшее развитие этой истории представляет собой одновременно трагический фарс и детектив. Рьяно выполняя печально знаменитые партийные постановления 1948 г. и указания по антисемитской «борьбе с космополитизмом», представители нового руководства Харьковской консерватории в 1949 г. путем обмана и фальсификации устраняют Бэлу Юхт от участия в шопеновском конкурсе, передав в Москву, в Министерство культуры, ложное сообщение о невозможности ее поездки вследствие тяжелой болезни. Одновременно дирекция ХГК пытается получить разрешение Главного управления музыкальных

учреждений СССР на участие в шопеновском конкурсе другого лица, более отвечающего политической конъюнктуре [12, д. 930, с. 2]. Post factum узнав об этом, потрясенная молодая артистка действительно серьезно заболела.

Но этого, оказалось, было еще мало. Работая в архивах, харьковская исследовательница А. Румянцева недавно с удивлением обнаружила [7-9, 12], что почти все документы, связанные с участием Б. Юхт в шопеновском конкурсе 1949 г., исчезли — по всей видимости, были некогда старательно изъяты, чтобы стереть даже память. Чудом сохранились лишь единичные материалы, в их числе — упомянутая характеристика и протокол заседания кафедры с отчетом о подготовке к этому конкурсу [12, д. 279, с. 56].

Да и работать в консерватории Б. Юхт оставалось уже недолго: в 1949 г. она была уволена оттуда (якобы по сокращению штатов) — наряду с 25 другими талантливыми преподавателями-евреями, составившими впоследствии цвет харьковской музыкальной педагогики (Р.С. Горовиц, Н.Ю. Гольдингер, Г.А. Боргновской и др.). Это была сугубо политическая акция дискриминации по национальному признаку и запрета на работу в вузе «идеологически не соответствующим» сотрудникам. (Бэлла Юрьевна так никогда и не вступила в партию, скромно отговариваясь своей «политической незрелостью»). Но, благо она с 1947 г. преподавала и в музыкальной десятилетке при Харьковской консерватории (ныне ХССМШИ), то перешла туда на основную работу. С тех пор и до конца жизни Беллы Юрьевны ее судьба была неразрывно связана с этим учебным заведением. Но это — уже другая история.

Несмотря на увольнение, руководство консерватории выдало пианистке прекрасную характеристику, в которой, в частности, подчеркивалось: «Б.Ю. Юхт, завершив свою музыкальную подготовку в Особой группе одаренных детей при Харьковской Государственной Консерватории, поступила в 1940 году (*Неточность датировки: Юхт поступила в консерваторию в 1941 г. — И.П.*) в Харьковскую Консерваторию, которую блестяще окончила в 1947 году (в 1941-44 гг. была в эвакуации в Алма-Ата) и тогда же была оставлена ассистентом кафедры специального фортепиано ХГК. Б. Юхт обладает всесторонне развитой техникой, красивым звуком, игра ее отличается большой содержательностью,

тонкостью художественной отделки, технической законченностью. Б. Юхт владеет большим репертуаром ... Свое пианистическое мастерство она неоднократно успешно демонстрировала в своих концертах и в выступлениях с симфоническим оркестром. Свое умение детально работать над фортепианным произведением она всецело применяет и в педагогической работе. Будучи ассистентом кафедры специального фортепиано, она имела самостоятельную нагрузку ... и систематически выполняла поручения, работая со студентами класса проф. Фаненштиля. К своей работе относилась добросовестно и старательно. В связи с сокращением штатных единиц в штатах ХГК — Б. Юхт была переведена на работу в музыкальную десятилетку при Харьковской Государственной Консерватории» [10].

В 50-е годы Б. Юхт получает удостоверение артистки Харьковской государственной филармонии и неоднократно выступает с оркестром филармонии, в том числе в абонементных концертах. Приказом министра культуры УССР ей была присвоена первая республиканская исполнительская категория [10].

Особое место в репертуаре пианистки занимали сочинения Шопена, Скрябина, Бетховена, Шумана, Баха. Она была также первой исполнительницей многих произведений харьковских композиторов — А. Жука, Б. Яровинского, М. Каневского, Г. Финаровского и, конечно же, своего мужа И.С. Польского. Выступала как пианистка-солистка и ансамблистка, записывалась на радио. Ее партнерами были известные дирижеры (И. Гусман, К. Симеонов, Г. Юдин, С. Дущенко, П. Злобинский) и инструменталисты (скрипач К. Варенберг и др.).

За 47 лет педагогической работы Бэллы Юрьевны в Харьковской средней специальной музыкальной школе в ее классе занималось более сотни учеников, которые в меру собственного таланта и трудолюбия исполняли строгие требования профессионального обучения, постигали тайны пианистического мастерства, перенимали характерные черты исполнительского стиля своего педагога.

Невзирая на все индивидуальные различия, учеников Б.Ю. Юхт роднит нечто общее, идущее от личности педагога: привитый ею художественный вкус, сила и благородство

выражения эмоций, глубина и точность исполнительского анализа, умение проникнуть в суть явления, отличить главное от второстепенного. А еще объединяет их характер фортепианного интонирования, художественного звукоизвлечения, сочетание целостной архитектоники произведения с тщательной продуманностью всех деталей; отказ от любых излишеств в выборе средств художественной выразительности и их пианистическом воплощении; строжайшая экономия движений при их редкой пластичности и красоте; филигранная отточенность отделки; певучая и идеально ясная и четкая пианистическая техника; «железные», но чрезвычайно чуткие пальцы, характерные игровые приемы и др.

Имена многих учеников Б.Ю. Юхт — пианистов и музыковедов — широко известны в музыкальном мире. Назову лишь несколько: знаменитый джазовый пианист-импровизатор, профессор и зав. кафедрой фортепианного искусства Мюнхенской консерватории Леонид Чижик; проректор Российской музыкальной академии им. Гнесиных, профессор Наталья Заболотная; профессор Национальной музыкальной академии Украины и Афинской консерватории Елена Ткач; профессор Лос-Анджелесского университета Татьяна Каган; профессор Теплицкой консерватории Татьяна Ветухова-Черна; доцент Харьковского университета искусств Нина Инюточкина; член Национального Союза композиторов, научный руководитель международного фестиваля «Харьковские Ассамблеи» 90-х годов, президент харьковского Шубертовского общества Григорий Ганзбург; лауреаты международных конкурсов Марина Трёмовлева, Сергей Альбов, Ольга Дудник, Наталья Шкода, Ирина Кормилец-Соколова, Владимир Ковригин, Ольга Скоромная и многие другие. В какой-то мере к кругу воспитанников Б.Ю. Юхт имеет отношение и нынешний ректор ХГУИ Т.Б. Веркина, занимавшаяся в ее классе во время длительной болезни своего педагога Н.Ю. Гольдингер.

Выпускники класса Бэллы Юрьевны работают в Украине и России, в Литве, Латвии, Болгарии, Чехии, Германии, Израиле, США, Австралии. Более всего объединяет всех, кто когда-либо общался с Бэллой Юрьевной, память о ней — человеке огромной души, удивительного обаяния и ума, высокой чистоты, достоинства

и благородства; личности, ценившей в жизни и в искусстве только подлинное, сущностное, и презиравшей внешнюю суету и эффект.

Бэлла Юрьевна в течение многих лет была наставником молодежи, постоянно оказывала практическую методическую помощь коллегам — молодым педагогам ХССМШИ, педагогам ДМШ, своим выпускникам, преподававшим в музыкальных школах, училищах и вузах различных городов Советского Союза. В 80-е гг. в классе Б.Ю. Юхт под ее руководством проходили педагогическую практику студенты фортепианного факультета Харьковского института искусств: слушали уроки, выполняли отдельные задания, занимались в ее присутствии с ее учениками.

В связи с 45-летием педагогической деятельности Б.Ю. Юхт коллектив фортепианного отдела ХССМШИ осуществил попытку изучения и обобщения ее педагогического опыта. Выводы о педагогических методах Бэллы Юрьевны были сделаны на основе доклада об основных направлениях в своей работе, прочитанного на специальном заседании цикловой комиссии, и ряда рецензий, написанных педагогами школы в результате регулярных посещений ее уроков. В этом докладе Бэлла Юрьевна отметила ряд важнейших вопросов, которые должен постоянно решать педагог-музыкант. Некоторым из них посвящены и написанные ею в разные годы методические труды: «К вопросу о воспитании навыков самостоятельности в работе учащихся», «Воспитание аналитического мышления ученика», «Работа над полифоническим произведением в начальной стадии обучения», «Из опыта обучения игре наизусть», «Творческие контакты в процессе занятий — важнейшее средство в воспитании профессионализма и любви к музыке».

Бэлла Юрьевна принадлежала к числу людей, никогда не бывающих полностью довольными собой. Как бы хорошо ни удавалась ей та или иная работа, как бы ярко и отточенно ни играли ее ученики, она всегда видела, что и как можно еще улучшить, довести до максимально совершенного уровня. Строже и взыскательнее всего она относилась к себе самой и к самым близким ученикам, в которых души не чаяла. Если уж Бэлла Юрьевна хвалила, то, значит, было за что по самой большому счету. Она, как очень немногие, умела бережно относиться к личности

учеников, даже самых малоодаренных, поддерживать их, развивать, достигая порой поразительных результатов — человеческих и профессиональных. И тогда она буквально светилась изнутри от счастья и гордости за успех своего питомца. Она любила своих учеников, и они платили ей ответной любовью и уважением. Шли к ней за советом, делились своими радостями и проблемами — сначала школьными, потом, — взрослея, — личными. Таким, например, всегда был Л. Чижик. На одной из подаренных ей его фотографий — надпись: «Любимому педагогу, Бэлле Юрьевне, от ее ученика, который постарается приложить все силы для того, чтобы Ваши надежды сбылись» [10]. И он, уже получив всесоюзную, а затем и европейскую известность, делился с Бэллой Юрьевной своими успехами и заботами и каждый свой концерт в родном городе обязательно посвящал ей.

Для большинства учеников она становилась близким, родным человеком, членом семьи, и эта «семейственность» сохранялась и укреплялась многие годы и десятилетия. И каждому из них Бэлла Юрьевна помогала — сочувствием, советом, заступничеством; моральной, а порой и материальной поддержкой, причем чрезвычайно тактичной.

Б.Ю. Юхт обладала редким умением постоянно учиться всему, наращивая различные знания и навыки, считая, что не должно стыдиться узнавать то, чего еще не знаешь, ибо абсолютного знания не бывает; гораздо хуже с видом всезнайки не стремиться к новому. Она говорила, что главное отличие умного человека в том, что он внимательно присматривается к окружающим и стремится перенять все лучшее, и сама всегда всем интересовалась, горячо принимая к сердцу все происходившее вокруг — в музыке, в жизни людей, страны.

Бэлла Юрьевна была абсолютно не честолюбива, но самолюбива тем самолюбием художника, который, говоря словами Пушкина, «сам свой высший суд». Ей в высокой степени было присуще внутреннее чувство человеческого достоинства, не зависящее от карьерных успехов и смены руководства. В окружающей суете и погоне за благами насущными, за куском жизненного пирога она всегда стояла немного в стороне, презируя любые, как она их называла, «наклейки» — звания, должности,

саморекламу, дешеву популярність. І етим різко отличалась от большинства, самореалізуючогося во внешних приметах жизненного успеха. Она обладала редким умением не «казаться», а БЫТЬ, умением, требующим человеческого масштаба, достоинства и мужества. И, наверное, поэтому она и сейчас для родных, друзей, учеников — ЕСТЬ. Есть как ориентир человечности, порядочности, жизненной позиции, как источник силы, таланта и знания. И значение этого ориентира в нашей жизни с годами все растет.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ганзбург Г. Памяти Беллы Юхт // Шалом. — 1994. — № 4(20). — С. 4.
2. Ганзбург Г. Белла Юріївна Юхт (1923-1994) // Харківські Асамблеї: Міжнар. муз. фестиваль 1994 року «Ф. Мендельсон-Бартольдгі та просвітництво»: Зб. матеріалов // Рег.-упоряд. Г.І. Ганзбург. — Х., 1994. — С. 144-146.
3. Николаевская Ю. Слышать и помнить // Вечерний Харьков. — 1994. — № 119. — 15 октября. — С. 5.
4. Польська І.І. Майстри харківської піаністичної школи: Белла Юхт // Культура України: Історія і сучасність: Міжнар. наук.-теор. конф. — Х., 25-26 жовтня 1994 р.: Тези допов. — Х.: ХДІК, 1994.
5. Польская И. Быть, а не казаться // Слобода. — 1998. — № 94. — 1 декабря. — С. 3.
6. Польская И.И. Белла Юрьевна Юхт: человек, музыкант, педагог / Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: Зб. матер. до 60-річчя ХССМШ-і / Упоряд. І.А. Немцова. — Х.: СОНАТ, 2004. — С. 27-36.
7. Рум'янцева А.Ю. Діяльність кафедри спеціального фортепіано Харківської державної консерваторії у післякупацийний період (1943-1949 рр.) // Музичне мистецтво: Зб. наук. ст. / Донецька держ. муз. акад.; Рег.-упоряд. Тукова Т.В., Скрипник О.В. — Вип. 4. — Донецьк: Юго-Восток ЛТД, 2004. — С. 236-244.
8. Рум'янцева А.Ю. Піаністична діяльність Б.Ю. Юхт у Харкові (до 80-річчя з дня народження) // Соціокультурні комунікації в інформаційному суспільстві: Матеріали міжнар.наук. конф. / Під ред. проф. В.С. Шейка, проф. М.В. Дяченка, проф. Н.М. Кушнарєнко. — Х.: ХДАК, 2003. — С. 182-183.
9. Рум'янцева А.Ю. Творча і виконавська діяльність Б.Ю. Юхт у повоенні роки // Культура України: Зб. наук. пр. — Вип. 15. — Х.: ХДАК, 2005. — С. 223-232.

10. Семейный архив Б.Ю. Юхт — И.И. Польской.
11. Шкода Н. Она и музыка, и слово (памяти Бэлы Юрьевны Юхт) // Панорама. — 1998. — № 39. — 26 сентября. — С. 12.
12. Харьковский гос. областной архив — Ф. № 5795, оп. № 1.

УДК 785.11 «313»

Ю. Янко

МУЗЫКА ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА: ПУТЬ В БУДУЩЕЕ

Рассматриваются актуальные проблемы функционирования симфонического искусства на современном этапе. Указаны причины кризиса, постигшие симфонические оркестры Украины в последнее десятилетие XX века. Намечены пути преодоления сложившейся в отечественном музыкальном искусстве кризисной ситуации на основе изучения и обобщения творческого опыта академического симфонического оркестра Харьковской областной филармонии.

In this article actual problems of Symphonic Art nowadays are examined, and reasons of the 20th century last decade's crisis of Ukrainian Symphonic Orchestras are indicated. On basis of Kharkov State Philharmonic's creative experience they laid down a programme that could help in overcoming of situation that was formed in native musical Art.

Розглядаються актуальні проблеми функціонування симфонічного мистецтва на сучасному етапі. Розкриті причини кризиса, що охопили симфонічні оркестри України на протязі останнього десятиріччя XX століття. Визначено шляхи подолання кризисної ситуації, що виникла у вітчизняному музичному мистецтві, на підставі вивчення та узагальнення творчого досвіду академічного симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії.

Актуальность темы. История музыкального искусства сопряжена не только с теми периодами, когда его расцвету способствуют слагающиеся в целый спектр объективные условия, обеспечивающие его процветание. К сожалению, искусству музыки известны многочисленные исторические примеры, когда само его существование низводится до уровня выживания. Показательно, что пребывание музыкального искусства в ситуации кризиса отнюдь не означает, что в это время не возникают шедевры, которые не только переживут период лихолетья, но и станут

впоследствии символом как породившего их времени, так и надвременным воплощением силы человеческого духа. Подобным содержанием отмечены и печально известные 90-е годы XX столетия. Осмысление созданного в этот период наследия в области исполнительского и композиторского искусства — важнейшая задача, выпавшая на долю тех, кто явился свидетелем и участником происходящего.

Объект исследования в данной статье — деятельность академического симфонического оркестра Харьковской областной филармонии в период политического, социального, общекультурного кризиса. **Предмет исследования** — способы преодоления кризисной ситуации в искусстве, необходимые для сохранения высоких традиций прошлого, развития симфонической музыки.

Материалом послужит творческая деятельность академического симфонического оркестра Харьковской областной филармонии на рубеже XX-XXI веков. Цель статьи — обобщение творческого опыта академического симфонического оркестра Харьковской областной филармонии в период с 90-х годов минувшего столетия по настоящий момент.

Отечественное музыкальное искусство рубежа второго и третьего тысячелетий переживало достаточно серьезные трудности, свидетельствующие об едва ли не «кризисе жанра». Эта проблема охватила все сферы музыкально-культурной деятельности страны, не обойдя при этом и одно из самых сложных, системных явлений — симфоническое искусство. Известно, что симфоническое искусство — один из самых дорогостоящих видов музыкального творчества, требующих для своего жизнеобеспечения целый ряд необходимых данностей. Это и комфортабельные концертные залы, и множество репетиционных, необходимых для обеспечения подготовительного процесса (разучивание произведений по оркестровым группам, проведение индивидуальных и групповых занятий), подсобных помещений (костюмерные, комнаты для хранения музыкальных инструментов, кладовые для театрально-концертного реквизита), и печатная продукция (программки, афиши), и обновление костюмов и их разнообразие, что важно для подготовки концертных программ, различных по своей направленности, участия в международных форумах, турах,

гастролях, а также для проведения отечественных фестивалей, конкурсов, концертов.

Однако столь значительные аспекты материального свойства, необходимые для функционирования симфонического оркестра, отнюдь не исчерпывают весь круг проблем, без решения которых возможно достойно выполнять музыкантский долг. Названные аспекты — лишь объективные условия для стабильного бытия симфонического оркестра. При этом не менее важными, но, напротив, во сто крат всеобъемлющими, являются те положения, которые принято относить к разряду «творческих». Но и они немислимы вне капитальных вложений. В условиях минимального финансирования, отсутствия закона о культуре и меценатстве остро встает проблема обеспечения творческой жизни такого большого коллектива, как симфонический оркестр. Это — проблема многоуровневая. К ней относятся покупка и сохранность инструментов (высококачественных инструментов!), партитур как классических, так и современных произведений, заключение контрактов с солистами и гастролерами, обеспечение гастрольного процесса самого творческого коллектива (так возникает такая «статья», как транспортные расходы и проживание артистов оркестра), жилищная проблема. Важным является и обеспечение неперенного, обязательного контакта с критикой, средствами массовой информации — телевидением, радиовещанием, прессой.

Одним из путей сохранения коллектива симфонического оркестра явились заграничные гастрольные туры, проводившиеся в кризисный период. Их важность несомненна и ныне. Однако в связи с улучшением социально-экономической ситуации страны условия их проведения должны быть пересмотрены.

Не миновал кризис средние и высшие специальные музыкальные заведения. Его следствие — возникшая перед симфоническими оркестрами страны кадровая проблема. Возникший тогда же непрерывный отток музыкантов за рубеж ослабил ряды профессионалов, способных по-настоящему серьезно решать творческие задачи. Вместе с тем, несмотря на отмеченные небывалые сложности в истории симфонического оркестра в Украине, концертные нормы (количество концертов в месяц), высокие исполнительские традиции и требования никто не отменял.

Национальной проблемой стала атака бизнес-структур на здания филармоний и консерваторий, что, как правило, находятся в престижных районах городов Украины и представляют собой, помимо всего прочего, не малую художественную ценность. Не миновала эта проблема и наш город. На защиту здания Харьковской областной филармонии, что являет собой «дом» и для симфонического оркестра, в буквальном смысле поднялась едва ли не вся духовная элита города. Было собрано более 20 тысячи подписей харьковчан. Сохранение выдающегося архитектурного памятника, обладающего несомненной исторической, духовной значимостью, за Харьковской филармонией — большая победа. Творческий коллектив филармонии предпринимает значительные усилия, чтобы на этой базе создать культурный комплекс, аналогов которого в Харькове пока нет. Предполагается, что данный комплекс будет включать два концертных зала. Один из них, созданный в XXI веке по образцу одного из залов знаменитого дворца Тюильри в Париже, будет предназначен для концертно-театрализованных зрелищ и рассчитан на 850 мест. Второй — новый органнй зал на 500 мест. Кроме того, планируется создание музыкального музея, в котором будут экспонироваться памятники музыкальной истории Харькова. Предполагается и создание большой студии звукозаписи, масштабы которой позволят одновременно записывать оркестр, хор и солистов. Создание подобных комплексов подсказано мировой практикой.

Тот факт, что за Харьковской областной филармонией был сохранен ее родной «дом», стал ярчайшим свидетельством постепенного выхода музыкального искусства страны из тяжелейшего кризиса, начала нового этапа в судьбе симфонического оркестра.

Выходу из кризиса способствовало укрепление нашей молодой страны. Свою роль сыграло общее повышение зарплаты музыкантам, что вело, как к возвращению утрачиваемого было престижа профессии, так и к тому, что отток профессионалов переставал быть столь опустошающим. Необычайно вдохновило, открылило артистов симфонического оркестра Харьковской филармонии присуждение ему статуса «академического»: высокий профессиональный уровень коллектива, его значительный творческий потенциал был, наконец, подтвержден «законодательно».

Отрадно наблюдать возрастание количества студентов, обучаемых, в частности, на оркестровом факультете Харьковского государственного университета искусств, возрастание обретаемого ими в процессе консерваторского обучения профессионального мастерства. Благодаря этому процессу растет количество музыкантов симфонического оркестра Харьковской филармонии, что являются совсем недавними выпускниками университета искусств, прекрасными профессионалами.

Предпосылкой дальнейшего расцвета симфонического искусства является серьезная работа, связанная с открытием специальности «симфоническое дирижирование» в нашем университете. Тем более, что данное направление в свое время было представлено в системе музыкальных специализаций ВУЗа. Ныне же только в двух высших учебных заведениях Украины — НМАУ им. П.И. Чайковского и Львовской государственной консерватории им. Н.В. Лысенко — возможно обрести специальность «симфоническое дирижирование». Неохваченным данной специализацией оказывается весь восточный, южный и северный края Украины. В результате многие талантливые музыканты, мечтающие стать дирижерами-симфонистами, вынуждены покидать свои родные города, в которые, получив искомую специализацию, отнюдь не всегда или далеко не сразу возвращаются. Это ослабляет не только дирижерское симфоническое искусство как таковое в нашем городе, но и всю музыкальную культуру как таковую.

Не только объективные, но и субъективные условия позволяют возродить указанную специализацию в ХГУИ им. И.П. Котляревского. Харьков давно достоин того, чтобы, помимо прочих выдающихся исполнительских школ, здесь, наконец, возникла и утвердилась и школа симфонического дирижирования. Тем более, что современный уровень профессиональной подготовки кадров в университете искусств позволяет возродить и продолжить традиции дирижеров-симфонистов прошлого, передавая их творческие принципы молодежи. Сохранение неразрывной связи между разными поколениями музыкантов — условие развития искусства. Эта общая закономерность с необходимостью должна проявиться и в искусстве симфонического дирижирования.

Пути выхода из кризиса охватили все виды организационной и творческой деятельности, связанной с существованием и развитием симфонического оркестра. Их поиск не был прост: если и можно было опереться на чужой опыт, то он должен был быть значительно трансформирован и индивидуализирован с учетом «локальных» и «исторических» обстоятельств. Музыкант должен был учиться, и учиться стремительно быстро, быть не только художником, но и менеджером, импрессарио, администратором. Однако, если первому из указанных направлений деятельности артист учится всю жизнь, то остальные, во всяком случае на данном историческом этапе, остаются для него не более чем «аматорством». Это в первую очередь касается главных дирижеров симфонических оркестров, на плечи которых легли все эти заботы.

В числе способов привлечения публики, повышения международного интереса, престижа коллектива, формирования новых творческих контактов — проведение на базе ХОФ ежегодного международного конкурса дирижеров Вахтанга Жордания — выдающегося мастера, в течение семи лет возглавлявшего наш симфонический оркестр. Именно он закладывал критерии проведения и оценки мастерства конкурсантов, будучи председателем жюри первых четырех конкурсов. Проведение пяти конкурсов свидетельствует о росте международного музыкального авторитета Харькова, творческих связях, расширении географии участников, пестовании традиций, поднятия престижа профессии дирижера-симфониста. Свидетельством высокого уровня проводимого конкурса, как и его объективности, является, в частности, состав его жюри. В него входят известные по всему миру дирижеры и музыкально-общественные деятели: Р. Аббадо, Стернберг, Ю. Алжнев, Н. Стецюк, Ю. Сучков. Одним из «призов» конкурса является предоставление победителям конкурса возможности выступления в течение концертного сезона с симфоническим оркестром ХОФ. Талантливые дирижеры — участники конкурса — привозят новые сочинения, которые до сих пор в Харькове отсутствовали. Так осуществляются не только премьерные показы многих сочинений в нашем городе, но и получение этих партитур в библиотечный фонд филармонии.

Успешными оказались такие формы местной инициативы, исходящей от руководства, администрации симфонического

оркестра Харьковской филармонии, как аукционы, проведение концертов, предназначенных для бизнесменов, восстановление если не практики, то элементов института меценатов (личные пожертвования, спонсирование).

С целью ликвидации пресловутых «ножниц» между публикой, нередко стремящейся к легкости звуковых «зрелищ», и неизбежной серьезностью классической музыки, на постижении и освоении которой профессионально возрастает и дирижер, и артист оркестра, руководством Харьковской областной филармонии была разработана гибкая репертуарная политика, направленная на расширение тематики концертов, их жанровой предназначенности. Известно, что репертуар обеспечивает пятьдесят процентов успеха в деятельности любого творческого коллектива. Современный репертуар симфонического оркестра филармонии учитывает и возрастные особенности (возвращение «детских» концертов, рассчитанных на ознакомление с музыкой, просветительских в своей основе), и слушательскую приверженность тому или иному инструменту, артисту (многочисленные выступления с солистами), стилю, жанру, включает и премьерные исполнения новейших композиторских «опытов», и прославленные в веках шедевры мировой музыкальной классики. Охват столь широкого репертуара требует и от дирижера, и от оркестра высочайшего профессионализма, проявляющегося, в частности, в своего рода музыкальной «всеядности», оперативности. Высочайший профессионализм требуется и в связи с тем, что современному оркестру необходимо качественно осваивать небывалое количество музыкальных произведений в течение очень небольших временных отрезков.

В числе инноваций в репертуарной политике академического симфонического оркестра ХОФ, продиктованных временем, — проведение музыкальных вечеров, на новый лад развивающих славную старую традицию так называемых «тематических концертов», приуроченных к той или иной дате, празднику. Однако важнейшая сопряженная с их проведением творческая задача, решаемая коллективом, состоит в преодолении закрепленной за ними отрицательной «датской» семантики, связанной с атмосферой официоза, велеречивости, торжественности «государственного» масштаба. В числе музыкальных вечеров такого рода — ставшие уже традиционными праздники «старого нового года»,

концерты, посвященные столь любимому молодежи Дню влюбленных, а также «испытанному временем» 8 Марта. Цель шоу подобного рода — доказать, что классическая симфоническая музыка отнюдь не является чем-то необычайно скучным и тягостным. Проведение конкурсов (например, на лучшее стихотворение, посвященное оркестру, или поэтическое объяснение в любви), награждение победителей, шампанское, без преувеличения, «рекой» льющееся в антракте, нарядные дамы, вновь ощутившие всю прелесть посещения филармонии в вечерних туалетах, сопровождающие их элегантные мужчины, — вот та атмосфера, что сопутствует исполнению тщательнейшим образом подобранной музыки, вдохновленной, одухотворенной любовью. Не удивительно, что столь выверенно подготовленные концерты, разработанные с учетом сценарного плана, вызывают энтузиазм публики. Об этом, в частности, свидетельствует тот факт, что билеты на музыкальные вечера подобного рода выкупаются заблаговременно (полный сбор — не это ли свидетельство успеха осуществляемой руководством коллектива репертуарной политики, профессионального уровня оркестра!). Пробразом концертов подобного рода для коллектива симфонического оркестра филармонии, бесспорно, были музыкальные вечера, проводимые в далеком XIX веке. Поэтому в программу концертов подобного рода входят любимые и почитаемые публикой всех возрастов шедевры романтического века.

Для самого широкого круга почитателей симфонической музыки предназначены проводимые филармонией хит-концерты, где звучат наиболее популярные мелодии — от «Шутки» И.С. Баха до обработок песен «Битлз». Цель симфонических хит-концертов — заинтриговать слушателя, пробудить его интерес к серьезной музыке.

Одной из важнейших задач, стоящих перед симфоническим оркестром филармонии, является исполнение музыки харьковских композиторов. Славная харьковская композиторская школа поистине достойна того, чтобы произведения, созданные ее родоначальниками — классиками украинской музыки, представителями «среднего поколения», достигшими признания за рубежом, а также молодыми и дерзкими их продолжателями, ищущими себя

и новых путей развития симфонического искусства, звучали в концертных залах. Во имя реализации этой цели руководство Харьковской филармонии приняло решение о возобновлении практики проведения ежегодных Пленумов харьковских композиторов — своеобразных творческих отчетов, во время проведения которых будет звучать и новейшая музыка, и произведения, написанные корифеями, и те сочинения, что, появившись десятилетия назад, в силу разных причин не знали премьерного исполнения. Важнейшее значение в проведении концертов подобного рода отведено музыке симфонической: во владении средствами оркестра, масштабах изложенной концепции проверяется мастерство и гений композитора.

При проведении концертов, посвященных исполнению музыки харьковских композиторов, чьи имена, к сожалению, до сих пор не слишком известны публике, администрация филармонии не ставит перед собой задачу достижения полного сбора, как и не назначает высокие цены на билеты: ибо в подобного рода случаях на первое место выходит исключительно духовный аспект, абсолютно превалирующий над материальной стороной.

В числе ближайших задач, стоящих перед симфоническим оркестром ХОФ, — налаживание процесса выпуска дисков с записью тех программ, что раскрывают мастерство, индивидуальность коллектива, представляют его творческое credo. Оркестр здесь использует мировую практику, когда популяризация мастерства оркестра, записанной на диске музыке сочетается с возможностью дополнительного заработка для музыкантов. Так творчество обретает материальную основу, опираясь на бизнес-проект. Уже записан диск, что будет служить как в качестве демонстрационного, так и популяризирующего искусство оркестра. На диске представлена музыка разных стилей, жанров, направлений. Благодаря этому представлена широта творческого диапазона оркестра. Наряду с любимыми самой широкой публикой музыкой (например, «Половецкими плясками» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина, «Итальянской» симфонией Ф. Мендельсона, увертюра к кинофильму «Дети капитана Гранта» И. Дунаевского) на диске записаны произведения украинских и, в частности, харьковских композиторов (например, Б. Яровинского, В. Золоту-

хина). Так оркестр последовательно осуществляет избранную им линию на привлечение широких слушательских масс к классической музыке. Кроме того, подобные «подборки» обеспечат учебные заведения не только новыми исполнительскими версиями общепризнанных музыкальных шедевров, но и отечественными художественными образцами, что необходимо для изучения национальной культуры.

Современные «жесткие» требования сохранения одного из наиболее традиционных символов музыкального искусства — симфонического оркестра, решение больших творческих задач, стоящих перед коллективами подобного рода, требуют комплексного, системного и единовременного решения указанных проблем и задач, стоящих перед национальным искусством. В Харькове предпосылки для успешного функционирования симфонического оркестра на современном этапе сформированы. Во многом этому способствует создание музыкально-культурного комплекса на базе ХОФ.

Представляется, что следование вышеназванным принципам действительно раскроет перед музыкой для симфонического оркестра путь в будущее — «прекрасное далеко».

УДК 78.071.2:788(477-25)/(477.54)»18-19»

В. Богданов

СОЛЬНО-АНСАМБЛЕВЕ І ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ У КИЄВІ Й ХАРКОВІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ — ПОЧАТОК ХХ СТ.)

В данной статье автор рассматривает концертную практику исполнительства на духовых инструментах в Киеве и Харькове в указанный период.

In given article the author considers the concert practice on wind instruments in Kiev and Kharkiv at the specified period.

В даній статті автор розглядає концертну практику виконавства на духових інструментах у Києві та Харкові в указаний період.

Постановка проблеми. Питання, пов'язані з сольо-ансамблевою і оркестровою практикою у Києві й Харкові в указаний період, ще не стали об'єктом музикознавчого дослідження. Це і обумовило вибір даної теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Не зважаючи на всі досягнення сучасного музикознавства в галузі духового виконавства й педагогіки, у багатьох її шанувальників існує дуже невизначене уявлення про сольо-ансамблеву і оркестрове виконання у Києві й Харкові в указаний період.

Практична цінність дослідження визначається адресною спрямованістю до виконавців на духових інструментах, музикознавців і істориків музики.

Метою даної статті є вивчення цієї важливої ланки духового виконавства у Києві й Харкові, яке на сьогодні залишається ще не розглянутим.

Музичне життя в Україні 50-х і 60-х років XIX ст. являє собою різноманітну картину. Деякі процеси були тією чи іншою мірою характерні для більшості міст. До них, у першу чергу, належать аматорські концерти, домашнє музикування, що завжди були ґрунтом, де виростала професійна публічна концертна діяльність. Загальною рисою багатьох міст в Україні потрібно відзначити невдоволеність справами на місцях, що консолідувало місцеві сили в гуртки й товариства, які ставали базою для відділень Російського музичного товариства (РМТ).

Київ став першим містом в Україні, де відкрилося й почало діяти відділення РМТ. З 1863р. тут давалися концерти, спочатку в актових залах гімназій, а потім у залі Дворянського будинку. У концертах перших сезонів грали симфонічні й камерно-ансамблеві твори. В основі репертуару були твори переважно німецьких композиторів. Оркестр і камерні ансамблі київського відділення РМТ склалися з музикантів колишньої поміщицької й магістратської капел.

Завдяки Й. Миклашевському і його книзі «Очерк деятельности Киевского отделения императорского Российского музыкального общества: 1863-1913гг.» можна простежити репертуар симфонічних і квартетних зібрань відділення за 50 років, зокрема й участь виконавців на духових інструментах [2].

Так, 23 грудня 1863 р. у другому зібранні першого сезону 1863-1864 рр. серед творів П. Селецького, А. Серве, Ф. Мендельсона й Ф. Флотова пролунала п'єса для валторни Гонері. 12 квітня 1864 р. в 4-му зібранні і 25 квітня того ж року в 5-му зібранні виконувалися відповідно п'єса для валторни з опери «Норма» В. Белліні й п'єса для флейти Дж. Бріччіальді. На жаль, у програмах не зазначені виконавці.

5 березня 1866 р. у концерті зібрання пролунав квінтет для гобоя, кларнета, фагота, валторни й фортепіано Р. Шумана. 9 квітня того ж року був виконаний секстет для фортепіано, скрипки, флейти, альту й 2-х віолончелей Ш. Мошелеса. Виконавці невідомі.

23 квітня 1866 р. у програмі 10-го зібрання були септет І. Гуммеля. У його виконанні взяв участь М. Лисенко, а також Г. Байков — скрипка, Добровольський — флейта, А. Лещенко — гобой, Крилов — кларнет, Липовецький — віолончель і Ан. Лєгеза — контрабас. Всі ці музиканти, крім М. Лисенка, були солістами колишньої магістратської капели.

Іноді в програми концертів включали композиції й української тематики. Так, 5 листопада 1868 р. у концерті 1-го симфонічного зібрання пролунала українська народна пісня «Хусточка» у перекладі Р. Пфеніга для фортепіано, віолончелі й флюгельгорна. Першими виконавцями цього тріо були: Р. Пфеніг — фортепіано, В. Полянничевський — віолончель і Геценбрюкер — флюгельгорн.

9 березня 1870 р. в 9-му симфонічному зібранні 7-го сезону 1869-1870 р. серед творів Л. Бетховена, О. Серова, Й. Гайдна й Дж. Мейєрбера був виконаний і «Російський карнавал» для флейти й фортепіано Ц. Чіарді. Виконали його В. Химиченко — флейта й В. Вілінський — фортепіано. Останній був одним із засновників, директором і головним диригентом Київського відділення РМТ. Диригентська діяльність В. Вілінського мала надзвичайно велике значення в розвитку музичної культури Києва. Він був відомий киянам також як блискучий піаніст і акомпаніатор.

До 1874 р. у Києві солістом оркестру оперного театру, виконавцем відділення РМТ й викладачем у класі кларнета в музичному училищі працював Г. Кеєр. 21 лютого 1871 р. у концерті 2-го симфонічного зібрання він виконав п'єсу для кларнета й фортепіано Флейзнера, а 11 грудня того ж року він разом з

Й. Шадеком — скрипка, Ан. Гене — альт, В. Кологривовим — віолончель, Ант. Лезезой — контрабас, Мейстером — фагот і Сандером — валторна виконав септет Л. Бетховена.

14 лютого 1872 р. у концерті пролунала каватина з опери «Русалка» О. Даргомизького в перекладі для тромбона. 17 лютого 1874 р. був виконаний квінтет В. Моцарта для кларнета, 2-х скрипок, альту й віолончелі. Виконавець на тромбоні й склад ансамблю не зазначені.

З 1875 і по 1880 р. у силу якихось причин виконавці на духових інструментах у сольних і камерних ансамблях у симфонічних зборах участь не брали.

12 січня 1881 р. відбувся черговий концерт симфонічних зібрань. Поряд з творами Л. Бетховена, Ф. Ліста, К. Сен-Санса, О. Даргомизького та ін. пролунав концертштюк для валторни К. Матіса. Його виконав у супроводі оркестру Ягушек. Оркестром диригував І. Альтані.

Після тривалої перерви в концертних зібраннях участь у них виконавців на духових інструментах знову відновилася. Так, 16 грудня 1900 р. відбувся концерт, присвячений німецьким композиторам. Серед них твори Й.С. Баха, Х. Глюка, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Р. Вагнера, пролунало «Largo» Г. Генделя у виконанні гобоїста У. Дікштейна. У сезоні 1901-1902 р. в 3-му симфонічному зібранні брали участь А. Фалада — арфа, К. Черні й В. Коппіані — флейти. Вони виконали «Тріо ісмаїлітів» з містерії «Дитинство Христа» Г. Берліоза.

На початку ХХ ст. київська публіка слухала в симфонічних зборах виступ гобоїста П. Бергера. Народився він в 1871 р. у Сілезії. Музичну освіту одержав у Берліні й з 1889 р. працював у кращих оркестрах Німеччини. З 1897 р. П. Бергер був солістом оркестру Київської опери. Крім чудової техніки, він відомий як віртуоз, що володів соковитим звуком. Так, 14 жовтня 1902 р. він виконав у концерті в супроводі оркестру ліричні п'єси Е. Гріга: «Вечір на гірських вершинах» і «Біла коліски». З лютого 1903 р. в 5-му зібранні пролунало в його виконанні «Largo» Г. Генделя. Цей твір він також виконав у концерті 7 листопада 1905 р. у супроводі оркестру під керівництвом О. Виноградського. Діяльність останнього в Київському відділенні РМТ почалася з 1888 р., коли

він був призначений головою його дирекції. Незабаром він став і диригентом симфонічних концертів. Із приходом О. Виноградського почався яскравий період у діяльності відділення. Будучи від природи енергійною людиною, він розвив плідну діяльність. Відрізняючись великою вимогливістю до складання програм, якості їхнього виконання, репетиційній роботі, він досяг такого рівня симфонічних концертів, що вони могли суперничати з концертами Петербурга й Москви. О. Виноградський зіграв видатну роль у розвитку музичного життя не тільки Києва, але й інших міст України.

Важливим показником успіхів музичного просвітництва в Києві стали камерні концерти (або, як їх завжди тоді називали, квартетні зібрання). Починаючи з 1875 і по 1913 роки відбулося біля двохсот квартетних зібрань відділення. Однак, участь виконавців на духових інструментах у цих концертах не була дуже частою. Так, у різні роки в них брали участь: флейтисти — О. Химиченко, Поперека, Ємельянов; гобоїсти — У. Дікштейн, П. Бергер; кларнетисти — Г. Кеср, Л. Сенглауб, Л. Хазін; фаготист — С. Дуда; валторністи — Р. Бісмарк, В. Ріхтер, Янушек; трубачі — М. Поліщук, В. Яблонський.

Зрозуміло, картина концертного життя Києва складалася у другій половині XIX ст. аж ніяк не тільки з виступів колективів і концертів відділення ІРМТ, але з виступів і інших колективів, виступів гастролерів.

Так, 16 червня 1851 р. газета «Київські губернські відомості» писала: «На минулому тижні в оркестрі міської музики брав участь кларнетист Валеріан Вірський. У грі його немає нічого особливого, крім того, що він сліпий від народження» [3]. Кореспондент петербурзької газети «Северная пчела» А. Юнх від 19 жовтня того ж 1851 р. про В. Вірського писав наступне: «Уже давно в Києві не було стільки задоволь, як цього року... Протягом травня й червня тут були концерти панів Вірського й Соловкіна; перший грав на кларнеті в театрі й звернув на себе увагу особливо тим, що позбавлений зору» [4].

Ми не маємо можливості судити ні про репертуар сліпого кларнетиста, ні про його якість гри. Бути незрячим від народження й опанувати мистецтвом гри на духовому інструменті — справа не

легка й вимагає неабиякого таланту й завзяття. До того ж гра на інструменті у В.Вірського, найімовірніше, була основним засобом існування.

30 червня 1859р. у залі Київського університету відбувся концерт, організований М. Ясинським¹. У цьому концерті оркестр 2-ої саперної бригади (капельмейстер Голембіовський) виконав сцену з балету М. Ясинського «Пан Твардовський» і його ж черекладдя оркестру 8-ої сонати Л.Бетховена.

Цікавою подією концертного сезону 1870р. був приїзд у Харків професора Пікко — знаменитого сліпого віртуоза на маленький флейті піфферо². В оголошенні про концерт Пікко 17 жовтня наведено докладну інформацію з його біографії, яку автор наводить повністю: «Професор Пікко, незрячий, народився в 1830 р. у м. Бабію в П'ємонті. Син бідних батьків, він грав на піфферо (маленька флейта із трьома отворами, приналежність пастухів, у вигляді сопілки). П-н Пікко обдарований від природи незвичайним слухом, а тому склав собі маленький репертуар і ходив з міста в місто награвючи все те, що чув. Незабаром його музичний талант, виразність гри й незвичайне вміння користуватися таким неблагородним в акустичному розумінні інструментом змусили звернути увагу директора театру в Мілані, що переконав його дати концерт. У січні 1855 р. цей сліпий Орфей перед численною публікою, у середовищі якої було чимало професорів музики, виконав на своєму інструменті деякі складні мотиви з опер

¹М.Ясинський у 40-60-х роках був досить відомий у Києві композитор і музичний діяч. Його оригінальні твори і різні музичні транскрипції входили до репертуару Київської міської капели, виконувалися в аматорських концертах. Серед його надрукованих творів найбільшим успіхом користувалися польки, мазурки для фортепіано, балети «Тінь», «Сомнамбула», «Пан Твардовський», романси «Доля» на слова Сирокомлі, «Весняні мрії» на слова Залеського й ін. (Див.: Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва. — К., 1972. — С.50).

²Піфферо, піффаро (італ.*piffero, piffaro*). Рід малої поперечної або поздовжньої флейти. Один з попередників флейти-шікколо. Звичайно інструмент мав 3 ігрові отвори, розташовані у нижньому кінці ствола. Найбільше поширення одержав в XVI — першій половині XVIIIст. Найчастіше використовувався у військовій практиці. Виконавець, як правило, грав одночасно на піфферо й барабані. Звідси інша назва піффаро — одноручна (тому що друга рука грала на барабані) або барабанна флейта. (Див.: Музыкальная энциклопедия. — М., 1978. — Т.4. — С.298).

знаменигих італійських композиторів. На публіку він зробив помітне враження. Успіх був надзвичайний. З Милана він вирушив в інші міста Італії вже як концертант. Ім'я його стало відоме від Альп до Калабрії. Даючи концерти, він часто говорив про музику зі знавцями й завдяки їм придбав необхідні теоретичні знання.

У тім же 1855 р. у Римі, після успішних концертів, конгрегація й музична академія святої Цицилії запросила п-на Пікко на випробування для одержання ступеня професора. П-н Пікко блискуче здав іспит і здивував професорів точністю гри, негайним відтворенням з варіаціями тільки що чутого й звуконаслідуванням.

Результатом іспиту було обрання його почесним членом консерваторії й диплома як єдиному професорові гри на такому невдячному інструменті. З Рима професор Пікко вирушив до Англії, Америки, Іспанії, Парижа, де одержав медаль. Останнім часом був у Берліні, Відні, Петербурзі, Москві, відвідав і Харків. Вся Європа відає йому належну шану за виконання п'єс.

Трелі, хроматичні гами, наслідування співу солов'я, дрозда, людському голосу — одним словом все те, що може зробити артист за допомогою фантазії й праці, все це виконує п-н Пікко на своєму грубому інструменті!

Після виконання «Венеціанського карнавалу» професор Пікко названий другим Н. Паганіні, а складні місця опер із усілякими варіаціями заслужили схвалення компетентних суддів музичного світу. Талант Пікко — фізіологічна рідкість, взявши до уваги інструмент, що англійці назвали акустичним феноменом» [5].

Піффераро (італ. piffegaro) — так називали виконавця на малій флейті піфферо. У Венеції, наприкінці XVст. особливе значення мали в урочистих процесіях і цивільних святах просто неба, великі групи духових інструментів. Серед них були й піфферо. Так, при зустрічі королеви Кіпру в 1497 р. участь брали 34 виконавці на різних інструментах, розділені на дві групи: у першу входили 24 барабанщики, виконавці на трикутниках, на скрипках і лютнях; у другу — 10 тромбонів і високих духових — піфферо [1, с.155].

С кінця XVст. (1495 р.) до нас дійшли персональні дані про видатних виконавців на духових інструментах. Так, міський музикант-тромбоніст Джованно Альвізі, на прізвисько «Тромбон», що написав музику для тромбонів, корнетів і флейт. Такий батько

Бартоломео Тромбончіно, що приїхав у тім же 1495 р. із сином з Мантуї у Венецію (його прізвисько Бернардо «Піффаро»). І прізвисько це й прізвище його вказують на фах інструменталіста [1, с.155].

Збереглися дані про постановку 8 березня 1518 р. у Ватикані перед Папою Левом X «Suppositi» («Підмінені») Л. Аріосто, де після кожної дії йшли музичні інтермедії, що виконувалися численними інструментами, до складу яких входили флейти (піффарі), волинка, два корнети, віоли, лютні й маленький орган [1, с.89].

Таким чином, піфферо, на якій грав професор Пікко у Харкові, різноманітно застосовувалася в оркестровій і сольній практиці Італії.

Крім концертів солістів-гастролерів Харків залучав до себе й цілі оркестрові колективи. Про це газета «Харківські губернські відомості» 11 вересня 1874 року писала так: «Перший концерт під керівництвом п-на Ант. Матушека, даний у понеділок 9-го вересня австрійським військовим духовим оркестром у залі Дворянських зібрань, різко відрізняється із усього, що дотепер подібне ми чули в Харкові. Не говорячи про чудову гру солістів на корнеті-а-пістоні й флюгельгорні панів Папника, Дубського й Ванчури, без перебільшення можна назвати весь склад цього оркестру товариством артистів. М'якість, співучість, найтонша виразність у виконанні п'єс, чудові інструменти — все це вражало слухача. Особливо сподобалися легкі, але премилі мотиви угорського танцю «Чардаш» і варіації на штірійські пісні, виконані паном Папником на флюгельгорні [6].

В 1878 р. тут знову виступав австрійський військовий духовий оркестр під керівництвом Ант. Матушека. Він справив своїм мистецтвом велике враження на аматорів духової музики. Про це газета писала наступне: «Прекрасний духовий оркестр під дирекцією пана Ант. Матушека, що грає в саду Шато-де-флер, залишає Харків. Останні концерти цього оркестру призначені тільки на три дні, тобто цього дня, у суботу й неділю. Різноманітний репертуар, а особливо виконання величезного попури «Scherts und Ernst» залучить аматорів військової музики в Шато-де-флер» [7].

Заснування Харківського відділення ІРМТ, відкриття спочатку музичних класів, а потім училища й консерваторії, важкий шлях

створення симфонічного оркестру, улаштування симфонічних і квартетних зібрань — все це було пов'язано протягом сорока шести років з ім'ям видатного музичного й громадського діяча І. Слатіна.

Приїхавши в Харків в 1871 р. і знайшовши підтримку міської влади, він ужив рішучих заходів до організації симфонічних концертів. Однак не вистачало оркестрових виконавців, більший акцент довелося зробити на організації музичної освіти, а не улаштуванню симфонічних концертів, які відбувалися час від часу. Лише в 80-ті роки І. Слатін зміг розширити концертну діяльність, збільшивши кількість концертів за рік до п'яти, і включати в програми складні твори для оркестру.

Улаштовувало відділення й камерні концерти, у яких брали участь багато викладачів класів духових інструментів музичного училища. Виступали вони також і як солісти. Так, 12 лютого 1883 р. в 5-му камерному зібранні виступив А. Юр'ян, що виконав концерт фа мінор, ор. 12 для валторни К. Матіса. 29 жовтня 1888 р. у концерті першого камерного зібрання виступив К. Пріль. Він виконав «Le Tremolo», «Air varie brillante» для флейти Демерсемана й фантазію на тему з опери «Жидівка» П. Дюпона.

23 листопада 1889 р. К. Пріль у концерті третього камерного зібрання виконав фантазію на теми з опери «Норма» для флейти А. Фюрстенау, а також романс К. Сен-Санса й вальс, ор. 64 №3 Ф. Шопена у власному перекладі для флейти.

5 лютого 1889 р. у концерті зібрання К. Пріль зіграв фантазію для флейти Ф. Допплера, а 9 березня цього ж року в другому симфонічному зібранні виконав вперше у супроводі оркестру концерт для флейти Л. Лангера.

14 листопада 1889 р. у концерті другого камерного зібрання брав участь як соліст Ю. Юр'ян, який виконав фантазію для валторни Г. Лоренца й баркаролу на народні латиські теми для валторни. Автором баркароли був його брат А. Юр'ян.

28 березня 1902 р. у концерті симфонічного зібрання виконувалася легенда «Туонельський лебідь» для оркестру Я. Сибеліуса. У цьому творі соло на англійському ріжку грав Г. Гек. 2 грудня 1906 р. у концерті третього камерного зібрання він виконав концерт для гобоя Г. Генделя.

30 жовтня 1911 р. відбувся «історичний» концерт під керуванням І. Слатіна. В h-moll'ній сюїті №2 для струнного оркестру Й.С. Баха сольну партію флейти виконував Б. Кричевський. 2 грудня 1912 р. у другому «історичному» концерті під керівництвом Ф. Бугамеллі брав участь також Б. Кричевський. Він виконав концерт №2, D-dur для флейти з оркестром В. Моцарта. Грали в сольних концертах й інші викладачі училища.

У концертах великим успіхом у публіки користувалися камерні ансамблі, учасниками яких були й педагоги-духовики музичного училища. Так, 7 лютого 1888 р. у концерті п'ятого камерного зібрання пролунав секстет Es-dur, ор. 35 для фортепіано, скрипки, віолончелі, флейти й 2-х валторн Ш. Мошелеса, до складу якого входили Р. Геніка — фортепіано, Л. Пестель — скрипка, О.Е. фон Глен — віолончель, К. Кестнер — флейта, А. Юр'ян і Ю. Юр'ян — валторни.

5 лютого 1889 р. у концерті камерного зібрання були виконані гри квартети для 4-х валторн: «Valdandacht» Абта, «Lindenbaum» Ф. Шуберта й «Прощання мисливців» Ф. Мендельсона. Виконавцями квартетів були А. Юр'ян, Ю. Юр'ян, П. Юр'ян і Г. Волков.

У концерті першого камерного зібрання, що відбувся 10 листопада 1891р. пролунав октет, ор. 166 для 2-х скрипок, альту, віолончелі, контрабаса, кларнета, фагота й валторни Ф. Шуберта. К. Горський грав першу скрипку. Його партнерами були С. Дочевський — скрипка, І. Заславський — альт, С. Глазер — віолончель, Л. Булгаков — контрабас, Г. Гек — кларнет, Ф. Кучера — фагот і Ю. Юр'ян — валторна.

23 лютого 1892 р. у концерті третього камерного зібрання виконувався септет Es-dur, ор. 20 для скрипки, альту, віолончелі, контрабаса, кларнета, фагота й валторни Л. Бетховена. У септеті останнього партію кларнета, фагота й валторни виконували відповідно — Г. Гек, Ф. Кучера і Ю. Юр'ян.

15 січня 1895 р. відбулися другі камерні зібрання. У цьому концерті, поряд з іншими творами пролунав квінтет Es-dur для фортепіано, гобоя, кларнета, фагота й валторни В. Моцарта. У квінтеті партію фортепіано виконував Р. Геніка, гобоя Г. Гек, кларнета Ф. Панченко, фагота Ф. Кучера і валторни Ю. Юр'ян.

16 листопада 1900 р. у камерному зібранні пролунав септет Es-dur, op. 5 для фортепіано, 2-х скрипок, альту, віолончелі, контрабаса й труби К. Сен-Санса. Партію труби в цьому ансамблі виконував Бондаренко. Квінтет A-dur №9 для 2-х скрипок, альту, віолончелі й кларнета В. Моцарта пролунав у камерному зібранні 29 грудня 1905 р. Партію кларнета виконував Г. Гек.

Таким чином, виконавці на духових інструментах, що брали участь як у сольних, так і в камерних зібраннях, зробили істотний внесок у пропаганду класичної музики серед слухацької аудиторії Харкова.

Починаючи з 90-х років ХІХ ст. імена найбільш талановитих і підготовлених учнів духових класів училища, а також і випускників поступово з'являються в програмах концертів Харківського відділення ІРМТ. Ці платні концерти, що проходили в думському залі, дворянському зібранні, комерційному клубі, залі музичного училища, проходили за участю учнів училища. Так, у концерті 8 березня 1892 р. учень О. Грошев виконав бравурну арію для гобоя І. Герцога, а учень Д. Катанський зіграв концертину для тромбона К. Закса в супроводі студентського оркестру, що був гордістю музичного училища. Беззмінним керівником і диригентом оркестру був І. Слатін. Концерти оркестру користувалися великою популярністю в харків'ян, оскільки в їхні програми включалися кращі зразки європейської музичної класики, російських і вітчизняних композиторів.

12 грудня 1893 р. учні в складі М. Григор'єв — труба, В. Левшаков — труба, М. Толчинський — труба, К. Спрингіс — валторна й П. Волков — тромбон виконали дві п'єси: «Світ такий прекрасний» А. Юр'яна й «Прекрасну Еллу» Р. Шумана. 3 квітня 1894 р. у музичному вечорі учень В. Константинов виконав концерт для кларнета, І частину К. Рейссігера, а В. Левшаков зіграв фантазію на теми з опери «Аскольдова могила» для корнета-а-пістона В. Поппа.

Наступний музичний вечір відбувся 5 лютого 1895 р. Класи духових інструментів були представлені так: П. Волков виконав «Andacht» і «Abendreigch» для тромбона Е. Лассена, В. Борознін зіграв концертину для кларнета К.М. Вебера й М. Григор'єв виконав фантазію для корнета-а-пістона Т. Гоха.

23 березня 1895 р. у музичному вечорі пролунали романс для тромбона Ф. Грюціахера у виконанні П. Волкова й концерт №2. 1 частина для кларнета К.М. Вебера, що виконав учень В. Борознін.

В 1899 р. учень М. Перепельотчиков виконав у супроводі оркестру під керуванням К. Горського концерт для гобоя Лунда, а фантазію для труби Т. Гоха грав учень І. Луфт. Оркестром диригував Ю. Юр'ян.

7 лютого 1900 р. відбувся черговий концерт учнів у музичному вечорі. Концерт для гобоя, 2 і 3 частини Дітта виконував М. Іванов, а оркестром диригував Г. Гек. «Північна фантазія» для корнета-апістона Т. Гоха пролунала у виконанні учня І. Луфта під керуванням Ю. Юр'яна. Цього ж року, але тільки 7 грудня в концерті пролунав романс «Andante con moto» і «Pollacca» з концерту №2 для кларнета К.М. Вебера Ці твори виконав учень вищих курсів А. Опришко.

4 лютого 1901 р. в учнівському музичному вечорі були виконані: концерт для труби О. Бема, його зіграв учень вищих курсів П. Гапонов і великий концерт для гобоя Дж. Паскаля пролунав у виконанні М. Перепельотчикова. У цьому ж концерті був також зіграний концертний дует для 2-х кларнетів К. Бермана. Його виконали учні вищих курсів А. Опришко й Л. Яновський.

10 лютого 1902 р. у концерті виконувалися концертна фантазія для корнета-апістона Вебера-Гоха, що зіграв П. Гапонов і концертино для кларнета К.М. Вебера у виконанні А. Опришка.

Наступний концерт відбувся 29 листопада 1903 р. У ньому учень вищих курсів В.Бровкович зіграв концертино для гобоя 2 і 3 частини Дітта. Концерт для флейти В. Моцарта пролунав у виконанні учня вищих курсів О. Константинова, що відбувся 30 січня 1904р. У цьому концерті пролунала також тарантела для флейти й кларнета К. Сеп-Санса, яку виконали учні вищих курсів О. Константинов і А. Поляничкін.

12 лютого 1905 р. удругому музичному вечорі пролунала фантазія «Страделла» для труби В. Вурма. Її виконав учень С. Ткаченко. Концертштюк для флейти Е. Гофмана в концерті 8 лютого 1906 р. виконав учень Й. Борщевський.

7 травня 1906 р. у залі дворянських зібрань відбувся музичний рапок. Виконавцями в цьому концерті були учні, які закінчили повний курс музичного училища. Й. Борщевський виконав

«Російську рапсодію» А. Тершака, «Північна фантазія», ор. 20 Т. Гоха пролунала у виконанні С. Ткаченка, а концерт для гобоя Грандвалля 2 і 3 частини був виконаний П. Арабеем.

10 лютого 1907 р. у музичному вечорі в супроводі оркестру було виконано концертино, ор. 119 1 і 2 частини для флейти А. Фюрстену. Виконував його Г. Драненко, а оркестром диригував І. Слатін.

3 грудня 1911 р. у концерті було виконано тріо В-dur для фортепіано, віолончелі й кларнета Л. Бетховена. Партію кларнета виконував І. Бутніков.

19 лютого 1911 р. у концерті музичного вечора був виконаний дует на угорські теми для 2-х флейт Ф. Допплера, що виконали М. Солодовніков і П. Биков, а дует для гобоя й кларнета Гама пролунав у виконанні Д. Рикова й В. Мухіна.

26 січня 1914 р. у супроводі студентського оркестру під керуванням Г. Гека учень Д. Риков виконав на гобої серенаду з балету «Зірки» Ант. Сімона й соло з балетної сюїти «Чарівне дзеркало» О. Корещенка.

18 лютого 1915 р. учень Г. Риков у супроводі оркестру виконав концерт А-dur 2 і 3 частини для кларнета В. Моцарта. Оркестром диригував Г. Гек.

Таким чином, педагоги класів духових інструментів музичного училища зробили вагомий внесок у розвиток професійної музичної освіти в Україні. Вони були активними учасниками концертного життя в місті, що також стимулювало розвиток фахової освіти.

Участь учнів у концертному житті міста підвищувало їхню відповідальність і дозволяло досягти згодом значних успіхів у їх професійному й творчому розвитку.

Висновки. Україна з початку XVIII ст. залучала найбільших музикантів світу, у тому числі й виконавців на духових інструментах. Останні, кожний у міру свого дарування, внесли той або інший внесок у розвиток духової музики й духового виконавства. Вони були авторами численних творів, кращі з яких придбали популярність серед виконавців на духових інструментах, а також і в педагогіці, що значно прискорило прогрес вітчизняного духового виконавського мистецтва.

Завдяки концертній діяльності в містах, де були відділення ІРМТ й участі в ній виконавців на духових інструментах, виникла

звичка до цих концертів, а потім і потреба в них. З кожним роком місцеве керівництво відділень усе більше хвилювало питання, не тільки «що», але й «як» грати. Все це свідчить про широку репертуарну платформу місцевих відділень ІРМТ, про виразну просвітницьку спрямованість концертної діяльності, у якій брали участь і виконавці на духових інструментах.

Розвиток концертної діяльності в Україні проходив шляхом нагромадження художнього досвіду, розростання концертної практики, збільшення інтересу широкої аудиторії до духової музики. Наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. помітні зрушення відбулися в камерно-інструментальній творчості.

Із усього можна зробити висновок: в панорамі вітчизняного музичного мистецтва концертна діяльність на духових інструментах займала гідне місце.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Грубер Р. *История музыкальной культуры*. — М.: Музгиз, 1953. — Т. 2, ч. 1: *Италия, Франция и Испания. Середина XV — начало XVII вв.* — 415 с.
2. Миклашевский И. *Очерк деятельности Киевского отделения Императорского Русского музыкального общества (1863—1913)*. — К.: Лит.-тип. Кульженко, 1913. — 240 с.
3. [О концерте оркестра городской музыки] // *Киев. губ. ведомости*. — 1851. — 16 июня (№24).
4. [О концерте слепого кларнетиста В. Вирского] // *Сев. пчела*. — 1851. — 19 окт. (№233).
5. [О концерте слепого итальянского профессора Пикко на маленькой флейте] // *Харьк. губ. ведомости*. — 1870. — 17 окт. (№147).
6. [О концерте австрийского военного духового оркестра под управлением Ант. Матушека] // *Харьк. губ. ведомости*. — 1874. — 1 сент. (№190).
7. [О концерте австрийского военного духового оркестра под управлением Ант. Матушека] // *Харьк. губ. ведомости*. — 1878. — 5 мая (№112).

О ГЕНЕАЛОГИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ

В статье предлагается методика составления генеалогического древа индивидуального исполнительского стиля на примере Владимира Горовица.

У статті пропонується методика складання генеалогічного древа індивідуального виконавського стилю на прикладі Володимира Горовиця.

This article is about the method of draft of genealogical tree individual carrying style on the example of Vladimir Horowitz.

Авторы научных и научно-популярных трудов, посвященных жизни и творчеству великих музыкантов-исполнителей, достаточно часто делают попытки создать своим героям некую творческую родословную: «он принадлежал к традиции, идущей от...», «листовская ветвь», и даже «он был творческим внуком». Например, И. Андроников в рассказе «Воспоминания о Большом зале» пишет о Ю. Симонове, И. Мусине, Ю. Темирканове: «Это были как бы дирижерские внуки Гаука» [1, с.45].

Подобные «родственные связи» призваны облегчить понимание стиля того или иного музыканта. На основе обнаруженных стилистических тождеств судят о принадлежности его к культурной традиции, которая «может быть понята только в процессе последовательного развертывания прошлого — в своеобразном анамнезе» [9, с. 211].

В данной статье предлагается апробация методики составления генеалогического древа исполнительского стиля, где творческая родословная понимается как механизм историко-культурного процесса, влияющий на становление личности, формирование ее художественно-эстетических установок.

Прежде всего, представляется необходимым обозначить, что такое собственно генеалогия и наука ли это вообще.

Действительно, генеалогия возникла не как научная дисциплина: ее первоначальное назначение генеалогии было утилитарным. Так, «греческое слово *Γενεαλογία* переводится как «родословная», т.е. слово о роде (*γένος* — род, происхождение, поколение; *λογία* — слово, наука) и означало обыкновенную запись представи-

телей того или иного рода по поколениям (глагольная форма $\Upsilon\epsilon\nu\epsilon\alpha\lambda\omicron\upsilon\gamma\epsilon\acute{\iota}\omega$ — так и переводится: составлять или излагать родословную, вести чью либо родословную)» [2, с. 317]. В таком виде — знание родства — генеалогия существует на всех этапах развития общества. Наглядный пример — Библия, в которой рассказывается о происхождении и родстве многочисленных народов.

К расцвету генеалогии привела эпоха феодализма, с появлением частной собственности и соответственно проблем ее наследования, расслоением общества на отдельные сословия, имеющие различные права обязанности и привилегии. Именно тогда генеалогия выработала собственную терминологию, нормы оформления сведений о родстве (таблицы, карточки и т.п.) и правила их заполнения. Поэтому, независимо от того, где составлен генеалогический справочник, знатоки прочесть его могут практически везде.

В России родословные росписи появились в конце XV века. При Петре I была создана Герольдмейстерская контора, просуществовавшая под разными названиями до 1917 года. Именно здесь официально утверждалось происхождение семей, велись генеалогические документы.

Отцом русской научной генеалогии считают Л. М. Савелова. Он изложил свое понимание целей и задач генеалогии, дал классификацию источников по генеалогии русского дворянства и стал одним из организаторов Московского историко-родословного общества (1905 г.). В «Лекциях по русской генеалогии» Л. М. Савелов дает следующее определение: «...генеалогия есть, построенное на достоверных документах и других источниках, доказательство родства, существующего между лицами, имеющими общего родоначальника или потомка, независимо от общественного положения этих лиц... ..есть история того или другого рода во всех проявлениях жизни его представителей, как общественной, так и семейной» [12, с. 21].

«Рассматривая генеалогия со стороны ее внешних форм — мы встречаем два главных вида родословий: восходящий и нисходящий. В родословии восходящем главным объектом исследования является то лицо, о предках которого собираются

сведения, с него начинают, затем уже идут по восходящим ступеням или коленам (французское *quartiers*), т.е. к отцу, деду, прадеду и т.д. — это первоначальный вид родословия, когда у исследователя нет еще достаточного количества необходимых материалов, когда он постепенно идет от известного к неизвестному, когда же собрано уже достаточно материалов и предки данного лица выяснены — то переходят уже к родословию нисходящему, т.е. начинают с самого отдаленного из известных предков и постепенно переходят к его потомкам» [12, с.22].

Даже человек абсолютно далекий от генеалогии знает, что историю семьи (рода) можно представить в виде родословного древа: имя и фамилия человека пишутся на кружках, которые прибиты на стволах и ветвях или изображаются в виде листков или плодов, подвешенных к дереву. Родословное дерево красиво, но не содержит никакой информации о лицах, в нем представленных. Поэтому при серьезном исследовании истории рода используются таблицы (в ней можно подробно рассказать о каждом человеке), родословные росписи (словесный пересказ таблицы) и карточки (на каждого заводится отдельная карточка, где указываются все необходимые, по мнению исследователя, сведения).

Несмотря на указанное выше утилитарное значение генеалогии и родственных ей исторических дисциплин (например, геральдики), генеалогические росписи частенько использовались учеными. Ведь нередко история одной семьи определяла ход всемирной истории. Вероятно, поэтому в советской исторической науке предпринимались попытки реабилитировать генеалогию, занимавшуюся составлением дворянских родословий, и поставить ее на службы народу — составлять генеалогические древа крестьянских семей.

В музыкознании методы генеалогии до сих пор не применялись. На наш взгляд, в теории исполнительского стиля данный опыт может оказаться весьма полезным. Задачей настоящего исследования является составление генеалогического древа индивидуального исполнительского стиля Владимира Горовица.

Как известно, исполнительский стиль взаимосвязан с более высокими ступенями стилевой иерархии (К. Михайлов): стилем школы, национальным и историческим стилем. Более того,

абсолютно ясно, что индивидуальный исполнительский стиль складывается под влиянием всех остальных уровней исполнительского стиля и в какой-то мере является их продолжением: «... музыкальный стиль обладает значением — он отражает мир и выражает отношение к нему. Но он обладает так же и культурной значимостью, задаваемой переключками и отталкиваниями от других направлений. Как сказал бы М. Бахтин, стиль всегда диалогичен, он рождается и утверждается в споре с существующими» [7, с. 32].

Поэтому при анализе исполнительского стиля очень важно учитывать условия, под влиянием которых развивался исполнитель — современный ему художественный стиль и люди, имевшие влияние на исполнителя — семья, близкое окружение, педагоги... Это влияние достаточно четко прослеживается и позволяет судить о принадлежности индивидуального исполнительского стиля к определенной исполнительской традиции. Назовем эту традицию «генетическим кодом», роль которого в контексте исполнительского стиля очень важна.

Об этом, в частности, пишет К. Михайлов: «Сущность стилевого анализа сводится к выявлению (точнее, пожалуй, «реконструкции») генетических истоков рассматриваемого стиля и к раскрытию характера и средств их трансформации» [8, с. 126]. С таких же позиций и Е. Назайкинский формулирует понятие музыкальный стиль: «... это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т. д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» [9, с. 20].

Если исполнительский стиль Владимира Горовица входит в некую «генетическую общность», то составление генеалогического древа его исполнительского стиля, поможет нам по-другому взглянуть на творчество пианиста, понять скрытые в текстах его произведений (произведений исполнителя) контексты. Перед нами стоит задача раскрыть генетический код исполнительского стиля

В. Горовица, определить генезис стиля и его связь с исполнительскими стилями и традициями прошлого и современности.

В настоящий момент не существует фундаментального научного труда, посвященного исследованию исполнительского стиля В. Горовица. Однако, в немногочисленных работах, посвященных пианисту вопросы, связанные с определением типа его исполнительского стиля, истоков его возникновения, принадлежности к какой-либо школе, так или иначе, затрагиваются.

Ни у кого из исследователей не вызывает сомнений принадлежность Горовица к романтическому пианизму. Но романтический стиль в фортепианном исполнительстве — это целая эпоха, породившая плеяду выдающихся музыкантов-исполнителей, исповедующих подчас диаметрально противоположные художественно-эстетические принципы. В рамках романтического исполнительства сосуществуют различные исполнительские стили — салонный, виртуозный и даже классический.

Д. Рабинович считает, что Горовиц: «...последний великий представитель романтического виртуозного пианизма. Однако он романтик не листовского «корня», а рубинштейновского. В мировом пианизме он продолжатель не заподноевропейской, но русской традиции» [11, с. 197]. С Д. Рабиновичем соглашается и С. Хентова и Ю. Зильберман: «Обращаясь к теме исполнительского стиля В. Горовица, следует, прежде всего, подчеркнуть его принадлежность к «рубинштейновской» (а не «листовской») линии романтического пианизма» [3, с.13].

Не оспаривая (пока!) такого родства, отметим, что указанные исследователи пишут о преемственности не стиля, а традиции. Однако, «Понятие традиций носит преимущественно содержательный, идейно-эстетический характер, тогда как понятие стилевой связи подразумевает конкретный комплекс стиливых признаков, объединяющих различные явления...» [8, с. 131].

Несомненно, что исполнительский стиль складывается, прежде всего, под влиянием личностных качеств самого музыканта, направленных на раскрытие содержания музыки. Эти качества определяют исполнительский тип музыканта (рациональный, виртуозный, эмоциональный или интеллектуальный, согласно классификации Д. Рабиновича), она формируют его звукотворя-

щую волю (Мартинсен), создают определенную психологическую установку: «Стиль в нашем понимании подразумевает особую психологическую установку (в смысле направленности внимания) по отношению к произведениям музыкального искусства...» [8, с.114]. Эта установка оказывает влияние на выбор репертуара и отношение к авторскому тексту; на выбор условий исполнения (концерт или звукозапись) и трактовку инструмента.

Но в годы обучения эти личные качества играют меньшую роль. Важнее — слово педагога и его видение и в подборе репертуара и в его трактовке, и в выработке техники и т. д. Этот этап ученичества и подчинения воле Мастера позволяет будущему исполнителю получить школу — базу для дальнейшего независимого развития. Именно исполнительские школы обеспечивают те моменты преемственности исполнительского стиля, которые составляют основу исполнительских традиций: «Даже самый сильный, яркий индивидуальный стиль музыканта в процессе своего становления и развития опосредуется стилями школы, эпохи, культуры народа, запечатленными не только в самой музыке, но и в самых разнообразных других формах, в частности, в методико-педагогических наставлениях и правилах» [10, с. 56].

Поэтому генеалогическое древо исполнительского стиля Владимира Горовица будет представлено его музыкальными предками — учителями и учителя учителей. Это, на наш взгляд абсолютно оправдано еще и потому, что почти все «музыкальные предки» пианиста были не только педагогами, но и выдающимися музыкантами-исполнителями.

Вопрос об учителях В. Горовица долгое время оставался открытым и многие серьезные исследователи грешили неточностями в этом вопросе. П. Коган называет первым учителем В. Горовица Сергея Гарновского: «В те давние дни семья Владимира Горовица жила открытым домом в нагорной части города, на Большой Житомирской улице, в просторной светлой квартире, где почти всегда за круглым столом былолюдно, шумно и гостеприимно. Здесь бывало много музыкантов, и среди них первый учитель Володи — пианист Сергей Гарновский, скрипач Михаил Эрденко, В.В. Пухальский, Ф.М. Блуменфельд, К.Н. Михайлов...» [6, с. 11]. И указывает, что закончил музыкальное образование Горовиц по классу Ф. Блуменфельда.

В книге Е. Либермана «Работа пианиста с авторским текстом», упоминается, что учителем Горовица был Блуменфельд, Д. Рабинович пишет, что мать Горовица была «хорошей домашней пианисткой», «Не исключены влияния дяди, харьковского А.И. Горовица» и — «Крайне рано поступил Горовиц в консерваторию (он окончил ее в семнадцать лет!) и учился там у С. Тарновского и Ф. Блуменфельда.» [11, с. 214].

Ж. Хурсина: «Своим исключительно высоким авторитетом киевские музыкальные учебные заведения обязаны также преподаванию в них таких крупнейших пианистов-педагогов и исполнителей как Ф. Блуменфельд, Г. Нейгауз, Б. Яворский. Большой популярностью пользовались К. Михайлов и С. Тарновский. В классах этих замечательных педагогов воспитывались в 20-х годах будущие выдающиеся представители фортепианного искусства, педагогики и научной мысли: В. Горовиц (класс Ф. Блуменфельда и С. Тарновского)...» [14, с.134].

С. Хештова первая в советском (русском) музыкознании называет всех учителей Горовица — В. Пухальского, С. Тарновского, Ф. Блуменфельда, не указав, правда, что до поступления в училище Володя занимался с матерью.

Окончательную ясность в вопрос «школы Горовица» внес Юрий Зильберман. В своей книге «Владимир Горовиц. Киевские годы», вышедшей в 2005 году он скрупулезно и точно разрешил вопрос о музыкальном образовании Горовица. Согласно результатам исследований Зильбермана хронология музыкального обучения Владимира Горовица выглядит следующим образом:

1908 — 01.1913 гг. — учитель Софья Бодик — 5 лет;
01.1913 — 01.1918 гг. — учитель Владимир Пухальский — 5 лет;
01.1918 — 06.1919 гг. — учитель Сергей Тарновский — 1,5 года;
03.1920 — 06.1920 гг. — учитель Феликс Блуменфельд — 4 месяца.

Таким образом, исследователями обозначены прямые родственники — те, кто непосредственно повлиял на формирование личности Горовица. После того как первое поколение музыкальных предков Горовица было определено, автор перешел к следующему колену — учителям учителей и дальше по восходящей. В результате мы получили генеалогическое древо стиля, развивающегося на протяжении двух веков и берущего начало от

М. Клементи, В.А. Моцарта и И. Гуммеля (см. схему 1). Отметим, что автором сознательно не отражены все ответвления древа, например, другие ученики Лешетицкого и Пухальского, так это не входило в задачи исследования. Хотя наличие творческих «братьев и сестер», имеющих сходные художественные корни, имеет свое подтверждение. В частности, имеются свидетельства, что Горовиц уважительно относился к искусству А. Шнабеля, М. Юдиной и В. Софроницкого, которые, по сути, являются представителя той же исполнительской школы.

В древе представлена личность выдающегося музыканта-педагога Карла Черни. На его примере становится абсолютно очевидной система наследования исполнительского стиля. Общеизвестно, что К. Черни учился у Бетховена и до конца своих дней являлся пропагандистом творчества своего учителя, всего того нового, что внес Бетховен в развитие пианизма. Как пример этого приводится ученик уже Черни — Ференц Лист, многие реформы которого являются продолжением и развитием идей Бетховена.

Менее известен тот факт, что Черни, отдавал должное и представителю абсолютно другого стилистического направления — И. Гуммелю. Поэтому другой ученик Черни — Теодор Лешетицкий имел возможность, учась у того же педагога, что и Лист, унаследовать и развить абсолютно иные стилистические принципы, которое оказались более созвучны его мироощущению, чем бетховенские. Можно утверждать, что влияние педагога ограничено восприятием ученика. И даже прямая связь не даст однозначного ответа на вопрос: какие же именно черты унаследованы (см. схему 2).

Генеалогическое древо не может дать полного представления о каждом представителе рода, поэтому автором дополнительно была составлена таблица, в которую заносились сведения о каждом представителе «предков» Горовица.

В этой работе очень важным было определение параметров, по которым будет производиться сравнение. Все (за исключением Софьи Бодик) представленные в таблицы музыканты сочетали две профессии — исполнителя и педагога. Нужно было выделить такие черты исполнительского стиля, которые находят отражение в музыкальной педагогике. Чтобы не только увидеть, как происходит

Схема 1

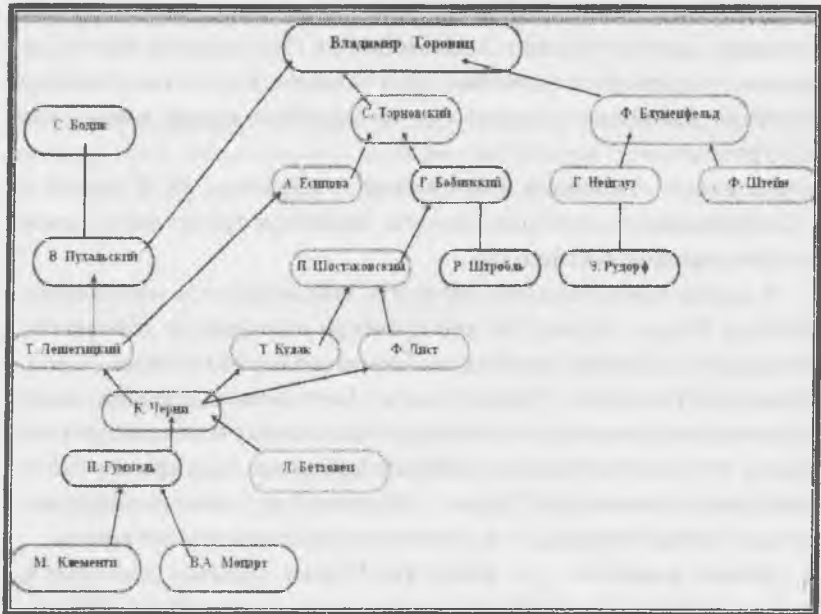
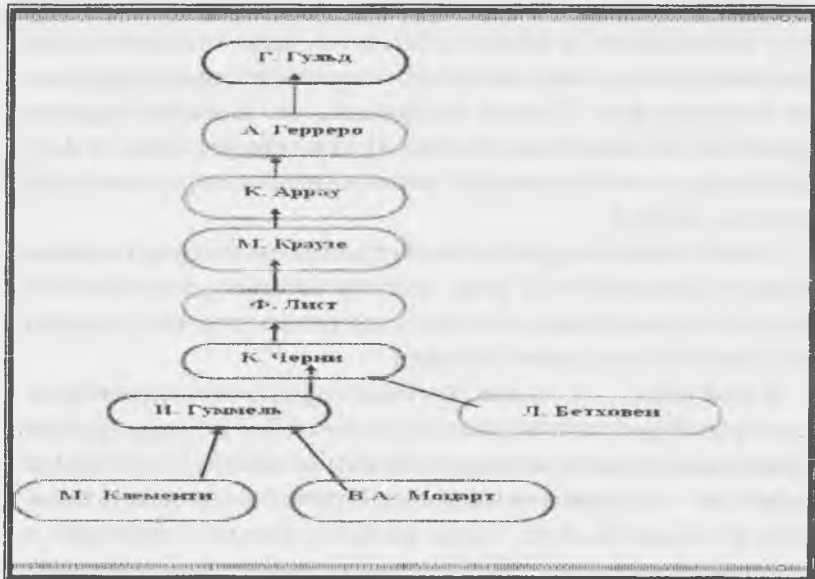


Схема 2



наследование стилистических черт, но и проследить существует ли связь между исполнительским стилем и педагогическими принципами.

Был составлен следующий вариант родословной таблицы.

- каждый педагог-исполнитель занимает отдельную строку таблицы;

- отдельно рассматриваются два вида его деятельности — педагогика и исполнительство.

- В педагогике рассматриваются:

- отношения с инструментом: первичные компоненты пианистической деятельности (постановка руки, игровые приемы, посадка за инструментом);

- предлагаемый репертуар;

- отношение к репертуару, или организация работы над произведением, художественные задачи, особенности подготовки к концертному исполнению;

- В исполнительстве рассматриваются:

- исполнительский тип и особенности пианизма;

- репертуар и отношение к авторскому тексту;

- трактовка инструмента.

В результате было выявлено, что исполнительский стиль В. Горовица сформировался под влиянием школы, берущей истоки от созданной Моцартом венской, для которой характерны:

- ясное, светлое, «серебристое» звучание инструмента;

- отсутствие ударности, вокализация инструментальной музыки;

- широкое использование интонационно-тембровых возможностей фортепианной фактуры;

- дробная артикуляция и фразировка;

- пальцевая техника и нон легатность;

- свободное отношение к авторскому тексту;

- виртуозность как качество владения инструментом.

Версия же о рубинштейновских корнях пианизма Горовица представляется спорной. Как это видно по древу, из четырех учителей Горовица, только Ф. Блуменфельд, занимавшийся с практически состоявшимся музыкантом (выпускником консерватории) всего четыре месяца был непосредственно связан с Антоном

Рубинштейном, находился под его влиянием и мог быть своеобразным передаточным звеном. Однако такая связь представляется несколько надуманной и, что гораздо важнее, не подтверждается при слуховом анализе горовицевских интерпретаций.

В русском и советском музыкознании всегда было принято негативно оценивать достижения пианистов виртуозного направления. На этот факт указывает М. Чернявская «...для большинства русских музыкальных критиков фигуры Бетховена и А. Рубинштейна олицетворяли «прокрустово ложе» музыкального развития. Доказательством этого является отзыв Г. Лароша об игре выдающихся пианистов Т. Лешетицкого, А. Есиповой, С. Тальберга и других. Г. Ларош упрекал их за то, что манера их игры отличалась от манеры игры А. Рубинштейна» [15, с. 15].

Пианизм В. Горовица, очевидно также очень сильно отличался от рубинштейновского. Однако благодаря составленному древу мы наглядно убеждаемся в том, что Горовиц принадлежал к семье музыкантов, исповедующих отличные и от листовского и от рубинштейновского взглядов принципы.

Таким образом, привнесение в исполнительское музыкознание генеалогических методов является, на наш взгляд, очень продуктивным. Составление генеалогического древа индивидуального исполнительского стиля Владимира Горовица помогло уточнить сложившиеся в исполнительском музыкознании представления о генезе стиля пианиста. В свою очередь полученные в результате работы сведения могут помочь при проведении анализа произведений исполнителя.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андрионков И. К музыке. — К.: Муз. Украина, 1986. — 320 с.
2. Древнегреческо-русский словарь. / Сост. И.Х. Дворецкий. Под. ред. чл.-кор. АН СССР С.И. Соболевского. Т.1. — М., 1958.
3. Зильберман Ю. Владимир Горовиц в культурной среде Киева конца XIX — начала XX столетия. — Автореф. ... канд. искусствоведения. — К.: НМАУ им. П.И.Чайковского, 2003. — 18 с.
4. Зильберман Ю. Киевская симфония Владимира Горовица. — К., 2002.
5. Каган М.С. Музыка в мире искусств. — СПб., 1996. — 232 с.

6. Коган П. *Вместе с музыкантами.* – М.: Музыка, 1964. – 216 с.
7. Медушевский В. *Музыкальный стиль как семиотический объект* // *Сов. музыка.* – 1979. – № 3. – С. 30-39.
8. Михайлов К. *Стиль в музыке: Исслед.* – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
9. Назайкинский Е.В. *Звуковой мир музыки.* – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
10. Назайкинский Е.В. *Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений.* – М.: Музыка, 1965. – 96 с.
11. Рабинович Д. *Владимир Горовиц и русская пианистическая традиция.* – *Сов. музыка.* – 1978. – №2. – С. 119-130.
12. Савелов Л.М. *Лекции по русской генеалогии, читанные в Московском археологическом институте: первое и второе полугодие.* – Сер.: *Справочники по русской истории.* – М.: Археологический центр, 1994. – Вып. 3. – 270 с.
13. Хентова С. *Владимир Горовиц и советский пианизм* // *Володимір Горовиць та піаністична культура ХХ століття: Зб. ст. та матеріалів.* – Х.: Основа, 1996. – 100 с.
14. Хурсина Ж. *Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории (1917-1938).* – К.: Муз. Україна, 1990. – 134 с.
15. Чернявская М. Л. *ван Бетховен: фортепіанна культура кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. (проблема формування фортепіанної фактури).* – Диссер... канд. мистецтвознавства. – К.: НМАУ ім. П.И. Чайковського, 2001. – 208 с.

УДК 130.2+792.01

В. Панасюк

ВОЗРОЖДЕННАЯ АНТИЧНОСТЬ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ НА РУБЕЖЕ ХVІІІ–ХІХ ВЕКОВ

В статье исследуются процессы выработки и внедрения приоритетного культурного кода в художественной и нехудожественной сферах жизнедеятельности человека на рубеже ХVІІІ – ХІХ веков.

The processes of working out and introduction of a priority cultural code in artistic and inartistic spheres of man's life on the edge of ХVІІІ–ХІХ centuries are investigated in this article.

У статті досліджуються процеси вироблення та впровадження пріоритетного культурного коду в художній і нехудожній сферах життєдіяльності людини на межі ХVІІІ – ХІХ століть.

В определенные исторические эпохи некий художественный код становится приоритетным в процессе организации всей жизнедеятельности — общественной и частной. Механизмы его формирования по своему существу универсальны и действуют в разные периоды развития мировой художественной культуры. Определение и выявление специфики их функционирования на примере одной из исторических эпох является **актуальной проблемой** всей современной гуманитарной науки.

Так, 1780-1820-е годы стали временем для всей европейской культуры, а для французской и русской в особенности, эпохой возрожденной античности. **Цель статьи** — определить генезис античного кода, ставшего приоритетным на рубеже XVIII — XIX веков.

В пору всеобщего увлечения амширом и бидермайером летом 1914 года А.Дитрих, сотрудник журнала «Старые годы», был откомандирован в Солигаличский уезд Костромской губернии с редакционным заданием по сбору материалов для статьи об усадьбе князей Шелешпанских. В результате изучения усадебного быта русских помещиков 1810-1820-х годов он пишет: «Удивительна любовь наших бар к античности. Если гостиная — непременно «Античная», какая-нибудь кочка в десять аршин в лягушачьем пруду — «остров муз», беседка в парке на четырех плохо вытесанных столбах — «Храм Афродиты». А имена дворовых! Уж наверняка, не по воле священника или родителей нарекали их Аполлонами, Варсонофиями, Голиндухами и Сосипатрами. Прямо не костромская губерния, а древнегреческий полис! Разумеется, бегали они по деревне Дашками да Пашками, как и Филофей — Филей» [6, с.197].

Стоит добавить, что Филофеем звали крепостного художника Сорокина, творчество которого «открыл» во время своей командировки А.Дитрих. Правда, в первые два десятилетия XIX века просвещенные современники в костюмах бегавших по деревне Дашек и Пашек узнавали античный прообраз. Так, П.И.Гнедич уверял, что «национальный костюм наших предков живописен не меньше римского, простая рубашка русского крестьянина столь же красива, как греческий туник» [цит. по 10, с.124].

Итак, античностью кодировалась и художественная и нехудожественная сфера жизни. И если в нехудожественной сфере это приобретало иной раз уродливо-курьезные формы, то мощные процессы кодирования античностью в искусстве оказывались даже очень продуктивными. Убедительное доказательство тому — возникновение в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве стиля ампир. Не менее красноречивым примером «от обратного» может служить появление в украинской литературе «Энеиды» И.Котляревского, которую можно рассматривать как результат перекодировки, то есть преодоления господствующего культурного кода «от метрополии» и создание собственного — национального, продуктивно работающего.

И тут, конечно, возникает вопрос о генезисе античного кода — по времени отдаленного, но между тем так эффективно работавшего в культуре. Принципиален тот факт, что в качестве образца для подражания был выбран язык сцены. Радикальное обновление всей жизни, связанное с революционными преобразованиями всех сфер (в первую очередь общественно-политической), сопровождалось «присвоением» художественного кода, который господствовал в ту пору на театре. «Новый порядок начался с гласности. В салонах была принята журчащая речь, король никогда не повышал голоса. Революция началась с львиного рева и театрального жеста Мирабо. Глубоко символично, что маркиз де Дре-Брезе, обер-церемониймейстер двора, которого король послал 23 июня 1789 года к депутатам с требованием подчиниться его приказу прекратить общие собрания и заседать по сословиям, обладал тихим, почти шепчущим голосом, а Мирабо ответил ему громовым отказом и жестом римского трибуна указал на дверь.

Один из участников этой сцены вел себя как пронизанный идеей приличия придворный, другой — как римский трибун» [8, с.145].

Конечно, как говорил и как вел себя римский трибун выдающийся деятель Великой французской революции мог только узнать, сидя в зрительном зале. Пластический рисунок и интонационно-просодические особенности актерского пребывания на сцене дублировались в нехудожественном пространстве. В таком случае общераспространенное убеждение о том, что для участников

революционных событий образцом поведения был республиканский Рим, требует некоторого уточнения. Система общественных и идеологических ценностей действительно имела свой, временно дистанцированный античный прообраз. А вот в качестве поведенческих лекал избирались современные сценические модели. Они заполняли образовавшиеся лакуны в иерархии норм поведения, которые возникали в результате упразднения всей прежней системы социальных ценностей.

Именно этим Г. Плеханов объясняет расцвет ораторского искусства, жанра публичного высказывания в эпоху кардинальных общественных преобразований: «Революционная эпоха сразу выдвинула множество замечательных ораторов. Мирабо, Барнав, жирондисты и многие из монтаньяров были настоящими мастерами слова. У кого учились они своему искусству? У великих французских трагиков, доведших до совершенства *l'art de bien dire* [искусство красноречия — В.П.]» [цит. по 8, с.145].

Своеобразным доказательством широкого распространения мысли о том, кто у кого учился, становится укорененный во французском обществе слух об уроках Ф.-Ж.Тальма. Будто бы Наполеон брал уроки сценического искусства у первого трагического актера страны. При этом подчеркивалось их общее увлечение античностью. Эта кодовая зависимость исторических персонажей от персонажей сценических с учетом трагического опыта XX века получает фарсовую интерпретацию в пьесе Б.Брехта «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» (1941). В облике главного героя легко угадываются черты «великого фюрера» — Адольфа Гитлера. Артуро Уи, готовясь к карьере политика, берет уроки сценического мастерства у спившегося актера: «Актер, говорят, хороший. Классиканский» [2, с.375].

Сцена урока (сцена VII) вскрывает универсальный механизм усвоения любым политиком сценического кода поведения. «Хочу взять несколько уроков. Декламация и движение, — говорит Артуро Уи. — Сначала — походка. Как вы ходите в драме или там в опере» [2, с.375].

После усвоения принципов сценического движения отработывается «публичное стояние»: «Поставьте мне стояние! (*Становится в позу, скрестив руки на груди.*)» [2, с.376].

И последнее — усвоение принципов сценической речи.

Весьма символичен финал этой сцены. Актер начинает чтение монолога Антония из трагедии В.Шекспира «Юлий Цезарь»: «Господин Уи, это именно то, что вам нужно. *(Становится в позу и строка за строкой декламирует речь Антония.)*» [2, с.379].

Это «нужное» Уртуру Уи подхватывает, повторяя за актером и глядя в книжку, а потом уже один продолжает декламировать. На последнем стихе шекспировского монолога опускается занавес. Следующая — VIII — сцена начинается с призывного монолога главного героя — монолога, сохраняющего все дискурсивные особенности предыдущего — сценического. Мونتировка встык шекспировского текста и политически актуального дает возможность выявить их театральную общность, сценическую природу поведения их транслятора, а значит и единство художественной и нехудожественной сфер, только условно разделенных театральным занавесом.

Итак, все происходящее воспринимается как некая разыгрываемая на исторической сцене трагедия, а члены сообщества соответствующим образом дифференцируются, дублируя традиционный для театрального пространства расклад и функции. Отсюда общее художественное восприятие событий Великой французской революции ее современниками, зафиксированное Н.Карамзиным в «Письмах русского путешественника»: «Не думайте, однако ж, чтобы вся нация участвовала в трагедии, которая играется ныне во Франции. Едва ли сотая часть действует; все другие смотрят, судят, спорят, плачут или смеются, бьют в ладоши или освистывают, как в театре» [7, с.320].

Ю.Лотман в статье «Театр и театральность в строе культуры начала XIX века» приходит к выводу о том, что на рубеже веков — XVIII и XIX — грань между искусством и бытовым поведением зрителей была разрушена: «Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей... То, что вчера показалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения. Люди Революции ведут себя в жизни, как на сцене» [9, с.620].

Театральность проникла и в общественную, и частую жизнь. Например, об этом красноречиво свидетельствует придворная жизнь при Наполеоне. Прежний придворный миропорядок французских королей был упразднен, поэтому «новый» — наполеоновский — моделировался по примеру дворов европейских государств, покоренных великим Бонапартом, и сценическим образцам. По свидетельству мадам Жанлис, «после падения трона установили этикет и придворные правила, следуя тому, что наблюдали, проходя и опустошая чужие царства: титулы высочества, превосходительства и камергеры стали у нас столь же обыкновенными, как в Германии и Италии... В Тюльери можно было видеть странную смесь чужих этикетов. Придворный церемониал был пополнен еще прибавлением многого из театральных обычаев. Один остроумный человек заметил в это время, что церемониал представления ко двору был точной имитацией представления Энея царице карфагенской в опере «Дидона». Известно, что к одному известному актеру часто обращались за советами относительно костюмов, которые изобретались для торжественных дней» [цит. по 9, с.623-624].

Придворный церемониал дублировал театральную мизансцену, а туалеты «сочинялись» не без участия реформатора сценического костюма, «известного актера» — все того же Ф.Ж.Тальма.

Жизнь подражает искусству даже тогда, когда, казалось бы, не до подражаний и не до эстетизаций, как, например, в пору ведения войны. Отсюда — укоренившиеся в разных дискурсах, особенно общественных и публицистических, определение трагического по своей сущности пространства войны как «театра военных действий». Вообще-то, война еще до наполеоновских времен осмысливалось как некое сценическое представление. Ю.Лотман при этом цитирует Феофана Прокоповича, так писавшего об участии Петра Первого в Полтавской битве: «Не со стороны, аки на позорищи стоит, но сам в действии толико трагедии» [9, с.624].

В пору ведения наполеоновских войн и распределение ролей, и соответствующее им поведение, и костюм, и даже иной раз выбор пространства определяются театральным кодом. Например, сам

Наполеон мыслил себя не только неким режиссером, скрытым от глаз публики, но и участником-протагонистом. Подчеркнуто утилитарный и нетеатральный, но с течением времени романтизированный костюм — «на нем треугольная шляпа и серый походный сюртук» (М.Лермонтов) — по своим функциям сценический. Он, будучи неизменным, семиотически маркировал персонажа, выделял его — цветово и пластически — из окружения, делал его фигуру ключевой в любой мизансцене. Именно мизансцене, хотя, казалось бы, в условиях ведения военных действий о сценической «разводке» их участников говорить не приходится. Но их — театральные мизансцены, семантически константные, — «видели», «узнавали» и выделяли в месиве военных будней. Эту эстетическую оптику определяло то, что можно назвать цинизмом художественного приоритета, возникшего в результате тотального кодирования жизни одним художественным кодом. В романе Л.Толстого реплика Бонапарта «Вот прекрасная смерть» над Андреем Болконским, «лежавшим навзничь с брошенным подле него древком знамени», является случаем эстетической локализации батального пространства поля под Аустерлицем. Да и само поле битвы мыслилось, а иной раз и выбиралось с учетом модели театрального сооружения. Важно подчеркнуть, что модели не барочной, по которой возводилось большинство театральных зданий той поры, а античной. Наиболее пригодным для ведения военных действий считался естественный амфитеатр.

Если война воспринималась как некий, в терминах семиотики, «сценический текст», то и мирная жизнь, быт «украшались» элементами военной бутафории. В этом отношении очень показательны произведения декоративного-прикладного искусства и архитектуры, выполненные в стиле ампир. В них военное и античное гармонизируется. Батальные мотивы есть частным проявлением более широкого художественного кода, в данном случае — античного. Например, весь ампирный декор в основном состоит из элементов древнеримского военного снаряжения, но не современного — наполеоновского: легионерские знаки с орлами, связки копий, щиты пучки стрел, ликторские топоры. По своему убранству спальня императрицы Жозефины

во дворце Мальмезон напоминает походную палатку римского полководца. В результате милитаризации пространство из частного превращается в некое общественно значимое, а именно театральное. Происходило как бы возвращение через нехудожественную сферу к исходному художественному кодирующему прообразу — сценическому. Вот почему современный искусствовед В.Власов декор спальни Жозефины считает примером того, как «придворные художники Наполеона доходили до абсурдности в своей театральности» [3, с.57].

Примечателен тот факт, что в отделке интерьера Александринского театра в Петербурге его архитектором К.Росси была использована как театральная, так и военная символика. Правда, такое неожиданное сочетание советскими искусствоведами объясняется не приоритетностью художественного кода, а национально-патриотическими тенденциями, возникшими в культуре в связи с недавними событиями Отечественной войны 1812 года: «Верный патриотическим идеалам, Росси и в театре мастерски сочетает героическую тематику с театральной. Классическую арматуру он соединяет с древнерусским оружием, виртуозно сплетая с театральными атрибутами. Ни в одном театре до Росси не было подобного решения» [11, с.144].

Такой, казалось бы, частный и уникальный случай красноречиво свидетельствует о процессе, который можно назвать семантической унификацией. В условиях приоритетности одного кода элементы, принадлежащие к разным сферам человеческой деятельности, разные по своему исходному значению и назначению, становятся семантически эквивалентными. И в этом случае сложно осуществить национальную идентификацию. Сложно распознать в античных персонажах памятника И.Мартоса гражданина Минина и князя Пожарского, сложно узнать в «сцене из античной жизни» полотна О.Кишренского события, происшедшие в свое время на Куликовом поле, как и в рельефах Ф.Толстого конкретные эпизоды Отечественной войны 1812 года.

Наверное, только параметры строгой идеологической установки позволили М.Тарановской прийти к определенному выводу на предмет национальных соответствий скульптур архитектурных ансамблей К.Росси: «При аллегоричности

изображений им присущи характерные национальные черты. Достаточно взглянуть на фигуры и лица статуй арки Главного штаба или павильонов Аничкова дворца, чтобы убедиться: при известной стилизации они тем не менее изображают русских, а не римских воинов. Так и в арматурных композициях сочетаются римские и русские воинские доспехи» [11, с. 191].

Но жизнь может стать театром только в том случае, когда сама сцена воспринимается как некое пространство общественной, то есть нехудожественной, манифестации. Устранение, таким образом, традиционно установленных границ между художественным и нехудожественным оказывается возможным в случае кодирования одной и другой сферы общим кодом: «Для того, чтобы воспринимать революцию как театр, надо было увидеть театр как революцию. И дело было не в отдельных афоризмах, бросаемых со сцены и вызывающих в партере взрывы аплодисментов или свистки, а в том, что Белинский называл «римской помпой» и что составляло душу и театра, и политической жизни тех дней», — утверждает Ю. Лотман [8, с. 145].

Весьма симптоматичны в этом отношении события, наблюдавшиеся 12 июля 1789 года в театре «Варьете» во время спектакля по комедии Флориана «Близнецы из Бергама». Актер Бордье (исполнитель роли Арлекина-младшего) спел куплеты. То, как их восприняла публика, можно классифицировать как процесс «общественного обогащения художественного текста». После куплетов актер, нарушая принятые сценические условности, сел на край сцены и напрямую — «поверх транслируемого текста» — обратился к публике со спичем, смысл которого был сконцентрирован в последней фразе: «Стреляйте же, прошу вас, как следует и в кого надо» [4, с. 44].

Возмущенный аристократ кавалер Ксавье де Брассьер вызвал комедианта на дуэль. Бордье принял вызов и обратился к зрителям с просьбой о секундантах. Ими вызвались быть под восторженные аплодисменты публики адвокат и журналист Камилл Демулен и его друг — тоже адвокат — Жорж Дантон. Затем Демулен, подойдя к самой рампе, призвал отменить спектакль и идти всем на улицу, в Пале-Рояль. Актеры и зрители откликнулись на его призыв. Кстати, дуэль так и не состоялась. На следующий день актер Бордье

был назначен начальником отряда восставших. Когда же при встрече Ксавье де Брассьер упрекнул противника в том, что тот не явился на поединок, Бордье свое отсутствие объяснил занятостью: «С вашего позволения, я брал Бастилию».

Итак, в результате процесса «общественного обогащения текста» (в данном случае сценического) традиционная рама, отделяющая художественную сферу от нехудожественной, устраняется. Тогда в пределах театрального пространства в импровизационном режиме транслируется новый — общественно значимый — текст, где вместе с актером протагонистами становятся и зрители. Это приводит к тому, что театральное пространство мыслится как общественное. Отсюда — поведение участников по социально значимым и закрепленным в определенных социальных кругах моделям. Ведь вызов на дуэль как необходимость аристократа в сатисфакции, принятие вызова, процедура выбора секундантов — это все то, что предусмотрено положениями сословного кодекса, а не законами сцены. Правда, поединок не состоялся. Константную, разрабатываемую веками драматургию нарушает общественный эксцесс, воспринимаемый как некое театральное представление. Актер Бордье действительно оказался востребованным, на сей раз общественно ангажированным: участие в спектакле под названием «Взятие Бастилии» с непредсказуемым поворотом событий помешало ему принять участие в другом — с заранее известной коллизией, хотя и непредсказуемым финалом.

При этом наблюдаются процессы, которые можно назвать процессами семиотической замены (подмены?). Общественное становится художественно значимым. Делает его таковым стабильная семантика театрального пространства и устраненные границы между художественной и нехудожественной сферами. Тогда транслируемый со сцены текст воспринимается как социально значимый, по своей сущности общественно-провокационный. В результате театр воспринимается как революция, а революция как театр, что, возможно, объясняется недостаточностью... публичных зрелищ.

Сама собой напрашивается крамольная мысль по поводу причин начала Великой французской революции. Возникновение

взрывоопасной ситуации в марксистско-ленинской науке объясняется совокупностью неких социально-политических причин. И в таком случае революции начинаются тогда, когда «верхи не могут, а низы не хотят». Вопреки этому объяснению, в Париже 1789 года, кажется, все — и верхи, и низы — «хотели». Хотели, конечно, представлений — театра, но театра иного, который, используя искусствоведческую терминологию XX века, можно назвать тотальным и массовым. Поэтому столь симптоматичен один фрагмент из «Бесед о «Побочном сыне» Д. Дидро, напечатанных вместе с драмой в феврале 1757 года. «Беседы» написаны в форме диалога, который автор ведет с неким Дорвалем (исследователи его прототипом считают Ж.-Ж. Руссо). Последний заявляет, что сценический гений актера оказывается лишенным большой поддержки — «стечения большого количества зрителей». И далее объясняет: «В сущности говоря, у нас нет общественных зрелищ. Можно ли сравнивать наши театральные собрания даже в самые удачные дни с народными собраниями в Афинах или в Риме? В античных театрах собиралось до восьмидесяти тысяч граждан. Сцена Скавра [театр, воздвигнутый римским эдилом Эмилием Скавром в 52 г. до н.э. — В.П.] была украшена тремястами шестьюдесятью колоннами и тремя тысячами статуй. При постройке зданий применяли все средства, чтобы хорошо звучали инструменты и голоса. Тогда понимали значение большого инструмента» [5, с. 167].

В этом фрагменте важна, во-первых, отсылка все к тому же античному идеалу. Это свидетельствует о том, что отдаленная эпоха и язык ее культуры оказываются актуальными в пору формирования нового кода. Новое театральное пространство мыслилось с учетом уже бывшего культурного прецедента. А еще это доказывает универсальность, некую непреходящую актуальность античности. Ведь в этих вздохах сожаления Д. Дидро легко угадывается «вопли советского гигантизма». Вот она тоска по былому величию, точнее — по былым габаритам. Так становится явной скрытая кодовая преемственность культур разных эпох и разных социальных устройств.

Во-вторых, отчетливо проартикулирована мысль об отсутствии общественных зрелищ. Отсутствие таковых, по мысли автора,

напрямую связано с отсутствием соответствующих театральных помещений. Далее с учетом нового театрального пространства (вернее, будто бы воссозданного бывшего) прогнозируется принципиально новая модель поведения публики, которая наблюдается в условиях устранения границ между художественным и нехудожественными сферами: «Судите о значении большого стечения зрителей по тому, что вы сами знаете о воздействии людей друг на друга и о заражении всех единой страстью во время народных волнений. Сорок, пятьдесят тысяч человек не станут сдерживать себя ради приличий. И если бы видному деятелю государства случилось пролить слезу, представляете ли вы себе, какое впечатление должна была производить его скорбь на остальных зрителей? Есть ли что-нибудь более потрясающее, чем скорбь человека, окруженного благоговением?

В том, кто не чувствует, как усиливаются его переживания оттого, что множество людей их разделяет, заложен тайный порок. Есть в его характере нечто замкнутое, что меня отталкивает» [5, с.168].

Здесь уже растворилась тень античности, отсутствуют ссылки на прошлое. Сегодня в дидеротовых утопиях явно угадываются трагические реалии XX века, в частности реалии жизни в государствах с тоталитарными режимами. В них жизнь становится «сплошным театром» (трагическим, абсурда, гиньоля — нужное подчеркнуть), где система отношений «вождь-народ» моделируется по сценическому образцу — «протагонист-массовка». И тут, конечно, как показал исторический опыт XX века, никто «не стал сдерживать себя ради приличий». Он же, исторический опыт, помогает угадать в тех, «кто не чувствует», и в ком «заложен тайный порок», скрытых и явных «врагов народа».

Тогда возникает вполне естественный вопрос. А что же делать в условиях этого «сплошного театра» собственно художнику — автору и актеру? И в этом случае тоже удивительно точный прогноз: радовать народ и радоваться вместе с ним: «Но если стечение большого числа людей должно усиливать чувства зрителя, какое же влияние должно бы оно оказывать на авторов и актеров? Как велика разница между тем, чтобы забавлять в такой-то день, от такого-то до такого-то часа, в темном и тесном

помещении несколько сот человек, и тем, чтобы приковывать внимание всей нации в ее торжественные дни, занимать самые пышные здания и видеть, что здания эти окружены и заполнены неисчислимой толпой, веселье или скука которой зависят от нашего таланта!» [5, с.168].

В логике рассуждений Д. Дидро угадывается логика формирования и утверждения как приоритетного некоего культурного кода. В данном случае античность служит точкой отсчета, своеобразным прообразом. Д. Дидро создается принципиально новая театральная модель, предполагающая новое игровое пространство и новую систему отношений участников коммуникаций, которые традиционно функционировали в разных сферах (художественной и нехудожественной). Естественно, что пафос текста Д. Дидро прогностический: спроектированное в XVIII веке оказалось воплощенным в XX. Да и Франция, начиная с 1789 года, получила свои «общественные зрелища» с избытком. Так что, например, труппа той же Комеди Франсез почти в полном составе разыгрывала «трагическое ожидание своей участи» уже не на сцене, а в пространстве реальной тюрьмы. Во время якобинской диктатуры за постановку контрреволюционной пьесы «Друг закона» тридцать два человека, то есть почти вся труппа, были арестованы и отправлены в тюрьмы: мужчины — в Маделонетт, женщины — Сент-Пелажи. И «спектакль» этот вызвал общенациональный интерес.

Итак, можно сделать некоторые **выводы**, касающиеся механизма формирования приоритетного кода в определенный исторический период. Некий отдаленной во времени культурный код становился в какой-то период времени актуальным и для художественной, и для нехудожественной сферы. Эта актуальность можно объяснить необходимостью заполнения культурных лакун, которые образовались в результате отказа от прежних, традиционных и устоявшихся моделей (например, поведенческих), вызванного радикальными общественно-политическими преобразованиями. Правда, такого рода процедура вовсе не означает, что приоритетный код является следствием реконструкции, своеобразной культурной реанимации кода-прообраза. Он не восстанавливается, а вырабатывается в процессе культурной практики.

В действительности возникает новый код при наличии некой абстрактной модели-прообраза.

Это, как в музыке, когда создаются вариации на предложенную тему. Или так, как это было в архитектуре русского ампира, генезис которого искусствовед Д. Аркин напрямую связывает с традициями народного зодчества: «Это движение [усвоение русскими строителями принципов «нового ампирического стиля» — В.П.] распространяется вширь и вглубь, проникая сквозь толщу безымянного сельского мелкопоместного и провинциального строительства к народному зодчеству. В XVIII-XIX веках создаются произведения и типы, соединяющие русскую избу с ампирическим особняком, бревно традиционного сруба — с классической колонной, двускатную кровлю — с античным фронтоном, народную резьбу по дереву с пластикой архитектурного рельефа» [1, с.102]. Или как в поэзии — у О.Мандельштама, например, у которого античность «озеровско-батюшковско-катенинско-жуковского» толка, то есть русская транскрипция собственно античного и всех более поздних западноевропейских вариаций: возрожденческих, просвещенческих, ампирических. В общем, античность, «но с русским именем и в шубке меховой».

При этом театр выполняет кодовырабатывающую функцию. Ее успешное выполнение гарантируется снятием традиционных барьеров и ограничений, которые обычно устанавливаются в системе коммуникаций между художественной и нехудожественной сферами. В результате интенсивность информационного обмена между ними — сферами — повышается, в следствии чего вырабатываемый культурный код становится приоритетным, охватывая все сферы жизнедеятельности современников — художественные и нехудожественные.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аркин Д.Е. Архитектура русского классицизма // Аркин Д.Е. Образы архитектуры и образы скульптуры. — М.: Искусство, 1990. — С.101-142.

2. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т.3. — М.: Искусство, 1964. — 471 с.

3. Власов В.Г. *Стили в искусстве. Словарь. Том I.* — СПб.: «Кольна», 1995. — 672 с.
4. Дейч А.И. Франсуа-Жозеф Тальма. — М.: *Искусство*, 1973. — 248 с.
5. Дигро Д. *Беседы о «Побочном отце»* // Дигро Д. *Эстетика и литературная критика. Пер. с франц. / Сост. Мих.Лифшица; Рег. пер. М.Черневич; Вступит. статья В.Бахмутского; Примеч. Е.Сапрыкиной.* — М.: *Художественная литература*, 1980. — С.135-206.
6. Дитрих А.П. *Июль четырнадцатого. Отрывки из дневника // Наше наследие.* — 2006. — №79-80. — С.193-207.
7. Карамзин Н.М. *Письма русского путешественника. Повести.* — М.: *Правда*, 1980. — 608 с.
8. Лотман Ю.М. *Сотворение Карамзина.* — М.: *Книга*, 1987. — 336 с.
9. Лотман Ю.М. *Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю.М. Об искусстве.* — С-Петербург: «Искусство-СПБ», 2000. — С.617-636.
10. Познанский В.В. *Очерк формирования русской национальной культуры. Первая половина XIX века.* — М.: *Мысль*, 1975. — 223 с.
11. Тарановская М.З. *Карл Росси: Архитектор. Градостроитель. Художник.* — Л.: *Стройиздат, Ленингр. отд-ние*, 1980. — 224 с.

*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 20**

Відповідальний за випуск
Редактор та упорядник
Технічний редактор

**Драч І.С.
Шаповалова Л.В.
Тищенко К.В.**

Підписано до друку 30.10.07 р. Формат 60x84 1/16
Віддруковано на ризографі.
Папір офсетний. Гарнітура BalticaС.
Ум. друк. арк. 22,55. Обл. - вид. арк. 24,6.
Накл. 100 прим.

Видавництво «Кортес-2001»
Віддруковано ФОП Костинський А.В.
61024, м. Харків, вул. Лермонтовська, 27.