

ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ  
**УНІВЕРСИТЕТ  
МІСТЕЦТВ**  
ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Дарунок бібліотеці  
№ 108526  
авторів

*До 135-річчя  
музичної професійної освіти  
на Слобожанщині*

# МІСТЕЦТВО ТА ОСВІТА СЬОГОДЕННЯ

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки  
та теорії і практики освіти

Збірник наукових праць

Випуск 18



Бібліотека ХНУМ



108526

АБ

Харків  
2006

УДК 636.081

ББК ~~85~~.31

Б 75

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного  
університету мистецтв ім. І.П.Котляревського  
(протокол № 4 від 30 листопада 2006 р.)*

Редакційна колегія:

- ВЕРКІНА Т. Б. — народна артистка України, професор,  
ректор ХДУМ ім. І.П. Котляревського  
(голова)
- БАБІЙ-ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. — доктор мистецтвознавства, професор
- ГРЕБЕНЮК Н. Є. — доктор мистецтвознавства, професор
- КРАВЦОВ Т. С. — доктор мистецтвознавства, професор
- ЛАЩЕНКО А. П. — доктор мистецтвознавства, професор
- РОЩЕНКО О. Г. — доктор мистецтвознавства, професор
- ЧЕРКАШИНА М. Р. — доктор мистецтвознавства, професор

**Відповідальний за випуск** *І. С. Драч*, проректор з наукової роботи, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

**Редактор та упорядник** *Л.І. Шубіна*, кандидат мистецтвознавства.

Б 75 Мистецтво та освіта сьогодення: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Збірник наукових праць. — Х.: Вид-во «Кортес». — 2006. — Вип.18. — 384 с.

Висвітлено проблеми композиторської та виконавської практики в аспекті художньої освіти. Окремо виділені матеріали з історії становлення і розвитку педагогічних шкіл Харківського університету мистецтв, охарактеризована діяльність педагогів, що репрезентують як українську, так і зарубіжну музичну культуру.

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

ББК 85.31

ISBN 966-8558-60-X

© Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, 2006.

# РОЗДІЛ 1 МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА: ДОСВІД, ІННОВАЦІЙНІ ПОШУКИ

УДК 78.072: 78.03 (477.54)

*Е. Кононова*

## ИЛЬЯ ИЛЬИЧ СЛАТИН – ОСНОВОПОЛОЖНИК ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ХАРЬКОВЕ

Статья посвящена творческой деятельности Ильи Слатина, выдающегося дирижера, основоположника профессионального музыкального образования в Харькове.

Статтю присвячено творчій діяльності Іллі Слатіна, видатного дирижента, засновника професійної музичної освіти у Харкові.

The article is devoted to the creative work of Iliia Slatin, an outstanding conductor and the founder of professional music education in Kharkov.

В период подготовки и празднования 135-летия профессионального музыкального образования в Харькове в центре внимания закономерно оказалась личность И.И. Слатина. Его имя *актуализировалось* в силу продуктивности и жизнеспособности идей, выдвинутых и воплощенных им в 1871 – 1917 годах. Плодотворность опыта И.И. Слатина, возрожденного по прошествии многих лет, наглядно проявляется в стабильной популярности общегородских праздников – фестивалей, инициированных ХГУИ<sup>1</sup>, в создании молодежного симфонического оркестра (единственного в Украине!), пропагандистской деятельности творческих коллективов, ведущих преподавателей и наиболее одаренной части студенчества и проч. Всё это содействует укреплению в музыкальной жизни города лидирующей роли вуза, основанного И.И. Слатиным.

Объект исследования – формирование специального музыкального образования в Харькове – познаётся нами сквозь приз-

<sup>1</sup> Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского – преемник консерватории, организованной И. И. Слатиным.

му деятельности И.И. Слатина, которая служит предметом научного изыскания. Цель, поставленная перед автором статьи, — наиболее полно представить творческую личность руководителя отделения ИРМО<sup>1</sup>, максимально раскрыть и аргументировать его достижения на административном, общественном, педагогическом и концертном поприще.

После долгого забвения имя И.И. Слатина, благодаря небезызвестной "оттепели", появилось в публикациях Ю.Л. Щербинина. Впоследствии ряд исследователей, занимавшихся проблемами культуры Украины и, в частности, Харькова, в большей или меньшей степени уделяли внимание столь выдающейся исторической личности (З.Б. Юферова, Н.В. Смоляга, Л.Ф. Лысенко и др.). Первая монографическая работа автора этих строк, посвященная И.И. Слатину, была депонирована в 1983 г. [11]. В дальнейшем та же тема получила развитие в многочисленных научных статьях и монографии (Кононова О.В. Музична культура Харкова кінця XVIII — початку XX століття. Харків, "Основа", 2004), где приведен список основных публикаций автора.

Вклад И.И. Слатина<sup>2</sup> (1845 — 1931) в созидание музыкальной культуры одного из крупнейших городов Украины — Харькова по значимости сопоставим с музыкально-общественной деятельностью А.Г. Рубинштейна, разумеется, с поправкой на масштаб. Один из первых рубинштейновских "птенцов", обучавшийся в Санкт-Петербургской консерватории (1863 — 1868) под руководством А. Дрейшока, И. Слатин спустя почти полвека писал Н.Ф. Финдейзену: "Тогдашними учениками Ан[тон] Гр[игорьевич] гордился всю жизнь и называл нас своими детьми" [5]. Великий Антон видел в первенцах организованной им консерватории верных сподвижников в непростом деле формирования музыкальной культуры империи. Несмотря на то, что И.И. Слатин за

---

<sup>1</sup> Императорское русское музыкальное общество.

<sup>2</sup> Илья Ильич Слатин родился в Белгороде. Под влиянием матери, которая играла на фортепиано и любила петь украинские песни, музыкальные способности ребенка проявились рано. С девяти лет он стал обучаться игре на фортепиано у единственной в то время учительницы музыки в Белгороде, бывшей крепостной альтистки. В дальнейшем И. Слатин продолжил музыкальное образование в харьковском частном пансионе.

два месяца до выпускного экзамена покинул Alma mater в связи со смертью своего профессора и нежеланием переходить в другой класс, талантливый юноша не выпал из поля зрения А.Г. Рубинштейна.

Следующие два года (1869 – 1871), проведенные И.И. Слатиным в Берлине в творческом общении с Т. Куллаком и В. Вюрстом, стимулировали профессиональное развитие молодого пианиста, а также способствовали раскрытию дирижерского дарования. Блестящим завершением западноевропейского музыкального образования стал для И.И. Слатина его дебют в качестве дирижера (Дрезден, 1871). Выступив с малознакомой западным слушателям программой из произведений М. Глинки, А. Даргомыжского и А. Рубинштейна, он сумел обратить на себя внимание немецкой критики, по достоинству оценившей как профессионализм начинающего дирижера, так и смелую по тому времени идею концерта. Именно четко обозначенной просветительской направленностью и будет отмечена вся последующая дирижерская деятельность И.И. Слатина. Состоявшаяся вскоре после концерта встреча с А.Г. Рубинштейном, определила его дальнейшую творческую и общественную жизнь.

В связи с необходимостью расширения сети отделений ИРМО, требовалась объективная информация о музыкальной ситуации в Харькове. Кому, как ни И.И. Слатину – одаренному музыканту, энергичному молодому человеку, отличавшемуся твердостью характера, следовало поручить ознакомительную поездку в украинский город, где, к тому же, прошли его гимназические годы?! Целеустремленность и деловая хватка протеже А.Г. Рубинштейна сыграли не последнюю роль в стремительном и успешном развитии событий. 31 мая 1871 года (всего лишь через два месяца после знаменательного концерта!) состоялось подписание документов об учреждении в Харькове отделения ИРМО. И.И. Слатин сумел блестяще организовать вверенный ему филиал, ставший вскоре флагманом концертной жизни города, гарантом надёжности и престижности профессионального музыкального образования.

В Харькове у И.И. Слатина были авторитетные предшественники в университете<sup>1</sup>. Музыкальные классы там возглавляли

<sup>1</sup> Харьковский университет основан в 1804 г., открыт для студентов в 1805 г.

И.М. Витковский (ученик Й. Гайдна), Ф.И. Шульц (до приезда в Украину — концертмейстер оркестра Гевандхауза в Лейпциге, где играл под руководством Ф. Мендельсона-Бартольди) и др. При всём том в университете, несмотря на большое внимание к музыкальным дисциплинам со стороны администрации и самих студентов, а также регулярные отчетные концерты, музыкальное искусство в ту пору, как известно, не могло быть возведено в ранг профессии. Предпринималась ранее и попытка создания в Харькове отделения ИРМО (1864 — 1866). Кратковременность его существования обусловлена не только сложностью исторической ситуации<sup>1</sup>, но и отсутствием у руля правления действительно талантливого, ответственного и независимого руководителя. Именно таким и оказался И.И. Слатин, удачно подхвативший инициативу энтузиастов спустя пять лет.

Перед директором вновь организованного отделения ИРМО стояла сложная задача — собрать коллектив единомышленников, объединенных стремлением поставить прочный заслон дилетантизму. Двойная функция ИРМО — музыкально-образовательная и концертно-просветительская — как нельзя лучше способствовала формированию профессионализма и поднятию общего уровня музыкальной культуры. Тем не менее, не все отделения ИРМО в полной мере соответствовали своему назначению. Сказывался постоянный финансовый дефицит, а порой и недостаточно компетентное администрирование. Если материальные трудности сопровождали деятельность Харьковского филиала в течение всех лет его существования, то понятие "некомпетентность" с личностью И.И. Слатина было не совместимо.

При приеме сотрудников в штат Харьковского отделения ИРМО, разумеется, отдавалось предпочтение выпускникам Московской и Санкт-Петербургской консерваторий. Ряд преподавателей, приглашенных директором, получили образование в классах Н.Г. Рубинштейна, Л. Брассена, П.И. Чайковского, Я. Витола, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, Г. Ниссен-Саломан, Л.С. Ауэра, К.Ю. Давыдова, А.В. Вержбиловича,

---

<sup>1</sup> Напомним, что в 1861 г. в царской России отменили крепостное право.

А.Н. Скрябина. Это коллеги И.И. Слатина разных лет: Е.М. Мясоедова, К.А. Прохорова-Маурелли, А.Ф. Бенш, А.Э. фон Глен, Р.В. Геника, Ю.А. и А.А. Юрьян, С.И. Дочевский, К.К. Горский, Ф.С. Акименко, А.А. Борисьяк, А.И. Горовиц, С.А. Брикнер, И.Ю. Ахрон и другие.

Однако ограниченное количество отечественных специалистов и всё возрастающая потребность в педагогических кадрах, связанная с неуклонным увеличением контингента учащихся, создавали условия для притока иностранцев, в частности, преподавателей по классам оркестровых инструментов. Вспомним некоторых из них: Г.А. Гек — получил образование в Магдебургской музыкальной школе, С.С. Глазер, Ф.Ф. Губичка, Ф.В. Кучера, Ф.Ф. Смит, И.Ф. Шоллар — воспитанники Пражской консерватории, К.Ф. Бринкбок — выпускник Амстердамской консерватории. Среди основателей харьковской вокальной школы — С.Ю. Мотте, воспитанница П. Виардо-Гарсиа; Ф. Бугамелли, обучавшийся вокалу у У.А. Мазетти, композиции — у П. Масканы, фортепиано — у Ф. Бузони. Одним из тех, кто стоял у истоков фортепианной школы Харькова был ученик К. Таузига и С. Монюшки — А.В. Шульц-Эвлер.

И.И. Слатин высоко держал планку требований к претендентам на педагогическую работу в возглавляемом им филиале ИРМО. Любопытен и показателен факт приглашения в Харьковское отделение одного из преподавателей по классу фортепиано. Сетую на неудовлетворительное качество пианистов, выпускаемых Петербургской консерваторией, директор писал в 1905 году: "...в консерватории свыше 1000 учащихся. Мне нужен пианист на будущий год преподавателем в училище и не нахожу, придется выписывать из-за границы" [5]. Предпочтение было отдано выпускнику Венской консерватории Манолису Каломирису. Занимаясь в Харькове, в основном, педагогической деятельностью, будущий глава Союза греческих композиторов, основоположник новогреческой музыкальной школы сумел осуществить здесь и свои первые творческие замыслы. В частности, создал оркестровое произведение "Греческая сюита". Вернувшись на родину после нескольких лет работы в украинском городе, он возглавил Афинскую консерваторию (1911 — 1919),

основал Эллинскую (1919), руководил Национальной консерваторией в Афинах (1926-1948).

Конечно, трудно предположить, что И.И. Слатин мог предвидеть столь блестящую будущность молодого музыканта, утвержденного им на должность преподавателя Харьковского ИРМО. И всё же в прозорливости, умении отыскивать редкие профессиональные кадры директору не откажешь. Судите сами: среди тех, кто рука об руку с И.И. Слатиным прошел все этапы формирования Харьковской консерватории, был ученик П.И. Чайковского и Н.Г. Рубинштейна — Ростислав Владимирович Геника. Блестящий пианист, первый теоретик фортепианного искусства в царской России, автор ряда книг, положительно оцененных ведущими музыкальными критиками державы, он в течение почти всех лет существования "Русской музыкальной газеты" состоял в штате ее сотрудников. Труды Р.В. Геники полностью публиковались в "РМГ", а затем выходили отдельными тиражами. При подготовке очередного исследования фортепианного творчества — Л. ван Бетховена, Р. Шумана, П. Чайковского, А. Рубинштейна, композиторов эпохи Барокко и др. — Р.В. Геника проводил в Харькове серию концертов-лекций, в которых выступал и как лектор, и как исполнитель. Такая эффективная пропаганда музыкального искусства существенно расширяла эрудицию публики и служила наглядным примером для учащихся Харьковского отделения ИРМО, где он вел класс фортепиано и читал лекции по истории музыки (1882-1922). Многогранная деятельность Р.В. Геники получила достойный резонанс, высокого мнения о ней были Ц.А. Кюи, Н.Ф. Финдейзен и другие видные представители музыкальной культуры.

Широтой творческих устремлений отмечен жизненный и творческий путь Андрея Юрьяна (А. Юрьянс), приглашенного И.И. Слатиным в 1882 г. преподавателем по классам медных духовых инструментов и теории музыки; одно время он руководил хором. Окончив Санкт-Петербургскую консерваторию по трем специальностям — композиция (кл. Н.А. Римского-Корсакова), орган (кл. Л.Ф. Гомилиуса), валторна (кл. Ф.Х. Гомилиуса), — А. Юрьян раскрылся в разных сферах музыкального искусства. В Харькове он стал основателем школы исполни-

тельства на валторне, трубе и тромбоне. Помимо того концертировал как органист и валторнист — солировал и выступал в ансамбле со своими братьями. В России был хорошо известен этот квартет валторн, с успехом гастролировавший во многих городах. Не порывая с родиной в течение всех лет, проведенных в Харькове, А. Юрьян внес выдающийся вклад в музыкальную культуру Латвии. Он стал основоположником латышской музыкальной фольклористики, профессиональной симфонической и вокально-инструментальной музыки, одним из инициаторов и главных дирижеров Латышских певческих праздников (1888, 1895, 1910).

И.И. Слатин также привлек к работе в Харьковском филиале ИРМО известного скрипача и композитора Константина Константиновича Горского. Ученик Ап. Контского и Л.С. Ауэра, он, по свидетельству современников, славился незаурядным исполнительским мастерством, виртуозной непогрешимостью. Эти качества артиста отмечал и П.И. Чайковский, под управлением которого в Харькове прозвучал его Концерт для скрипки с оркестром, вдохновенно исполненный К.К. Горским. Педагог по классам скрипки, альты и ансамбля, он часто выступал в концертах Харьковского отделения ИРМО как солист, участник трио и квартетов. Поляк по национальности, К.К. Горский в 1919 г. переехал в Польшу, где стал концертмейстером оркестра оперного театра в Познани. Там же в 1927 г. была осуществлена постановка его оперы "Маргер".

Если выше указанные незаурядные специалисты, работавшие под началом И.И. Слатина, известны, преимущественно, профессионалам, то фамилия Горовиц, думается, у всех на слуху. И действительно, кто не знает о гениальном пианисте Владимире Горовице?! А вот имя его дяди — Александра Иоахимовича Горовица — лишь недавно вышло из забвения. Сейчас трудно поверить, но в те годы, когда в России только восходила звезда Владимира, — Александра Горовица уже хорошо знали в музыкальных кругах. Один из любимейших учеников А.Н. Скрябина, неутомимый пропагандист его творчества, он покориł харьковчан не только безупречным пианизмом, безудержным исполнительским темпераментом, но и острым беспощадным пером

музыкального критика, выступавшего со страниц газеты "Южный край". А.И. Горовица-пианиста слышали в Москве и Варшаве, Киеве и Петербурге. В Харькове именно он впервые представил своего племянника в концерте, где играл вместе с ним в фортепианном дуэте.

Много нитей связывает прошлое с настоящим, объединяя с современной фортепианной культурой, в частности, деятельность польского пианиста и композитора А.В. Шульца-Эвлера, одного из преданнейших сотрудников И.И. Слатина. "...В настоящее время Шульц-Эвлер составляет выдающееся явление в нашем музыкальном мире" [цит. по: 17], — подчеркивалось в одной из варшавских газет. Блистательный концертирующий артист, он прославился и как создатель популярной в своё время транскрипции вальса И. Штрауса "На прекрасном голубом Дунае". Трудно отыскать имя гастролирующего пианиста той поры, который бы ни бисировал этим эффектным произведением. В числе исполнителей — С. Рахманинов, Й. Гофман, Г. Гальстон, Н. Орлов и др. Фирмой "Мелодия" транскрипция воспроизведена в интерпретации И. Левина. Заметный след оставил А.В. Шульц-Эвлер и в педагогике. Одним из лучших его воспитанников был Павел Луценко, отмеченный П.И. Чайковским среди учащихся, выступавших перед композитором в Харькове (1893).

Дальнейшая творческая карьера Павла Кондратьевича Луценко (1873-1934) сложилась удачно, несмотря на все исторические перипетии. После завершения обучения в классе А.В. Шульца-Эвлера и непродолжительных занятий в Берлине под руководством профессора Э. Едлички, П.К. Луценко экстерном сдал экзамены в Санкт-Петербургской консерватории на звание свободного художника. Затем в течение ряда лет он состоял профессором Штернской консерватории. Там в его классе учился канадский пианист Альфред Лалиберте, ставший известным концертным исполнителем, страстным пропагандистом фортепианного творчества А.Н. Скрябина. Вернувшись в Харьков, П.К. Луценко был одно время директором Харьковской консерватории (1920-1921)<sup>1</sup>, а впоследствии руководил фортепианной

<sup>1</sup> В указанные годы вуз назывался Музыкальной академией, но это сути не меняло.

кафедрой. Его дело на этом посту продолжила Надежда Борисовна Ландесман, берлинская ученица П.К. Луценко.

Немало талантливых музыкантов воспитал украинский пианист и у себя на родине. Консерватория, созданная И.И. Слатиным и его сподвижниками, привлекала одаренную молодежь. Гены профессионализма высочайшей пробы, заложенные А.В. Шульцем-Эвлером, чрезвычайно ярко проявились в учениках П.К. Луценко. Вспомним еще хотя бы двоих из них — Л.Г. Сагалова и В.В. Топилина. Леонид Сагалов (1910-1940) стал лауреатом Второго Шопеновского конкурса (1932), профессором Харьковской консерватории (1939). Он прожил недолгую, но плодотворную и творчески насыщенную жизнь. Всеволод Владимирович Топилин (1908-1970) после завершения образования в классе П.К. Луценко, учился в аспирантуре Московской консерватории у Г.Г. Нейгауза. Тонкий музыкант, яркий солист и чуткий ансамблист В.В. Топилин концертировал со многими выдающимися исполнителями — М. Полякиным, З. Лодий, М. Марешаль и др. С 1930 по 1941 гг. он был концертмейстером Д. Ойстраха. Восемнадцатилетний С. Рихтер "в Житомире... попал на концерт Давида Ойстраха. В концерте принимал участие пианист Топилин, который сыграл Четвёртую балладу Шопена. Вот тут-то он и решил попробовать дать собственный концерт и чтобы он весь состоял из сочинений Шопена. Он сразу же стал учить Четвёртую балладу, затем Четвёртое скерцо, прелюдии, несколько ноктюрнов и этюды. Работа заняла почти год. Первый концерт Святослава Рихтера состоялся в Одесском доме инвалидов в мае 1934 года" [13]. — Вдохновить самого Рихтера?! Это дорогого стоит. Да и как знать, сколько еще пришлось бы ждать первого клавирабенда величайшего пианиста XX столетия, если бы не тот случай, подтолкнувший его к единственно верному решению заняться сольной карьерой? Воистину, судьбоносная миссия выпала на долю В.В. Топилина, преподававшего в дальнейшем в Харьковской консерватории (1957-1962), а в конце жизни возглавившего кафедру специального фортепиано Киевской консерватории (1962-1970).

Но всё это было еще далеко впереди... Пианистический "дедушка" В.В. Топилина — А.В. Шульц-Эвлер с завидной

преданностью любимому искусству занимался педагогикой, композиторским творчеством, давал концерты, скорее всего, совершенно не думая о том, что он вносит неоценимый вклад в музыкальную культуру украинского города и шире — державы, ставшей для него родной на долгие годы. Как объяснить неординарный факт: сотрудники И.И. Слатина, приглашенные им из других городов и стран, работали в Харьковском отделении ИРМО десятилетиями? Напрашивается логичный ответ: притягательной была сама личность руководителя, как и дело, которому они служили сообща.

И.И. Слатину доверяли, его уважали и твердо знали, что в трудную минуту он не оставит в беде. Тому немало подтверждений; приведем лишь один весьма показательный пример. В годы Первой мировой войны в сложном положении оказались преподаватели немецкого происхождения. В их числе и Г.А. Гек, которого И.И. Слатин очень ценил. Боясь лишиться специалиста столь высокой квалификации, руководитель Харьковского отделения обратился в Главную дирекцию ИРМО с официальным заявлением. Перечисляя все заслуги педагога, отдавшего воспитанию профессиональных музыкальных кадров в Харькове 25 лет, И.И. Слатин подчеркивал: "Его долголетняя служба была необыкновенно плодотворной; будучи первоклассным гобоистом, Гек в то же время вполне владеет кларнетом. <...> Дорожа в высшей степени подобным сотрудником и зная, что равного ему <...> трудно найти, нам весьма желательно на будущее время удержать Гека в числе своих преподавателей" <sup>1</sup>[2]. Не преминём подчеркнуть — поступок не из робких, особенно если вспомнить политическую ситуацию тех лет <sup>2</sup>. Впрочем, дело и люди, беззаветно преданные ему, всегда оставались для И.И. Слатина превыше всего!

Чем привлекал одаренных музыкантов провинциальный город, о котором Р.В. Геника писал Н.Ф. Фидейзену перед его

---

<sup>1</sup> Только в 1920 г. Г.А. Гек покинул Харьковскую консерваторию, когда И.И. Слатин уже сложил с себя директорские полномочия. Талантливый гобоист продолжил свою педагогическую деятельность в Московской консерватории (с 1926 г. — профессор).

<sup>2</sup> К слову, в это же время аналогичная ситуация вынудила П.К. Луценко вернуться из Берлина в Харьков.

приездом сюда: "Надеюсь, что Вы не особенно будете хулить Харьков; мне это было бы очень больно, ибо, несмотря на все его кричащие недостатки, я очень привязан к Харькову, для меня на всем свете только два города милы и дороги: Харьков и Вена" [4]. Вот так с любовью к высокому искусству и городу, открытому новым веяниям, "интернациональным отрядом добровольцев" создавался фундамент современной музыкальной культуры Харькова. Носителями ее стали воспитанники Слатинского отделения ИРМО – так его по праву называли долгие годы.

Свое профессиональное кредо И.И. Слатин сформулировал следующим образом: "В искусстве надо стремиться к идеалам, т. е. к широким задачам, чтобы достигать ближайших целей <...>. Всё, что живет, должно идти постоянно вперед. Исходя из этого принципа, я нахожу, что то дело имеет <...> успех, которое не останавливается на добытых результатах, а стремится с каждым годом прогрессировать" [8]. Именно так и развивалось Харьковское отделение ИРМО. И.И. Слатин был дальновидным и мудрым руководителем. Все этапы формирования консерватории он тщательно планировал, ориентируясь на уже существовавшие в державе два высших учебных заведения. Показательно, что порой И.И. Слатин умудрялся сделать своё детище форвардом среди всех отделений ИРМО. В частности, инспектируя в 1889 году Харьковский филиал, профессор Московской консерватории К.К. Зике отметил незаурядный факт: классы теории музыки и сольфеджио не только соответствовали требованиям высшего учебного заведения, но и превосходили их, так как курс многоголосного сольфеджио в программах консерваторий не предусматривался.

Придирчивая и тщательная работа над учебными планами шла постоянно. Например, в 1904 году И.И. Слатин писал В.И. Сафонову: "<...> очень желал бы подробнее ознакомиться с программами Московской консерватории, а потому убедительно тебя прошу потрудиться выслать мне теперь же программы <...> по классам фортепиано" [6]. Таким образом, учебное заведение при Харьковском отделении ИРМО задолго до получения формального статуса консерватории фактически соответствовало требованиям вуза. Любопытно, что в 1915 году секретарь

Харьковского филиала обратился с официальным письмом в главную дирекцию ИРМО к В.Э. Направнику с просьбой разъяснить, к какому звену в системе специального музыкального образования относится консерватория — среднему или высшему? [2]. Ибо к тому времени Харьковское училище уже давно готовило кадры, не уступавшие консерваторским выпускам. Так, Н.С. Кленовский, посетивший Слатинское отделение в 1913 году, подчеркивал в книге отзывов: "<...> это уже не училище, а настоящая консерватория. <...> Казалось, что передо мною фигурируют ученики старших курсов консерватории, и среди них некоторые из закончивших курс, настолько программы и исполнение были на высоко, почти недостижимом для училища, художественном уровне" .

В разные годы результаты педагогической деятельности в Харьковском филиале ИРМО высоко оценивали корифеи мировой музыкальной культуры — Антон и Николай Рубинштейны, П.И. Чайковский и С.И. Танеев, А.К. Глазунов и М.М. Ипполитов-Иванов, А.Л. Гензельт и Э. д'Альбер, Ю. Венявский и Л.С. Ауэр, А.В. Вержбилович и К.Ю. Давыдов, И.П. Прянишников, В.И. Сафонов, Н.Ф. Финдейзен и др. С.Н. Василенко, в частности, оставил следующий отклик на прослушанный им ученический концерт: "<...> вечер произвел на меня очаровательное впечатление. Есть много весьма интересных дарований. Но главным образом меня поразила любовь к делу <...> учащихся <...> и преподавательского персонала. Во всем видна твердая и любящая рука главного руководителя, <...> его непрестанная и плодотворная работа" [10]. В 1898 году С.И. Танеев в докладной записке С.Д. Шереметеву особо отметил среди выдающихся музыкальных деятелей Александровской эпохи трёх преподавателей — Ю.И. Иогансена, И.П. Прянишникова и И.И. Слатина, о котором написал: "<...> замечательный педагог и деятель по развитию музыкального дела в Харькове" [10].

И.И. Слатин обладал незыблемым авторитетом разносторонне одаренной творческой личности — как организатор, дирижер и педагог. Так, в 1990 г. он провел симфонический концерт в Московском отделении ИРМО, где в том сезоне у пульта стояли А. Рубинштейн, П. Чайковский, Н. Римский-

Корсаков, И. Альгани, Э. Направник, А. Аренский, А. Зилоти, М. Ипполитов-Иванов, К. Клиндворт, Ж. Массне и А. Дворжак. Харьковский дирижер не затерялся среди мировой музыкальной элиты. Его мастерство и дарование по достоинству оценила московская пресса. В частности, отмечалось, что И.И. Слатин выполнил свою задачу с большим успехом, вел оркестр опытной и твердой рукой, "...был вызван много раз и среди концерта и по окончании его" [16]. В рецензии, помещенной в газете "Театр и жизнь", подчеркивалось: "...Слатин стоял на высоте эстетических и музыкальных требований" [там же]. Безукоризненный профессионализм служил краеугольным камнем всей его многогранной деятельности. Музыканта такого ранга охотно приглашали в жюри только зарождавшихся тогда конкурсов. Трижды И.И. Слатин оценивал выступления молодых пианистов и композиторов на Международном конкурсе А. Рубинштейна (Санкт-Петербург, 1890; Берлин, 1895; Вена, 1900); в 1911 г. входил в состав жюри конкурса виолончелистов, организованного в честь пятидесятилетнего юбилея Московского отделения ИРМО.

Благодаря глубокому проникновению в разные сферы творческой деятельности, умелому администрированию И.И. Слатина, был заложен прочный фундамент подлинно профессионального музыкального образования в одном из ведущих культурных центров Украины. Успешно развивались исполнительские школы — фортепианная, вокальная, струнно-смычковая, духовая. Имена воспитанников Харьковского отделения ИРМО украсили музыкальную культуру не только Украины, всей Российской империи, но и других стран. Например, П.К. Луценко и С.Э. Борткевич (ученик И.И. Слатина и А.Ф. Бенша)<sup>1</sup> преподавали в Берлинских консерваториях; С.Э. Борткевич впоследствии стал известным в Европе композитором. Другой ученик И.И. Слатина — А.А. Винклер — состоял профессором Санкт-Петербургской консерватории (1886-1924); в 1897 году он получил Беляевскую премию за композиторское творчество. В фортепианном классе А.А. Винклера обучались Б.В. Асафьев, Н.Я. Мясковский, одно время — С.С. Прокофьев. Сын И.И. Слатина —

<sup>1</sup> С.Э. Борткевич работал в консерватории Клиндворта — Шарвенки с 1904 по 1914 гг.

Илья, учившийся у Р.В. Геники, незаурядно проявил себя, как и его отец, на дирижерском поприще. В 1912 — 1918 гг. он входил в штат преподавателей оперного и оркестрового классов Московской консерватории (с 1916 — старший преподаватель), был помощником М.М. Ипполитова-Иванова.

Впечатляют достижения харьковской вокальной школы, к которой принадлежит, в частности, ученица К.А. Прохоровой-Маурелли, профессор Московской консерватории В.М. Зарудная. Супруга М.М. Ипполитова-Иванова, она стала первой исполнительницей ведущих партий в его операх. Блестящую плеяду учеников воспитал Ф. Бугамелли. Среди них — Н.Г. Гуляев, участник дягилевских сезонов в Париже и Лондоне, О.С. Чижко — заслуженный деятель искусств Узбекской ССР и РСФСР, М.О. Рейзен — народный артист СССР. Преемником Ф. Бугамелли в Харьковской консерватории был заслуженный деятель искусств Украины, профессор П.В. Голубев, чей класс окончил народный артист СССР Б.Р. Гмыря.

Не менее результативной оказалась деятельность скрипачей и виолончелистов. Напомним, что под руководством И.Ю. Ахрона в Харькове получил скрипичное образование И.О. Дунаевский. Сын И.И. Слатина — Владимир одно время вел в родном отделении ИРМО класс скрипки, продолжая настойчиво совершенствовать своё мастерство под руководством К. Флеша. У В.И. Слатина учился известный украинский композитор, заслуженный деятель искусств Украины Д.Л. Клебанов. В 1917 г. В.И. Слатин прошел по конкурсу на должность преподавателя в Московской консерватории. Однако вскоре, как и многие другие, он эмигрировал: поселился в Белграде, работал в радиокомитете, много концертировал. В Харькове, вплоть до трагической гибели в Дробицком яру от рук фашистов, прошла творческая жизнь талантливого скрипача И.Е. Букиника. Он был участником квартета Харьковского отделения ИРМО, приобрел известность и как автор очерка "И. Слатин" и воспоминаний "Концерты П.И. Чайковского в Харькове".

В яркую артистическую жизнь выпустил своих учеников А.Э. фон Глен. Например, И.И. Пресс (ранее он обучался у С.С. Глазера, впоследствии брал уроки у П. Касальса) на конкурсе

108526

виолончелистов, посвященном 50-летию Московского отделения ИРМО, стал лауреатом II премии, разделив ее с другим учеником А.Э. фон Глена — Е.Я. Белоусовым<sup>1</sup>. И.И. Пресс успешно выступал в Европе и Америке с сольными и ансамблевыми концертами с такими выдающимися музыкантами, как В.И. Сафонов и К.Н. Игумнов. Он был профессором Петроградской, Киевской, Одесской консерваторий, а, поселившись в США, преподавал в Истменской музыкальной школе в Рочестере. Воспитанник того же класса М.Е. Букиник (брат И.Е. Букиника) активно концертировал как ансамблист с Н.К. Метнером, К.Н. Игумновым, А.Б. Гольденвейзером, А.Ф. Гедике, В. Ландовской, С.И. Танеевым. Он преподавал в Народной консерватории в Москве, с 1919 по 1922 (вплоть до эмиграции в США) состоял профессором Харьковской консерватории, активно выступал в качестве критика в различных изданиях.

Выпускники классов духовых инструментов блестяще себя зарекомендовали в ведущих оркестрах — С. Кусевицкого, Московской императорской русской оперы, отделений ИРМО (Харьков, Ростов-на-Дону, Тбилиси, и др.). Питомцы Г.А. Гека были не только замечательными исполнителями, но и известными педагогами. Так, М.А. Иванов стал профессором Московской консерватории, заслуженным деятелем искусств РСФСР; Я.В. Куклес — заслуженным артистом РСФСР, преподавал в Ленинградской консерватории.

Признание в области музыкальной теории и критики получили П.Н. Ренчицкий (ученик А.В. Шульца-Эвлера) и Ю.Д. Энгель (ученик А.А. Юрьяна), продолжившие свое теоретическое образование в Московской консерватории. П.Н. Ренчицкий — автор ряда теоретических работ; Ю.Д. Энгель заведовал музыкальным отделом газеты "Русские ведомости". Под его редакцией был издан русский перевод "Музыкального словаря Х. Римана", к которому он прибавил 800 статей о русских музыкантах.

Высокая результативность педагогической деятельности в Харьковском отделении ИРМО, разумеется, обусловлена

<sup>1</sup> Е.Я. Белоусов в 1906-1908 гг. работал под руководством И.И. Пресса в Джульярдской музыкальной школе в Нью-Йорке.



наличием талантливых наставников и постоянным притоком одаренных перспективных учащихся. Однако собрать их всех под одной крышей, позаботиться о необходимых условиях творческой работы, методическом обеспечении, неусыпно следить за дисциплиной и успеваемостью, содействовать трудоустройству выпускников, непрестанно поддерживать имидж учебного заведения должен, в первую очередь, директор. Полвека И.И. Слатин соответствовал самым строгим критериям Руководителя с большой буквы, отдавая себе отчет в том, что его детище может успешно функционировать лишь в музыкально образованном обществе. Именно потому огромные усилия были направлены им на просветительскую деятельность.

Далеко не все отделения ИРМО располагали симфоническим оркестром. И.И. Слатин же сумел сформировать из педагогов и учащихся собственный коллектив, отвечавший высоким профессиональным требованиям. Как бессменный дирижер, он тщательно составлял программы, организовывал циклы музыкальных вечеров, знакомя широкую публику с классическим наследием и творчеством современных композиторов. И.И. Слатин регулярно устраивал авторские концерты, на которые приглашал композиторов, уступая им место за пультом. Подготовленные харьковским дирижером программы получали их высокую оценку. Первым знаменательным концертом в этой череде был авторский вечер П. Чайковского (1893)<sup>1</sup>. Трудно удержаться, чтобы не процитировать фрагмент воспоминаний И.Е. Букиника: "Репетировали Вторую симфонию. Петр Ильич все время вслушивался и всматривался в каждого исполнителя, <...> с его лица не сходила довольная улыбка. <...> Петр Ильич обратил особое внимание на первого валторниста. Он так вдохновенно пропел свою партию, что Петр Ильич просиял и благодарно кивал ему головой. Во время антракта <...> обнял и сказал: "Вы очень музыкальный человек и хорошо поняли меня. Когда я писал свою симфонию, я думал, что валторнист должен исполнять свою партию так именно, как исполняли ее Вы. Ни

---

<sup>1</sup> В тот раз состав оркестра был значительно расширен музыкантами из других городских коллективов.

один валторнист до сих пор не удовлетворял меня так, как Вы. От души благодарю Вас" [1].

В 1899 г. после авторского концерта в Харькове А.К. Глазунов писал И.И. Слатину: "<...> считаю своим долгом еще раз просить Вас поблагодарить оркестр, которому я главным образом обязан своим успехом и который нашел вполне сыгравшимся, очень чутким и прекрасно читающим ноты" [14]. Благодаря И.И. Слатину, в Харькове с авторскими концертами, выступали А. Аренский, М. Ипполитов-Иванов, С. Василенко, Н. Черепнин, А. Спендиаров. В симфонические программы включались и произведения харьковских композиторов – А. Бенша, А. Шульца-Эвлера, В. Сокальского, К. Горского, А. Юрьяна, Ф. Акименко, Г. Алчевского.

Не боясь конкуренции, И.И. Слатин передавал свою дирижерскую палочку руководителям оркестров других отделений ИРМО, приезжавшим в Харьков для выступлений с его коллективом – З. Носковскому, А. Виноградскому, А. Хессину, А. Бернарди, К. Сараджеву, Н. Кленовскому, П. Померанцеву, Н. Малько. Солистами симфонических собраний были как харьковские исполнители, так и специально для того приглашенные И.И. Слатиным. Например, такие именитые музыканты, как С. Танеев, А. Зилоти, Л. Николаев, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Л. Ауэр, А. Вержбилович, В. Зарудная и многие другие.

Не удивительно, что харьковская публика стала одной из наиболее просвещенных в державе. В украинском городе охотно бывали прославленные артисты, так как здесь их ждали полные сборы, радушный прием и профессиональная критика. Частные агентства в неоплатном долгу перед И.И. Слатиным, ибо четко налаженная им концертная деятельность отделения ИРМО стимулировала интенсивность общегородской музыкальной жизни. В Харькове порой концертировали сразу несколько оркестров – местных и гастролирующих, – и слушателей хватало всюду. Например, в 1913 году в течение месяца выступили семь дирижеров, трое из которых прибыли с собственными оркестрами – С. Кусевицкий, Д. Ахшарумов и М. Степанов. Двое гастролеров приехали по приглашению И.И. Слатина –

Н. Кленовский и Ю. Померанцев, и двое харьковчан подготовили программы с отделенческими оркестрами (основным составом и молодежным) — И. Слатин и Ф. Бугамелли. "Если Вартбург был ареной, где происходили состязания певцов, то Харьков в этом году напоминает тот же Вартбург в смысле соревнования дирижеров, — писал А.И. Горовиц. — Ни одна из наших столиц не дает на протяжении месяца десяти симфонических концертов, и мы смело можем сказать, что в этом отношении <...> опередили столицу" [3].

### **Выводы**

Существует еще немало фактов, относящихся к музыкальному прошлому Харькова, так или иначе связанных с именем Ильи Ильича Слатина [7]. Они, безусловно, дополнили бы облик воистину Почетного Гражданина Харькова. Однако полагаем, приведенного здесь достаточно для того, чтобы обратить внимание широкой общественности на эту выдающуюся историческую личность. Жизнь и деятельность И.И. Слатина сродни подвигам великих полководцев, которые, тщательно разрабатывая и блестяще решая тактические задачи, уверенно идут к победе, добиваясь грандиозных стратегических целей. Многие ли сейчас знают об этом подвиге? Достоин ли он увековечен?

И.И. Слатин для Харькова был и должен остаться фигурой культовой. В своё время он получил широкое признание своих заслуг перед отечеством. В 1887 г., в честь 25-летнего юбилея Санкт-Петербургской консерватории, бывших воспитанников вуза — А.Н. Есипову, Е.А. Лавровскую, И.К. Альтани, И.И. Слатина — приняли в почетные члены Санкт-Петербургского отделения ИРМО за особый вклад в российское музыкальное искусство. В 1889 г. А. Г. Рубинштейн писал в редакцию газеты "Новое время": " <...> Слатин в Харькове, Пухальский в Киеве, Ипполитов-Иванов в Тифлисе <...> своей деятельностью заслужили себе признание тех местностей, в которых они трудятся на благо музыкального искусства" [12]. В 1895 г., возвращаясь из Берлина в Харьков через Варшаву, И.И. Слатин получил предложение генерал-губернатора П.А. Шувалова занять

пост директора Варшавского музыкального института, от чего, разумеется, отказался в пользу Харькова. Уже в XX веке директор Московской консерватории В.И. Сафонов, поздравляя И.И. Слатина с юбилеем, отмечал: "Вы положили столько трудов на дело музыкального образования в Харькове, что с чистою совестью можете оглянуться на прожитые годы" [9]. Даже в трагические времена политических репрессий ни у кого из власть предержащих не поднялась рука на И.И. Слатина — его не лишили профессорского звания, не конфисковали дом, имущество... И это притом, что он — выходец из состоятельной семьи, отмечен высокими царскими наградами, а его сыновья, не приняв событий 1917 года, навсегда покинули родину.

Начиналась новая жизнь: искусство отдали народу, культуру направили в массы, напрочь изъяв у нации историческую память. В первые годы новой эры И.И. Слатин еще руководил консерваторией. Но в 1920 г. ему уже было 75. Мог ли он разрушать то, что строил собственными руками полвека? А ведь именно в системе образования наиболее уродливо проявляется полная несостоятельность бюрократического творчества. Должно было пройти несколько десятилетий непрерывных экспериментов для того, чтобы новые поколения, наконец-то, вплотную заинтересовались опытом своих предшественников, возродили культурное наследие, оставленное ими, и в полный голос назвали имена подлинных национальных героев. Одно из самых почетных мест в этом ряду по праву принадлежит Илье Ильичу Слатину.

## Литература

- 1) *Воспоминания о П.И. Чайковском*. — Л. 1980. — С. 292-293.
- 2) *ГИАЛО, ф. 408, оп. 1, дело № 580.*
- 3) *Горовиц А. 2-е симфоническое собрание ИРМО \ \ Южный край. — 1913, 13 марта.*
- 4) *ГПБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1261.*
- 5) *ГПБ, ф. 816, оп. 2, ед. хр. 1846.*
- 6) *ГЦММК, Альбом РМО, п. 5, № 978.*
- 7) *Кононова О.В. Музична культура Харкова кінця ХІІІ — початку ХХ ст. — Харків, Основа, 2004.*
- 8) *ЛГИТМиК, ф. 66, № 3.*

9) ЛГИТМуК, ф. 66, № 5.

10) ЛГИТМуК, ф. 66, № 7.

11) Музыкально-просветительская деятельность И. Слатина и ее роль в становлении художественной культуры Харькова на рубеже XIX – XX веков. – НИО Информкультура. – М.: Музыка, 1983, № 5. – 33 с.

12) Рубинштейн А.Г. Еще о консерваториях. (Письмо в редакцию) / Новое время. – 1889, 11 июля.

13) Терехов Д. Ф. Рихтер и его время. – М.: Согласие, 2002. – С. 64.

14) Харьковские губернские ведомости. – 1899, 23 марта.

15) ЦГАДА, ф. 1287, оп. 1, дело № 6543.

16) Южный край. – 1890, 17 февраля.

17) Южный край. – 1892, 19 января.

УДК 78.03: 373.67 (477.54)

**В. Кравец**

## **ЭТАПЫ ВОСХОЖДЕНИЯ. ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ХАРЬКОВЕ**

В результате более чем пятнадцатилетней поисково-исследовательской работы автора в архивах Харькова и Киева появилась возможность восстановить все звенья и этапы развития музыкального образования в Харькове (училище-консерватория), привлечь внимание к новым или малоизвестным фактам их "биографии", уточнить временные рамки тех или иных событий и впервые создать исторический хронограф их параллельного развития и сосуществования.

У результаті більш ніж п'ятнадцятирічної пошуково-дослідницької роботи автора в архівах Харкова і Києва стало можливим відновити всі деталі та етапи розвитку музичної освіти в Харкові (училище – консерваторія), привертнути увагу до нових або маловідомих фактів їх творчої "біографії", уточнити часові рамки тих чи інших подій і вперше створити історичний хронограф їхнього паралельного розвитку і співіснування.

As a result of the author's more than 15 years search and exploratory work in Kharkov and Kiev archives we have the opportunity to restore all the branches and stages of the development of musical education in Kharkov (specialized school-college – conservatory), to attract attention to some new or little known facts of their "biography", to make the time limits of one or another events more precise and to pioneer the creation of the historical chronograph of their parallel development and co-existence.

*"Я стою перед трудной, неразрешимой сейчас задачей... Я должен вскрыть связь и соотношение между всем, что важно и ценно в написанной музыке, с тем, что важно и ценно в жизни эпохи. Эпохи десятилетия, в течение которой прожиты века. Я не могу не понимать, что только через много лет будущий исследователь эволюции звукомироощущения нашего великого времени легко сможет определить, какие именно ритмы и интонации внесены в музыку этим временем и какие из них повлияли на дальнейшие судьбы русской музыки. Счастливцев! Он будет слышать уже результаты сегодняшнего дня. Его анализ будет точен и объективен. Сейчас это недостижимо..."* [1, с.20] — эти слова сказаны Б. Асафьевым в 1927 г.

Сейчас, спустя многие годы, мы всё ещё с трудом можем понять смысл перемен, произошедших в то огненное десятилетие. Это своего рода "потерянное десятилетие". Время и люди постарались исказить исторические события, стереть из памяти даже имена тех людей, которые творили нашу историю и культуру.

Поиск ответов на многочисленные вопросы, в том числе связанные с историей музыкального образования в Харькове на рубеже двух эпох, немислим без документальной, доказательной базы, т.е. без архивных материалов и периодики тех лет. К сожалению, выстроить целостную, стройную картину, обобщающую все явления действительности так называемого "потерянного десятилетия", событий и фактов, стремительно сменяющих друг друга, как в калейдоскопе, пока не удаётся.

И это объясняется не только изменением методологии оценки исторических фактов, политических ситуаций, но и тем, что многие официальные документы Наркомпроса и других высших органов власти были утеряны во время переезда столицы из Харькова в Киев; немало архивных материалов погребло и во время Великой Отечественной войны... Однако, большая часть архивов чудом сохранилась не только в Киеве, но и в Харькове.

В процессе работы в Центральном Государственном архиве высших органов Управления Украины автором публикации были исследованы материалы фонда № 166, включающего 11 томов описей не одной тысячи ценнейших документов, воссоздающих

дух епохи, хранящие в себе сведения, как о судьбах целых учебных заведений, так и о тех людях, которые вольно или невольно были связаны с музыкальной культурой города. Собственно, находки в этих хранилищах и послужили основой для публикации.

Наша цель — дополнить уже существующие сведения новыми именами, практически неизвестными фактами из истории старейшего музыкального ВУЗа страны, опираясь на подлинные архивные документы. В то же время автор сознательно избегает повторов общеизвестных данных, получивших широкое распространение как в специальных изданиях, так и в популярной литературе.

Точкой отсчета для анализа исторических путей развития двух неразрывно связанных между собой учебных заведений — музыкального училища и консерватории (нынешнего Университета искусств), — станет, безусловно, 1917 год, когда по инициативе И.И. Слатина и произошло преобразование училища в консерваторию.

Дальнейшие трансформации, стремительно происходящие в жизни ВУЗа в 20-тые гг., отражены в архивном документе под названием "Річний звіт" за 1925-26 шкільний рік. Назва установи — Харківський Музично-драматичний Інститут. Адреса — вул. Свердлова, № 30.

Привожу документ полностью:

"Коротенька історія установи:

З початку Жовтневої Революції Харківську консерваторію було зачинено і 10/V 1920 р. було організовано "Харківську музичну Академію" з "Центральною музичною школою II ступеню", яку перейменовано в 1921 році на "Основний відділ Академії". З 15/VII 1921 р. "Академію" і "Основний відділ" було перетворено на "Муз. Інститут" та "Технікум" з "Музичними класами". З Жовтня місяця 23 р. Ін-т та Технікум було сполучено й існували як єдина шкільна установа під назвою "Харк. Муз. Інститут" з факультетами: Виконавчий (Технікум) та Педагогічний (Інститут) В Грудні 23 року було відкрито Драмфак, а в Січні 24 р. ще й Кіно-фак. З Жовтня 24 р. Кіно-фак був зачинений, а також був зачинений й виконавчий факультет, а Педагогічний

факультет був реорганізований на Харк. Муз.-Драм. Інститут з факульт.: Інстр.-Пед., Композ.-Диригентський, Сценічних Мистецтв і Муз класи, в якому вигляді існує зараз" ... [2]

Подписан документ ректором Грудіною Д.А.

Попробуем прокомментировать важнейшие моменты этого Отчёта...

Итак. Закрытие консерватории после октября 1917 года формально не было, подтверждением чему могут служить слова И.И. Слатина из его Автобиографии [3, с.67-68], направленной в адрес Президиума Харьковского губисполкома в связи с затянувшимся решением вопроса о денационализации его домовладения по ул. Пушкинской, 55:

"Деятельность моя общественная закончилась в апреле 1920 года, когда при преобразовании консерватории я был отстранён от службы" ...

Сопоставим факты. В журнале "Театральный курьер" № 7 за 1919 год в разделе "Хроника" анонсируется весьма существенное музыкальное событие: "В Харьков прибыл известный пианист и композитор А.Н. Корещенко, приглашённый профессором по классу ф-но в местную консерваторию. А.Н. выступает в Харькове в первый раз 17 октября в 1-ом Камерном концерте РМО, в котором исполнит Трио Чайковского и ряд собственных сочинений" . [4, с.4]

Приглашение исходило, безусловно, от Слатина.

Напомним, в период 1918-19 гг. была предпринята первая попытка реорганизации консерватории. Ядро нового учебного заведения получило название "Высший Музыкальный Институт" во главе с блестящим пианистом П.К. Луценко.

В эти же годы — с лета 1917 года до середины лета 1919 — существовала в Харькове ещё одна консерватория — им. Римского-Корсакова, которую возглавлял С.С. Богатырёв и где вёл класс ф-но выдающийся музыкант — С.Э. Борткевич. Функционирование же слатинской консерватории на тот момент заметно ослабевает.

Несомненно, именно при участии и поддержке И.И. Слатина, А.Н. Корещенко становится в том же 1919 г. профессором по классу фортепиано в консерватории РМО.

С мая 1920 г., после отстранения Ильи Ильича Слатина от должности, Корещенко был назначен **первым ректором Музыкальной Академии**. (Видимо, решающую роль сыграл возраст Слатина, которому было 78 лет, в то время как Арсению Николаевичу — 50). Корещенко хорошо знали в Харькове; помимо родственных связей его влекли в этот гостеприимный украинский город воспоминания о триумфальных гастролях здесь Ф.И. Шаляпина, у которого Арсений Николаевич долгие годы был концертмейстером; здесь оставались близкие друзья и родня бывшего харьковчанина, талантливого композитора и певца М.А. Слонова, с которым дружен был и сам Корещенко.

В Харьковском архиве сохранились платёжные ведомости на зарплату преподавателям Музыкальной Академии за сентябрь 1920 г., в которых А.Н. Корещенко представлен и как Ректор, и как профессор по классу ф-но и теории. [5, с.10-11]

Однако ректорство А.Н. Корещенко было недолгим. 6 января 1921 года, ещё совсем не старым человеком (всего 51 год!), он умирает, не выдержав колоссальной нагрузки в самой Музыкальной Академии и совмещения с общественной деятельностью в Отделе Художественного Образования Укрглавпрофобра...

А далее следует период ректорства П.К. Луценко (с января 1921 г. по октябрь 1922 г.).

В архивах сохранились Протоколы заседаний экзаменационной комиссии Художественного Совета Харьковской Музыкальной Академии, датированные июнем 1921 г., где отчётливо различимы автографы — подпись Ректора и председателя комиссии П. Луценко, а также членов комиссии, в том числе Букиника, Белоусова, Добржинца, Левенштейна.

Среди множества Протоколов и ведомостей этого архивного дела наше внимание привлекли два документа, в которых обозначены предметы теоретического цикла (элементарная теория, сольфеджио и гармония) и имена преподавателей этих дисциплин — это И. Панфилов (класс теории и сольфеджио) и И. Шиллингер (класс гармонии). По архивным данным И. Шиллингер был в это время профессором и деканом композиторского факультета в институте, а также профессором теории и композиции в Музыкальном техникуме.

Подписана эта ведомость председателем теоретической комиссии — Николаем Рославцем, который в этот период был и профессором Академии, и Заведующим Отделом Художественного Образования Укрглавпрофобра.

1921 год принёс очередную реформу, очередную реорганизацию ВУЗа. Документ, датированный 2/IX 1921 года [6, с.115, с. 140-142, с.143] гласит:

*"В бюро по управлению  
б. Музык. Акад.*

*Настоящим извещаем Вас, что бывшая Музыка. Академия с 1-го с/м преобразована в Музык. Техникум и Институт, которые с сего числа считаются открытыми. И.О. Ректора Института назначается проф. П.К. Луценко; И.О. Ректора Техникума назначается Л.И. Фанненштиль.*

*Списки педагогического персонала по учебным заведениям при сём прилагаются.*

*Приёмные испытания начать 6 сентября".*

А дальше на листке серой бумаги [6, с. 115, с. 140-142, с. 143] рукой Николая Рославца выписаны кандидатуры возможных претендентов на должность ректора, повторяющие уже названные имена в предыдущем документе. Закреплён этот список подписью — Ник. Рославец — Зав. Отд. Худ. Образования.

В свою очередь в списках профессоров и преподавателей Харьковского музыкального техникума на **1 февраля 1922 года** [7] **П.К. Луценко** значится и как "профессор по классу ф-но" техникума и как "и.о. ректора института". (ректором муз. техникума в то время был ещё Л. Фанненштиль).

В этих же Списках профессорского-преподавательского состава на 1 февраля 1922 г[ода] представлен и Шиллингер Иосиф Моисеевич. Цитирую:

- должность: профессор по спец[иальной] теории и компози[иции]. Декан по композит[орскому] факультет[у] в Институте;
- образов[ательный] ценз: окончил Петроградскую консерваторию;
- стаж: 4 года педагогической деятельности;
- научная работа: составил курс элементарной теории, курс гармонии (методический). Методика музыкального просвещения

широких масс. Много напечатано статей и исследований. Выдающийся лектор и докладчик. Состоял редактором и музыкальным критиком многих органов печати. Автор многих художественных произведений (сонаты, романсы и проч.) [8, с.18-23].

Из этого документа следует, что все четыре года педагогического стажа Шиллингера связаны с Харьковом, и подтверждается, что, по крайней мере в 1921-22 учебном году, он совмещал работу в техникуме и институте.

1921-22 учебный год в музыкальном техникуме был невероятно сложным во всех отношениях. Об этом свидетельствуют два отчета за осенний и весенний триместры, написанные рукой Людвиг Фанненштиля, ректора техникума (от 4/I 1922 г. и 12/VI 1922 г.). Отсутствие надлежащего внимания к учебному заведению со стороны властей, неотопливаемое помещение, скудные продовольственные пайки и низкие зарплаты, нерегулярные поставки дров и керосина — всё это свалилось на плечи одного из выдающихся пианистов и педагогов своего времени, ставшего ректором...

И тем не менее Фанненштиль не теряет оптимизма:

"Из общего количества учащихся на 1/I 1922 г. в 421 чел. выступили на показательных испытаниях 313 чел. Закончились испытания 31/XII 1921 г., когда выступили оркестровый, хоровой и оперный классы, показавшие, что в близком будущем работа их может дать прекрасные результаты" [9, с.32].

Л.Фанненштиль возглавлял музыкальный техникум до сентября 1922 г.

Все усилия, самоотверженность педагогического состава не были напрасными. За год работы учебного заведения сделано очень много, и это отметил зав. отделом Худобра Николай Рославец. На отчете ректора музыкального техникума читаем:

"Внимательно следя за развёртывающейся работой Харьковского музыкального техникума и учитывая его положительные достижения за короткий срок существования, твёрдо убеждён, что при соответствующей поддержке он легко может стать в ближайшем будущем образцовым музыкально-учебным заведением УССР" [9, с. 32].

Другой архивный документ, датированный 30.XII.1922 г., представляет собой особый интерес [10, с. 5].

Это заявление уже ректора Харьковского музыкального института **Н.А. Рославца**, занимавшего этот пост всего 2,5 месяца:

*"Ввиду расстроенного здоровья, а так же изменившихся семейных обстоятельств, я вынужден покинуть Харьков, вследствие чего прошу об освобождении меня от должности Ректора Харьковского Муз. Института с 1 го января 1923 г.*

*Ректор Х.М.И. Н. Рославец"*

Так завершался период пребывания в Харькове этого удивительно талантливого и деятельного человека. Исследование его творчества, музыкальных новаций, во многом опередивших музыкальные искания Шёнберга, аспекты его бурной общественной деятельности, эстетические манифесты и т.д. — всё это благодарная тема для масштабной монографической работы, которая ещё ждёт своих изыскателей и в рамки данной статьи по понятным причинам не укладывается.

Отъезд Н. Рославца из Харькова практически совпал с отъездом другого неординарного музыканта, яркой и импульсивной личности, его близкого друга — Иосифа Моисеевича Шиллингера, о котором лишь в последние годы стали говорить в позитивном ключе. В 2006 году издательский дом "Композитор" (Москва) подготовил к печати монографию "Две жизни Иосифа Шиллингера" из серии "Русское музыкальное Зарубежье", где достойное место уделено Харьковскому периоду с 1918-1922 гг. Материалы предоставлены двумя авторами — Т.Б. Бахмет и В.Ф. Кравец. Ранее имя Шиллингера вообще исчезало из исторического контекста. (Он эмигрировал из Советского Союза в Америку в конце 20-х гг.).

Сведения из словаря Бернадта и Ямпольского "Кто писал о музыке": "Иосиф Моисеевич Шиллингер родился 18 (31) августа 1895 г. в Харькове.

Композитор и музыкальный теоретик, И. Шиллингер учился в Петербургской консерватории у Н.Н. Черепнина и Я.Я. Витола, в 1918-1922 гг. преподавал в Харьковской консерватории, позже работал в Ленинграде, откуда в 1929 г. уехал в США. До 1932 г.

Шиллингер активно сотрудничал с изобретателем нового музыкального радиоприемника терменвокса — Л.С. Терменом, в 1932-1936 гг. преподавал в Новой школе социальных исследований и Педагогическом колледже Колумбийского университета. Он давал уроки по собственной системе, основанной на математических принципах. Среди его учеников — Дж. Гершвин, П. Джеймс, Г. Миллер. Умер 23 марта 1943 г. в Нью-Йорке". (К сожалению, в харьковской консерватории сегодня о нём мало кто знает.)

И ещё одна параллель — музыкальный институт и музыкальный техникум, ректором которого 23 сентября 1922 г. становится С.С. Богатырёв.

Пожалуй, нет такого музыковедческого исследования, касающегося истории Харьковского Института искусств, процесса формирования выдающейся харьковской историко-теоретической и композиторской школы, которое обошло бы вниманием удивительно многогранную, яркую художественную личность Семёна Семёновича Богатырёва.

Казалось бы, что известно уже всё. И тем неожиданней, а вместе с этим и ценнее, оказались найденные архивные документы, дополняющие страницы творческой биографии этого уникального человека.

В нашей публикации мы затронем лишь некоторые из них...

В "Списках профессоров и преподавателей хар. муз. техникума и расписании занятий за 1922 год" [11, с. 11] даны подробные сведения о педагогическом составе. Цитирую фрагмент:

*"рекомендован Главпрофобротом и принят на работу 1 апреля 1922 г. профессор С.С. Богатырёв, окончивший Петербургскую консерваторию; С.С. Богатырёв был преподавателем Петроградской консерватории, Директором консерватории Римского-Корсакова и ректором Екатеринодарской консерватории; женат, имеет дочь" [12].*

Документ подписан ректором Л.И. Фанненштилем.

Это короткое "досье" даёт возможность установить, что Богатырёв начал свою деятельность в муз. техникуме сначала с преподавания теории и композиции, а уже с сентября (23/IX 1922

года) был утверждён Главпрофобром в качестве ректора [15, с. 40-41] этого старейшего учебного заведения.

В документе под названием "Анкета для учебных учреждений Профсобра УССР от 6 декабря 1922 года" [13, с.2-4] С.С. Богатырёв даёт всестороннюю характеристику структуре музыкального техникума и всем её шести составляющим.

К "Анкетe" прилагаются общие сведения о штате из 42 педагогов, большая часть из которых — это профессора бывшей консерватории, а затем музыкального института, территориально находившегося в том же здании, по тому же адресу — ул. Свердлова, 30 и "занимающему временно 4 комнаты". Функционировало в техникуме 4 факультета: фортепианный, вокальный, оркестровый, теоретический. На 1 сентября 1922 года на I курс техникума было принято 150 человек. Среди тех, кто учился в это время в техникуме, студенты: В. Тольба, И. Коган, Д. Миллер, Д. Клебанов, Н. Гельфгат, М. Бланк, А. Молчанова, Я. Жубинский, Е. Пискарёва, С. Файнтух, А. Стеблянко, В. Барабашов. Всего было 439 студентов.

Анализ архивных документов — писем, обращений, заявлений С.С. Богатырёва даёт возможность представить себе эту колоссальную энергию и волю руководителя, стремящегося уберечь музыкальный техникум от профессиональной девальвации, сохранить мощнейший художественный стержень преподавательского состава и выдержать конкуренцию с открывшимися в эти годы 1-ой и 2-ой музпрофшколами, в которых по совместительству работали многие профессора техникума и института. Голодное время диктовало свой ритм жизни, свои условия выживания; так, из состава консерватории, а затем института, уходит во 2-ую музпрофшколу (бывшую Народную Консерваторию) А.И. Горовиц, здесь же преподают О.О. Бестрих, К.А. Максанин, М.Г. Пильстрем, С.П. Дремцов, Н.А. Хлебников...

В каждом из сохранившихся документов сквозит забота Богатырёва о студентах Муз. Техникума, в котором он видит яркое художественное будущее страны. Таким примером может служить его ходатайство — обращение в Главинспектуру Худ. Образования Главпрофобра по поводу награждения и возмож-

ности дальнейшего обучения за границей В.Д. Петрова (кл. проф. Луценко) "ввиду его исключительных качеств как исполнителя" [14, с.50].

С глубокой тревогой и горечью С.С. Богатырёв взывает к руководителям Отдела Художественного образования Главпрофобра:

*"Чтобы облегчить наиболее нуждающимся студентам Техникума возможность внести плату за обучение, по моей инициативе предложено устройство показательных концертов студентов отдельных классов, чистых сбор от которых бюджет поступать в кассу Техникума, в качестве оплаты за соответствующее число студентов этого класса..."* [15, с. 1, с. 11].

В конце 1922 года финансирование музыкального техникума государством сводилось к критическому минимуму... Богатырёв в отчаянии, не надеясь на официальную поддержку, он ищет любые возможности для того, чтобы учебный процесс не прерывался...

Архивный документ от 25 декабря 1922 года свидетельствует:

*"Заведующему ОХО Главпрофобра ... Ввиду снятия Техникума с госснабжения, Комитет Техникума в заседании 24 декабря, постановил в целях, с одной стороны – изыскать дополнительные источники дохода, а с другой – дать по-прежнему возможность бесплатного обучения необеспеченным и пролетарским элементам, ввести категорию сверхкомплектных студентов (вольнотружеников)..."* [16, с. 1, с. 33].

Борьба за выживание продолжилась и в мае 1923 года; очередное обращение С.С. Богатырёва в Главинспектуру Художественного Образования Главпрофобра выдержано в резком и сухом тоне

*"... Настоящим уведомляем Вас о том, что Комитет Техникума постановил открыть с 15 июня приём учащихся (на правах вольнотружеников) на подготовительный курс.*

*Необходимость этой меры вызвана критическим материальным положением Музтехникума, предоставленного самому себе в деле изыскания средств для своего существования.*

*Ректор С. Богатырёв"* [16, с.1, с.33].

Судя по документам, Богатырёв жил идеей творческого реформирования учебных дисциплин, а не бесконечных структурных преобразований.

Так, ещё в январе 1923 года он направил во всё ту же Инспектуру Главпрофобра свою концепцию развития хорового искусства в рамках учебного процесса. Он пишет:

*"... Хоровой класс в той его постановке, какую можно наблюдать и раньше и теперь, едва ли может особенно заинтересовать учащихся. Поэтому я не видел и не вижу оснований к тому, чтобы возрождать этот класс в том виде, в каком он существовал до сего времени: эта попытка заранее обречена на неудачу, если не будет изменён и обновлён метод ведения хоровых занятий.*

*Необходимо связать хоровое пение с теоретическими занятиями, чем будут достигнуты одновременно две цели: преподавание теории перестанет быть занятием отвлечённым, далёким от жизни и практики, а учащиеся получат возможность упражняться в совместном исполнении хором. Быть может тогда и хоровой класс уже не будет необходим.*

*Об изложенной реформе хорового и теоретического классов мною будет внесено соответствующее предложение в Комитет Техникума.*

*Ректор С.Богатырёв" [16, с. 1, с. 33].*

Но реальность каждодневных забот возвращает к насущным проблемам: так, в одном из документов Богатырёв просит Зав. ОХО Главпрофобра о выдаче единовременной субсидии для выплаты зарплаты педагогам Музык. Техникума, а также *"произвести расходы по застрахованию дома по ул. Свердлова, 30" и т.д.* [15, с.1, с.11], т.к. *"...Музыкальный техникум снят с госснабжения с 1 ноября 1922 г. ..."*

Ответ не заставил себя ждать — Выписка из Протокола Заседания Президиума Укрглавпрофобра от 12 февраля 1923 года.

Слушали:

5. Ходатайство Худобра о выдаче субсидии Харьковскому Музыкальному Техникуму

Постановили:

5. Отказать

Можно только представить себе, какими героическими усилиями С.С. Богатырёв сохранял и защищал ставшее для него родным учебное заведение, муз. техникум, которое всё же вскорости ликвидировали, слив его с харьковским муз. институтом в сентябре 1923 года...

Весна 1923 года была для харьковского музыкального института тревожной и неопределённой, — назревали очередные изменения в структуре учебного заведения... После отъезда Н. Рославца снова встал вопрос о назначении нового ректора...

Казалось бы, такое созвездие талантов, имён выдающихся музыкантов, сконцентрировавшихся в эти годы в Харькове, давало возможность для соответствующего выбора... Но чаще всего не срабатывала модель Слатинского универсализма, где администратор-ректор не подавлял яркую художественную самобытность и наоборот...

В архивах найдены уникальные материалы, проливающие свет на сложный процесс формирования ректорского феномена. Так, сохранился рукописный оригинал обращения композитора Бориса Карловича Яновского в Художественный Отдел Глав-профобра. [17, с. 23].

### *Заявление*

*В последнее время здоровье моё сильно пошатнулось, в частности, нервная система расшаталась, так что всякое сильное напряжение на мне скверно отражается. Кроме того, для исполнения обязанностей ректора Муз. Института требуется человек, который всецело мог бы посвятить себя этому делу. Я же не имею возможности отдавать всё время Институту, как это нужно, я слишком обременён чисто музыкальными работами, которых бросить я ни в коем случае не могу. Всё это вместе заставляет меня просить Вас освободить меня от обязанностей ректора с 1 марта*

20.II  
1923 г.

Б.Яновский

Не взирая на, казалось бы, убедительные аргументы, изложенные в Заявлении, Б.К.Яновского всё равно официально назначают ректором. [18, с. 25]

Выписка из протокола № 48 Заседания Президиума Укрглавпрофобра от 19 марта 1923 года

Слушали

14. О назначении Ректора Харьк. Муз. Инст.

Постановили

14. Ректором Харьковского Музык. Института назначить тов. Яновского

Проректором тов. Чучмарёва

Секретарь коллегии  
Главпрофобра

Вайнер

Однако, судя по документам, это директивное решение Б.Яновский не принял как окончательное для себя и продолжал настаивать на освобождении его с поста Ректора Института.

Наконец, уже в начале апреля 1923 года вопрос об его освобождении получил своё положительное решение в лаконичной телеграмме:

"Освободить по приезду Чернова 5/IV [19, с.37] И. Врона"

Итак, на смену ректору Яновскому Б.К. приходит **ректор Чернов И.И.**

Что же мы знаем об этом загадочном Чернове (не путать с Черновым А.А., Черновым М.М. — ленинградцами, Черновым М.И. — московским композитором и музыковедом)?

Ответы на многие вопросы даёт сохранившаяся в архивах рукопись И.И. Чернова "Моё жизнеописание" [20, с. 40-41].

"...Окончив в 1892 г. курс теории композиции, управления хором и оркестром по классу Римского-Корсакова и Лядова, я, вследствие материальных обстоятельств, вынужден был принять место военного капельмейстера в Киевской губ., в какой должности и состоял в течение 5 лет. Оставив службу в

полку, я занялся исключительно педагогическим делом, а с 1903 по 1913 состоял на Государственной службе в Белгородском учительском институте в качестве преподавателя хорового пения, оркестрового класса и теории музыки; одновременно состоял преподавателем мужской и женской гимназии, занимая те же должности.

С 1913 по 1917 состоял преподавателем Воронежского Музыкального училища Р.М.О. по всем теоретическим дисциплинам и вел хоровым классом.

С начала Революции был приглашён Губнаробразом завести музыкальной секцией. В должности заведующего секцией явился инициатором преобразования музык. училища в консерваторию и организатором её. Одновременно раскинул сеть музык. школ по губернии. С 1918 г. состоял директором консерватории в течение 2 ? лет [...].

Кроме педагогической и административной работы, я занимался композицией, результатом чего является целый ряд сочинений как для голосов, так и для инструментов; а именно: около 30 романсов (большая часть напечатана фирмой Бесселя), концерт для виолончели и мелкие пьесы для ф-п; три части сонаты для ф-п со скрипкой, Элегия для скрипки, виолончели и ф-но, 2х актная опера "Цыганка" и др.

В бытность свою в Воронеже, неоднократно выступал в качестве дирижёра симфонического оркестра как со своими произведениями, так и с произведениями других авторов [...]. Часто выступал как лектор в камерных и других концертах.

В истекшем году (1922) по случаю 30тилетней педагогической и художественной деятельности моей, в Воронежской консерватории состоялся концерт исключительно из моих произведений и под моим управлением.

*И.О. Ректора Муз. Института И. Чернов"*

Как видим, у Чернова был уже достаточный опыт деятельности на посту ректора и для Харькова его кандидатура на тот исторический момент была вполне приемлемой. А дальнейшие изменения в жизни ВУЗа, которые приходятся на сентябрь 1923 года, также ещё связаны с пребыванием И.И. Чернова в

должности Ректора, но уже качественно нового, объединённого учебного заведения

*"...Из протокола № 112 от 20 сентября 1923 г.  
Заседания коллегии Укрглавпрофобра*

7. Слушали:

О реорганизации Харьковского Музык. Института и техникума

7. Постановили:

I. В целях экономии педагогических сил и материальных ресурсов, объединить существовавшие до сего времени отдельно Харьк. Муз. Институт с Харьк. Муз. Техникумом в единое учебное заведение /с общим административно-хозяйственным аппаратом/, возглавляемые ректором и политкомиссаром.

V. Ректором объединённого ВУЗа временно назначить ректора б. Муз. Ин-та тов. Чернова. Политкомиссаром — тов. Инакиева

подпись

Секр. Коллегии

Главпрофобра Вайнер" [21, с. 60-60<sup>об</sup>].

Летние месяцы 1924 года (см. протоколы за июль-август с.г.) для всех педагогов-музыкантов Харькова были очень тревожными. Происходила всеобщая реорганизация учреждений художественной структуры (преобразование харьк. высших музыкальных курсов в техникум, музыкального института в муз. драминститут и т.д.). А это, в свою очередь, влекло за собою не только "сокращение многопредметности, но и массовое сокращение педагогов". [22, с. 135-136]

Здесь же, в этом архивном деле фонда № 166 представлены "Списки лиц педагогического и административно-технического персонала Харьковского Музыкально-Драматического Института, увольняемых за сокращением штата, ввиду реорганизации Института". В том числе 32 педагога и 12 человек административных работников. И подписаны эти документы уже новым **ректором Я.Я. Полфёровым.**

Среди сокращённых профессоров Института пианисты — Гольдингер А.Н., Кузьменко Л.В., Нибур Е.Ф., Палевский Н.В.,

Петров В.Д., вокалисты — Витте М.А., Вайн Р.С., Пушечникова В.Ф., струнники — скрипач Консисторум А.М., виолончелистка Тимошенко Л.Ф., теоретики Панфилов И.С. и Лисовский Л.Л.; сокращён и руководитель оперного класса Альтшулер А.Я., который со временем станет директором харьковского музык. техникума.

Сокращение коснулось и С.С. Богатырёва — декана исполнительского фак-та в Институте...

1928 год — дата нового этапа реформирования учебных заведений Украины. Во многих городах страны, где были музыкальные техникумы, пройдут болезненные и тягостные процессы сокращений и объединений...

Коснулось такое "слияние" и харьковского музыкального техникума.

Большинство студентов старших курсов и практически половина педагогов переведены в муздраминститут; остальных зачислили в состав музыкальных курсов и школы [23, с. 194-195].

Конец 20-х годов в Украине отмечен бурным расцветом театрального искусства. Открывались новые театры, театральные студии, школы, театры рабочей молодёжи — ТРАМы. Потребность в театральных кадрах остро ощущали как профессиональные театры, так и новые, только формирующиеся и, видимо, поэтому в 1930 году Харьков, тогда столица Украины, по своему решает проблему кадров: открывается музыкально-театральный техникум в результате слияния нескольких учебных заведений — младших курсов расформированного музыкально-театрального института, театральной студии при театре "Березиль", основанной ещё в 1927 году Лесем Курбасом, и музпрофшколы.

С 1934 года изменился статус и название музыкально-театрального техникума на музыкально-драматический с правами высшего учебного заведения — института.

А уже с июля 1936 года официально возобновляется деятельность харьковской государственной консерватории и при ней музыкального техникума (училища).

Историческая справка 1947 года за подписью его директора Л.И. Финкельштейн свидетельствует:

"Харьковское музыкальное училище было организовано в 1936 году в период реорганизации Харьковского музыкального (музыкально-драматического) техникума в консерваторию, когда старшие курсы техникума были реорганизованы в консерваторию, а из младших курсов было создано музыкальное училище при консерватории.

До 1940 года училище существовало на общем бюджете с консерваторией и имело единое руководство в лице директора консерватории (Н. Дьяковская) и заведующего учебной частью училища, состоящего в штате консерватории (Л.И. Финкельштейн).

В училище в момент организации работало шесть отделов: фортепианный, вокальный, оркестровый, отдел народных инструментов, дирижёрско-хормейстерский и музыкально-педагогический. С 1938/39 учебного года был открыт теоретико-композиторский отдел... В период до 1941 года в училище были представлены все виды специальных инструментов, включая арфу; работали три оркестра (симфонический, духовой и народный), хоровой класс, камерный и квартетный классы. Группа духовых инструментов, хоровой класс и класс ритмики и танца училища полностью были включены в работу оперной студии консерватории и все массовые сцены в оперной студии полностью осуществлялись хором и балетом Училища "...

## Литература

1. Глебов И. Русская симфоническая музыка за 10 лет // Музыка и революция. -1927. — №11.- 20 с.
2. ЦГАВОВ Укр., Ф.166, оп. 7, г.344.
3. Харьковский областной архив. Ф.203, оп.1, г.566.- С. 67-68.
4. "Театральный курьер" 1919 г., № 7.- 4 с.
5. Харьковский областной архив. Ф.820, оп.1, г.73.- С. 10-11.
6. Центральный государственный архив высших органов власти Украины (далее — ЦГАВОВ Укр.) Ф.166, оп.2, г.378.- 115 с., С.140-142, 143 с.
7. Харьковский областной архив. ФР.820, оп. 1, ег.хр.335.
8. Харьковский областной архив. Ф.820, оп.1, г.335.- С. 18-23.
9. Харьковский областной архив. Ф.166, оп.2, г.1548. — С. 32.
10. ЦГАВОВ Укр., Ф.166, оп.2, г.1563. -С. 5.
11. Харьковский областной архив. ФР.3929, оп.1, г. 1. — С. 11.

12. ЦГАВОВ Укр., Ф.166, оп.2, г.1143.
13. Харьковский областной архив. Ф.166, оп.2, г.1143. — С. 2-4.
14. ЦГАВОВ Укр., Ф.166, оп.2, г.1563. — С. 50.
15. ЦГАВОВ Укр., Ф.166, оп.2, г.1565. — С. 1., С. 11.
16. ЦГАВОВ Укр., Ф.166, оп.2, г.1565. — С. 1., С. 33.
17. ЦГАВОВ Укр., Ф.166, оп.2, г.1563. — С. 23.
18. ЦГАВОВ Укр., Ф.166, оп.2, г.1563. — С. 25.
19. ЦГАВОВ Укр., Ф.166, оп.2, г.1563. — С. 37.
20. ЦГАВОВ Укр., Ф.166, оп.2, г.1563. — С.40-41.
21. ЦГАВОВ Укр., Ф.166, оп.2, г.1563. — С.60-60об.
22. ЦГАВОВ Укр., Ф.166, оп.2, г.586. — С.135-136. Протокол № 35 от 13 авг. 1924 г.
23. ЦГАВОВ Укр., Ф.166, оп.6, г. 6299. — С.194-195.

УДК 78.03 (477.54) "1944/1956"

*И. Польская*

## **ХАРЬКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ И СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ КОНЦА 40-х — НАЧАЛА 50-х ГОДОВ (ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННЫХ ПИСЕМ С.С. БОГАТЫРЕВА К Л.И. ФАНЕНШТИЛЮ)**

Статья посвящена музыкальной жизни Харькова послевоенных лет. Впервые публикуются фрагменты из писем fundатора харьковской теоретико-композиторской школы С.С. Богатырева к одному из основателей харьковской пианистической школы профессору Л.И. Фаненштилю.

Стаття присвячена музичному життю Харкова післявоєнних років. Уперше публікуються фрагменти з листів fundатора харківської теоретико-композиторської школи С.С. Богатирьова до одного з засновників харківської піаністичної школи професора Л.І. Фаненштиля.

This article is about the musical life of Kharkov by the post-war years. For the first time some fragments from the letters of the founder of Kharkov's Musicological and Composer's Tradition S.S. Bogatyrev to one of the founders of Kharkov's Pianistic Tradition professor L.J. Fanenstil are publishing.

Предлагаемая публикация несколько необычна для меня, поскольку целью ее является не раскрытие некоей собственной идеи, концепции, а скорее наоборот — сознательный уход от

авторства в тень фактической трансляции чужих слов; уход, порожденный чувством исторического долга и стремлением оживить, возродить умолкшие слова и мысли тех, кто были нашими "современниками по вертикали".

Подзаголовком к этой статье, объектом исследования которой является музыкальная жизнь послевоенного Харькова, а предметом — характер ее личностного отражения в эпистолярном наследии выдающихся музыкантов, — могло бы послужить название знаменитой гоголевской книги — "Избранные места из переписки с друзьями". Авторами этой переписки и героями моего повествования действительно являются подлинные друзья — фундатор харьковской музыкально-теоретической и композиторской школы, выдающийся общественный деятель, композитор, ученый и педагог Семен Семенович Богатырев и его коллега, один из создателей харьковской пианистической школы профессор Харьковской консерватории Людвиг Иосифович Фаненштиль. Думаю, что оба они — особенно С.С. Богатырев — не нуждаются в более детальном представлении для музыкантской аудитории, тем более, харьковской, где большинство музыковедов и композиторов — воспитанники С.С. Богатырева или его учеников, а практически каждый второй пианист является музыкальным "внуком" Л.И. Фаненштиля!

Впрочем, к сожалению, нельзя не отметить, что в последние годы имя и заслуги Л.И. Фаненштиля (1886-1956)<sup>1</sup> несколько забываются молодым поколением музыкантов, равно как и роль в становлении и развитии фортепианного исполнительства и педагогики выдающейся музыкальной династии Фаненштиль, начиная с ее основательницы — матери Людвиг Иосифовича, талантливой пианистки, выпускницы Петербургской консерватории по классу Луи Брассена, и блестящего фортепианного педагога, профессора Харьковской консерватории Фанни

---

<sup>1</sup> В сборнике статей и материалов, посвященном 75-летию Харьковского института искусств (1992) [Харьковский институт искусств (1917-1992): Сб. ст. и материалов / Колл. авт. под рук. П.П. Калашника. — Х.: Харьков. ин-т искусств им. И.П. Котляревского, 1992. — 446 с.], дата смерти Л.И. Фаненштиля указана неверно: 1952 г. вместо 1956.

Емельяновны Фаненштиль, и включая известного музыкального деятеля Валентину Иосифовну Рамм (урожд. Фаненштиль)<sup>1</sup> — композитора, музыковеда-методиста, одаренную певицу-концертантку, окончившую Лейпцигскую (скрипка, класс Х. Зитта) и Петроградскую (вокал, класс К. Дорлиак), консерватории и посвятившую много лет педагогической работе в Москве.

Хочется верить, что беззаветное служение творческой династии Фаненштиль музыкальному искусству еще станет предметом специального исследования и будет оценено по заслугам...

Теперь же — несколько слов о взаимоотношениях С.С. Богатырева и Л.И. Фаненштиля и о судьбе писем этих выдающихся музыкантов — писем, отрывки из которых предлагаются сегодня вашему вниманию.

В течение долгих десятилетий С.С. Богатырева и Л.И. Фаненштиля связывала искренняя и крепкая дружба. Объединяло их очень и очень многое.

Сходным был их научно-творческий путь. Оба они до начала профессиональной музыкальной деятельности получили юридическое образование, — как, кстати, и очень многие известные музыканты XIX-XX вв. (вспомним хотя бы Гофмана, Шумана, Чайковского). Глубокая обоюдная симпатия между молодыми людьми возникла еще в начале

1910-х годов, когда они вместе занимались в Санкт-Петербургской консерватории в классе композиции Язепа Витола. Дальнейшему развитию дружеских отношений между ними способствовали многолетняя совместная творческая работа в Харьковской консерватории, сходное служебное и социальное положение и т.п.

Сближало друзей и другое: родственные черты характера (высочайшая интеллигентность, порядочность, принципиальность, чувство морального долга, личной ответственности, эмоциональная сдержанность, тонкий "английский" юмор), общность духовных идеалов, сходство взглядов на окружающий мир, людей, события своего времени. И Богатырева, и Фаненш-

---

<sup>1</sup> В Музыкальной энциклопедии (т. 6) ошибочно указано: «урожд. Мандельштам».

тия всегда отличали глубокая преданность интересам отечественной культуры и острое беспокойство за судьбы подлинного высокого музыкального искусства, болезненное отношение к тяжелому духовному климату, сложившемуся в художественном мире страны как результат идеологических гонений в конце 40-х — начале 50-х годов.

Отражение событий тех лет мы находим в письмах обоих музыкантов. Содержание их выходит далеко за рамки частной переписки двух старых друзей, давно ставших профессорами и "мэтрами". Это — документы эпохи, оставленные ее непосредственными и авторитетными представителями и вызывающие у нас сегодня живой интерес и глубокое уважение к участникам эпистолярного диалога, даже в самые тяжелые годы сохранившим человеческое и творческое достоинство.

Судьба их переписки такова. Письма Л.И. Фаненштиля к С.С. Богатыреву (во всяком случае, немалая их часть) находятся в Москве в Центральном музее музыкальной культуры им. М.И. Глинки. Письма же Богатырева к Фаненштилю хранятся в моем семейном архиве. Попали они туда следующим образом. Моя мать, пианистка и педагог Б.Ю. Юхт, была одной из самых любимых учениц Л.И. Фаненштиля, его ассистенткой, коллегой, а позже — и другом, причем дружба эта (уже между нашими семьями) продолжалась более полувека. В конце 80-х годов дочь Людвиг Иосифовича и мамина подруга Анна Людвиговна Фаненштыль, уезжая на ПМЖ в Израиль, передала нам для хранения и возможной публикации значительную часть сохранившегося эпистолярного и нотного архива своего отца, в котором были и письма С.С. Богатырева.

Однако мне до настоящего времени не представлялось корректным делать эти письма достоянием гласности (тем более **полностью!**) из этических соображений, т.к. они содержат много весьма нелицеприятных и иногда субъективных оценок характера и поступков ряда музыкальных деятелей 40-х — 50-х годов (прежде всего харьковских), а также сугубо приватную информацию. Именно поэтому целью статьи является ознакомление музыкальной общественности лишь с отдельными фрагментами данной переписки, публикующимися впервые (что обуслав-

ливаает актуальность и научную новизну работы) и дающими чрезвычайно живое и яркое, личностно окрашенное впечатление о событиях и общей атмосфере музыкальной жизни послевоенных сталинских лет, обсуждаемых их очевидцами и непосредственными участниками. Итак, слово Семену Семеновичу Богатыреву.

13 июля 1944 г. "Вашей телеграммы я не получал, получил только тел. Ландесман. Финкельштейн телеграфировала в ГУУЗ, что в связи с назначением постоянной дирекции ей нет смысла вступать. Но ведь и постоянной дирекции нет. Вообще с директорами трудно... Намеченный кандидат (Ревуцкий) упирается. ГУУЗ проявляет равнодушие, и мне надоело его подзадоривать. По-моему, Финк. и Хаз. должны сюда телеграфить требование немедленно внести ясность и подумать о судьбе ХГК".

3 авг. 1944 г. "Луфер усиленно предлагал мне ехать в Киев на педагогич. работу с возможностью, если я пожелаю, взять директорство. Аналогичное предложение передавал мне от имени Управл. иск. и К[онст].Н[ик]. Михайлов. Я отказался.

Интересуюсь, как поведет работу Борисов. В сущности, если он справится с хоз. задачами, дело можно считать выигранным, потому что музык. сторона как-то наладится даже при Голубеве, если вообще есть предпосылки для этого (студенты)".

23 нояб. 1945. "У нас жизнь кипит, как никогда раньше... Ежедневно какие-нибудь концерты, заслуживающие внимания... Начали подготовку к юбилею, и это грозит стать наиболее трудоемким занятием. 9-я симф. Шостаковича ослепила всех на первом концерте, на втором она показалась уже менее интересной..."

28 дек. 1945. "...Я несколько обеспокоен переездом ХГК в новое помещение в связи с тем, что моя библиотека и рояль могут пострадать. Если библиотека ХГК осталась на ул. Свердлова и рояль — тоже, то это еще полбеды. Если же они переехали, то воображаю, в каких условиях это происходило и что в результате получилось. При случае узнайте, что с ними..."

28 дек. 1945. "У нас в течение месяца было довольно шумно в связи с конкурсом. Теперь все закончилось, и в сущности —

ничем. Кроме хорошего пианиста, всем уже известного, Рихтера, да Мержанова, конкурс никого не выдвинул. А вокальный фронт демонстрировал полную катастрофу. Что же будет дальше? Даже Украина не дала голосов... Киевляне уехали ни с чем. Здесь были: Гольдфельд, Бертъе, Гозенпуд, Луфер. А помните, сколько раньше одних харьковцев входило в жюри? Теперь же один Луфер".

25 янв. 1946. "Итак, Вы считаете, что музыка Клебанова "может быть и не хуже Шостаковича". Это, по-моему, большая похвала. Но все же думаю, что Вы пересолили: музыка Шостаковича лучше музыки Клебанова, несмотря на мою несимпатию к тому направлению, какого придерживается Шостакович. Неужели есть возможность слушать три мрачные части симфонии подряд? Вообще говоря, хороших симфоний очень мало. Позавчера исполняли 3-ю симф. Шехтера — все были в недоумении, когда же начнется музыка? А гармонических достоинств в ней немало, не хватает пустяков — музыки. Вот почему я ценю то, что Клебанова играли с успехом. Очевидно, у него что-то интересное есть.

Слушал, наконец, "Золушку" и, признаться, скучал. На сцене роскошное оформление, но нет занимательности, в музыке нет почти ярких тем и разнообразия, все время одинаковая фактура, и успеха в сущности мало, а достать билет почти невозможно. Зато "Реквием" Моцарта прошел уже 5 раз при полном зале, несмотря на то, что Голованов превратил его в какой-то стремительный штурм-марш. Об этом говорят все ("Моцарт в исполнении Сальери").

С грустью узнаю о том, что у Вас снова света не бывает, трамваев — тоже, холодно. Какая работа возможна в таких условиях? У нас и тепло, и светло, а все же неладно. Разве нормально идет работа, если Ливанова вынуждена была подать заявление об отставке, которая принята? Люди кушают друг друга..."

29 апр. 1947. "17 апр. я защищал диссертацию. Все это заняло один час и прошло в весьма обтекаемых формах. Хотя работа о двойном каноне теперь выглядит не так, как раньше, все же я мог защитить диссертацию на несколько лет раньше".

14 марта. 1948. "Дорогой Людвиг Иосифович, не думайте, что я умер. Я еще живой, вернее — полуживой, так как больше двух месяцев меня поджаривали. Как будто вся экзекуция закончилась, остается еще выслушать приговор. Это будет происходить в очень высокой инстанции. Каков будет приговор, трудно сказать. Скорее всего, меня погонят. В резолюции открытого собрания в Б. Зале (Вы о нем, вероятно, читали) сказано, что я в числе прочих "ведущих" оторвался от лучших традиций клас. рус. музыки и демократических форм. Кроме того, руководство к-рии (Шебалин и Богатырев) не только не содействовало развертыванию самокритики, а, наоборот, ее зажимало. То же буквально содержится в резолюции факультета (композ.-теорет.) и будет, вероятно, содержаться в резолюциях других факультетов. Передать словами, что происходит и как все сервируется, нет возможности. Это надо видеть и слышать. Кое-кого двухтысячная аудитория встречала шалыпинскими овациями, и это, разумеется, подливало масла в огонь. Думаю, что и у Вас происходит нечто подобное. ...

Я до сих пор не приобрел, как и Вы, радиоприемник... Приобретать его теперь, по-моему, рискованно, да и есть более важные заботы: если меня погонят с квартиры при консерватории, надо будет что-то придумывать для того, чтобы не остаться под забором. Хороший финал!"

5 дек. 1948. "Хотя теперь я более или менее свободен, но все же моя переписка, можно сказать, прекратилась. Это как бы неизжитые еще следы того времени, когда я метался, как затравленный, и только отчитывался в своих грехах, как бывших, так и выдуманных ради того, чтобы было в чем каяться. Естественно, что о себе и думать не хотелось — настолько все было уродливо и тошнотворно. Все это могло продолжаться по сей день, если бы неожиданно меня не освободили от всех обязанностей, кроме педагогических. Теперь я могу заниматься собой, хотя, как это ни странно, до сих пор не выбрал свободного часа, чтобы поговорить в Комитете или Министерстве о более чем странных обстоятельствах, при которых произошло мое увольнение. Должен сказать, что только теперь я получил возможность добросовестно готовиться к занятиям, ведь раньше

я уделял педагогической работе остатки времени. Начал уделять внимание т. наз. научной работе. В связи с этим ездил недавно в Клин для ознакомления с неизданной кантатой Чайковского..."

5 дек.1948. "Со всеми Вашими соображениями по поводу и консерваторских, и прочих дел я совершенно согласен. Согласен и с тем, что я сам выбрал Москву вместо Харькова (так поступил бы, впрочем, каждый на моем месте). Но уж так, вероятно, и останется до конца дней моих. ... Весь ноябрь я ухлопал на то, чтобы сделать клавир кантаты Чайковского к открытию политехнич. выставки в 1872 г. Теперь надо садиться за комментарии и анализ, чтобы 1 янв. выполнить план, куда входит еще сочинение двух пьес для гобоя. Словом, почти никогда нет возможности сказать: ну, теперь можно ничего не делать. С Курочкиным<sup>1</sup> я тут виделся. Он произвел впечатление человека, еще не отвыкшего от той власти, какая предоставляется людям в армии. Все ему не нравится в ХГК, всех ругает, но к Вам у него отношение благосклонное. В особенности он скорбит по поводу формалистического уклона в работе теоретиков. Собирается разгонять всех по разным причинам, предлагал мне работу. Мне передавали харьковцы, что он доверяет только Перунову и Теплому. Не думайте, однако, что он недолговечен: везде теперь руководят неучи (даже в МГК), поэтому он может прийти по вкусу. Если бы Вы знали, какой ужас теперь в Союзе композиторов. ... Хренников, Захаров и Коваль делают, что хотят, а то, что они делают, по-видимому, "соответствует". Скрепя сердце, все же им пришлось принять 26-ю симфонию Мясковского. ... Хоть Вам и неинтересно работать в Харькове, но мысли о переезде куда-нибудь бросьте. Тем более в Алма-Ата. Там не консерватория, а анекдот. ... Словом, сидите на месте и хвалите Бога, что у Вас есть крыша над головой и что Вас никто не выгонит из Вашего гнезда, где Вы живете не из милости. ... Вышла моя книжка, и, следовательно, можно ждать, что начнется травля. Я, разумеется, ни при каких обстоятельствах не буду защищать себя..."

---

<sup>1</sup> Ф.Я. Курочкин был назначен директором Харьковской государственной консерватории после выхода известного постановления ЦК КПСС от 10.02.1948 г. «Об опере Мурадели «Великая дружба».

28 дек. 1948. "Дорогой Людвиг Иосифович, поздравляю Вас и всех ваших с новым годом. Будем надеяться, что будет лучше и что не придется тратить так много сил и нервов на пустяшные с точки зрения здравого смысла дела. Итоги последнего года в области композиторской довольно плачевны. Только что были прослушаны десятки новых произведений, и оказалось, что значительного среди них почти нет. Каждый осторожности ради сдерживал свою фантазию и избегал крайности, в результате — бледные, хотя и добродетельные опусы. Исключения редки. Наш земляк Финаровский добился того, чтобы исполнили его кантату, но успеха она не имела и иметь не могла. ... Больше повезло двум другим "украинцам" — Клебанову и Яровинскому".

1 февр. 1949. "Дорогой Людвиг Иосифович, у меня нет такого количества нагрузок, как у Вас. Я не состою членом редколлегии, я не должен готовить доклад на тему "Что такое прекрасное", не изучаю м-л так серьезно, как Вы, не состою членом Худож. совета, не должен писать к юбилею музыку, свет у нас никогда не выключают — и все же у меня не хватает времени для того, чтобы сделать то, что хотелось бы сделать. Вы уже знаете, что я декабрь и ноябрь посвятил выполнению своей обязательной работы с кантатой Чайковского (т. наз. политехнической). В январе были экзамены и концерты композиторского отделения, к которым надо было готовиться. Кроме того, в январе же на меня взваливали работу по просмотру партитур студентов всех консерваторий, кроме Московской, и я начал ее делать, но потом в связи с тем, что смотр классов сочинения отложен на апрель, прекратил и хорошо сделал, так как быть арбитром в таком деликатном деле не очень приятно. Наконец мне же пришлось делать окончательную редакцию моей программы по сочинению. После трех лет избиения теперь эта программа признана надлежащей и будет первой программой теоретико-композит. специальности, которая выйдет в свет. ...Вы меня очень удивили тем, что голосовали за выдвинутых кандидатов на стал. премии. Чего Вы, собственно, боитесь? И разве так организован подсчет голосов, что можно определить, кто как голосует? Я нисколько не стесняюсь в высказывании своих впечатлений о произведениях, о которых должен высказываться..."

28 февр. 1949. "Дорогой Людвиг Иосифович, ... Мою книжку Вы никогда читать не будете, так как она скучна. ... Я побаиваюсь — не нагорит ли мне за нее теперь, в вихре тех событий, о которых Вы читаете в газетах. Пока никто ее не задевал, но все возможно. В этом отношении будут показательными собрания в консерватории, имеющие состояться на днях. А вот Вашего поведения в отношении бездарных сочинений я все же понять не могу. Ведь голосование тайное? Разве кто-либо узнает, что Вы написали, да или нет? Понять не могу, но в свете последних дискуссий могу признать, что Вы очень дальновидны".

8 апр. 1949. "Я совершенно не знаю, что делается в Харькове. ... Любимов написал мне два слова, из которых можно заключить, что происходят какие-то волнующие события, а какие — неизвестно. От киевлян знаю, что Клебанову доставалось за симфонию<sup>1</sup>. Надеюсь, что мне напишут. У нас уже вылетело 9 человек, ожидается продолжение. Думаю, что ХГК тоже пострадает., Ожидается закрытие четырех консерваторий — горьк., кишин., львовской и алма-атинской".

28 апр. 1949. "Дорогой Людвиг Иосифович, спасибо за вырезку. Она вызывает отвращение, хотя и не отличается оригинальностью. В последнее время мы успели привыкнуть к таким людоедским писаниям и даже удивляемся, что ничего не появляется подобного уже недели две: как корова языком слизала. Очевидно, был сигнал. Кроме того, что сообщаете Вы, я знаю дополнительно многое от бывших на смотре главного козла отпущения (Клебанова) и его бывшего друга Борисова. ... Во всяком случае формулировка Вашего исключения не одиозна, и Вы мало что потеряли от того, что не будете видеть нынешний состав правления..."

4 авг. 1949. "О ХГК знаю из письма М.С. от 30 июля. Думаю, что в конце концов эту наглую диверсию на этот раз удастся отразить. Хотя, с другой стороны, я имею сведения, что Киев фактически начинает переманивать харьк. кадры. Напр.,

---

<sup>1</sup> Речь идет о сталинской кампании «борьбы с космополитизмом», во время которой харьковские руководители от культуры пытались учинить расправу над Д.Л. Клебановым за его симфонию № 1 «Бабий Яр».

Тюменева получила правит. вызов в Киев для переговоров о работе в Киевск. конс. Курочкин защищает яростно существование ХГК, но, с другой стороны, легко расстается с работниками, на которых держится ХГК. В результате ХГК, может быть, получит помещение, но в нем некому будет работать. И Киев добьется своего, т.е. фактического устранения ХГК, своего давнего конкурента. Нельзя никого отпускать из Харькова, иначе будет плохо. Я думаю, что если выживут Клебанова, Тюменеву, Борисова и Барабашова (а их выживают), то консерватория превратится в школу игры и пения и утратит не только один факультет, но и свою физиономию как ВУЗ. Словом, надо вспомнить о басне "Пустынник и медведь"..."

16 сент. 1949. "...поздравляю Вас и ХГК с новым помещением. Эта перемена плоха только в одном отношении: она укрепляет положение Курочкина, поведение которого, по-моему, стало совершенно нетерпимым. Он так запугал народ, что Тюменева даже в письмах не рискует полностью написать его фамилию, а пишет: К-н.

Мне кажется, что лет 10 тому назад было бы невозможно, чтобы подобные Курочкину лица стояли во главе ВУЗа. Если не Курочкины, то нечто весьма близкое к ним получило влияние на дела и здесь, не только в Харькове. ... Закончился, наконец, отборочный период по Шопеновскому конкурсу. Финал его, правда, несколько удивил публику: такой сильный кандидат, как сын Нейгауза, отобранный жюри, почему-то не поехал, а его папаша, давший трех из четырех отобранных пианистов, не включен в жюри. Он, кстати сказать, запустил бородку на старости лет, чем сильно повредил себе: теперь ему, пожалуй, можно дать, если не 61 год, как оно есть на самом деле, а 50-55. А раньше, до бородки, ему можно было дать и 35, и 45..."

21 авг. 1949. "Очень рад тому, что прием в ХГК разрешен. Теперь остается пожелать, чтобы убрали Вашего помпадура"

Без даты; на конверте штамп 21.11.1949. "Я по-прежнему уделяю свободное время своей работе над обратимым контрапунктом, — теме, которая никому не нужна и к тому же может мне повредить, так как ее легко можно истолковать как проявление формалистических устремлений, хотя применение

обратимого контрапункта не такая редкая вещь, как я думал, и потому исследование его, казалось бы, должно интересовать хотя бы теоретиков. Но — иди доказывай потом, что ты не верблюд..."

12 марта 1950. "Опять слухи о закрытии теорет. отдела в ряде консерваторий и в Харькове в том числе. Это кажется особенно нелепым во время конференции по музыкознанию, где шли разговоры о возросшей потребности в кадрах ... Весьма успешно выступила здесь Тюменева, подвергшая деловой критике программу по истории рус. музыки, которую обсасывала кафедра Моск. конс. года два и все-таки допустила в ней ряд явных промахов".

18 мая 1950. "...Не могу понять, почему взъелись в Харькове против Юхт. Вы пишете: "по тем же соображениям". Но тогда по "тем же соображениям" надо изгнать из Харькова всех пианистов-педагогов, начиная от Хаз. и Скловского. То, что Вы пишете, меня не удивило..."<sup>1</sup>

29 дек. 1950. "О харьковских делах я знаю все со слов приезжающих и отчасти из писем. Знаю, что Тица опять не утвердили зав. каф., хотя все было, казалось бы, подготовлено к тому, чтобы утвердить. По-видимому, продолжают действовать старые причины, как ни удивительно. Но о Вас ничего не знаю. Т.е. не знаю, сбылось ли Ваше предсказание о том, что Ваши товарищи не потерпят, чтобы Вы получили на 500 р. больше, и постараются сбросить Вас с должности завка. Короче, Вы еще зав. или нет? Дело Скловского еще не рассматривалось в ВАКе. Оно стояло на повестке заседания эксп. комиссии, но заседание это не состоялось из-за отсутствия кворума".

18 янв. 1951. "Я, конечно, знаю только в общих чертах то, что происходит в ХГК, и Вы знаете, конечно, больше. ... Ничего не знаю о Лен. консерватории. Слышал, что там была ревизия и что в проекте резолюции этой комиссии первая фраза гласит приблизительно следующее: "За 25 лет ЛГК не выпустила ни одного выдающегося музыканта..."

---

<sup>1</sup> Речь идет о проведенном в 1949 г. в рамках той же кампании увольнении — якобы «по сокращению штатов», а в действительности по национальному признаку — 25 педагогов Харьковской консерватории, большинство из которых были евреями (Р.С. Горовиц, Б.Ю. Юхт, Н.Ю. Гольдингер, Г.А. Бортновская и др.).

19 февр. 1951. "Ваше письмо от 2.02 весьма характерно: оно почти полностью посвящено консерваторским делам. Очевидно, атмосфера в ХГК продолжает накаляться, несмотря на то, что борьба и соперничество могли, казалось бы, уже надоесть. Неужели людям не хочется отдохнуть? Неужели нет более интересных объектов для приложения своей энергии? Или этой энергии слишком много?"

8 апр. 1951. "То, что Вы пишете о репертуаре ф-п. классов, — возмутительно. Я специально проверял: у нас ничего подобного нет, никакого процентного соотношения между сов. и несов.<sup>1</sup> авторами не установлено<sup>2</sup>. Наоборот, недавно закончившийся конкурс показал, что играть, в сущности, нечего. Об этом прямо сказано в решении нашего Худ. Совета"

28 апр. 1951. "Нашу злобу дня Вы, конечно, знаете. Все усиленно каются".

22 окт. 1951. "Харьковская пианистка Жубинская произвела здесь хорошее впечатление. В особенности ей помог ее ф-п концерт. ...После Николаевой это лучшая женщина — композитор-пианистка. ... Что скажете о новом директоре ХГК? Говорят, стало тихо у вас, даже скучно после Курочкина".

28 марта. 1952. "То, что Вы пишете о делах Харьк. консерватории, меня интересует. Мне писал Любимов, что результаты научной конференции ... Лебединец обобщил одним словом — чепуха. Он поступил по рецепту гоголевской Агафьи Тихоновны, которая, правда, высказалась не столь лаконично, но очень ярко: пошли вон, дураки. Хорошо еще, что научная конференция у вас была непродолжительна.

Мне опять пришлось согласиться работать в экспертной комиссии ВАК. Между прочими ... рассматривали ... 4 диссертации... Некая пианистка ... в диссертации, посвященной ф-п. творчеству Чайковского, усматривает в его "Охоте" точную картину погони за зверем и доказывает, что без троекратного повторения какой-то фразы никак обойтись нельзя было: этого

---

<sup>1</sup> Советскими и несоветскими. — И.П.

<sup>2</sup> Речь идет о том, что тогдашнее руководство Харьковской консерватории запрещало включать в учебные планы и исполнять произведения зарубежных композиторов, квалифицируя это как «низкопоклонство перед Западом».

требуют условия охоты. А укр. нар. песни композитор применял в пику царизму... В этом роде и прочие работы..."

20 апр. 1952. "Мне кажется, что Вы правы, когда хотите уходить с поста зав. кафедрой — плетью обуха не перешибешь. Да еще при наличии безумного директора. Он был у меня с визитом 31 марта и просидел 3 часа, уголив меня до крайности своими разговорами".

8 сент. 1952. "Дорогой Людвиг Иосифович, я хочу прежде всего выразить Вам сочувствие в связи с тем, что Вы теперь должны переносить. Происходит явное выживание Вас. Сначала в школе, а затем и в консерватории. Действует система круговой поруки, в которую включены все инстанции, не исключая самых высоких. Все это мне хорошо известно, так как и у нас происходит нечто подобное. Делается это в целях выдвигания *коренных кадров*, и все это знают. Но если так, то возникает вопрос, почему это в первую очередь коснулось Вас, ведь вся кафедра ф-п ХГК могла бы быть "объектом регулирования"... Неужели из-за возраста, т.е. из-за того, что Вы можете выйти на пенсию? У нас как раз наоборот, стариков стараются не трогать, если они хорошо работают".

23 янв. 1953. "Художественные советы теперь будут осторожнее присуждать ученые степени, потому что не всякому приятно попасть на страницы журнальчика "Вестник высшей школы" в число либеральных оппонентов. В последнем номере досталось и Московской консерватории. Мне пока не влетело, но может влететь, поскольку я являюсь председателем ученого совета теоретико-композиторского факультета, на заседаниях которого и происходят защиты кандидатских диссертаций. Я частенько вспоминаю слова покойного Павла Кондратьевича "Почему я маленьким не умер?"..."

29 окт. 1953. "Харьковский пианист Снегирев произвел здесь хорошее впечатление, не столько, правда, своим пианизмом, сколько общим муз. развитием. Это ... пятый аспирант-пианист у нас из Харькова — факт, который нельзя не учитывать с положительной стороны, так как из других городов в аспирантуру почти никто обычно не попадает. ХГК может на этом кое-что заработать".

4 июля 1954. "Правда ли, что Лебединец уходит? Тюменева перечисляет фамилии женщин, которые возглавляют харьковские заведения: Дьяковская, Самойленко, Радченко, Карпова и, наконец, Веске, которая заменит Лебединца".

14 июля 1954. "Дорогой Людвиг Иосифович, поздравляю Вас с благополучным окончанием конкурса. Судя по Вашему прошлому письму, Вы сами не были уверены в том, все обойдется благополучно. ... Откровенно говоря, я сам начал беспокоиться за Вас... Для меня неожиданным оказался финал конкурса — отчисление Скловского и Горовиц: я думал, что их позиция прочная, в особенности Скловского..."

26 авг. 1954. "... меня навели здесь Хаз. и Скл. Последний рвет и мечет и во всем обвиняет директора и его заместителя. Он действительно обжаловал постановление Худ. Сов. в форме заявления на имя Хрущева. ...Обжалует он в связи с несоблюдением дирекцией формальностей, установленных для конкурса. В частности: конкурсная комиссия была назначена, а должна быть избрана тайным голосованием, в состав комиссии входили лица, участвующие в конкурсе в качестве соискателей, и т.д. Если обжалование будет иметь успех, то весь конкурс будет отменен и состоится через год.

Горовиц вместе с Ландсбергом подали в УУЗ заявление, чтобы УУЗ разрешил дирекции ХГК разделить по полставке целую ставку, присужденную по конкурсу Ландсбергу. УУЗ будто бы разрешил, но Лебединец без Худ. Сов. не хочет давать ход этому делу. Все это рассказала мне сама Горовиц, находящаяся здесь.

Вот все, что я знаю о делах ХГК".

13 сент.1954. "Дорогой Людвиг Иосифович, думаю, что я ничем не смогу помочь Вашей ученице, так как я не вхожу в экз. комиссию ф-п фак., а в приемной комиссии общей, куда я вхожу, предпринять что-либо будет поздно... Я с удовлетворением прочел, что есть еще молодые девочки, которые не возлагают надежды на блат, а рассчитывают только на свои силы. Это делает Папковой честь".

16 июня .1955. "Встречался с харьковцами и узнал от них о том фарсе, который был разыгран в совете ХГК при активном

участии партийной организации с целью дать возможность Лебединцу получить профессию... Оказывается, все члены совета ... не посмели голосовать против. Лишь двое подали пустые бюллетени. А мне известно, что и Хаз., и Тюм. возмущались всей этой комедией (они мне писали об этом) ... Следовательно, либо террор у вас необыкновенно жесток, либо рабья психология прочно привита членам совета и является их второй натурой. Здесь у нас бывают поводы для того, чтобы выступать против насилия и халтуры, и надо сознаться, что не все падают ниц перед начальством..."

8 апр. 1955. "Что же касается старых условий работы профессоров университета, то я помню, что за полный оклад ординарный профессор должен был прочесть часов 6-8 лекций в неделю. Это — максимум. А оклад был, кажется, 3600 р. в год. Экстраординарный получал меньше — кажется, 2400 р. Следовательно, нагрузка была в 3 раза меньше, чем теперь, а оклады приблизительно одинаковы (я считаю 1 р. равным теперешним 30 р.). Это — в университете; в консерваториях, конечно, было много хуже. Так что нам надо быть довольными тем, что теперь есть".

28 мая 1956. "Дорогой Людвиг Иосифович, Ваше письмо датировано 1-м февраля. Сегодня уже, следовательно, 4 месяца прошло, как я не отвечаю. Такого случая в нашей переписке еще не было, и я затрудняюсь найти причину этого странного явления. Думаю, что надо объяснять мое поведение известным неврастеническим расстройством, ослаблением воли. В конце концов, устаешь от того, что делать надо: всё надо и надо. Поэтому там, где действовать можно не по принуждению, даешь себе отдых и оказываешься свиньей... Сегодня я сел писать Вам, вероятно, потому, что закончил, наконец, работу по подготовке ко второму изданию "Подвижного контрапункта" С.И. Танеева. Эта работа заняла у меня больше полугода, и я даже жалею, что за нее взялся... Однако то, что предстоит, гораздо хуже. Я имею в виду корректуру... Возился я немало и с оркестровкой и партиями Симфонии Чайковского Эс-дур, которую должны были играть еще в феврале и до сих пор не сыграли. ... Словом, не хватает времени, чтобы везде успевать".

Это было последнее письмо С.С. Богатырева, полученное Л.И. Фаненштилем. 16 августа 1956 г. друзья в последний раз говорили по телефону, а затем Людвиг Иосифович Фаненштия не стало...

### **Выводы**

Подведем некоторые итоги данной публикации.

Приведенные выше фрагменты из писем С.С. Богатырева к Л.И. Фаненштилю охватывают не очень продолжительный (1944-1955), но весьма сложный и тяжелый период для культурной жизни Харькова и всего Советского Союза. Причины лишь частичной публикации данных писем уже указывались, хотя мы полагаем, что наступит время, когда появится возможность полного их издания.

Подчеркнем также, что многие сокровенные мысли и чувства С.С. Богатырева, нашедшие воплощение в его дружеской переписке с Л.И. Фаненштилем, безусловно, не могли быть озвучены публично при жизни обоих корреспондентов. В то же время очевидно, что эти высказывания отражают эмоции и умонастроения не только самого автора, но и значительного числа других лучших представителей тогдашней советской творческой интеллигенции, особенно — музыкальной. Думается, что включение публикуемых текстов писем в современный музыкально-культурологический контекст поможет нам лучше прочувствовать характер той давно ушедшей эпохи, осознать ее взлеты и падения, истину и ложь и глубже задуматься о том, какие еще пласты неведомой нам духовной и творческой жизни скрываются под покровом забвения.

**ПАМЯТИ Г.Б. АВЕРЬЯНОВА:  
ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ РЕКТОРА И  
АРТИСТА**

Творческий портрет заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Георгия Борисовича Аверьянова представлен на основе изучения принципов его творческой деятельности как ректора ХИИ (1975-1991), педагога-виолончелиста, создавшего собственную исполнительскую школу, одаренного музыканта-исполнителя. Представлены история создания и первый опыт музыковедческого анализа Сонаты-элегии „Pro memoria“ А. Гайденко, посвященной памяти Г.Б. Аверьянова.

Творчий портрет заслуженого діяча мистецтв України, професора Георгія Борисовича Авер'янова представлений на підставі вивчення принципів його творчої діяльності як ректора ХІМ (1975-1991), педагога-виолончелиста, що утворив власну виконавчу школу, талановитого музиканта-виконавця. Надані історія створення і перший досвід музикознавчого аналізу Сонати-елегії „Pro memoria“ А. Гайденко, що присвячена пам'яті Г.Б. Авер'янова.

The creative portrait of the honored worker of arts of Ukraine, professor George Boris Averjanov, is presented on the basis of study of principles of his creative activity as the rectors of Kharkov Institute of Art (1975-1991), teacher-violoncellist, creating own carrying out school gifted musician-performer. Represented history creations and first experience of musicology analysis of Sonata-elegy „Pro memoria“ A. Gaydenko, devoted memory of G.B. Averjanov.

Георгий Борисович Аверьянов (1930-1991) – профессор, заслуженный деятель искусств Украины, в течении шестнадцати лет – вплоть до печальной даты 4 июня 1991 г. – являлся ректором Харьковского института искусств им. И.П. Котляревского. Георгий Аверьянов занял пост ректора, будучи хорошо подготовленным к этой сложнейшей деятельности: до этого в течение семи лет (с 1968 г.) он был проректором по учебной, а затем и по научной работе, вникнув во все нюансы организации творческого процесса в ВУЗе. Тем не менее, в свои 44 года он оказался самым молодым ректором среди возглавлявших ВУЗы культуры и искусств в Украине и одним из самых молодых среди ректоров тогдашнего Советского Союза во всех сферах

образования. Однако спустя несколько лет авторитет Г.Б. Аверьянова оказался столь высок, а возглавляемый им ВУЗ добился столь ярких показателей, что к ректору Харьковского института искусств руководство стало отправлять "перенимать опыт" тех, кто только начинал свой путь по этой стезе.

Яркая творческая личность, талантливый виолончелист, Георгий Борисович, будучи ректором института искусств, последовательно осуществлял принцип своей жизни, который формулировал таким образом: **"Я хочу окружить себя талантливыми людьми"**. Он оказался счастливым: ему удалось реализовать свою мечту. Аверьянов действительно собирал вокруг себя таланты — пианистов, скрипачей, виолончелистов, домристов, баянистов, вокалистов, кларнетистов, композиторов, музыковедов, артистов, театроведов, режиссеров, не только следя за их профессиональным ростом, но и способствуя ему. Изменить мнение Георгия Борисовича о таланте музыканта или артиста не могли ни сплетни о якобы плохом характере, ни многочисленные "анонимки", бичующие "аморальное поведение", ни байки о недостаточной общественной активности: Аверьянов смело вступал в бой, неизменно отвоевывая "подзащитного" у своего единственного врага — "воинствующей бездарности". В его присутствии невозможно было "очернить" талант: обладающий безошибочной интуицией и музыкальным слухом эксперта Георгий Борисович едва ли не мгновенно распознавал истинную меру дарования подвергнутого испытанию. Он хорошо знал, что огранка таланта требует закалки, самоотречения, времени, тишины; и принимал все меры для того, чтобы предоставить возможность наиболее даровитым принять участие в исполнительских конкурсах разного ранга, рекомендовать для поступления в аспирантуру: выпускники ХИИ совершенствовались свое мастерство в Москве, Ленинграде, Киеве. Для осуществления цели своей жизни он не считался с трудностями: если талантливый человек был связан "священными узами" с другим городом, а Харьков нуждался в нем, Георгий Борисович убеждал "власть предержащих" в необходимости обеспечить нормальные условия жизни ценимому им художнику. Аверья-

нову не казались "чужими" творческие успехи коллег, он предпочитал радоваться им, едва ли не более, чем собственным.

Увлеченность творческой работой не застилала для него значимость работы хозяйственной: он отстаивал необходимость предоставления театральному факультету института чудесного старинного здания (архитектурного памятника!) по улице Чернышевского — (поверьте, претендентов было много); отвоевал у одного из многочисленных в то время НИИ пятый этаж консерваторского корпуса. Георгий Борисович способствовал осуществлению не только перманентного "текущего ремонта". При нем был осуществлен ремонт фасада головного здания, а когда в Харькове проходил Всеукраинский конкурс им. Н.В. Лысенко, был отремонтирован и Большой зал института.

В итоге тот период истории института, когда главой его был Георгий Аверьянов, представляет собой один из ярчайших этапов расцвета ХИИ, почитаемого в то время и за пределами тогдашнего Советского Союза.

Он был богато одарен разнообразными талантами. Судьба предоставила ему право выбирать, какой из них развивать профессионально. Георгий предпочел всему Музыка, подчинив ее служению свои прочие дарования.

Аверьянов обладал несомненным математическим даром. Он легко постигал абсолютную красоту и совершенство логических операций, ценил краткость и неординарность разрешения математической задачи. Может быть, поэтому его исполнительское искусство, наряду с ярким эмоционализмом, блистательной виртуозностью, отличалось четкостью и выверенностью воспроизведения конструктивной логики произведения.

Георгия Борисовича с юных лет восхищал блистательный, яркий, увлекательный мир игры, без атмосферы которой немислимо искусство. Проникая в сущность присущей игре порядка, соблюдая свойственные ей законы, он, вместе с тем, свободно, с некоторой грацией, изяществом и безусловной смелостью поднимался над жесткой схемой, словно бы парил над нею в открывающемся ему смысловом пространстве, оперируя богатым арсеналом внезапно обретенных игровых комбинаций. Присущий ему азарт сочетался с холодной рассудочностью,

безошибочная интуиция дополнялась стремительной реакцией (отец часто говорил: "Музыкант должен быть реактивным").

Его способность парадоксального мышления реализовалась в искусстве шахматной игры. Отправляясь в командировку или в отпуск, Георгий Борисович непременно брал с собой миниатюрные дорожные шахматы в надежде, что ему повезет с попутчиком, с вновь обретенным другом, который так же окажется поклонником этой игры. Однако Аверьянов не робел и перед профессиональными шахматистами. Среди множества книг в его библиотеке, посвященных тайнам и премудростям шахматных баталий, ему особенно дорога была та, на титульном листе которой значилось: "Победившему любителю от побежденного гроссмейстера".

В молодые годы он входил в юношескую сборную Одессы по волейболу. Если студент Георгий Аверьянов был одним из самых высоких в Одесской консерватории, то на волейбольной площадке его рост (183 см) отнюдь не являлся чем-то выдающимся. И тем не менее, тренер команды всегда ставил "невысокого" игрока под сетку: "блок" Аверьянова пробить было невозможно; по его словам, он "перепрыгивал всех".

Он самозабвенно играл в теннис. Умея мгновенно оценить ситуацию, держа в поле зрения все игровое поле, Георгий предпочитал непредсказуемость размеренности, изысканность — силе.

Однако вершину мира игры для него неизменно занимала Музыка. Здесь раскрывалось все богатство его природы, здесь его врожденный артистизм достигал своего предельного выражения.

В музыку он пришел сравнительно поздно. Ему было четырнадцать, когда была, наконец, освобождена Одесса — его родной город, и мама — Любовь Ивановна — повела его в музыкальную школу, знаменитую школу им. П.С. Столярского. После ряда традиционных ритуалов, связанных с проверкой объективных данных, учителя стали у него спрашивать, на каком инструменте он хотел бы играть. 14-летний юноша был в замешательстве. Тогда его повели по коридорам школы, чтобы познакомить с музыкальными инструментами. Внезапно он остановился под одним из классов, услышав музыку чудной

красоты, проникшей в его душу. "Что это?", — спросил он. "Виолончель", — ответили ему. Он мгновенно сделал свой выбор — единожды и на всю жизнь. Цельность натуры — одно из качеств, присущих Георгию Борисовичу.

Тем не менее, судьба совершила еще одну попытку похитить его у музыки. Георгия Аверьянова, окончившего школу с золотой медалью, студента Одесской консерватории, музыканта и спортсмена, заметили люди из некоей государственной структуры, само название которой в то время произносить "всуе" мало кто решался. Его забрали прямо из дома, повезли куда-то в закрытой машине. Завели на него "Дело" под соответствующим номером. Обрили голову. Приказали раздеться. Произвели медицинское обследование. Состояние здоровья врачебную комиссию удовлетворило. И тут случилось чудо, о котором Георгий Борисович говорил чрезвычайно просто: "меня мой профессор снял с весов". Откуда этот мужественный человек узнал, что случилось с его учеником, как достало ему смелости непрошеным явиться в тот неприметный дом и настоять на том, что Аверьянов нужнее искусству, нежели им — людям в погонах, — навсегда осталось тайной для отца. Если бы не мужество Учителя, Георгий Борисович, возможно, обречен был бы принять судьбу некоего "Штирлица", стать одним из тех разведчиков или шпионов, романы о приключениях и деяниях которых он с таким мальчишеским увлечением читал на протяжении всей своей жизни.

Судьба предоставила Аверьянову-виолончелисту редкую возможность — объединить, синтезировать все то лучшее, что было сосредоточено в четырех виолончельных школах Украины. В Одессе он не только постиг "азы" виолончельной премудрости: здесь начиналась его трудовая жизнь Артиста. Будучи студентом консерватории, он с III курса стал преподавателем Одесской музыкальной школы, которую недавно окончил сам, играл в оркестре легендарного Оперного театра, выступал с сольными концертами. Затем в течение трех лет совершенствовал свое мастерство в аспирантуре Киевской государственной консерватории, где обучался по классу Г.И. Пеккера и Г.В. Васильева. По окончании аспирантуры в 1957-1958 гг. преподавал в Львовской

консерватории. И хотя вся его дальнейшая творческая жизнь была связана с Харьковом, Георгия Борисовича считали "своим" и в других консерваторских городах Украины, надеясь на его возвращение в "родные пенаты". Глубинное знание особенностей четырех исполнительских школ Украины позволило Г.Б. Аверьянову создать не только уникальный исполнительский стиль, но и собственную виолончельную школу. Он следил за всеми этапами музыкантского роста своих учеников — направляя их первые штрихи в Харьковской средней музыкальной школе, и грани их профессионализм в ХИИ. Постоянный поиск новых методов обучения и воспитания виолончелистов составлял одну из основ его творческого кредо.

Аверьянов-педагог обладал даром развить индивидуальные способности ученика, пробудить в нем артиста, увлечь задачей совершенствования мастерства. Его ученики — талантливые виолончелисты, лауреаты национальных конкурсов, среди которых — В. Мальцев, Н. Клочко, В. Кругляков, С. Россоха, А. Ездаков, А. Шапиро, М. Безрозум, М. Аверьянова. Не случайно Мстислав Ростропович еще (или уже?) в 1968 г., подводя итоги Всесоюзного конкурса виолончелистов, проходившего Москве, подчеркивал, что Г.Б. Аверьянов, ученики которого В. Кругляков и В. Мальцев "отлично себя показали", входит "сегодня в гвардию нашей педагогики" [2]. Георгию Борисовичу не было тогда и 38 лет...

Аверьянов-виолончелист — художник романтического типа, обладавший исключительным по проникновенности, глубоким, поистине бархатным звуком, необыкновенно насыщенным, густым вибрато. Драматизм и лирика, грациозная скерцозность и глубокий трагизм, страстная нежность и волевая мужественность, философичность и напряженная экспрессивная виртуозность являли собой составляющие того образного мира, который он творил своим искусством. Он непрерывно искал среди множества приемов тот единственный, что обеспечил бы наиболее точное воплощение образной драматургии произведения. Георгий Борисович много внимания уделял работе над кульминацией, с ней связывая "ключ" к постижению композиторского замысла. "Тихие" кульминации в его исполнении

завораживали: казалось, волшебству музыки под силу остановить "прекрасное мгновенье". Аверьянов считал, что чем более одарен музыкант, тем более ему нужно затрачивать времени на занятия; он был убежден в том, что чем выше мастерство исполнителя, тем более ему следует работать. Ибо с развитием таланта музыканта совершенствуется слышимый его внутренним слухом звуковой идеал, воплощение которого требует все больше времени. В непрерывном достижении ускользающего совершенства видел он цель своей исполнительской деятельности.

Его репертуар охватывал всю историю развития виолончельного искусства, уделяя внимание не только классике, но и музыке современников. В творческом содружестве с Г.Б. Аверьяновым были созданы концерты для виолончели с оркестром Дмитрия Клебанова и Виталия Губаренко. Георгий Борисович стал первым исполнителем этих произведений, под его редакцией они вышли в печати.

Когда Георгия Борисовича не стало, музыканты, знавшие его, продолжали хранить память о его ярком таланте. Памяти Г.Б. Аверьянова посвящены "Лирическая музыка" для виолончели и камерного оркестра Игоря Ковача (первая исполнительница — Марианна Аверьянова), 1991; Вторая соната для виолончели и фортепиано Валентина Бибика, 1992; Соната-элегия для виолончели и фортепиано "Pro memoria" Анатолия Гайденко, 1994. Эти столь разные произведения объединяют не только тембр солирующего инструмента, мемориальный жанр, но и художественная задача воссоздания романтического облика Артиста.

Созданию Сонаты-элегии А. Гайденко предшествовала удивительная предыстория. Идея произведения и его исходная тема принадлежит жене Георгия Борисовича Зинаиде Борисовне Юферовой (1931-1999) — кандидату искусствоведения, профессору, сорок лет проработавшей на кафедре истории музыки ХИИ.

... И был Зинаиде сон. Будто сидит ее Георгий в пустом темном зале, лишь сцена ярко освещена. Идет концерт. Анатолий Павлович Гайденко играет на баяне нежную, грустную музыку. Георгий поворачивается к Зинаиде и говорит: "Какая прекрасная мелодия. Вот бы Анатолий написал что-то подобное для виолон-

чели. Например, концерт. А еще лучше, сонату...". Проснувшись, Зинаида успела записать отлетавшую из памяти вместе с видением сна тему. Строчку нотного стана с записанной на ней темой она показала Анатолию Гайденко, которого эта история глубоко потрясла. Не написать произведение, о котором его просил музыкант, находящийся по ту сторону жизни, композитор, до сих пор никогда не писавший для солирующей виолончели, не мог. По словам Анатолия Павловича, Соната-элегия — произведение исключительное в его творческом наследии. Ничего подобного ни до, ни после он более не писал.

И интонации темы, и жанровое взаимодействие сонаты и элегии в "Pro memoria" А. Гайденко способствуют раскрытию сущности творческого дарования Георгия Борисовича. Одно из его любимейших произведений, которое он часто играл не только в концертном исполнении, но и в процессе своих домашних занятий, — "Вариации на тему рококо" П.И. Чайковского. Дома отец играл не только весь цикл целиком, но и часто лишь какую-либо одну из вариаций-образов. Особенно трепетно, щемяще в его исполнении звучала минорная вариация "Lamento", открываемая скорбным нисходящим квинтовым ходом и вызывающей сердечную печаль интонацией "вздоха". Именно эта тема с высеченной над ней надписью "Lamento" высечена на могильном камне Георгий Аверьянова. Тема Чайковского и интонация, ставшая основой Сонаты-элегии памяти Аверьянова, созвучны, они словно бы пребывают в согласии меж собою, принадлежа просветленному высокому ламентозному стилю.

Придание виолончельной сонате жанровых черт элегии объясняется не только тем, что это — один из древнейших траурных жанров. В репертуар Георгия Борисовича входила знаменитая "Элегия" Массне, которую он играл не только на сцене, но и в домашних концертах. Однако и этим не исчерпывается закономерность обращения к жанру элегии в мемориальной сонате А. Гайденко.

Зинаида Борисовна Юферова посвятила свою научную работу изучению жизни и наследия Владимира Сокальского — композитора и музыкального критика, публиковавшего свои многочисленные статьи в газете "Южный край" под псевдонимом

Дон-Диез. Без творчества Владимира Сокальского немислима 135-летняя история музыкального образования в Харькове. Стремясь вырвать наследие В. Сокальского из плена несправедливого забвения, Зинаида Борисовна устраивала музыкальные вечера в Харьковском лектории, Большом зале института искусств, где звучала музыка композитора. В число произведений, исполнявшихся на подобных вечерах, обязательно входила Элегия В. Сокальского для виолончели и оркестра, которую играл отец.

В "элегическом дуэте" памяти Артиста соединились прижизненные и посмертные пути судьбы, неотделимой от музыки<sup>1</sup>.

Началом, определяющим сущность замысла мемориального произведения А. Гайденко, являются взаимовлияния, устанавливаемые между сонатой и элегией. Сонатность способствовала драматизации лирической идеи, концептуализации элегии, введения в нее черт разработочности и репризности. Влияние элегии — в доминировании скорбно-лирического тона одночастной концепции, преобладании логики волновой драматургии.

Во Вступлении *Largo* к Сонате-элегии, предвещающем введение Темы (темы "З. Ю."), утверждаются (или предвосхищаются) ключевые идеи-образы произведения. Это — колокольные удары фортепиано (*quasi campane* — авторская ремарка), особенности регистрового расположения которых создает образ вертикали, пронзающей мировое пространство, соединяющей горнее и дальнее, жизнь и смерть; охватывающий широкий диапазон драматический речитатив виолончели, развитие которого направляется логикой свободно оформляемой волновой драматургии, объединяемой интонацией "вздоха". Так во Вступлении объединяются две графемы, служащие воссозданию единого образа — бесконечности, воссозданной как в колокольной вертикали, так и в вырывающемся за границы горизонтаи вздымающемся дыхании волны.

---

<sup>1</sup> Анализ Сонаты-элегии «Pro memoria» А. Гайденко осуществлен по записи, сделанной с концерта, посвященного памяти Г.Б. Аверьянова, где произведение звучало в исполнении студента класса профессора Е.М. Щелкановцевой Виктора Рекало (виолончель) и лауреата международного конкурса Станислава Калинина (фортепиано).

Первое проведение Темы (г.п.), пробуждающей воспоминания, реминисцентной по отношению к вариации-Lamento Чайковского, создает ощущение просветленной отстраненности, нежного обращения-утешения. Введение в колокольную фактуру фортепиано пунктирного ритма придает атмосферу траурности. Развитие тематического материала, приводящее к обретению виолончельной партией черт драматического монолога, совмещается с возвращением первоначальной тематической идеи в партию фортепиано: продвижение вперед сочетается с реминисцентным проведением исходного образа. Сплетение двух речитативных планов (в партии виолончели и фортепиано), скрепленных общностью элементов центральной мелодической идеи, в сочетании с неизбежной колокольностью, придают развитию основной темы драматическую напряженность. Нарастание звуковой волны приводит к проведению темы побочной партии (два такта до ц. [7]). Ее образный мир обусловлен претворением достигнутого в результате драматического развития первой темы. Здесь также сохранен quasi-колокольный фортепианный фактурный пласт, вертикальные "биения" которого, однако, учащаются, прорастая двумя остигатными комплексами: пунктирным — в нижнем срезе фактуры и псалмодирующе-молитвенным — в верхнем.

Разработка насчитывает несколько кульминационных зон. Само ее начало (Allegro, ц. [8]) сопряжено с первой в Сонате-элегии кульминацией. Интонация "вздоха" в партии фортепиано обретает аффектированное звучание; многократно повторяемая на штрихе marcato в партии виолончели начальная интонация темы "З. Ю." утрачивает изначальную лирическую окраску. Как чудовищная трансформация колокольной вертикали воспринимается проводимая восьмыми в быстром темпе тема "Dies irae" (один такт до ц. [12]); неминуема неотвратимость Страшного Суда. Смертоносный "лет" останавливает возвращение драматического речитатива виолончели, воссоздание первоизданной природы колокольного образа в фортепианной партии (раздел più lento, 4 такта до ц. [14]). Однако до обретения равновесия далеко: начинается новый кульминационный взлет.

После драматической разработки важную роль играет связующий раздел (Темпо 1, цд. [19-21]), готовящий репризукоду. Здесь интонации "вздоха", пронизывающей и фортепианную, и виолончельную партии, возвращается изначальная скорбно-лирическая окраска, а в заключительных тактах раздела колокольным вертикалям вновь сообщается их объединяющая пространство и время функция.

Репризно-кодовый раздел (Andante sostenuto, rubato, цд. [22-23]) реминисцентно воссоздает в послесловии-инобытии как фазу вступительного пред-бытия, так и этапы развития в бытии и становлении Темы, пройденные в течение оформления художественного целого Сонаты-элегии. Волново оформленная мелодическая линия, вздымаясь, все более приобщается к колокольной вертикали, устремляясь вслед за нею к вратам открывающейся Вечности. Звучание аккордовой молитвы в высоком регистре (партия фортепиано) подобно ангельским голосам, призывающим душу, более не принадлежащую земле, покинуть дольний мир во имя обретения мира горнего.

## Литература

1. Авер'янов Г.Б. Кузня митецьких кадрів // *Культура і життя*. — 16 лютого 1978. — № 14 (2399).
2. Ростропович М.Л. Рост мастерства // *Музыкальная жизнь*. — 1968. — № 8.
3. Щелкановцева Е.М. Г.Б. Аверьянов // *Харьковский институт искусств им. И.П. Котляревского. 1917-1992*. — Харьков, 1992. — С. 175-177.
4. Щелкановцева О.М. Деякі риси виконавської та педагогічної системи Г.Б. Авер'янова // *Музична і театральна освіта на Україні: історичний та методологічний аспекти*. Мат-ли наук.-метод. конф. проф.-викл. складу ХІМ 28-29 грудня 1998 р. — Харків, 1998. — С. 50-52.

## **ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ КУРСУ ГАРМОНІЇ В ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ ПРОФЕСОРА М.Д. ТІЦА**

Стаття присвячена розгляду теоретичної концепції М.Д. Тица у галузі гармонії. Аналізуються актуальні питання музичного стилю.

Статья посвящена рассмотрению теоретической концепции М.Д. Тита в сфере гармонии. Анализируются актуальные вопросы музыкального стиля.

The article is devoted to consideration theoretical conception in sphere of harmony by M.D. Tits. The actual questions of musical style is being analysed.

Серед рукописів, котрі збереглися у архіві М.Д. Тица, є невеликий зошит, в якому записані декілька лекцій і практичних занять з гармонічного аналізу під загальною назвою "Стиль в гармонії". Ці матеріали датовані 1954/55 навчальним роком. Лекції читались на II курсі музикознавчого (історико-теоретичного) факультету. Їх співзвучність сучасності полягає в усвідомленні М.Д. Тіцем необхідності історичного підходу до явищ гармонічного мислення і мови. З виходом теоретичної думки у до – і післякласичний періоди, в сучасну музичну культуру ознаменованій перегляд багатьох положень традиційної теорії гармонії. Виявилось, що принципи аналізу гармонічних явищ і основні категорії, напрацьовані на прикладах класичної музики, не завжди безпосередньо діють в музиці як віддалених від нашого часу епох, так і в творчості композиторів ХХ століття. Розширення і поглиблення історичного ракурсу викликає необхідність поглиблення логічного (теоретичного) аспекту. Так категорії "лад", "акорд", "тональність" значно розширюють свій об'єм у зв'язку із залученням зразків старовинної музики, фольклору, сучасної композиторської творчості. Саме тут пролягають засади, на котрих М.Д. Тіц формував власну концепцію музичного стилю стосовно мелодійних і гармонічних явищ, аналізуючи в своїй неповторній манері українські та російські народні пісні ("Ой, у лузі", "Поза яром", "Эх, поля да вы поля"), зразки старовинної

музики ("Єгиптянка" Рамо, "Мадригал" Джакомо да Болонья, рондо ля мінор Ф.Е. Баха, "Stabat Mater" Палестріни), симфонії, фортепіанні сонати та струнні квартети Бетховена, твори Моцарта, Россіні. Нам, його учням, згадуються чудові наукові доповіді та глибокозмістовні лекції з музично-теоретичних дисциплін, котрим була притаманна не тільки точність музично-аналітичних спостережень, до котрих він залучав студентів на групових та індивідуальних заняттях, а й теоретична і естетична оснащеність кожного предмета, увага до дефініцій основних категорій. То ж не випадково в лекціях М.Д. Тіца детально розглядається поняття стилю в мистецтві. При цьому наголошується, що ним охоплюється не тільки сукупність формальних прийомів, виразних засобів, котрими користується той чи інший митець, школа, напрямок, а виражається насамперед органічна єдність змісту і художньої форми. Стиль в музиці визначається ідейною спрямованістю музичного мистецтва, характером музичних образів, тематикою музичних творів, їх жанровими особливостями. На цих засадах Михайло Дмитрович визначав і поняття гармонічного стилю, підкреслюючи, що розібратись в гармонічному стилі того чи іншого композитора — значить вивчити його стиль в цілому, а потім відповісти на питання, яку ж роль відіграє в цьому стилі гармонія, якими є гармонічні особливості цього стилю. При цьому слід пам'ятати, що гармонія складає єдність з іншими елементами музичного твору: вона виражена мелодійними засобами і завжди діє в конкретній ритмічній формі. В той же час вона обумовлює в певній мірі мелодійний та ритмічний контекст музичного твору.

М.Д. Тіц наголошував значення категорії розвитку щодо гармонічної мови і гармонічних засобів. "Ми постараємось вказати на окремі, притаманні цьому розвитку закономірності, вкажемо на окремі факти і явища, котрі вважаємо характерними для гармонії композиторів" [1, с. 3]. Таким чином в поле зору вченого потрапило типове і характерне у авторів, котрі його зацікавили.

Вихідною категорією у вивченні динаміки гармонічного стилю М.Д. Тіц вважав лад. За його визначенням, лад — це система взаємопов'язаних і взаємодіючих звуків. Їх зв'язки та

дії виявляються у процесі переходу від одного звуку до іншого (сфера мелодики) і в процесі поєднання їх в співзвуччя, а далі — в поєднанні цих співзвуч між собою (сфера гармонії). Основою ладової системи є, по-перше, її єдність, по-друге, різна роль кожного звуку, що складає дану систему. Наведемо визначення ладу з цього рукопису: "Лад — складна і достатньо багатоманітна сукупність диференційованих (різних) за значенням звуків, що утворюється у процесі музичної практики народу, у процесі відбору найбільш доцільних в даних конкретних умовах засобів музичної виразності" [1, с. 5]. Ладові системи не слід різко відмежовувати одну від іншої, оскільки різні ладові системи завжди взаємодіючі. Аналоги М.Д. Тіц знаходив у живописі. Для того, щоб одержати колорит (світло-тінь), потрібно так поєднати різні барви (змішати між собою), щоб в результаті на полотні виникло образне відображення кольорів, котрими багата дійсність. Подібно до живопису, музика також відображає дійсність. Але ж, як складно, багато і різноманітно "змішуються" почуття і думки людини, втілені в музиці, як складно вони доповнюють і обумовлюють один одного. Чим багатші засоби мистецтва, тим ближчим воно є до природи, до дійсності. В цих думках зазначилась естетична позиція М.Д. Тіца, те велике значення, котре він надавав синтезу мистецтв, їх зв'язкам з дійсністю.

Ідея змішування ладів є центральною в концепції гармонічного стилю, котру професор М. Тіц пропонував в лекційному курсі. Він говорив, що розмежовувати лади можна тільки в теорії, на практиці цього не існує. Спробуйте "змішати" лади, взаємно не пересікаючи їх, не доповнюючи один лад іншим. Свої оригінальні судження він глибоко аргументував яскравими прикладами. Як чудово змішується мажор з мінором в побічній партії з до-мінорного фортепіанного концерту С. Рахманінова, який цікавий мелодико-гармонічний ефект дає це змішування ладових барв!

Подібну взаємодію і взаємозбагачення дослідник знаходив і в історичному становленні ладів. На його думку, ладова мелодійна ознака стає поступово ознакою гармонічною, перетворюється на ту чи іншу гармонічну функцію. Взаємодія ладів дає можливість

пояснити і виникнення хроматичної гармонії на основі дії діатонічних ладо-гармонічних функцій. Перехід від діатонічної гармонії до хроматичної здійснюється таким чином: дія діатоніки на діатоніку творить хроматику.

У вивченні історичного розвитку ладів М.Д. Тиц звертався до порівняльної характеристики таких етапів музичної еволюції як музика XIV – XVI ст., з одного боку, і XVIII – XIX ст., з іншого.

Ладо-гармонічній природі європейської музики XIV – XVI ст. притаманні такі риси:

1) строгий діатонізм (у русі кожного голосу, кожної мелодійної лінії);

2) використання багатьох ладів (при відсутності чіткого їх розмежування і відповідно багатоманітних гармонічних функцій (при відсутності ясно вираженої їх дії);

3) наявність мутацій (різноманітного застосування і різних альтерацій – підвищення і пониження – окремих ступенів діатонічних ладів).

Мутації він розглядав як потенціальний хроматизм, стадію на шляху до поступової хроматизації ладо-гармонійних засобів.

Цікавий приклад мутації дорійського ладу вчений знаходив у творі італійського композитора Джакомо да Болонья "Мадригал", де поряд зі звуками до бекар і сі бекар зустрічаються до дієз і сі бемоль. Подібні мутації відзначались і в "Stabat mater" Палестріни. В результаті одержується повний 10-тонний звукоряд, що нагадує мажоро-мінорний.

В музиці XVIII – XIX сторіч М.Д. Тиц зазначав наступні моменти:

1) розвинутий хроматизм на суворо диференційованій основі; кожний звук зберігає і виконує в даній ладо-гармонічній системі певну роль;

2) використання обмеженої кількості ладів і відповідно невеликої кількості характерних для них функцій (співзвуч та їх поєднань);

3) наявність енергармонізму, в котрому М. Тиц вбачав і потенціальну омнітональність (за терміном С.І Танєєва), і джерело атональності за умови повного нівелювання значень усіх звуків

темперованої системи та припинення дії будь-яких ладових закономірностей.

В хроматико-енгармонічній системі класичної європейської музики, за словами М.Д. Тіца, наявні центрострімки сили (тобто ладо-гармонічні закономірності, що визначаються діями звуків, спрямованих до тоніки), котрі переважають над силами центробіжними, руйнуючими ладо-тональну систему як єдність. Значення ладового центру зростає поряд з посиленням ввіднотонності на протязі XVI, XVII, XVIII століть.

В своїй лекції М. Тіц відмічає і поступове усвідомлення в європейській практиці двох ладів, поступове перетворення іонійського ладу в мажор (із збереженням колориту міксолідійської септими та лідійської квати). Відповідно мінор, на його думку, своєрідно об'єднує еолійський, дорійський (дорійська секста) і фрїгійський (фрїгійська секунда) лади.

Важливий розділ у висвітленні проблеми стилю в гармонії складає лекція даного циклу, присвячена характеристиці типових співзвуч та їх зв'язків між собою у європейській гармонічній системі. Гармонія розглядається, з одного боку, як фактор розвитку, з іншого — як фактор виразності. Тут ми знаходимо цілий ряд цікавих спостережень. Наприклад, про співвідношення кількості акордів і гармонічних функцій з інтенсивністю і цілеспрямованістю їх дії, котре М. Тіц визначав як обернено пропорційне. На його думку, якщо порівняти Баха з Гайдном, Моцартом і Бетховеном, то у віденських класиків кількість акордів скорочується (різноманітні за звучанням септакорди побічних ступенів замінюються побічними домінантсептакордами та зменшеними септакордами, зате значення трьох гармонічних функцій зростає. Чудовий виконавець музики Бетховена, М.Д. Тіц підкреслював, що віденські класики переважно обмежувались оберненнями мажорного й мінорного тризвуків, оберненнями  $D_7$  і зменшеного септакорда в їх різних енгармонічних проявах. Порівняно невелику роль в їх музиці відігравали малі септакорди із зменшеним та мінорним тризвуками, що використовувались в основному як II, і його обернення. Як приклад новаторства Бетховена Тіц наводив початок 18-ї фортепіанної сонати з II<sub>5/6</sub>. Збільшений тризвук вживається як

випадкове сполучення (4-й такт II частини 5-ї фортепіанної сонати Бетховена). Зрідка вживається малий нонакорд (наприклад, в II частині 26-ї сонати Бетховена). В той же час ця гармонія рідкісної інтенсивності. М. Тіц говорить і про гармонічну інтенсивність розгортання бетховенського періоду, посилаючись на великий 19-тактовий епізод, що відкриває струнний квартет тв.59 № 1, де всього три акорди:

T	—	D	—	T
6,5 тактів		11,5 тактів		1 такт

Аналогічний зразок наводиться з музики зовсім іншого стилю та жанру — арія Дона Базіліо з опери "Севільський цирюльник" Россіні, де 17 тактів засновані на чергуванні тоніки і домінанти Ре-мажору (від слів "Все сильнее с каждым часом").

Чимало уваги в лекції приділяється і ролі субдомінанти як в заключних каденціях, так і після відхилення ("віддалення") від тоніки, а також в кульмінаціях. Користуючись терміном Катюара, М. Тіц вказував на автентичний (T — S — D — T) і плагальний (T — D — S — T) ряди в гармонії, де вихідним моментом виступає дисонуюча тоніка, а кінцевим — тоніка консонуюча. Розвиток гармонії в класичній системі завжди іде послідовними рядами, цей розвиток циклічний, всі його ланки діють однаково активно і можуть створювати значний ланцюг взаємозв'язаних і взаємообумовлених гармоній. Ланки цієї циклічної послідовності Михайло Дмитрович зображав наступним чином:

$$(T - S) + (S - D) + (D - T)$$

В ланці T — S перша функція стає побічною D (згадаймо дисонуючу T), а друга — побічною (тимчасовою) тонікою. Як приклад наводився початок Першої симфонії Бетховена, 12-ї фортепіанної сонати Моцарта. В ланці D — T функція D цілеспрямовано розвивається (тяжіє). В ланці S — D перша функція стає побічною D (DD), а друга побічною (тимчасовою) тонікою. У такому перетворенні функцій проявляється закономірність, котру М.Д. Тіц визначав як внутрішню суперечливість, притаманну будь-якій гармонічній функції. Подібне протиріччя є фактором, визначаючим гармонічний розвиток. Тут наводилась паралель з перемінними функціями Ю. Тюліна, а як приклад виконувався початок фортепіанної сонати № 21 Бетховена.

Відзначаючи посилення ролі домінанти в ладо-тональності, дослідник виділяв такі фактори, як:

1) значення кварто-квінтових співвідношень співзвуч. У Баха і Генделя вони проявляються в натуральних діатонічних послідовностях. Пізніше стверджуються відхилення (ланки секвенції D – T характерні для Бетховена);

2) явище ввіднотонності;

3) поширеність мажорного ладу і його вплив на мінорний лад;

4) дисонуючі співзвуччя як вияв ладової нестійкості.

Підкреслюючи, що всі ці фактори у сукупності діяли уже в музиці Баха, М.Д. Тіц вказує що в становленні домінанти наявна еволюція: домінанта як фактор, що організує ладо-тональність (фактор "центрострімкого" порядку) на іншому історичному відрізку часу переростає у фактор "центробіжний", наприклад, у Вагнера.

В ранньокласичній гармонії, наприклад, у Баха існує домінанта (D<sub>9</sub>), котра переважно діє частинами цього комплексу (D, D<sub>7</sub>, VII<sub>7</sub>, VII<sub>6</sub> і т.д.). Такі ж звукокомплекси існують і як побічні D до S і D. Вони, як вказує М.Д. Тіц, широко використані у II частині 26-ї сонати Бетховена, в заключних тактах хроматичної фантазії d-moll І.С. Баха. Дослідник зауважував: інколи вважають, що три зменшених септакорди, які є у кожній ладотональності, рухаючись по півтонах униз утворюють мелодійний ланцюг "зміщених" септакордів. Аналіз Хроматичної фантазії Баха М.Д. Тіцем був підпорядкований тому, щоб показати наявність саме функціональної логіки співзвуч, котрі утворюють ідеально замкнутий функціональний круг. Інший подібний приклад він вбачав у повільній частині з 7-ї фортепіанної сонати Бетховена. Часто звертаючись до його творів в різних навчальних курсах, Тіц наводить характеристику гармонії Бетховена Асаф'євим як напруженої нестійкості, що притаманна навіть тонічній функції. Німецький композитор віддавав перевагу тим пошукам у галузі гармонії, котрі спрямовані не до створення нових співзвуч, а до використання вже існуючих у новому, ще невідомому сприйняттю виразному сенсі. В цьому розумінні і Бетховен, і Чайковський є великими новаторами у сфері гармонічного стилю.

У становленні гармонічних стилів європейської класичної музики М. Тіц надавав першорядного значення формуванню звукорядів: хроматичного 12-щабельного, мажоро-мінорного 10-щабельного, появи в їх складі нових звуків, що походять і від побічних доміант, і виникають у процесі співставлень однойменних ладів. Останню тезу він ілюстрував виконанням прикладів з музики Бетховена і Моцарта.

М. Тіц постійно наголошував у лекціях необхідність досліджень індивідуальних гармонічних стилів, індивідуальних прийомів письма, що притаманні видатним авторам. Всім, хто був присутнім на лекціях професора Тіца, запам'ятовувався артистизм, художня досконалість виконання музичних творів, захоплене вслухування в окремі деталі музичного тексту. Як піднесено говорив він про використання Бетховеном II пониженого ступеню в головних партіях "Аппассіонати" та квартету тв. 59 № 2! Яким незвичайним він демонстрував звучання діатонічної гармонії і використання субдомінантової функції (зокрема II ступеню) в побічній партії I частини Крейцерової сонати!

Чимало уваги М. Тіц приділяв питанням голосоведення, вказуючи, що інтонаційні особливості окремих голосів впливають на гармонічну цілісність. В цьому плані він твердо ішов за Б. Асаф'євим за його концепцією інтонаційної природи музики. Хоча гармонічна система класичної європейської музики реалізується засобами хроматичного звукоряду з використанням енгармонічних можливостей окремих звуків, голоси рухаються переважно діатонічно. Особливо це зауваження стосується лінії основних мелодійних голосів, котрі мають тематичне значення. В той же час, хроматичні звуки орнаментального характеру зустрічаються в мелодіях Моцарта, наприклад, у другій частині його симфонії соль-мінор. Вони використовуються і як прийом варіювання (12-а фортепіанна соната Моцарта). Як приклад яскравих хроматичних ходів в середніх гармонічних голосах і в басу наводиться Рондо h-moll Ф.Е. Баха.

Глибокозмістовні лекції з гармонії М.Д. Тіца супроводжувались і конкретизувались на практичних заняттях з гармонічного аналізу, де кожному студенту відкривався широкий простір наукового пошуку, колективної творчості. Погляди М. Тіца є

надбанням сучасного теоретичного музикознавства. Його ідеї, концепції, творчі знахідки заслуговують широкого використання у підготовці молодих музикантів.

### Література

1. М.Д. Тиц. *Стиль в гармонии (несколько лекций и практических занятий по гармоническому анализу). Рукопись.*

УДК 78.071.1: 7.072.2: 37.011.31

О. Верба

### Л.Б. РЕШЕТНИКОВ – МУЗЫКАНТ, УЧЕННЫЙ, ПЕДАГОГ

Дается психологический портрет, характеризуется оригинальность творческих и научных взглядов, представлены некоторые педагогические принципы одного из ведущих преподавателей музыкально-теоретических дисциплин ХИИ им. И.П. Котляревского.

Надається психологічний портрет, характеризується оригінальність творчих та наукових поглядів, наводяться деякі педагогічні принципи одного з провідних викладачів музично-теоретичних дисциплін ХІМ ім. І.П. Котляревського.

The article deals with psychological portrait, the character of the originality scientific and creative views; some pedagogical principles of one of the leading teachers of musical and theoretical branch of science in I.P. Kotlyarevsky Kharkov Institute of Arts are offered.

*Память активна. Она не оставляет человека равнодушным, бездеятельным. Она владеет умом и сердцем человека. Память противостоит уничтожающей силе времени и накапливает то, что называется культурой.*

Д.С. Лихачев

Есть люди, утрата которых ощущается нами и на расстоянии в 10 лет. Это люди, общение с которыми остается в памяти на всю жизнь, которых любишь и вспоминаешь с благодарностью

даже после их смерти. Яркостью и неординарностью во всех своих проявлениях запомнился нам наш учитель — Леонид Борисович Решетников.

В книге "Харьковский институт искусств имени И.П. Котляревского 1917-1992" читаем: "Для укрепления курсов музыкально-теоретических дисциплин, разработанных специально для студентов-композиторов, в 1987 году на кафедру пришел доцент Л.Б. Решетников" [20, с. 95].

Краткая биографическая справка: "родился в Ростове-на-Дону в семье военнослужащего; после окончания школы в 1951-52 гг. обучался на энергомашиностроительном факультете Харьковского политехнического института. В 1953 г. он поступает на историко-теоретический факультет Харьковской консерватории и заканчивает его в 1958 г. по классу профессора М.Д. Тица. Проработав два года преподавателем теоретических дисциплин Тернопольского музыкального училища, в 1960 г. Леонид Борисович возвращается в Харьков и становится ассистентом, преподавателем, старшим преподавателем, доцентом кафедры теории музыки. С 1987 г. Леонид Борисович совмещает работу на кафедре композиции ХИИ с преподаванием в ХССМШ-и. В 1990 г. Л.Б. Решетников защитил диссертацию "О форме строфы и периода в фортепианных сонатах венских классиков", а в 1991 г. ему была присвоена ученая степень кандидата искусствоведения" [20, с. 95-96].

Л.Б. Решетникова можно назвать одним из ведущих представителей харьковской школы теоретического музыковедения и считать законным последователем С.С. Богатырева и М.Д. Тица. Такие работы как "Двойной канон" [1] и "Обратимый контрапункт" [2] Семёна Семёновича Богатырёва, учебник "О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений" [18], сборник статей "О современных проблемах теории музыки" [19], фундаментальный труд "Очерки курса полифонии"<sup>1</sup> Михаила Дмитриевича Тица были им фундаментально изучены и оказали влияние на формирование его профессиональных позиций.

---

<sup>1</sup> Рукопись

Сфера научных интересов Л.Б. Решетникова отвечала его практической деятельности и касалась проблем анализа музыкальных произведений, гармонии, полифонии, методики преподавания сольфеджио [11; 12]. В соавторстве с П.П. Калашником были выпущены сборники полифонических диктантов, которые до сих пор активно используются в академических курсах средних и высших учебных заведений [8].

Леонид Борисович был глубоко мыслящим человеком, в сфере музыки — музыкальным мыслителем. Математический склад ума, "повержение алгеброй гармонии" выводили его умозаключения на высокий логический уровень. Круг научных интересов отличался широтой и всеохватностью. Однако можно выделить основное исследовательское направление — это научная разработка периодических структур, основанная на анализе музыки венских классиков. Л.Б. Решетников выделяет в классической музыке то, что станет основой музыкального мышления многих современных нам композиторов. Его научные разработки дают колоссальные перспективы для понимания специфики музыкального искусства XX века. В статье "Простой неквадратный период повторного строения в фортепианных сонатах Бетховена" рассматривается вопрос о том, как композитор преодолевает квадратность периодов повторного строения в фортепианных сонатах и отмечается: "в любом виде творчества высоко оценивается способность автора к преобразованию ранее изложенного материала, причем не только на уровне строгого варьирования, но и на уровне преобразования внутреннего фразово-мотивного строения. Преобразования масштабов мотивно-тематических структур — важная особенность высокоинициативного составляющего музыкального интеллекта" [16, с. 115]. Вариантный метод музыкального мышления, столь характерный для многих ведущих композиторов XX века, как раз и основан на преобразовании первичного интонационно-конструктивного образования, в частности масштабов мотивно-тематических структур. И только "высокоинициативный" музыкальный интеллект может создать нечто новое и уникальное в своем роде .

Научных публикаций немного. Они отличаются лаконизмом и четкой структурированностью, детальностью характеристик и формульностью определений. Нет описательности; всё осмыслено и содержательно. Ставятся проблемные вопросы, типа: зачем квадратность необходимо преодолевать? "Наверное, потому, — пишет Л.Б. Решетников, — что ход музыки в форме равновеликих построений не создает конфликтной ситуации, характерной для сонатной музыки Бетховена. Следовательно, квадратность не только преодолевается, но и обновляется, если тематическое развитие отходит далеко от начального его оформления" [16, с. 115].

Аналитические высказывания Л.Б. Решетникова в его научно-методических исследованиях часто представлены эмоционально ярко окрашенными. В статье "О гармоническом анализе как факторе педагогического воздействия", характеризуя фактуру вступления к опере "Тристан и Изольда" Р. Вагнера, учёный пишет: "Известно, что этот фрагмент принадлежит к фактурно трудно определяемым и, по-видимому, относится по оригинальности и своеобразию к вершинным проявлениям гениальности (подчеркнуто мной — О.В.)" [12, с. 46].

Энциклопедические знания, богатейший интеллектуальный потенциал Леонида Борисовича стали сокровищницей, из которой его ученики черпали вдохновение и идеи для своей научной и педагогической деятельности. Они видели в нем такой тип "высокоинициативного" интеллекта, к которому хочется стремиться и одновременно подражать.

Открытость и простота в общении — вот качества, которые были присущи Л.Б. Решетникову как высоко талантливому и самодостаточному человеку. Рядом с такими людьми веришь и в свою состоятельность, в свой Путь, хочешь чего-то достичь. Общаясь с Леонидом Борисовичем стыдно было лениться умом. Лениность ума осознавалась как недостаток духовной культуры.

Книги для Леонида Борисовича были основной духовной пищей. Он много и быстро читал. Любил делать пометки на полях, по которым интересно прослеживаются и оригинальный ход его научной мысли, и собственные умозаключения относительно прочитанного. Можно подготовить целое исследование — "По

страницам книг, прочитанных Л.Б. Решетниковым", в котором найдут свое отражение музыкально-теоретические, эстетические и философские взгляды учёного.

Его знания, относящиеся к памятникам музыкального творчества, начиная со средневековья и кончая новейшими произведениями XX века, включали также и большую гуманитарно-историческую эрудицию, и великолепное знакомство с литературой. Знание языков (немецкого, латинского, греческого и других) позволяло ему во всей полноте раскрывать смысл музыкальных понятий и терминов. Обладая особым складом синтетического мышления, Л.Б. Решетников улавливал внутренние связи между особенностями строения музыкальной мысли и способами ее реализации. Редкий аналитический дар позволял ему видеть то индивидуально-неповторимое, что отличает одного композитора от другого, одно музыкальное произведение от другого, одну манеру исполнения от другой — и видеть это во всей конкретности и многообразии составляющих их элементов. В основе этого лежало то особенное слышание музыки, которое присуще только лицам с исключительно развитой музыкальной одаренностью.

Леонид Борисович любил покупать и дарить книги. В одной из подаренных мне — надпись: "С искренним пожеланием постоянного цветения Вербного (не обязательно приуроченного к Вербному воскресению) и постоянного одухотворенного обновления (подчеркнуто мной — О.В.). Л. Решетников. 25.10.93. г. Харьков". Это книга А. Швейцера "Благоговение перед жизнью". Интересна цитата из неё: "Сущность добра — сохранение жизни, содействие жизни, её становлению как высшей ценности. Сущность зла — уничтожение жизни, нанесение ей ущерба, торможение жизни в её развитии. Основопологающим принципом этики является, таким образом, благоговение перед жизнью. Все то добро, что я делаю какому-нибудь живому существу, — пишет А. Швейцер, — это в конечном счете помощь, которую я могу оказать ему для поддержания и развития его бытия" [21, с. 506]. В той помощи, которую оказывал нам Леонид Борисович в музыкальном развитии, в его поддержке нас как будущих профессионалов, выразилось его благоговение перед жизнью.

Решетников опубликовал при жизни очень мало из того, что было им продумано и разработано [10-12, 15-17]. Он излагал и пропагандировал свои взгляды главным образом устно. В них отражались удивительно пронизательные суждения, касающиеся новейших творческих явлений и тенденций в музыке. В его высказываниях заключалось такое богатство художественных прозрений, исторических обобщений, рабочих гипотез, критических суждений, что их изучение и научная разработка, несомненно, оплодотворили бы и обогатили современное музыковедение.

Умением удивляться отличался пытливый ум нашего педагога. Парадоксальность в стиле мышления способствовали поиску новых границ познания историко-теоретических сторон музыкального искусства. Анализ интересных композиционных решений, композиторских находок в области гармонии, полифонии отличался глубиной и содержательностью. Эксперимент осознавался Л.Б. Решетниковым как особый род деятельности, как плодотворный способ научного исследования, обладающий особой ценностью. Из подчеркнутого в книге: "продолжать начатое легко, изобретать трудно" [9, с. 23], а также — "по особому усмотрению композитором могут быть допущены исключения ко всякому правилу" (утверждение Джулио Каччини) [там же, с. 21], в этой же книге: "полуобразованность — смертельный враг индивидуальности" [там же, с. 5] и далее цитата, характеризующая эстетические взгляды Л.Б. Решетникова: "Столкновение различных времен и миров внутри одной культуры приводит к тому, что искусство перестает быть чисто эстетическим феноменом. В культуре эпох перелома существует несколько возможностей поведения: во власти художника отвернуться от прошлого культуры, отвергнуть настоящее или попытаться их соединить. Здесь не логика искусства диктует поведение художника, а наоборот: художник способен логикой своего поведения моделировать культуру, определять ее развитие. В подобной ситуации деятельность художника обретает отчетливо экзистенциальную окраску. Его миссия становится особенно значительной, и, следовательно, повышается ответственность художника перед историей и культурой" [там же, с. 21-22].

Традиция, по мнению Л.Б. Решетникова, не дана как изначальная целостность — она подвергается сложнейшим перестройкам, в ряде случаев — сознательной реконструкции, деформации и возрождению, что отвечает самой культурной ситуации определенных эпох, историзации сознания. Анализ процессов стилевого и культурно-мировоззренческого диалогов основан у Леонида Борисовича на глубоком знании практических основ композиторского творчества, технических приёмов развития музыкального произведения.

Теоретический склад ума, аналитичность мышления, умение слышать и предслышать музыку — вот те основы, которые помогали ему в педагогической деятельности. Он был музыкантом с большой буквы, он слышал музыку.

Его мысль о музыке была также озвученной и живой. Объяснить звучащее, облечь в слова — вот цель его аналитической мысли. Не наука для него, а он для науки. Вспоминая о духовной чистоте этого человека, неприятно видеть случайных людей в музыкальной науке. Вспоминая о жизненной позиции Л.Б. Решетникова, осознаешь, что в человеческой жизни все-таки есть и должно быть что-то святое, поистине подлинное, настоящее. В. Гюго отметил: "Доктора преследуют настоящих ученых. Ложная наука — отброс науки подлинной, и ею пользуются для того, чтобы губить философов. Философы, создавая софистов, сами роют себе яму. На помете певчего дрозда вырастает омела, выделяющая клей, при помощи которого ловят дроздов. *Turdus sibi malum cacat* (Дрозд роняет помёт себе на беду — лат.) [6, с. 339].

В. Моцарт в письме к старому другу и учителю падре Мартини<sup>1</sup> писал: "Мы живем в этом мире, чтобы постоянно усердно учиться, просвещать друг друга во взаимном общении и трудиться над тем, чтобы всегда продвигать вперед науки и изящные искусства" [7]. Урок именно такой жизни преподал нам Леонид Борисович Решетников. Его просветительские идеи нашли отражение во всем его педагогическом и научном творчестве, а память о нем и сегодня вдохновляет нас, его учеников, на продвижение вперед музыкальной науки.

---

<sup>1</sup> Францисканский монах, известный в Европе как выдающийся композитор церковной и инструментальной музыки, а ещё больше как теоретик, историк и педагог.

## Литература

1. Богатырёв С.С. Двойной канон. — М.-Л.: Музгиз, 1947. — 126 с.
2. Богатырёв С.С. Обратимый контрапункт. — М.: Музгиз, 1960. — 184 с.
3. Верба О. О типологических основах вариантной формы // Київське музикознавство. Зб. ст. — Вип. 5. — К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, ҚДВМУ ім. Р.М. Глієра, 2000. — С. 29-37.
4. Верба О. А. Черты вариантной композиции: от техники к образу // Музичне мистецтво: Зб. наук. ст. — Донецьк: ТОВ "Юго-Восток, Лтд", 2004. — Вип. 4. — С. 43-51.
5. Верба О. Генезис вариантности в современной музыке // Українське музикознавство: наук. метод. зб. — Вип. 33. — Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. — С. 464-474.
6. Гюго В. Человек, который смеётся. — Киев: Молодь, 1956. — 654 с.
7. Die Briefe, т. I, 70 от 4 сентября 1776 г.
8. Калашник П., Решетников Л. 300 озвученных трёхголосных полифонических диктантов: Метод. рекомендации по курсу сольфеджио: Для студентов и учащ. Заведений искусства и культуры. — К., 1982. — 132 с.
9. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. — М.: Сов. композитор, 1990. — 224 с.
10. Решетников Л. Аналіз бетховенської фуги // Музика. — 1975. — № 4. — С. 5-6.
11. Решетников Л. Б. До питання про гармонічний аналіз // Актуальні проблеми музики та театрального мистецтва ... : Наук. — метод. конференція, 18-19 квітня 1995 р.: Тези доповідей / ХІМ. — Х., 1995. — С. 29.
12. Решетников Л.Б. О гармоническом анализе как факторе педагогического воздействия // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса: Сб. науч. матер. — Вып. 3. — Х.: ХИИ, 1995. — С. 45-47.
13. Решетников Л. О полифонии симфонической поэмы В.Н. Нахабина "Девушка и смерть". — Х., 1962. Рукопись, 11 с.
14. Решетников Л.Б. О форме строфы и периода в фортепианных сонатах венских классиков: Автореф дис. ... канд. искусствоведения (17.00.02) Киев. консерватория. — К., 1990. — 24 с.
15. Решетников Л. Б. Про гетерофонний і хоральний складу (до постановки питання) // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса. — Х.: ХИИ, 1995. — № 2. — С. 42-45.
16. Решетников Л. Простий неквадратний період повторної будови у фортепіанних сонатах Бетховена // Українське музикознавство. — Вип.13. — К., 1978. — С. 115-129.

17. Решетников Л. Сторінка творчості Бетховена (14-а соната та її конструкція) // *Музыка*, 1973. — № 4. — С. 32.

18. Тиц М. Д. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений. — Киев: Муз. Україна, 1972. — 281 с.

19. Тиц М. Д. Про сучасні проблеми теорії музики: Сб. статей. — Київ: Муз. Україна, 1976. — 160 с.

20. Харьковский институт искусств имени И.П. Котляревского 1917-1992 / Ответств. за вып. П. П. Калашник. — Х.: ХИИ им. И.П. Котляревского, 1992. — 445 с.

21. Швейцер А. Благоговение перед жизнью: Пер. с нем. / Сост. и посл. А.А. Гусейнова; Общ. ред. А.А. Гусейнова и М.Г. Селезнева. М.: Прогресс, 1992. — 576 с.

УДК 78.072: 82-6 "1940/1950"

**Н. Руденко**

## **ИЗ ПЕРЕПИСКИ А.А. АЛЬШВАНГА И СЕМЬИ ГОЛЬДИНГЕР (1940-1950)**

Переписка известного музыковеда А. Альшванга и преподавателей Харьковской консерватории А. и Н. Гольдингер раскрывают страницы их жизни и творческой деятельности.

Листування відомого музикознавця А. Альшванга та викладачів Харківської консерваторії А. та Н. Гольдингер розкривають сторінки їхнього життя та творчої діяльності.

The correspondence between the well-known musicologist A. Alshvang and the Kharkov Conservatoire teachers Alice and Noemy Goldinger reveals some pages of their life and the creative activity.

**Целью** статьи является знакомство с перепиской известного музыковеда А. Альшванга и преподавателей Харьковской консерватории А. и Н. Гольдингер.

Письма известного музыковеда Арнольда Александровича Альшванга (1898 – 1960), которые публикуются впервые, адресованы его родственницам в Харькове – кузине Алисе Николаевне Гольдингер (1887 – 1967) и племяннице Ноэми Гольдингер (1920 – 2002), в чьем архиве они хранились до

настоящего времени. В письмах сохранены орфография и пунктуация оригинала.

Семья Гольдингер вписала заметную страницу в музыкальную историю города Харькова.

Алиса Николаевна Гольдингер, урожденная Бреннер, окончила Петербургскую консерваторию в 1910 году с Большой серебряной медалью. Последний год учебы, в связи со смертью своего профессора М.К. Бенуа-Эфрон, оставаясь студенткой Петербургской консерватории, занималась в Москве с профессором К.И. Игумновым, готовя с ним программу выпускного экзамена. После окончания учебы посвятила себя преподавательской деятельности и камерному музицированию. С 1920 года работала в Харьковской консерватории, с 1940 — в звании доцента кафедры фортепиано. В числе ее учеников — видные композиторы М. Тиц, В. Губаренко, А. Штогаренко, Н. Сильванский, Б. Яровинский, И. Ковач и др. Вместе с супругом Юлием Александровичем Гольдингером (1880 — 1920), образованнейшим человеком, одним из первых рентгенологов Харькова, она входила в состав правления Филармонического общества.

Ее дочь, Ноэми-Юлия Юльевна Гольдингер, талантливая пианистка, педагог, училась в Харьковской консерватории с 1937 года в классе профессора Н. Ландесман (I-IV курс), окончила в Ташкенте Ленинградскую консерваторию в классе профессора Б. Рейнгальд в 1944 году. После эвакуации вернулась в Харьков, стала работать в консерватории (1944 — 1949). В те же годы, совершенствуя свое мастерство, брала уроки у Марии Израилевны Гринберг, с которой познакомилась в доме своего дяди Арнольда Александровича Альшванга. С Марией Израилевной Ноэми Юльевну связывали теплые, дружеские отношения. Большая часть жизни Ноэми Юльевны отдана педагогической деятельности в Харьковской средней специальной музыкальной школе-десятилетке. Немало ее воспитанников, отличных специалистов, ныне профессора и доценты вузов, многие ведут концертную и педагогическую деятельность за границей. С 1989 года Н.Ю. Гольдингер жила в США, не прекращая исполнительской и преподавательской работы, вплоть до последних лет жизни.

19 сентября 1940 г.

Мой рыжейший долговязый Рыжик!

Спасибо, что не забываешь. Не о тебе писал Пушкин: "Сменит не раз молодая дева мечтами легкие мечты". Такое постоянство — по крайней мере в корреспонденции — меня радует. Но так как я старый ворчун — не жди от меня ничего хорошего! Буду ругаться!

1) Ты несколько обильна выражениями вроде: идеал грез, ой, позвали к телефону и т.п. Твоя эпистолярная речь изобилует отклонениями в далекие тональности. Больше критического отбора слов и выражений!

2) Из твоих писем не видно, что и сколько ты читаешь. Не мешало бы этим поделиться со мною.

3) Недостаточно играть на рояле — надо читать глазами и за инструментом оперы, симфонии, квартеты и свободно ориентироваться в несложных оркестровых партитурах. Вообще ты должна стать широко образованным музыкантом, а не клезмером. В этом деле надо спешить, принимая во внимание твой пожилой возраст.

Вот и вся моя воркотня. Ты на меня не обижайся, так как это я говорю любя, в чем ты можешь не сомневаться.

Работаю я с развальцей — дожевываю статью об одной забытой опере Верди, которую я выкопал еще пять лет назад в киевской академической библиотеке. Интересно читать об Италии и всматриваться в лица Мадзини, Гарибальди. Этот был молодец!

Последние дни я читал длиннейшую (327 страниц!) дамскую диссертацию о симфонизме Листа. Авторша — консерваторская аспирантка, дочь знаменитой московской пианистки Бекман-Щербины — страшно образованная, добросовестная; она меня сильно расстроила. И отчего это ученые дамы так многословны? И отчего это их сочинения написаны суконным языком? Отчего... но кажется я хочу объять необъятное — и потому замолкаю.

Я уже соскучился по тебе, мой милый Рыжик. Когда же мы с тобой увидимся? Единственная память вещественная — это две карандашных пометки на шкафу, указывающие на твой гигантский рост. Люди растут до 23 лет, и думаю, что к этому возрасту

шкаф перестанет быть мерилом для тебя, а ты станешь мерилом для каждого шкафа, — как Шапорин!

Целую тебя крепко. Алышванг

*5 марта 1940 г.*

4) Вопрос о "закруглениях" надо разрешать так. В салонно-эмоциональной практике послебетховенского периода "закругления" при окончаниях фраз (легкие *ritenuto*, *diminuendo* и т.д.) вполне уместны — разумеется при сохранении чувства меры. Но у классиков от Баха до Бетховена они в большинстве случаев недопустимы, так как искажают сурово простые линии музыки — даже в чувствительных местах. Что касается Бетховена, то его динамические указания настолько точны, что исполнителю остается только следовать им, не считаясь с обычной редакторской отсебятиной. Но этот как раз самое трудное, так как дурные навыки всегда доходчивее хороших.

Этой печальной истиной заканчивает А.А. свои ответы.

Пишите. Привет. Кланяйтесь вашей маме.

Шура. (Александра Сеславинская — супруга А.А. Алышванга.

*Прим. сост.)*

*16 октября 1940*

Дорогая Нозми!

Спасибо за письмо и фотографии! Там, где ты изображена стоя — превосходна. Другая тоже хороша, но я, признаться, не люблю, когда девицы снимаются с оскаленными зубами — может быть потому, что у меня уже не достает многих зубов, и я завидую. Вообще же на этой карточке ты напоминаешь Джиоконду на Лопани (река в Харькове — *Прим. сост.*).

... Все сообщенные тобою сведения одобряю, кроме разве долбления нот с певцами. Советую тебе исключить из консерватории твоего подначального певца за опоздание свыше 20-ти минут. Таким образом ты достигнешь того, что у тебя одним олухом станет меньше.

... Скоро получите моего толстенького "Бетховена". Сперва он угрожающе исхудал под редакторским прессом, а теперь опять подправился. Впрочем, будет видно, когда он выйдет из печати.

Целую тебя, моя рыженькая и желаю успехов. Только не женись — пока.

Три А.

*Предположительно 1940-1941 гг.*

Дорогая Алиса Николаевна!

... Я нахожу Ваш план, Ваши основные мысли и подобранные Вами пьесы (т.е. те, которые мне известны) — очень хорошими. Пожалуй можно еще порекомендовать жигу Моцарта соль мажор в форме трехголосной фуги, а также фугу Шопена. Советую Вам просмотреть недавно появившийся учебник полифонии С.С. Скребкова. Там есть главы о полифонии у разных авторов. По вопросу об исторической роли полифонии в фортепианной музыке могу добавить следующее.

1) До середины XVIII века органная и клавирная литература были очень близки и в значительной части совпадали, т.е. органные пьесы исполнялись и на клавире, и наоборот. Этого рода литература широчайшим образом использовала полифонические приемы, так как в них заключалась специфическая возможность использования богатых возможностей многоголосья, свойственных этим двум инструментам. По мере обособления фп (фортепианной — *Прим. сост.*) литературы потребность в полифоническом изложении уменьшалась, и у романтиков такое изложение занимало небольшое место. У Шопена и Шумана мы встречаем, правда, маленькие каноны, но у Листа, за исключением нескольких превосходных фуг и фугато, полифония почти сведена к нулю. Салонная литература второй половины XIX века уже абсолютно ее лишена. Точно также господствующие фортепианные школы того времени лишь в самой малой степени утилизировали полифоническую литературу. И только Бузони и его школа возродили преподавание и изучение полифонии, как одной из важнейших основ фортепианной фактуры. Советские школы пианизма до сих пор еще недостаточно прониклись сознанием важности полифонического стиля для фп педагогики. В частности, у нас мало знают и не очень любят Баха, не говоря уже о Генделе и о контрапунктическом Моцарте. Русская и советская литература не

богата полифоническими пьесами. Следует постепенно изменять сложившееся неблагоприятное положение полифонического искусства.

Вот и все, что могу сказать об этом.

*13 марта 1941 г.*

Дорогая Нозми! Спасибо за письма! Занимаешься ты хорошо — я доволен, за исключением того, что ты нот не читаешь, не знакомишься с литературой. Надо делать это ежедневно, хотя бы полчаса. Разбери что-нибудь вроде шестой, девятой или десятой сонаты Скрябина, "Мимолетности" и "Сарказмы" Прокофьева и т.д.

Что это ты загрустила? Уж не влюблена ли? (хе-хе!) Если да, то — поставь точку... Не сваливай, пожалуйста, на "Утешение" Листа: оно расстроить не может. Впрочем, лирическая музыка не всегда способна утешать: на днях мне резали ноготь под звуки "Двойника" Шуберта, исполняемого по радио Коганом. Уверю тебя, что даже Орфей не мог бы меня в тот момент утешить. Теперь я счастлив — избавился от боли в пальце! В последние дни много работаю над окончательной корректурой "Чайковского". Книга в сверстанном виде лежит у меня на столе — такая пухленькая! Мучений с нею еще предстоит много.

Мария Израилевна (Гринберг — *Прим. сост.*) уехала во Львов на концерты. С тех пор я ее не видел.

... Вот пока все. Шура — у Данилина на уроке; накануне трепетала и махала руками перед зеркалом, мычала что-то невнятное. За это время я отредактировал словарик для массового слушателя концертов филармонии и вел успешные интриги против Музгиза.

Целую крепко рыженькую и остаюсь неизменно благо-склонный.

Седенький

*Москва, 19 декабря 1941 г.*

Милая Нозми!

... Мы продолжаем жить на третьем этаже. Я работаю с переменной мощностью. Пишу все тот же учебник современной музыки и много читаю, между прочим, и по-английски.

Шура зачитает в Союзе композиторов мой доклад "Фашисты и музыкальная культура". Она же (Шура, а не культура) переписала доклад на машинке. Готовлю также газетную статью на ту же тему.

Народу в нашем доме мало — бывшие разъехались, а новенькие из числа инодомных композиторов, хотя и въехали, но не в полном комплекте. Кое-кто кое-когда бывает, но в общем я отвык от визитов.

... Целуем крепко я и Шура (моя очередь первая).

Твой А.

*Москва, 25 апреля 1942 г.*

Дорогая, горячо любимая Алиса Николаевна!

Шлю Вам в далекую Туркмению свой дружеский привет, пожелание бодрости и — если не счастья, то, по меньшей мере, удовлетворенности работой и условиями жизни. Напишите мне подробное письмо о себе и о Ноэми. Меня интересует все, вплоть до мельчайших деталей. Я искренно и глубоко привязан к Вам обеим. Только что мы написали подробное письмо Ноэми. Из этого письма Вы узнаете некоторые подробности моей жизни. Сейчас скажу лишь, что очень много работаю над учебником "Западная музыка XX века" для последнего курса историко-теоретических и композиторских факультетов консерваторий. Эта работа была заказана еще до войны сроком к 25 июля 1942 года, но сейчас отсрочена еще на год, и мне, тем не менее, времени едва-едва хватит. Уж очень много материала — шутка ли: все страны Европы плюс Америка за период до 1939 года.

Здоровье мое на невысоком уровне. Лечением я, правда, с недавнего времени обеспечен, так как вошел в число диспансеризованных ученых.

Шура целые дни помогает мне в работе. В последнее время ко мне начал ходить народ из числа музыкальной братии. Между прочим, мой толстый "Чайковский" как будто скоро появится в свет.

... С нетерпением жду письма.

Любящий Вас Арнольд

16 апреля 1943 г.

Дорогая Нозми!

... Хорошо, что ты не спешишь кончать консерваторию. Это нормальная колея, на которой легче выдвинуться и, кроме того, можно много почерпнуть. Ленинградская консерватория, конечно, уже не та, что прежде, но как она ни расшаталась — у ее педагогов сохранились ленинградские масштабы. Что касается Рейнгальда, то она бесспорно талантливый музыкант и педагог. А что касается культуры и широты, то ведь на ней одной свет клином не сошелся! В общем, я доволен тобою, и твоя трудовая жизнь мне импонирует. Могу сказать, положила руку на сердце, что не только люблю, но и уважаю тебя.

Живу по-прежнему в квартире Фейнберга. Кстати, он в Ташкенте. Хорошо было бы, если б ты ему когда-нибудь сыграла Скрябина. Недавно закончил большую работу о советской музыке. Сейчас берусь за новую книгу — "История русской симфонии". Кроме того, пишу множество статей для Англии и США. Шура с утра до вечера занята моими делами, так что и в работе, и в быту мы составляем одно целое. Крепко обнимаем и целуем рыженькую Нозми. Сожалею о ее невзгодах — к счастью, уже минувших. Александра Адриановна (мать супруги А. Альшванга — *Прим. сост.*) благодарит за память и шлет тебе сердечный привет. Пиши почаще.

А. и Шура.

29 октября 1943 г.

Милый Рыжик!

Спасибо за письмо и особенно за чудную открытку. Как я люблю тебя за то, что у тебя есть подъем, что в тебе живет художник! Хорошо, что ты остаешься еще на год в консерватории. Тебе решительно необходимо очень расширить твой репертуар. Пианист должен играть все, чтобы иметь, из чего выбрать. Если достану требуемые ноты — вышлю. Концерт Шопена имеется у меня в лишнем экземпляре и я его непременно на днях пошлю бандеролью. Я рад, что Алиса Николаевна с тобой. Вам обоим будет от этого лучше.

... Я вас обоих по-прежнему горячо люблю.

Всегда Ваш Арнольд

*15 августа 1944 г.*

У меня новость: две недели назад меня утвердили в ученой степени доктора искусствоведческих наук без защиты диссертации. Жду писем. А.

*11 марта 1946 г.*

Дорогая Нозми!

Неделю мы ели ваши пироги — и только теперь, когда они съедены полностью, я могу выразить всю полноту наших чувств. Спасибо вам, мои милые, за труд, вкус и внимание!

Аспирант с неудобнопроизносимой фамилией принес также твое, Нозми, письмо, которое меня обрадовало. Занимайся, моя рыжая, ежедневно!

У нас — почти никаких новостей. Вышли две моих книжечки-брошюры — о Скрябине и о венских классиках. За это время я сдал в печать работу о Мусоргском. Теперь занимаюсь Прокофьевым. Вот и все покамест.

Ну, всего лучшего. Целую.

Твой А.

Шура и Ал. Адр. целуют тебя.

*11 октября 1946 г.*

Дорогие Алиса и Нозми!

... Вчера слушал "Войну и мир" Прокофьева. Много восхитительных частностей, а в целом — скучновато. А третьего дня передавали целый клавирабенд Марии Израилевны из Большого зала МГК. Она играла прекрасно, с виртуозным подъемом. Особенно хороши были варьядии Брамса на тему Паганини (II тетрадь) и сонаты Чимарозы, а также Испанская рапсодия Листа, которую она исполнила конструктивно.

Как вы живете? Занимается ли Нозми? Как рояль? Много ли сил отнимает консерватория? Пишите обо всем.

Остаюсь любящий вас А.

Сердечный привет от меня и мамы.

Шура.

26 августа 1948 г.

Дорогие Алиса Николаевна и Нозми!

Наконец-то мы получили известие о вас! А то не знали, что и думать.

... Что касается твоих, Нозми, конкурсных дел, то я рекомендовал бы ехать в Киев на отборочный — конечно, в том случае, если поедет также и твоя "единственная Надежда" (творческий руководитель Н.Ю. Гольдингер — профессор Харьковской консерватории Надежда Борисовна Ландесман — *Прим. сост.*). Я с тобой не согласен, будто в этом случае ты должна будешь играть только конкурсную программу и таким образом потерять время, нужное для разучивания нового репертуара. Нужно уметь совмещать старое с новым и лишь изредка проигрывать то, что готовишь для выступления. Если программа — в пальцах, то чрезмерное "долбление" одного и того же круга пьес, при устранении всякого нового материала из боязни, что он якобы помешает, едва ли принесет пользу. Конечно, нужно всегда совершенствовать исполнение уже выученных и готовых пьес, но это делается путем глубокого обдумывания — процесс параллельный разучиванию других вещей. Я советую ехать вне зависимости от возможных результатов, так как конкурсы вырабатывают у художественно-инициативных участников особые качества — например, силу самоутверждения в условиях острого соперничества. При этом не думай совершенно о закулисном механизме выдвижения. Я говорю только о воспитательной роли конкурсов. Мало ли талантливейших людей провали[ва]лось на конкурсах, благодаря интригам жюри! Пианист с мировыми данными — Георгий Эдельман — не был допущен к третьему туру в 1933 году, как говорят — из-за Гольденвейзера. А Муся Гринберг, которую ты знаешь, не вышла в лауреаты на первом конкурсе, а прошла лишь на втором. Быть может, беспокойная обстановка конкурса претит твоему мирному характеру и благожелательному отношению к людям — конечно, спокойнее давать одни клавирабенды в хорошо знакомой аудитории, но я на твоём месте не отказался бы от конкурса. А если не удастся стать лауреатом, то вспомни, что великий Равель четырежды участвовал в соискании Римской премии, так и не получив ее.

... Могу рассказать о себе следующее. ... Летом работаю, не очень себя утруждая. Так, например, с 20 августа по 1 сентября я благосклонно дал себе отпуск: в 6-7 ч. утра гуляю, а остальное время делаю, что хочу. Это очень приятно. А вообще работ у меня много. Из них кое-что печатается: на английском языке — статьи в журнале "Интернациональная литература" и даже книга под моей редакцией печатается в Лондоне — о Чайковском. Но я ее еще не видел. На русском языке стали появляться мои брошюры, одну из которых я посылаю вам, а остальные буду присылать аккуратно по мере их выхода. А большие работы пока печатать не удается.

Крепко целую вас, мои родные, и жду очередного письма.

Насчет книг, рассказывающих о могуществе человеческой воли и об упорстве в достижении высоких целей — я подумаю и напишу. Кстати, читала ли Нозми книги знаменитых путешественников — Нансена, Пржевальского, Арсеньева, Миклухи-Маклая? Лично меня интересует очень иная область — борьба за существование в природе. Самая увлекательная книга, которую я когда-либо читал, это — "Инстинкт и нравы насекомых" Фабра. Она необыкновенно расширяет наше познание жизни.

Ваш Арнольд.

Шура целует Нозми и сердечно приветствует Алису Николаевну. Александра Адриановна шлет также сердечный привет.

### **Выводы**

Публикуемые письма А.А. Альшванга, затрагивающие, в основном, обычные житейские вопросы, непременно с юмором, проникнуты непосредственным вниманием к проблемам других и какими-то новыми деталями дополняют представление о характере и образе жизни его в 1940-1950-е годы. Буквально в каждом из них — сведения о его текущей работе, размышления о музыке, литературе, ответы на вопросы, профессиональные советы. Примечательно, что эти письма в свою очередь, глубже раскрывают внутренний мир замечательного музыканта Н.Ю. Гольдингер, дают представление о ее взглядах и творческих интересах.

## ТВОРЧЕСТВО МОЦАРТА КАК РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА ИГРЫ НА КЛАРНЕТЕ

Рассматривается особая роль Моцарта в становлении и развитии кларнета как оркестрового, солирующего инструмента, а также как участника разнообразных камерных ансамблей. Именно Моцарт, первый из великих композиторов создает шедевры кларнетового репертуара и окончательно утверждает инструмент в группу деревянных духовых инструментов симфонического оркестра.

Розглядається особлива роль Моцарта в становленні й розвитку кларнета як оркестрового, соліруючого інструмента, а також як учасника різноманітних камерних ансамблів. Саме Моцарт, перший з великих композиторів створює шедеври кларнетового репертуару й остаточно затверджує інструмент у групу дерев'яних духових інструментів симфонічного оркестру.

A special role of Mozart is considered in the formation and development of clarinet as an orchestra and solo instrument and also as a participant of various chamber ensembles. Mozart exactly, one of the great composers writes masterpieces of clarinet repertoire and finally defines the instrument in the group of woodwind instruments of the symphony orchestra.

Гениальный Моцарт оплодотворил своей деятельностью почти все направления классической музыки. Оперы, симфонии, концерты, сонаты, огромное количество разнообразных произведений камерной музыки, вокальные и хоровые произведения являются достоянием человечества и могучей вершиной божественного духа.

Актуальность данной работы обоснована тем, что в многочисленных трудах музыковедов, посвященных творчеству Моцарта, пласт кларнетовых сочинений рассматривается не очень глубоко и не отражает исторической роли Моцарта в развитии искусства игры на кларнете.

Объектом исследования являются произведения Моцарта, написанные для солирующего кларнета камерного музицирования и оркестровых произведений.

Цель исследования — рассмотреть особенности интерпретации кларнетовых сочинений, показать их богатство, фундаментальность, глубину в историческом аспекте.

В специальной литературе наиболее информативной в плане исследуемой проблемы является труд Германа Аберта, рассматривающий жизненный и творческий путь гения, а также исследования В. Петрова, в котором освещается проблематика интерпретации концерта Моцарта для кларнета и симфонического оркестра. Есть прекрасная работа А. Эйштейна, в которой исследуется инструментальная, камерная, вокальная музыка. Тем не менее, особая роль Моцарта в становлении кларнета и создании музыкальных шедевров для этого инструмента изучена и освещена недостаточно.

На протяжении творческой жизни композитор создает много произведений для духовых инструментов: два концерта для флейты с оркестром, два концерта для гобоя, концерт для фагота, четыре концерта для валторны, четыре квартета для флейты и струнных инструментов, концерт для квинтета духовых инструментов с оркестром и много других сочинений. Поражает своей оригинальностью и красотой концерт для флейты и арфы с оркестром, две серенады с участием духовых инструментов и много других сочинений для смешанных составов.

"Моцарт как композитор разнообразнейших инструментальных ансамблей — различного рода пьес (серенады, дивертисменты, кассации, немецкие танцы, контрдансы и т.п.) для небольших оркестров — у нас очень мало известен. А между тем в них содержится неисчерпаемый еще материал: прелестная радующая музыка, изящная и остроумная, ритмически задорная и гибкая, мелодически сочная и подвижная. Мысль Моцарта искрится в таких сочинениях с не меньшим блеском, чем в его крупных произведениях" [1, с. 19].

С кларнетом у Моцарта сложились особые отношения. И это связано с рядом причин, которые хорошо известны. Кларнет, как самый молодой инструмент в семействе деревянных духовых инструментов, был сконструирован в Германии в эпоху расцвета классического искусства, когда кумирами музыкальной жизни были Гендель, Глюк, Гайдн, и при жизни Моцарта инструмент получил широкое распространение в качестве участника бытовых камерных ансамблей.

Из-за конструктивных несовершенств на первом этапе использовалось целое семейство кларнетов, практически для каждой тональности применялся свой отдельный инструмент, настроенный на ту или иную тональность. И их тембры отличались большим разнообразием. Может быть, поэтому Моцарт большую часть своей творческой жизни практически не применял кларнет в своих сочинениях, отдавая предпочтение флейте, гобою и фаготу.

Кроме этого в Германии в XVIII веке только-только стали появляться исполнители высокого класса. Из кларнетистов постепенно выделялись музыканты, прекрасно играющие на инструменте. В это время кларнет был больше похож на блок-флейту и имел только семь звуковых отверстий и несколько клапанов. Каждое поколение мастеров делало различные модели и модификации, добавлялись дополнительные звуковые отверстия, применялись новые передаточные механизмы, и все это улучшало и технические возможности инструмента, и его интонацию.

Можно сказать, что кларнет в эпоху Моцарта был "гадким утенком", который постепенно превращался в прекрасного лебедя.

Моцарт из всего семейства кларнетов в начале отдавал предпочтение бассетхорну — так назывался альтовый кларнет в строе фа. На первом этапе бассетхорн имел форму полумесяца, а позднее мастера стали изготавливать его из двух колен, расположенных под углом с медным раструбом. Моцарту очень нравился теплый и благородный звук бассетхорна. Кроме этого инструмент обладал достаточной подвижностью, что позволяло исполнять на нем как медленную музыку, так и быстрые пассажи. Поэтому неудивительно, что композитор вначале уделил внимание именно альтовому кларнету и написал двенадцать дуэтов для двух бассетхорнов. "Моцарт использовал как технические возможности инструмента (опера "Милосердие Тита"), так и особенности его тембра — торжественность и благородство звука, столь уместные при музыкальной характеристике волшебника Зарастро в опере "Волшебная флейта" [2, с. 29]. Можно отметить, что и в бессмертном Реквиеме два

бессетхорна являются ведущими в группе деревянных духовых инструментов, хотя в большинстве случаев в отечественной практике, из-за отсутствия инструментов, их партии исполняются на обычных кларнетах. Моцарт для двух бассетхорнов написал так же превосходное адажио (К-410) и изумительное по красоте и совершенству второе адажио для двух кларнетов и трех бассетхорнов (К-411). С 1783 года композитор начинает активно использовать в своих сочинениях не только бассетхорны, но и кларнеты строя си-бемоль и ля, которые в отличие от бассетхорнов имели другие тембральные характеристики. Это обстоятельство связано с знакомством композитора, а затем и дружбой с двумя прекрасными австрийскими кларнетистами Антоном Штадлером и его братом Иоганом. Существует несколько убедительных версий о том, где мог Моцарт познакомиться с игрой замечательных музыкантов. По одной из них, композитор услышал кларнетовый дуэт Штадлеров в Мангеймском симфоническом оркестре. Именно в этом оркестре "кларнет впервые утвердился в качестве полноправного инструмента" [3, с. 525].

По другой версии, Моцарт познакомился с Антоном Штадлером на музыкальных вечерах в Вене у русского посланника князя Д.М. Голицина, и вскоре их знакомство перешло в теплую товарищескую дружбу. По третьим источникам, наиболее вероятно, что Моцарт встретился с кларнетистами на "музыкальных академиях" (так назывались камерные концерты) в знаменитом венском доме семьи Жакен. Семья Моцарта дружила в Вене с семьей известного ботаника барона фон Жакена, имевшего трех детей. Младший сын Готфрид Жакен был ровесником Моцарта, он обладал хорошими природными музыкальными способностями, а также красивым голосом. Готфрид вскоре стал учеником и близким другом Моцарта. В семье барона, как и во всех других богатых венских домах регулярно устраивались камерные концерты. Венская знать предпочитала домашнее музицирование и привлекала для концертов самых лучших исполнителей. Все крупные вельможи держали при своих дворах небольшие симфонические оркестры, а "дворяне, которые не могли позволить себе эту роскошь, довольствовались духовой группой состоящей из восьми

инструментов — двух гобоев и такого же количества кларнетов, фаготов и валторн" [4, с. 184]. Моцарт написал много прекрасных камерных сочинений, которые посвящались и исполнялись участниками этих музыкальных встреч. В настоящее время точно известно, что двадцать пять пьес для двух кларнетов (или бассетхорнов) и фагота были сочинены композитором для музицирования именно в доме барона. В последующем эти пьесы были объединены в пять дивертисментов. Так как в музыкальный кружок Жакена входили братья Штадлеры, то можно смело утверждать, что они были первыми исполнителями прекрасных пьес. К сожалению оригиналов дивертисментов не сохранились. Одним из доказательств приоритета Штадлеров к этому сочинению служит и тот факт, что когда издатели после смерти Моцарта обратились к его вдове Констанции с предложением издать дивертисменты, а для этого нужен был оригинал, то Констанция Моцарт направила их к Штадлерам, утверждая, что именно у них находилась наиболее точная копия. По косвенным данным, дивертисменты были написаны Моцартом в период с 1783 по 1788 года, и это был первый большой вклад гениального мастера в создание репертуара для кларнета.

Музыка дивертисментов — настоящее камерное чудо гениального маэстро, где отображена вся глубина и возвышенность его личности. В них танцевальные ритмы чередуются с чудесными адажио, лендлеры и менуэты — с виртуозными рондами. Композитор настолько совершенно использует и показывает беспредельное богатство технических и тембровых возможностей кларнета, что это вызывает и удивление, и восхищение. В дивертисментах царит целомудренная красота и совершенство формы. Так как все три голоса сочинения равноценны по сложности, то всем участникам ансамбля необходимо иметь высокий уровень профессионального мастерства и в совершенстве владеть и виртуозностью пассажей, и выразительной кантиленой. Безусловно, этими качествами обладали в музыкальном кружке Жакена кларнетисты Антон и Иоган Штадлеры. И именно на их музыкальные дарования рассчитывал композитор, создавая это произведение.

Для семьи барона фон Жакена, в качестве дружеской услуги, Моцарт сочинил в 1786 году необычное по составу трио ми-бемоль-мажор для фортепиано, кларнета и альты. Младшая дочь барона Франциско Жакен играла в домашних концертах партию фортепиано, партию кларнета — Антон Штадлер, а партию альты сам композитор. "Гениальной была уже сама по себе мысль объединить в одном ансамбле две столь различные тембральные индивидуальности, как чувственно насыщенный кларнет и альт с его меланхолической пессимистичностью, и этот контраст решительно воздействовал на все эмоциональное содержание сочинения [5, с. 352].

Многие исследователи творчества Моцарта считают, что трио ми-бемоль-мажор приближается по чередованию частей (анданте, менуэт, рондо) к трехчастной сюите. Но все признают, что это настоящий музыкальный шедевр. Первая часть (анданте) имеет трехчастную форму без разработки. После небольшого восьмитактового вступления кларнету поручена певучая главная тема с остинатным группетто. Этот мотив с группетто является доминирующим на протяжении всей части. Вторая тема так же носит певучий характер и как бы "обогащает" главную мысль. В музыке оживает своеобразная нежная и тихая поэзия человеческих чувств, поэзия гармонии и красоты. В коде имитационное голосоведение и мотивное единство достигает своей вершины. В менуэте характер музыки более активный и величественный, лишь в трио минорный зов кларнета и триольные реплики альты вносят несколько хмурое и угрюмое настроение. Главная тема рондо по характеру близка к темам первой части. Это великолепный образец моцартовской кантилены. Все кларнетовые проведения разнообразных тем рондо имеют певучий характер, лишь альт в минорном эпизоде снова вносит угрюмость и нервозность. Но вскоре все опять возвращается к светлому звучанию с элегической мечтательностью. В коде "новые темы распускаются подобно весенним цветам, при ближайшем рассмотрении оказывается, что они проявляют себя отростками одного рода: альт и кларнет шествуют теперь по большей части в терцию, не проявляя различие мыслей в единодушной устремленности к цели" [5, с. 353]. Это трио — глубоко личное произведение

Моцарта — написано в кругу своих друзей и, по свидетельству очевидцев, сочинялось композитором во время игры в кегли. Поэтому и получило название "Кегельбанное трио". Композитор в эти годы много и плодотворно трудился, он часто выступал в концертах и как композитор, и как солист. К сожалению, ни талант, ни трудолюбие не принесли ему материального благополучия, и семья Моцарта испытывала постоянные финансовые затруднения.

Через год после создания трио для фортепиано, кларнета и альты Моцарт пишет еще один шедевр — квинтет для кларнета и струнных инструментов. Сам композитор назвал это сочинение "Штадлер-квинтет". Надо отметить, что композитор на протяжении творческой жизни с большим удовольствием сочинял квартеты, серенады, квинтеты с различными составами участников. Естественно преобладали струнные ансамбли, но много сочинений подобного рода создано с привлечением духовых инструментов. Моцартом написано четыре квартета для флейты, скрипки, альты и виолончели, квинтет для валторны и струнных, квартет для гобоя, скрипки, альты и виолончели. Специалисты отмечают, что из перечисленных смешанных камерных ансамблей, лишь квартет для гобоя по зрелости и совершенству приближается к кларнетовому квинтету. Объединяет два сочинения и то обстоятельство, что они написаны для выдающихся музыкантов второй половины XVIII века, играющих на духовых инструментах. Гобойный квартет создан Моцартом в 1781 году для превосходного гобоиста Фридриха Рамма. В музыкальной энциклопедии Гербера написано, что "Рамм принадлежит к первейшим из ныне здравствующих гобоистов, и, право же, мы не преувеличим, утверждая, что никто другой так не владеет искусством извлекать из гобоя прекрасный, округлый, нежный и верный звук, в сочетании с потрясающей глубиной форте" [6, с. 181]. Такую же прекрасную характеристику можно прочесть в знаменитом английском музыкальном словаре Гроува об Антоне Штадлере. Кларнетовый квинтет был последним в творчестве Моцарта с участием духовых инструментов и самым выдающимся в творческом плане. В этом квинтете сплелись воедино особенности

концертной и камерной музыки, и кларнет выступает как главный герой, он первый среди равных. Если в трио ми-бемоль-мажор композитор использовал инструмент строя си-бемоль, то в квинтете Моцарт открыл тембральную прелесть кларнета строя ля, его "мягкое сладостное звучание, его прозрачную глубину и гибкость" [6, с. 195]. Квинтет по традиции имеет четыре части, но сильно отличается по стилю от всех предшествующих моцартовских квинтетов. "Композитор с поразительной прозрачностью определил особую роль кларнета в сочетании струнных..., кларнет в таком окружении — чуждый гость, обладающий собственным миром чувств и, тем самым, своей манерой выражать их. Кларнет всегда остается, так сказать, ведущим в хороводе, который, правда, вовсе не обрекает остальные голоса на застывший аккомпанемент [5, с. 256]. Эта цитата Германа Аберта довольно точно отражает роль кларнета в удивительном творении Моцарта. В первой части струнные своим светлым и в тоже время теплым звучанием подготавливают выход солирующего кларнета в характере, соответствующим его природным особенностям. Звуки кларнета дважды быстро взлетают вверх и сразу же плавно опускаются трехзвучной фигурацией. Все очень просто и невероятно красиво. Темы первой части дышат особым состоянием земного чувственного счастья. В разработке ощущается оттенок концертности, где основную нисходящую кларнетовую фигурацию перенимают струнные инструменты, лишь в середине раздела солирующий кларнет включается в общий хоровод, который вскоре приводит всех участников ансамбля к спокойному состоянию начала репризы. В Ларгетто главным героем кантилены безусловно является кларнет с его мягким и глубоким звучанием. Изредка только первая скрипка вступает в нежный диалог и звучит своеобразный элегический дуэт. Музыка Ларгетто является глубокой и самой совершенной кантилой Моцарта, она удивительно светла, уравновешена и любима всеми поколениями кларнетистов и слушателей.

В менуэте, имеющим два трио, главная тема носит активный характер с динамическими контрастами. Первое минорное трио исполняют только струнные инструменты, а второе мажорное поручено кларнету. Здесь кларнет уподобляется народному

инструменту, широко распространенному в тот период по всей Германии.

В финале квинтета композитор использовал форму двойных вариаций, которые разнообразны, изящны и гармоничны. У кларнета виртуозно-изобретательная партия, выявляющая удивительные возможности инструмента, блеск его пассажей, концертность и артистичность.

Последним сочинением Моцарта для кларнета стал знаменитый концерт ля-мажор, заверченный композитором в сентябре-октябре 1791 года. В это время Моцарт интенсивно работал над оперой "Волшебная флейта" и "Реквиемом". Для нас интересна история создания кларнетового концерта, который стал последним инструментальным сочинением композитора в подобном жанре. В конце 1789 года Моцарт задумал и стал писать концерт для басссетхорна с оркестром, но успел записать только сто девяносто девять тактов первой части на одиннадцати партитурных страницах. В сентябре 1791 года он возвращается к этому фрагменту, перерабатывает текст для кларнета строя ля, транспонирует из до-мажора в ля-мажор и в результате получилась великолепная первая часть нового концерта с драматически насыщенным развитием. Вторую часть Адажио и третью Рондо, композитор пишет довольно быстро и легко. Есть две даты завершения работы над концертом. По первой — концерт был завершен композитором 28 сентября 1791 года. Эта дата указана на партитуре, изданной в Лейпциге в 1883 году фирмой "Брейткопф". В то же время из письма Моцарта жене Констанции, написанном в начале октября 1791 года мы узнаем, что в это время композитор дописывал последние страницы кларнетовой партии финала концерта. Премьера состоялась 16 октября в Праге и первым исполнителем был Антон Штадлер. Сам Моцарт из-за болезни не был на премьере. Тем не менее, композитор из своего семейного бюджета выделил Штадлеру необходимую сумму денег для поездки в Прагу. На наш взгляд, две даты создания концерта правомочны, так как Моцарт часто писал вначале партитуру, а потом дописывал партии. И если учесть, что в это время композитор много работал над новой оперой "Волшебная флейта" (ее первая постановка в Вене состоялась

30 сентября), а также над своим последним сочинением "Реквиемом", то будет вполне понятно, что в этот трудный период своей жизни он часто еле успевал записывать общий план произведения, главные темы и бас. В 1791 году большую помощь в правке текстов Моцарту оказывал его ученик Зюсмайер. Он был не только прилежным учеником, но и надежным помощником в работе. Зюсмайер жил в доме Моцарта, помогал композитору по оркестровке фрагментов, которые ему поручались, а также по домашнему хозяйству жене композитора. К сожалению, оригинал партитуры концерта не сохранился. Кроме этого сейчас точно известно, что Моцарт написал концерт для новой разновидности кларнета строя Ля, специально сконструированный Антоном Штадлером при постановке оперы Моцарта "Милосердие Тита". Этот вид кларнета имел дополнительно еще две нижние ноты и его диапазон простирался от до малой октавы (по письму), тогда как у обычного кларнета есть только нота ми малой октавы (по письму). Для того, чтобы выделить штадлеровский кларнет среди других подобных инструментов, в XX веке была сделана попытка ввести в обиход понятие "бассет-кларнет". Предназначая свое произведение для превосходного музыканта, Моцарт, естественно, использовал все возможности нового штадлеровского кларнета и особенности его нижнего регистра. В то же время, кларнет Штадлера в XIX веке не получил широкого распространения, и, чтобы сделать возможным исполнение концерта на обычных инструментах, редакторам пришлось подвергать переработке само произведение, а введение в концерт редакторских поправок несколько нарушило логичность моцартовского замысла. На протяжении второй половины XX века некоторыми исследователями творчества Моцарта были сделаны попытки восстановить первоначальную редакцию концерта. В 1967 году ученый-моцартовед Эрнст Хесс сообщил на очередном заседании Центрального института Моцартоведения в Зальцбурге, о том, что ему удалось обнаружить печатное издание первоначальной редакции, все материалы которые до сих пор считались утерянными. С той поры в Германии молодые кларнетисты получили возможность на вновь воссозданных кларнетах Штадлера, исполнять концерт в

первоначальной редакции, и появились современные записи этого сочинения на СД. Поэтому сейчас можно наслаждаться моцартовским шедевром по оригинальному тексту первого печатного издания, увидевшим свет в 1801 году. Следующее издание вышло в 1883 году, потом последовали все новые и новые печатные издания и переложения этого концерта для альты, флейты, кларнета строя си-бемоль в сопровождении фортепиано.

В первой части концерта, написанной в традиционной форме сонатного аллегро, доминирует песенное начало. Все мелодии естественны, пластичны и одухотворены особым настроением радостного ощущения полноты жизни. Довольно часто в песенную нить вплетаются восхитительные технические эпизоды, но они являются продолжением и украшением основной тенденции. Сильное впечатление производит заключительная партия, где виртуозно ликующий кларнет непринужденно и легко соревнуется с оркестром. В разработке много динамических и тембровых противопоставлений, и вся музыкальная ткань насыщена глубокими эмоциональными переживаниями, что усиливает драматизм развития.

Вторая часть (Адажио) напоминает по характеру Ларгетто из квинтета. Совпадает не только тональность, но и мелодика первых тактов. Родство медленных частей квинтета и концерта подчеркивает каденция. Сам Моцарт написал небольшую каденцию для второй части квинтета, но она удивительным образом вписалась в новое сочинение для солирующего кларнета.

В Ларгетто каденция, начинается с ноты си-бемоль второй октавы (по письму) и заканчивается перед началом репризы нотой до второй октавы. Точно такие же ноты выписаны композитором в аналогичном месте Адажио концерта. Однако самой каденции к концерту композитор не записал. Возможно, Моцарту просто не хватило времени. К большому сожалению, нет не только каденции, в партии кларнета и оркестра практически нет динамических оттенков и штрихов. "Недостаточность динамических оттенков, агогических обозначений, однообразие штрихов в сольной партии кларнета и партитуре налицо. Правда, во времена Баха, Гайдна, Моцарта было очень развито импровизационное искусство и записи нотного текста музыкальных

произведений не уделялось достаточного внимания" [7, с. 152]. Чтобы решить эту задачу целый ряд выдающихся кларнетистов для второй части концерта сочиняли свои каденции, но ни одна из них не смогла даже приблизиться к замечательной жемчужине штадлеровского квинтета и подавляющее большинство кларнетистов в моцартовском концерте исполняют каденцию из Ларгетто.

Третья часть написана Моцартом в излюбленной им форме рондо, в котором танцевальный характер музыки прекрасно сочетается с лирической кантиленой. Если тщательно проанализировать форму третьей части, то можно легко обнаружить такие элементы развития, которые характерны для сонатного аллегро, что делает форму рондо более разнообразной и насыщенной. Все три части концерта представляют исключительную трудность для каждого молодого музыканта и исполнение этого сочинения является серьезной проверкой зрелости и мастерства. Кларнетист должен обладать легкой ажурной пальцевой техникой, беглостью языка, точностью артикуляции, владеть ощущением единства разнообразных ритмических комбинаций. В концерте поражает слушателей прежде всего мелодическое богатство, причем кларнетовая партия превосходно слушается и играется как в сопровождении оркестра или фортепиано, так и без всякого сопровождения. Практически нет ни одного молодого музыканта, который изучая концерт Моцарта не полюбил бы эту музыку, и влюбленность усиливается с каждым годом творческой жизни исполнителя. Примечательно, что почти все высшие музыкальные учебные заведения Европы и Америки в свои правила приема включают исполнение концерта ля-мажор Моцарта для поступающих по специальности кларнет. По статистике, это самый исполняемый концерт из всех концертов, созданных за два с половиной века для солирующего кларнета. На международных конкурсах кларнетистов он входит в число обязательных сочинений и чаще всего исполняется на третьем туре.

### **Выводы**

Все вышеизложенное говорит о том, что Моцарт сыграл в становлении и развитии искусства игры на кларнете фундамен-

тальную роль. Композитор заложил основу репертуара для камерного и сольного музицирования, окончательно утвердил вхождение кларнетов строя ля и си-бемоль в состав симфонического оркестра. Кларнетовые шедевры гениального Моцарта уже на протяжении двух веков являются творческими вершинами и образцом и вдохновения, и подражания для последующих поколений композиторов.

У кларнета был блестящий старт, связанный с именем Моцарта. В XIX веке композиторы-романтики Вебер, Шуман, Брамс, Мендельсон, Россини, Сен-Санс, Шпор в своих кларнетовых сочинениях открыли новые грани выразительных и технических возможностей инструмента, а в XX веке Дебюсси, Хиндемит, Пуленк, Стравинский, Денисов, Франсе, Нильсен и многие другие завершили очередной этап формирования кларнетового репертуара, так блистательно начатый Моцартом.

### Литература

1. Асафьев Б. *О симфонической и камерной музыке*. — М.: Музыка, 1981. — 216 с.
2. Благатов Т. *Кларнет*. — М., Музыка, 1965. — 59 с.
3. *Музыкальный словарь Гроува. Практика*. — Москва, 2001. — 1095 с.
4. Берлянд-Черная. *Моцарт*. — М., Музыка, 1956 — 296 с.
5. Аберт Г. В. А. *Моцарт. II том*. — М., Москва, 1990. — 558 с.
6. Эйштейн А. *Моцарт*. — М., Музыка, 1977. — 456 с.
7. *Методика обучения игре на духовых инструментах. Выпуск IV*. — М., Музыка, 1976. — 224 с.

## О МОДЕЛЯХ ДУХОВНОЙ ЛИЧНОСТИ В СВ. ПИСАНИИ

*"Земля же была безвидна и пуста,  
и тьма над бездною, и Дух Божий  
носился над водою..."*

Быт. 1:2

*"И Дух и невеста говорят: приходи!"*

Откр. 22:17

В статье рассматриваются различные модели духовной личности на примере Ветхого и Нового Завета.

У статті розглядаються різні моделі духовної особистості на прикладі Старого та Нового Заповіту.

In this article the various models of the spiritual person on an example of the Old and New Testament are considered.

Без преувеличения можно сказать, что любая мыслящая личность в глубине своего сердца жаждет духовной высоты. Удивительно, но упреки в "бездуховности", причём вполне обоснованные, чаще исходят от тех, кто сам весьма далёк от совершенства: другими словами, все знают, *как нельзя*. Вместе с тем, понятие "духовной личности" (то есть *как нужно*), несмотря на всю его притягательность и как бы общеизвестность, будучи сопряжено со сферой изменчивых морально-этических норм и идеалов, приобретает сомнительный оттенок расплывённости и внутренней противоречивости, неустойчивости (идеалы могут быть разные...). На что опереться? На Слово, которое, во-первых, неизменно (Тит 1:2), во-вторых, всецело духовно (Иоанн 6:63) и потому краеугольным камнем легло в основание всей современной христианской цивилизации. Рассуждая о духовном, сможем ли обойти Книгу, в которой насчитывается около 700 различных употреблений слова "дух", начало и конец которой говорят о Духе с заглавной буквы?

**Цель** данной статьи — рассмотрение различных моделей духовной личности на примере Книг Ветхого и Нового Заветов.

**1. Св.Писание о духовной и душевной личности.** "Бог есть дух", — открывает Иисус Христос самарянке (Иоан.4:24), об этом читаем также в посланиях апостола Павла (1 Кор.15:45, 2 Кор.3:17), и тут есть над чем задуматься.

Заметим, что слово "духовный" (как, впрочем, и "совесть") появляется только в Новом Завете. Но не всякая духовность, по Библии, имеет Божью природу.

"...Кто из людей знает, что в человеке, кроме *духа человеческого*, живущего в нём? Так и Божьего никто не знает, кроме *Духа Божия*. Но мы приняли не *духа мира сего*, а *Духа от Бога*, дабы знать дарованное нам от Бога", — пишет апостол Павел (1 Кор.2:11-12) (здесь и далее в цитатах из Св.Писания курсив наш — Н.Б.). Следовательно, дух мира сего, от начала вводящий человечество в заблуждение (Иоанн 8:44, 1 Иоанн 2:15, 5:19), ничего общего с Духом Божиим не имеет (2 Кор.6:14-16).

Так и в музыке. Бессмысленно искать духовное там, где нет милосердия, благодати, мира, любви, радости, кротости, воздержания, где процветают "похоть плоти, похоть очей и гордость житейская" (1 Иоанн 2:16), поработавшие человеческий дух. Нет места истинно Божьей духовности там, где правит иной дух, *дух заблуждения*, "который не исповедует Иисуса Христа, пришедшего во плоти" и о котором настоятельно предупреждает апостол Иоанн (1 Иоанн 4:2-3). Да, это тоже духовность, но совершенно иного рода, превращающая музыку из "хвалы подобающей", по сути, в *идолослужение*, что, к сожалению, является устойчивой приметой музыки минувшего XX века (от элементов языческих культов до восточной мистики и магии различного рода оттенков).

В Новом Завете прослеживается устойчивое противостояние духовного и душевного (а также плотского) начал в человеке, ибо дух и плоть "друг другу противятся" (Гал.5:17). Противопоставляется мудрость "*душевная, земная, бесовская*" и иная, *сходящая свыше*, которая "чиста... мирна, скромна, послушлива, полна милосердия и добрых плодов, беспристрастна и нелицемерна" (Иак.3:15-17), мудрость *человеческая* и та, что от Духа Святого (1 Кор.2:13). Духовной природе Божьих заповедей

противостоит *плотская* природа человека (Рим.7:14), постоянно восстающая на нашу душу (1 Пет.2:11).

Наконец, Библия говорит о двух типах человеческой *личности*: *духовной*, живущей по духу и помышляющей о духовном, и *душевной*, "не имеющей духа" (Иуда 1:19), живущей по плоти и помышляющей о плотском (Рим.8:5). Иными словами, "духовное" (Божье) противопоставляется "недуховному" (человеческому, душевному, плотскому). Заметим, что третьего нет. "*Душевный человек* не принимает того, что от Духа Божия, потому что он почитает это безумием; и не может разуметь, потому что о сем [надобно] судить духовно. Но *духовный* судит о всем" (1 Кор.2:14-15).

Итак, ***грань между душевной (плотской) и духовной личностью, по Новому Завету, лежит не в сфере нравственной, морально-этической, интеллектуальной, психологической, этнической, национальной, социальной*** или другой какой-либо подобной. ***Духовный*** человек, согласно Св.Писанию и этимологии слова (**рнехмбфйкпт**, pneumatikos), есть "один **дух** с Господом" (1 Кор.6:17) или, иначе, "**дом духовный**" (1 Пет.2:5), то есть Божий храм живущего в нём **Святого Духа** (Рим.8:9-11, 1 Кор.3:16-17, 1 Кор.6:19, 2 Кор.6:16).

Вот почему Иисус Христос говорит самарянке: "Поверь Мне, что наступает время, когда и не на горе сей, и не в Иерусалиме будете поклоняться Отцу... Но настанет время и настало уже, когда истинные поклонники будут поклоняться Отцу **в духе и истине**, ибо таких поклонников Отец ищет Себе" (Иоанн 4:21,23).

**2. Св.Писание о действиях Святого Духа в человеке.** Святой Дух, Божий Дух, Дух Христов, Дух Господень – Посланник, Утешитель (Иоанн 16:7), "*дух благодати и умиления*" (Зах.12:10), творящий Божью обитель в человеке (Иоанн 14:23, Рим.8:9-11), – *возрождающий, обновляющий* (Тит.3:5), *животворящий* (Иоанн 6:63). Он "*наставляет на всякую истину*" (Иоанн 16:13), *обличает* этот мир во грехе неверия в Бога, *свидетельствует* в глубине сердца человеческого о *правде* Христова воскресения и вознесения, о свершившемся *суде* над диаволом (Иоанн 16:8). Святой Дух "*всё пронизает*" (**есехнбщ/|**, еρευναο – "*исследует*") (1 Кор.2:10), *предвозвещает* будущее и *прославляет* Иисуса

Христа (Иоанн 16:13-14). Он дает *свободу* (2 Кор.3:17), обогащает *надеждою* (Рим.15:13), изливает в людские сердца потоки Божьей любви (Рим.5:5), возвращая в них драгоценные *духовные плоды: любовь, радость, мир, долготерпение, благодать, милосердие, веру, кротость, воздержание* (Гал.5:22), *праведность и истину* (Еф.5:9).

Какие знакомые всем нам и близкие слова, как будто о музыке говорится, о её смысле и предназначении! ...Не музыка ли возрождает и обновляет нашу душу, не она ли является нашим добрым и любящим другом, наставником, советчиком? Не она ли — неиссякаемый источник внутренней свободы, открывающий нам будущее, дарящий радость, надежду и утешение?...

Однако, сколь бы ни был для нас привычен подобный ход мыслей, зададимся очень серьёзным вопросом: может ли музыка — творение духа человеческого — сама по себе духовно очищать, обновлять или возрождать, другими словами, быть эквивалентом Святого Духа? Разве она *личность*? Разве она Бог? Однако создаваемая не ради славы этого мира, но для славы Божией, *поглинно духовная музыка, растворяя собою нашу душу, делает нас чуткими к восприятию сокрытых в ней Божественных истин и становится идеальной средой для благодатного общения Святого Духа и человеческой личности.*

Первым подтверждением того, что эта удивительная незримая беседа состоялась, является переживание нами ощущения чуда (произошло нечто сверхъестественное!) Но гораздо долговременнее, глубже и драгоценнее совершенные действия многообразной Божьей благодати, направленность которых одна — преображение нашей личности.

**3. Модели духовной личности в Св.Писании.** В первых главах Бытия приводится описание уникального сверхъестественного акта моделирования: сотворения человека "из праха земного" *по образу и подобию* Божию, после чего Бог оценивает всё мироздание как "хорошо весьма" (Быт.1:31).

Слова, сказанные Адамом, первоначально имели авторитет и силу Божьего слова (Быт.2:19, 2:23-24, Мат.19:4-5), то есть звучали "как слова Божии" (1 Пет.4:11). Все качества первозданного человека, говорит Св.Писание, были богоподобны,

следовательно, изначально он являлся своего рода *воплощённой моделью духовной личности*, будучи совершенной духовной личностью во плоти. Это означает, что его дух был соединён с Божьим Духом (1 Кор.6:17), ум был Божьим (1 Кор.2:16, Рим.7:25, Фил.4:8, Евр.10:16), а воля и чувства сознательно подчинились Божьей воле (Быт.3:3, Лк.22:42, Рим.12:2).

Грехопадение привело человека к отчуждению от Бога и Божьего Духа, утере богоподобия, духовности и вечной жизни, превращению в "прах" — личность душевную, плотскую (Быт.3:19). Для Святого Бога **грех** и *духовность* абсолютно несовместимы. "Кто избавит меня от сего тела смерти?" вопрошает апостол Павел (Рим.7:24). Как достичь человеку духовного совершенства, находясь в этом смертном теле?

В Св.Писании приводится множество уподоблений, аналогов духовной личности, её **моделей**. Это фрагменты из различных областей действительности: космоса, физических явлений, растительного мира, зодчества. Парадоксально, но вечные духовные истины раскрываются в Библии на примерах совсем простых, доступных даже пониманию ребёнка. Приведём некоторые из них:

- *сияющее светило, звезда* (Дан.12:3, Фил.2:15);
- *свет мира* (Матф.5:14, Еф.5:8);
- *путник, идущий узким путём* (Мат.7:14);
- *храм* (1 Кор.16-17, 1 Кор.6:19, 2 Кор.6:16);
- *живые камни, строящие из себя дом духовный* (1 Пет.2:5);
- *источник воды живой* (Иоанн 4:14, 7:38);
- *соль земли* (Матф.5:13);
- *дерево, посаженное при потоках вод* (Пс.1:3);
- *ветвь виноградной Лозы* (Иоанн 15:5);
- *нива* (1 Кор.3:9);
- *бесквасное тесто* (1 Кор.5:7);
- *письмо Христово, всеми читаемое* (2 Кор.3:3);
- *малое гитя* (Матф.18:4);
- *добрый воин* (1 Тим.1:18, 2 Тим.2:3-4);
- *вооружённый воин* (Еф.6:13).

За каждым кроется глубинный смысл, изъясняющий о д н о и т о же, то есть духовную личность, но взятую с разных сторон:

предназначение в вечности и в этом мире; жизненный путь, полный суровых испытаний; внутреннее "устройство" и пребывание в Боге; её беспорочность, открытость, простота, самоотвержение и в то же время — постоянная готовность к духовному воинствованию.

Отметим, что различие композиторских индивидуальностей, так же как и отдельных жанровых моделей, в музыке нередко выявляется во вполне определённом тяготении к тому или иному библейскому аналогу духовной личности. Так, например, хорошо *вооружённому воину* можно уподобить — духовно — музыку Баха, и отчасти жанр **фуги**, а творчество Моцарта — опять-таки духовно — вполне соприкасается с внутренне целостным обликом *малого ребёнка*. Бездонные *реки животворной воды*, текущей в вечность, разлиты в звуках рахманиновской музыки через явленные нам полимелодические токи в её фактуре, и дело тут, конечно, вовсе не в изображении водной стихии как таковой.

Остановимся подробнее на музыкальном воплощении библейской модели *вооружённого воина*. Рассмотрим примеры истинной духовной музыки из самого Писания, более полно раскрывающие смысл понятия "вооружения" с точки зрения веры.

... Безо всякого оружия одержал победу иудейский царь Иосафат над многочисленным врагом, ибо во главе своего войска он поставил *духовных* воинов — певцов Господу "в благолепии святости" (2 Пар.20:21-22), абсолютно безоружных с позиций здравого смысла, чьи незримые "оружия воинствования... [суть] не плотские, но *сильные Богом* на разрушение твердынь" (2 Кор.10:4). Подобным же образом при звуке труб рушатся стены Иерихона (Суд.7:22), падают окопы и открываются двери темницы перед узниками, воспевающим Бога (Деян.16:25-26).

Не музыка, конечно, сама по себе совершает здесь все эти чудеса. Но что она при этом делает? Становится сродни молитве — языком пламенной хвалы Творцу, "хвалы подобающей" (Пс.146:1), то есть выражением в чрезвычайных обстоятельствах живой *веры* в Бога — незримого духовного "щита" поющих и играющих.

В послании к Ефессянам (6:14-17) апостол Павел даёт весьма подробное описание христианского "всеоружия": "Итак станьте, препоясавши чресла ваши *истиною*, и облекшись в броню *праведности*, и обувши ноги в готовность *благовествовать мир*; а паче всего возьмите щит *веры*, которым возможете угасить все раскалённые стрелы лукавого; и шлем *спасения* возьмите, и меч духовный, который есть *слово Божие*". Поэтому не удивительно, что в любом литургическом жанре, будь то месса, "страсти" или "всенощное бдение", мы непременно обнаружим аналогичные содержательные элементы, отражающие вполне определённые "границы" этого всеоружия: облачение в праведность и святость Божью через признание собственной духовной нищеты, радостное благовестие Божьего мира на земле, укрепление в вере и надежде спасения через Слово...

Что же касается баховской фуги, начнём с хорошо всем известного — **тема** остаётся неизменной в главном, несмотря на порой весьма сложный процесс испытанных ею преобразований (время в фуге — отдельная тема), и в этой своей упорной самождественности она также подобна духовному воину, который может "всё преодолев, устоять" (Еф.6:13).

С другой стороны, структурирующая функция **имитационного принципа** развития в фуге говорит о том, что её духовный мир формируется совершенно по-особому. Видимым образом это проявляется как активное, деятельное со-зидание различных уровней фуги из тщательно "подогнанных" друг ко другу элементов, элементов гибких, подвижных и к тому же соотносящихся между собой по принципу **подобия** (который, как известно, лежит в основе моделирования, объединяя различные объекты по признаку одинаковости их формы независимо от размеров). А что же здесь невидимым образом созидается? Царствие Божие, которое "внутри вас есть" (Лук.17:21), из *живых камней* устроенное как *храм Живущего* в нём, как *внутренний дом духовный*, во главу угла которого положен единый краеугольный камень — Спаситель мира. "Сей есть истинный Бог и жизнь вечная", — свидетельствует о Нём апостол Иоанн (1 Иоан.5:20).

Перед Ним, **Иисусом Христом**, Сыном Божиим, поистине меркнет любая, пусть даже самая совершенная модель духовной

личности — ведь Он Сам, будучи “духом животворящим”, является неиссякаемым источником вечного духовного совершенства, Альфой и Омегой Божьей духовности. Отсюда следует непреложный **вывод**, который, тем не менее, может прозвучать для нас совершенно неожиданно: **только вечный Божий Сын, Иисус Христос, является в итоге средоточием смысла любого, претендующего на истинную духовность, художественного произведения.** Потому что, говорит Священное Писание, к Нему только стремится и в Нём одном успокаивается наша душа (Пс.26:4, Пс.61:2, Иоанн 4:14), Ему единственному жаждет уподобиться наш дух. Его же *уподобить* чему-либо не может никто...

“Итак, кому уподобите вы Бога? И какое подобие найдёте Ему?.. Разум Его неисследим” (Ис.40:18,28). Ибо “...мои мысли — не ваши мысли, ни ваши пути — пути Мои, говорит Господь. Но как небо выше земли, так пути Мои выше путей ваших, и мысли Мои выше мыслей ваших” (Ис.55:8-9).

Единственное, что мы можем, — принять (или не принять) Его свидетельства о Самом Себе (Иоанн 8:14, 3:11), о том, что Он есть “воскресение и жизнь” (Иоанн 11:25), “хлеб жизни” (Иоанн 6:35, 48, 51), “свет миру, изгоняющий тьму” (Иоанн 8:12, 9:5), “пастырь добрый”, полагающий жизнь свою за овец (Иоанн 10:11,14), “дверь овцам” (Иоанн 10:7,9), “истинная виноградная Лоза” (Иоанн 15:1,5), “путь, истина и жизнь” (Иоанн 14:6) ... А если принимаем, то можем ли отчуждать духовное от духовного, увидеть горнее, не обратив взгляд к небу?

“Не нам, Господи, не нам, но имени Твоему дай славу, ради милости Твоей” (Пс.113:9). Лишь тогда мы сможем слышать и полнее раскрывать через музыкальную интонацию центральную духовную Личность Евангелия во славу Божью, признав это смыслом и благой целью не только нашей профессиональной деятельности, но также всей жизни.

## О ПРОБЛЕМАХ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОКОВ ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматриваются проблемы исследования духовных истоков отечественной музыкальной культуры.

В статті розглядаються проблеми дослідження духовних витоків вітчизняної музичної культури.

The problems of research of spiritual sources of native musical culture are considered in the article.

В программы высших музыкальных учебных заведений издавна включены темы, касающиеся богослужебного пения. Мелодическое пение (то есть хоровое пение с преобладанием мелодического начала — распев) рассматривается в контексте общих лекций по истории русской музыки, в темах, посвященных церковному певческому искусству. При этом, как правило, распев ошибочно представляется постепенно эволюционирующим в партес. Между тем, церковный распев был и остается обширнейшей и вместе с тем наименее изученной областью нашей культуры, предметом, рассмотрение которого возможно лишь в контексте отечественного богослужения и истории всей Православной Церкви.

Целью данной статьи является создание условий для научного подхода к исследованию отечественного богослужебно-певческого наследия.

Изучая непосредственно церковное пение в курсе старинной музыки, некоторые музыкальные вузы на Украине в рассмотрении ранних форм богослужебного пения почему-то отдают предпочтение западной традиции — григорианскому хоралу. Приглашаются зарубежные специалисты по григорианике, которые дают здесь продолжительные мастерклассы. Причем объем преподаваемого ими материала редко простирается далее ноголинейного периода.

Во избежание дальнейших наслоений вследствие импровизаций, накладываемых исполнителем на основной мелодический каркас, известная тенденция церковного Запада к консерватизму

породила нотолинейную запись мелодий, полностью довлеющую над исполнителем и досконально диктующую ему исполняемый материал. По сути дела нотолинейная запись "заспиртовала" богослужебные мелодии определенного периода на все времена, навсегда лишив их жизненно важных условий для дальнейшего развития.

В эту же пору уже давно сформировавшаяся глубочайшая церковно-певческая традиция Востока с развитой, сложной системой безлинейной записи мелодий на пике своего творческого развития дает миру имена величайших византийских мелургов: Иоанн Глика, Иоанн Кукузель, Иоанн Клад и др. Как все поистине великое рождается в неизвестности и часто исчезает в забвении, так в тишине афонских и других монастырей в многочасовых бдениях трудами поколений преподобных песнопевцев шлифовался, развивался и, наконец, расцвел, аки крин райского прозябения, особый, мелодический язык богослужения. В настоящее время имена преподобных мало, что говорят музыкальному миру. К сожалению, и певческая часть современной Церкви знакома разве что с их именами. Между тем, если взять самый простой опус, скажем, Иоанна Кукузеля и, для примера, сравнить его с самой сложной и замысловатой григорианской конструкцией, то поистине можно только удивиться необъективности мировой музыкальной науки, отдающей предпочтение западной традиции.

В это же самое время на Руси — начало развития христианства как государственной религии. В богослужебно-певческой практике используются адаптированные к церковно-славянскому тексту греческие песнопения, записанные византийской нотацией, известной у нас как кондакарное письмо. Наряду с этим, быстрыми темпами развивается своя, совершенно оригинальная богослужебно-певческая система — столповой роспев, с не менее оригинальным способом его записи, взявшим свое начало в палеовизантийской нотации. Только некоторые названия знамен говорят об их греческом происхождении.

В то время, когда европейская светская музыка, отделившись от распева, пошла по своему руслу, оставив григорианский хорал в незыблемой неприкосновенности, византийская певческая

культура эволюционировала, раскрыв многие особенности ладового, мелодического и интонационного мышления. Таких особенностей не мог предположить не только григорианский хорал, но и вся западная музыка периода средневековья и Возрождения. Например, известные в общеевропейской теории музыки тяготения одних ступеней к другим предполагают не только полутоновые изменения притягиваемых звуков. В то время, как европейская музыка только в XX веке приблизилась к использованию четвертьтонового интервала, на Востоке уже давно в певческой практике употреблялось минимальное дробление тона —  $1/6$  тона, а в инструментальной музыке —  $1/12$  тона.

Далее пример. Равномерная температура, оказывается, не подходит даже и для европейского ладового мышления. Руководителям детских и самодеятельных хоров известна проблема, например, легкого невольного понижения терции и септимы в мажоре и повышения в нем же IV ступени в восходящем движении. Византийская же диатоника предполагает все эти природные особенности и склонности ладового слышания и чувствования. Интересно, что в византийской музыке есть и обычный мажор, но он уже проходит в категории не диатонического, а энармонического лада.

Поскольку мелодическое богослужбное пение все же составляют звуковысотные и ритмические единицы, постольку оно полноправно может называться частью нашей музыкальной культуры. Помимо чисто научного интереса наши музыкальные учебные заведения должны были бы, по идее, проявлять интерес к изучению этого предмета по этическим и даже более — по патриотическим соображениям. Известно, что в Афинах есть музыкальные учебные заведения общего порядка. Тем не менее, уважающий себя и свою нацию грек ни за что не приступит к изучению иностранной культуры, не изучив своей. Например, среди греческих церковных певцов очень много таких, которые не знакомы с линейной нотацией, но таких, которые не знали бы своей, невменной, нет ни одного. Так же в отношении к своей культуре поступают и европейцы. Только лишь у нас почему-то, к сожалению, существует известная тенденция неблагодарности к собственной культуре и "традиция" не уважать собственную

традицию. Только у нас возможно изучение чуждой по духу культуры в ущерб собственной. Это при том, что собственная оказывается более целостной, более богатой и содержательной.

В свою очередь Церковь на современном этапе тоже нуждается в разрешении проблем, касающихся искусства. И эти проблемы она может решать в совокупности с институтами, непосредственно занимающимися вопросами культуры и искусства, поскольку у нас все же страна с христианской, причем православной культурой.

После жестоких десятилетий упадка церковной жизни в обществе, в последние годы, по всей видимости, намечается увеличение интереса к православной культуре, а затем и к церковной жизни. В связи с этим увеличилось число храмов и духовенства. Во многих городах открылись духовные учебные заведения, а при них регентские и иконописные школы.

В задачи данной статьи не входит оценка качества работы этих учебных заведений. Этому могут быть посвящены специальные труды. Единственное, что напрямую относится к нашей проблеме — это выпуск регентов — руководителей церковных хоров. Предполагается, что выпускник регентской школы должен знать Устав, музыкальную теорию, хороведение и т.д. По окончании его приглашают на работу в храм, для которого он должен набрать состав хора и приступить к своим практическим обязанностям. Вот здесь как раз и начинаются проблемы. Даже в крупном городе все труднее становится набрать сколько-нибудь полноценный состав хора по той причине, что певцы, мало-мальски знакомые с богослужением, уже давно устроены в центральных городских храмах. Их просто не хватает на небольшие приходы. Это проблема влечет за собой следующую. Процентом 90 регентов имеют очень скромные певческие навыки. По сути дела, регент без состава не справится со своими обязанностями как лицо, отвечающее за пение на службе. В свою очередь предполагаемый состав тоже где-то на 90 процентов состоит из людей, привыкших петь только свою хоровую партию. Если еще к этому прибавить, что все эти певчие поют даже не гармонизацию распева, а свободные композиторские сочинения, то получается, что чуть отдаленные от центра приходы стоят перед большими проблемами.

Выход из этой проблемы есть, и видится он в том, чтобы регентские школы изменили акцент относительно специализации своих выпускников. Регент (а, возможно, он уже будет называться иначе) после изучения богослужебного устава, прежде должен быть знаком не столько с хороведением и особенностями аранжировки, сколько изучить мелодии распевов, уметь с ними обращаться в разных условиях. За годы обучения он должен стать хоть немного способным к практике самостоятельного ведения службы, развивать певческие навыки, прислушиваться к традиции мелодического пения, звукоизвлечения, научиться хоть немного владеть безлинейной нотацией, а уж потом можно заняться и хороведением. Такие школы были у нас до революции, и они выпускали таких специалистов. Современная Церковь, к сожалению, утратила этот опыт. Вместе с ним она потеряла основное направление богослужебного пения — пения с преобладанием не гармонического, а мелодического начала.

Здесь для разрешения подобных проблем богослужения как научным, так и исследовательским институтам могут прийти на помощь музыкальные вузы. Из этого благотворного сближения извлекается двойная польза: своевременная помощь Православной Церкви, взрастившей нашу культуру, и научный интерес для музыкальных вузов, приобретающих качественно новые знания. Вначале это может быть создание при кафедрах истории или старинной музыки практических студий. В дальнейшем студия может перерасти в специализированный факультет, выпускающий специалистов, владеющих теорией и практикой нашей исконной музыкальной культуры — распевного богослужебного языка Православной Церкви. Между прочим, помимо русского и византийского канонического пения в программу может войти и не имеющая аналогов в музыкальном мире иверская (грузинская) богослужебно-певческая традиция с ее ни на что не похожей безлинейной системой нотации, открытой почти не известным исследователем Павле Ингорква.

### **Выводы**

Мир распева с его внутренней глубиной и силой духа мало изучен, а объем изучаемого весьма велик. Студии — как раз то,

чего так не хватало музыкальным и культурологическим вузам для более тесного сближения с нашей исконной – Православной музыкальной культурой.

УДК 78.071

*О. Цуранова*

## **ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ С.В. СМОЛЕНСКОГО-ПЕДАГОГА**

Раскрывается своеобразие педагогической деятельности С.В. Смоленского.

Розкривається своєрідність педагогічної діяльності С.В. Смоленського.

The peculiarity of Smolensky S.V. pedagogical activity is revealed.

Опыт личности, ставшей вдохновителем целой плеяды единомышленников и последователей, заслуживает внимания и культурно-исторической оценки. Сказанное в полной мере относится к Степану Васильевичу Смоленскому (1848-1909). Несмотря на существование научных материалов, содержащихся в различных источниках, педагогическое наследие С.В. Смоленского до настоящего времени не получило всестороннего анализа. Так, И.А. Гарднер в обширном труде "Богослужбное пение русской православной церкви", прослеживая путь развития Синодального училища и хора, лишь указывает на роль С.В. Смоленского в создании новой образовательной системы воспитания регентов в России. В.П. Ильин в "Очерке истории русской хоровой культуры" упоминает о С.В. Смоленском как страстном пропагандисте возрождения древнерусского пения в Синодальном училище и хоре, детально останавливаясь на репертуарных и методических особенностях работы с хором в стенах этого учебного заведения. К.Ф. Никольская-Береговая в учебном пособии "Русская вокально-хоровая школа" в главе, посвященной Синодальному училищу, делает акцент на создании С.В. Смоленским в содружестве с В.С. Орловым и А.Д. Кастальским уникальной структуры учебного процесса "путём введения непрерывного хорового образования" [3, с. 120]. Таким образом,

в литературе содержатся по преимуществу ссылки на отдельные факты педагогической деятельности С.В. Смоленского; при этом целостная картина, позволяющая в полной мере осмыслить его роль в истории музыкального воспитания отсутствует. Большой вклад в изучение творческой и педагогической деятельности С.В. Смоленского сделали сотрудники Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки Н.А. Наумов, М.П. Рахманова и музыковед Н.И. Кабанова. Выпущенный в серии "Языки русской культуры" четырёхтомник включает разнообразные документы и материалы о национальной духовной музыке. Помещённые в названном издании "Воспоминания" С.В. Смоленского дают возможность осветить под новым углом зрения факты его биографии, связанные с педагогической деятельностью. **Цель** статьи состоит в обобщении научных материалов и мемуаристики, на основе которых анализируется педагогическая деятельность С.В. Смоленского и основные принципы его подхода к воспитанию регентов. В современных условиях поиска новых, оптимальных концепций музыкального образования педагогическое наследие С.В. Смоленского может стать одной из перспективных дидактических моделей. Этим обусловлена *актуальность* избранной темы и её *новизна*. *Объектом* изучения настоящей статьи является созданная С.В. Смоленским концепция образования регента, его *предметом* — основные этапы формирования педагогической деятельности С.В. Смоленского.

Прежде всего необходимо уточнить, какой смысл вкладывается в понятие педагогического наследия С.В. Смоленского. Оно складывается из следующих видов деятельности: руководства Синодальным училищем и хором; практики учительства в Казани, Москве, Петербурге; создании уникальной системы профессионального образования, основанного на воспитании яркой музыкантской личности. Поскольку масштабность статьи не позволяет широко осветить все грани педагогической деятельности С.В. Смоленского и все её этапы, акцент делается на последней из названных составляющих и двух первых периодах его педагогической деятельности.

Наследие С.В. Смоленского целесообразно рассматривать в контексте нового этапа становления национального самосознания, характерного для России второй половины XIX века. "В этот период времени, — отмечал в 1895 году в своей речи памяти Александра III обер-прокурор Св. Синода К.П. Победоносцев, — трудно исчислить, сколько сделало успехов, как выросло русское историческое самосознание<...> Открыто и обнародовано множество новых памятников, осветивших историю народной жизни, явились молодые ученые с самостоятельными взглядами на учреждения и события и характеры. В обществе проснулся живой интерес к памятникам народного творчества в песнях, в былинах, в музыке, в архитектуре..." [цит. по: 5, с. 9]. Этот интерес во многом стимулировался археологическими находками, материалами, относящимися к периоду русского средневековья. Для осознания собственных национальных корней особой важностью обладала проблема возрождения древнерусской православной традиции пения в условиях церковной службы. Так возникло Новое направление в русской церковной музыке, значение которого не ограничивается рамками религиозного культа. С.В. Смоленский был в числе первых музыкантов, обратившихся к незаслуженно забытому величественному иконописному музыкальному искусству, именуемому русским знаменным распевом. Созданная им на посту директора Синодального училища и хора школа воспитания молодых регентов непосредственно связана с его новаторскими устремлениями в области храмового искусства.

Становление Смоленского-педагога началось в казанский период его жизни (1875-1889). Большую роль в этом процессе сыграл его крёстный отец Николай Иванович Ильминский (1822-1891). Выдающийся просветитель инородцев, талантливый педагог и ученый-филолог Н.И. Ильминский был основателем Казанской крещено-татарской школы, а также директором Казанской русско-инородческой учительской семинарии, которая готовила преподавателей для миссионерских школ. Николай Иванович всегда тепло, по-отечески заботился о С.В. Смоленском, начинающем педагогическую деятельность в должности учителя этого учебного заведения. По воспоминаниям

С.В. Смоленского "доброта и ум сквозили в нём и в каждом его поступке, а полнейшее самоотречение в труде на пользу возлюбленных им темных инородцев возвеличило его как великого человеколюбца, умно и старательно, неотступно делавшего свое дело" [7, с. 179]. Благодаря помощи и поддержке Н.И. Ильминского вышел в свет первый значительный труд С.В. Смоленского – "Курс хорового церковного пения". Это учебное пособие по теории музыки и начальной гармонии в конце XIX-начале XX веков имело достаточно широкое практическое применение в народных школах Поволжья. С помощью этой солидной работы Степан Васильевич завоевал себе имя в музыкально-педагогических кругах. Работая преподавателем в учительской семинарии, С.В. Смоленский организовал "вполне образцовый хор" [7, с. 207], в котором пели будущие сельские регенты. Около 500-600 семинаристов после окончания обучения понесли свои знания и навыки, приобретённые под руководством Степана Васильевича, по всему Приуралью и Среднему Поволжью. Безусловно, что первые трудовые шаги, пройденные под руководством такого талантливого человека как Н.И. Ильминский, повлияли на становление личности будущего Смоленского-педагога. Возникает своеобразная эстафета преемственности педагогических принципов, обусловившая последующие реформы С.В. Смоленского, осуществлённые в полной мере в Московском Синодальном училище. Основной заповедью Н.И. Ильминского было неизменное сохранение глубоко личностных отношений учителя и ученика, благодаря которым устанавливалось их доверительное общение. Такой подход к педагогике лёг в основу деятельности самого С.В. Смоленского.

Рассматривая становление С.В. Смоленского как педагога, нельзя не вспомнить ещё одного образованного человека. Речь идёт о Сергее Александровиче Рачинском (1833-1902) – ученом-ботанике, профессоре Московского университета, основателе и учителе Татевской сельской школы. Типичный шестидесятник, С.А. Рачинский не на словах, а на деле занимался народным просветительством. Покинув академическую кафедру, он стал скромным учителем сельской школы. Поражает разносто-

ронность познаний Александра Сергеевича, не ограниченная естественными науками. Так, прослушав первое сочинение начинающего П.И. Чайковского, С.А. Рачинский приветствовал его как будущую гордость России [7, с. 613]. Благодарный композитор посвятил Сергею Александровичу свой Квартет D-dur. Серьёзное увлечение в студенческие годы историей искусства и музыкой сблизил Рачинского с Ф. Листом в Веймаре. Позже Ф. Лист написал хор на слова своего русского друга [7, с. 566]. Влюблённостью в личность С.А. Рачинского и одновременно горечью за судьбу его дела отмечено следующее высказывание С.В. Смоленского: "С.А. Рачинский был идеалист-народник, сам виртуозно учивший народ, писатель и глубокий артист в душе, удивлявший при своей жизни, увлекший многих своею проповедью, но не оставивший по себе достойных себя последователей, так как стать плечо в плечо с Рачинским оказалось в его области непосильным решительно никому" [7, с. 402]. Преклонение Степана Васильевича перед личностями Н.И. Ильминского и С.А. Рачинского было столь велико, что он даже был склонен преуменьшать свои собственные достижения: "Если в чем и вижу сходную черту с моими учителями, то в воспитанной ими же во мне любви к людям и к свету правды и знания. Но во мне нет ни чистоты, ни геройского мужества моих учителей, нет их дальновидности..." [7, с. 402]. Вместе с тем сказанное С.В. Смоленским в полной мере относится к нему самому — "неисправному семидесятнику", каким он аттестовал себя сам, и типичному "шестидесятнику", каким его называют исследователи [5, с. 8], преданному делу служения своему народу.

Новый этап творческой жизни С.В. Смоленского ознаменовался началом работы в Москве. Здесь он совмещал преподавание на кафедре истории церковного пения консерватории и пост директора Синодального училища и хора. Следует отметить, что кафедра истории церковного пения была передана С.В. Смоленскому её основателем — протоиереем Дмитрием Разумовским. Совсем иначе обстояло дело с директорством в Синодальном училище. Назревающая реформа Синодального училища имела прецедент в стенах Придворной певческой капеллы. М.А. Балакирев и Н.А. Римский-Корсаков находили, что

главой преобразований в училище должен стать Семён Николаевич Кругликов (1851-1910). Имя этой яркой личности, музыкального критика и педагога-теоретика по праву вошло в историю русской культуры. Не будучи регентом, духовным композитором, ученым-археологом, он, тем не менее, был причастен к кругу знатоков духовной музыки, что, очевидно, и побудило М.А. Балакирева и Н.А. Римского-Корсакова выдвинуть его кандидатуру на пост директора Синодального училища и хора. Однако рекомендация С.А. Рачинского имела большой вес, в результате чего, этот пост занял С.В. Смоленский. Возможно, здесь сыграло роль извечное противостояние Петербурга и Москвы. Для С.В. Смоленского руководство Синодальным училищем и хором стало мощным стимулом для реформаторской деятельности. Именно в Москве расцвёл и окреп талант Смоленского-педагога.

Синодальный хор имел своё историческое прошлое. Истоки его традиций уходят корнями во времена царствования Алексея Михайловича, то есть к XVII веку. Однако более четкое оформление он принял в 1721 году, когда "Хор патриарших певчих" (таким было предыдущее название этого коллектива) получил своё окончательное название как "Синодальный хор". Он был смешанным по составу голосов и имел около 60-70 певчих. В нём пели мальчики-ученики (дисканты и альты) и нанятые профессиональные певчие (тенора и басы). Именно на основе Синодального хора сложилась будущая кафедра хорового дирижирования Московской консерватории в 1931 году. Первыми её преподавателями и стали бывшие "синодалы" — Н.М. Данилин (1878-1945), А.В. Никольский (1874-1943), П.Г. Чесноков(1877-1944).

О состоянии Синодального училища и хора в 1889 году, когда его возглавил С.В. Смоленский, можно судить по оставленным нам воспоминаниям Степана Васильевича: "Синодальное училище и хор я застал в виде двояком. Училище было совершенно расстроено как в учебном, так и в дисциплинарном отношении; хор был относительно слажен, пел довольно стройно и звучно, но в то же время был глубоко невежествен по незнанию элементов музыки и по репертуару и глубоко недисципли-

линирован по так называемому "халтурянию" (пению потихоньку в чужих храмах) и полному упадку поведения певчих. Бедность хора и училища была совершенно полная во всех без исключения отношениях. Благоустройства не было решительно ни в чем..." [7, с. 232]. Путь коренного реформирования этого учебного заведения был тяжелым и во многом тернистым для его руководителя. Зачастую новаторские идеи директора-реформатора встречали полное непонимание со стороны управляющего училищем князя А.А. Ширинского-Шихматова. Однако нововведения С.В. Смоленского, весь его нравственный облик обладали притягательной силой: очень быстро ему удалось собрать вокруг себя единомышленников в лице уже трудившихся в училище педагогов и регентов, приглашенных талантливых музыкантов (А.В. Преображенский, о. В.М. Металлов), а позже и своих же выпускников. Результатом такой сплоченной и целенаправленной деятельности коллектива педагогов во главе с директором стала реорганизация обычной четырёхгодичной школы пения в серьёзный музыкально-педагогический институт с девятиклассным курсом обучения. Огромная созидательная работа С.В. Смоленского и его ближайшего помощника и единомышленника, талантливейшего регента Василия Сергеевича Орлова (1857-1907) принесла достаточно высокие результаты. Исполнительское мастерство Синодального хора достигло исключительной художественной высоты, а сам коллектив сформировался в первоклассный вокальный ансамбль. О том, как были достигнуты такие блестящие результаты в деле преобразования Синодального училища и хора, мы можем узнать в первую очередь из того мемуарного наследия, которое оставил Степан Васильевич. Его "Дневники", хранящиеся в РГИА и "Воспоминания" [7] доносят до нас атмосферу жизни, быта, творческих исканий всех участников реформы Синодального училища и хора 1898-1901 годов.

Первая же попытка нового директора понять истинное положение вещей в училище, как то: уровень знаний учащихся, внутренние взаимоотношения между воспитанниками училища, встретила жесткий отпор со стороны учеников и их родителей, не желающих принимать новый порядок: "Началась подача

жалоб, чтобы приостановить удаление всяких великовозрастных лентяев...Ученики прямо не умели учиться, не умели выгодно распределять свое время, очень страдали от незнания прежде пройденного и уже забытого, ещё же более тормозили дело отъявленной ленью главарей и самую повальнойю нелюбознательностью" [7, с. 239]. И только настойчивое внедрение задуманных преобразований повернуло течение жизни училища и хора в сторону успеха. С помощью директора, воспитателей и учителей мальчики научились грамотно распределять время, появилась жесткая дисциплина. С целью воспитания у детей взаимного уважения и избавления от старых методов решения спорных вопросов, которые включали в себя использование кулаков и различные способы вымогательств, С.В. Смоленский прибегнул к методу так называемых "послушаний". Суть их заключалась в следующем: в каждом классе выбирались наиболее послушные, кроткие ученики, с помощью которых путём уговоров и взаимопомощи воспитывались наиболее агрессивные ребята. Но главным был товарищеский суд, с избираемым каждый месяц "старшим", решение которого считалось непререкаемым. Так постепенно в стенах училища стали появляться доверительные отношения не только между учениками, но и уважительные к учителям.

Воспитательная система С.В. Смоленского основывалась на вере ученика в свои силы, дружбу и поддержку старших. Система любви и взаимного уважения была основополагающей в стенах Синодального училища. Примером бесконечной веры в способности и талант ученика, отцовское терпение и любовь к своим подопечным находим в воспоминаниях П.Г. Чеснокова [4].

Работа в Московском Синодальном училище помогла С.В. Смоленскому понять направление обучения будущих регентов. Воспитание не регента-ремесленника, а музыканта-художника было поставлено в основу его педагогической системы. Степан Васильевич был убеждён, что программа обучения будущих руководителей церковных хоровых коллективов должна складываться таким образом, "чтобы дать молодым людям наилучшее общее образование и при нем такой запас музыкальных познаний, с которыми бы молодой человек,

кончивший курс Синодального училища, мог легко сделаться отличным регентом-практиком и учителем пения в школе<...> Получение предварительного, возможно, широкого образования только и может создать мастера своего дела, так как сила высокого мастерства именно и состоит не в ремесленности, а в широком взгляде на дело" [7, с. 250-251]. Не отказываясь от профессионального обучения, С.В. Смоленский настаивал на как можно, более высоком уровне общего образования: "Нет расчета отнимать время на слишком усиленные практические занятия в те годы, когда ум человека всего более склонен к усвоению знаний, и нет надобности упускать эти знания из виду, так как позднее приобретение их в немолодые годы почти недостижимо" [7, с. 251]. Основная мысль такого направления в обучении заключалась в том, что широта образованности влияет на широту взглядов, касающихся профессиональной деятельности. Напротив, узость мышления способствует ремесленному подходу к делу. Недостаточно образованный человек может только копировать мастера, даже не приближаясь к званию "художника" в полном смысле этого слова. Двадцатипятилетний регентский опыт убедил С.В. Смоленского в том, что "регентская опытность имеет такие стороны, которые могут быть усвоены только годами и путем огромнейшего множества всяких, самых разнообразных случаев в практических занятиях, так же многолетних, имеющих доступ в сознание учителя только в совершенно зрелые, а не ученические годы" [7, с. 325]. Такой подход подразумевал дальнейшее самообразование в выбранной профессиональной деятельности.

Время показало состоятельность взглядов Степана Васильевича на педагогические методы образования будущих музыкантов вообще и регентов, композиторов духовной музыки в частности. Видение С.В. Смоленским училища как учебного заведения нового типа, а именно как академии церковного пения, выпускники которой были бы максимально широко и гармонично развитыми как в музыкальном, так и в научном отношении, имело реальное воплощение на практике. Начатая С.В. Смоленским коренная реорганизация Синодального училища и хора была продолжена в полной мере его последователем

А.Д. Кастальским (1856-1926). "Академия церковной музыки" или "Духовная консерватория" — так стали называть в прессе Синодальное училище. Характеризуя программу этого учебного заведения, критик В.В. Державинский писал в 1918 году: "Так, здесь уже несколько лет введён курс истории народной музыки, в консерваториях же он только предполаген<...> Теория композиции (контрапункт, fuga, формы, инструментовка) проходится в том же объёме, что и в консерваториях<...> Обязательное фортепиано проходится девять, а не пять лет, плюс скрипка и виолончель" [цит. по: 6, с. 373-376]. В этом же источнике даётся сравнительная таблица изучаемых предметов в консерватории и Синодальном училище, с количественным перевесом последнего. Также стоит обратить внимание на разнообразие репертуара, спетого "синодалами" за период проведённых реформ. С приходом в регента В.С. Орлова практически каждый концерт стал включать новые произведения, как композиторов Нового направления — А.Д. Кастальского, А.Т. Гречанинова, В.С. Калинникова, С.И. Танеева, так и сочинения западноевропейских классиков. Приведём фрагмент воспоминаний одного из членов Наблюдательного совета Синодального Училища И.В. Липаева: "...За три-четыре года усиленного труда Орлова и Смоленского хор стал неузнаваем. На концерты ломилась публика. Вокруг хора образовался густой ряд поклонников из лучших музыкальных сил, послушать его дивное пение приезжали из провинциальных городов, а концерты стали событием музыкальной Москвы" [цит. по: 6, с. 135].

Таким образом, и после ухода С.В. Смоленского из Синодального училища и хора, созданная им школа продолжала существовать и развиваться вплоть до закрытия этого учебного заведения в 1918 году.

### **Выводы**

Обобщая вышесказанное, выделим основные принципы педагогической школы С.В. Смоленского. Во главе угла созданной им системы профессионального образования регентов находится задача всестороннего развития музыканта, не

ограниченного узко специальным обучением ремеслу, но предполагающего широкую образованность и развитие различных навыков в области музыкальной практики. Путь, которым достигалась поставленная задача, связывался С.В. Смоленским с примером высокого гуманизма в сфере человеческого общения, взаимопонимания учителя и ученика и их доверия друг к другу. Тем самым созданная С.В. Смоленским школа подразумевает не столько учебные программы и методику преподавания специальных дисциплин, хотя и в этой сфере им было сказано новое слово, но воспитание творческой личности, чьи духовные и интеллектуальные качества отвечают сути культурных и идеологических процессов современности.

### Литература

1) Гарднер И.А. *Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. II. История.* — М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. — 530 с.

2) Ильин В.П. *Очерки истории русской хоровой культуры. Ч. 1.* — М.: Советский композитор, 1985. — 232 с.

3) Никольская-Береговая К.Ф. *Русская вокально-хоровая школа: От древности до XXI века.* — М.: ВЛАДОС, 2003. — 304 с.

4) Птица К. *Мастера хорового искусства в Московской консерватории.* — М.: Музыка, 1970. — 119 с.

5) Рахманова М. *От научного редактора // Русская духовная музыка в документах и материалах: В 4-х т. - Т. IV. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург.* — М.: Языки славянской культуры, 2002. — С. 7-13

6) *Русская духовная музыка в документах и материалах: В 4-х т. - Т. I. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма.* — М.: Языки русской культуры, 1998. — 688 с.

7) *Русская духовная музыка в документах и материалах: В 4-х т. - Т. IV. Степан Васильевич Смоленский. Воспоминания: Казань, Москва, Петербург.* — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 688 с.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ИНТЕРПРЕТОЛОГИЯ: К ВОПРОСУ О НОВЫХ ПЕРСПЕКТИВАХ

О новых перспективах развития музыкальной интерпретологии, связанных с применением данных гендерной психологии в области музыкальной науки.

Про нові перспективи розвитку музичної інтерпретології, пов'язаних з використанням даних гендерної психології в області музичної науки.

This article is devoted to the opening new perspectives of music interpretology development within the use of gender psychology data in music science.

Появление в нашем вузе курса музыкальной интерпретации (явления относительно нового и, безусловно, перспективного в области современного музыкального профессионального образования) не случайно. Оно обусловлено различными потребностями сегодняшнего дня, в том числе и процессами, направленными на количественное и качественное развитие форм, методов и результатов образовательной, воспитательной и педагогической работы. Курс музыкальной интерпретации (с таким или подобным названием) преподаётся в самых авторитетных музыкальных высших учебных заведениях стран СНГ и Европы. Он интересен тем, что в определённой степени является экспериментальным и авторским, что делает его особенно привлекательным как для студентов, так и для педагогов. Данный курс позволяет молодым музыкантам проявить индивидуальность научного мышления и мышления вообще, а также креативно подойти к теории и практике, педагогике и исполнительству; осознать объективные и субъективные особенности восприятия явлений, закономерностей и процессов, составляющих суть музыкального искусства.

Отдельно отметим, что речь идет ещё и о специальном курсе, который должен помочь будущим магистрам (что особенно важно для исполнителей) усвоить специфику научной работы в

сфере музыкального искусства и понять её тесную связь с различными видами практик. Это имеет принципиальное значение, так как звание "магистра" является, по сути, первой научной степенью.

Как отмечает большое количество учёных, на современном этапе культура и цивилизация развиваются во многом путём не столько научно-технического, сколько информационного прогресса. Если не останавливаться на амбивалентности восприятия, трактовки и применения термина "прогресс", то, действительно, по отношению к культурологии и искусствоведению с таким утверждением можно во многом согласиться. Вышеупомянутые науки явно переживают этап накопления и осмысления новых данных, новой информации как некой базы, из которой впоследствии возникнут новые гипотезы и системы, концепции и теории. Это позволит не только иначе взглянуть на уже известные и стабильные научные достижения, но и найти ответы на те вопросы, которые до сих пор считались неоднозначными, спорными, иногда даже некорректными — в силу того, что традиционные подходы не позволяли внятно ответить на них. Примером могут послужить закономерности анализа музыкальных форм классико-романтической музыки, которые трудно, а подчас и невозможно применить в процессе анализа музыки других эпох. И таких вопросов немало. Они встают перед современной музыкальной наукой, и ответить на них можно лишь с привлечением новой информации или новой систематики.

Неудивительно, что с каждым годом увеличивается количество новых направлений развития музыкальной науки. Их появление связано со многими факторами — как уже известными, так и новыми. Искусство и искусствоведение, музыка и музыковедение естественным образом претерпевают своего рода самообновление, первоначальным этапом которого является мониторинг (понимаемый как наблюдение и первоначальный отбор с предварительной классификацией) новых данных с последующей их проекцией на существующие теории и принципы для дальнейшего получения обновлённых результатов и их использования в процессе конкретного исследования. Причём

эти данные являются не только достижением сферы искусства, но и результатами развития различных наук и других видов человеческой деятельности.

Хорошо известен и положителен для искусствоведения опыт получения новой информации посредством привлечения в орбиту исследования достижений различных наук; подобный опыт по-прежнему является очень перспективным и плодотворным, особенно в отношении использования таких разработок в новейших областях научно-теоретического и научно-практического знания. Это подтверждает масса важных результатов, полученных исследователями, которые работают над проблемами, лежащими на стыке музыковедения и психологии, социологии, философии. Список подобных межнаучных связей может быть значительно увеличен в связи с постоянным получением выявленных в процессе синтеза и взаимодействия научных областей новых данных. Они могут позволить раскрыть и сделать доступной ту проблематику, которую сложно, а иногда и невозможно разрешить традиционными методами — в лучшем случае музыковедение оставляет их вне поля зрения, в худшем же — номинирует званием ненаучных или около научных вопросов.

Однако, если подобными вопросами занимается другая, вполне конкретная и бурно развивающаяся наука, стало быть, есть смысл по-новому взглянуть на них. В данной статье искусствоведческая проблематика рассматривается сквозь специфическую призму гендерной психологии.

Музыкальная интерпретация и интерпретология просто не могут, не имеют права не учесть закономерности, выявленные с помощью этого направления психологии, ведь теоретической и практической интерпретацией занимаются конкретные люди, и их отношение к миру во всех его проявлениях, а также реализация различных возможностей и задач в музыкальном искусстве обязательно обусловлены гендерными особенностями личности, так как они неотделимы от неё. Привлечение необходимых знаний из области гендерной психологии к анализу интерпретационных процессов может дать ответы на очень широкий круг специальных вопросов, что поможет исследователю, исполни-

телю, композитору, педагогу объяснить, спрогнозировать и в какой-то мере даже спланировать определённые явления в сфере музыкальной интерпретации.

Итак, объектом нашего внимания являются достижения гендерной психологии как новой, развивающейся и несомненно перспективной области психологии в ракурсе их возможного применения в музыковедении, предметом же будет специфика влияния гендерного мышления и восприятия на процесс музыкальной интерпретации. **Цель** подобной разработки — в расширении базы знаний музыкальной науки и границ теории интерпретации с учётом необходимости привлечения *всей* информации о психических процессах (в том числе и гендерных), свойственных конкретной личности, ибо они так или иначе влияют на все проявления данной личности.

Понятие *гендер* (англ. Gender — род) понимается как совокупность социально-психологических характеристик, с помощью которых люди определяют половую принадлежность индивида; определение понятий "мужчина" и "женщина" отображает социально-психологические, культурные аспекты поведения представителей конкретного пола. Поэтому оно используется в противовес биологическим различиям, которые представляют собой лишь физические отличия телосложения между мужчинами и женщинами, а не социально-психологические, культурные и поведенческие, которые как раз во многом и определяют комплексное понимание мужчины и женщины.

К общим социально-психологическим тенденциям можно отнести несколько таких показателей "мужских" и "женских" психологических и поведенческих "образов":

- "мужчины" проявляют агрессивность открыто, "женщинам" же свойственна скрытая враждебность;

- "женщины" более склонны описывать себя как эмпатийных, способных понять чувства других;

- выступая лидерами в ситуациях, где нет жёсткого деления на роли, "мужчины" склонны к авторитарности, "женщины" к демократичности;

- "мужчины" больше, чем "женщины", придают значение собственным победам, проявляют способность доминировать над другими;

- "женщины" болезненнее, чем "мужчины", переживают свои ошибки, критические замечания, постоянно нуждаются в оценке своего труда, менее склонны к риску.

В данном случае мы намеренно заключили определения "мужчины" и "женщины" в кавычки, ибо эти психологические, социальные, поведенческие характеристики могут присутствовать в характерах и мужчин, и женщин как реальных индивидов.

Для разных областей психологии очень важное значение имеет исследование признаков, с помощью которых происходит половая дифференциация. Половая дифференциация обычно определяется как совокупность генетических, морфологических и физиологических признаков, на основе которых различают мужской и женский пол.

Но половая дифференциация предопределена и культурно. С точки зрения культуры, она существует в контексте определённой системы половой символики и стереотипов маскулинности (лат. *musculus* — мужской) и феминности (лат. *femina* — женщина). Индивид, воспринимая и усваивая определённую половую роль, приобретает половую идентичность, с которой в дальнейшем соотносятся свойства его поведения. Половая роль — это роль, как правило, предопределённая принадлежностью человека к конкретному полу. Нормы, обычаи, традиции разных народов и времён демонстрируют культурную предопределённость гендерных установок и вариантов поведения, которые реализуются как гендерные роли. Гендерную роль можно понимать как ожидаемую совокупность проявлений поведения мужчин и женщин.

Конечно, половая дифференциация распространяется не только на поведение, связанное с продолжением рода, но и на профессиональные занятия, на разнообразные соотношения научных, эстетических и художественных интересов. В целом, гендерно-ролевые параметры являются системой предписаний, моделей поведения, которых должен придерживаться индивид, чтобы его "признали" мужчиной или женщиной.

В популярной литературе по психологии, посвящённой гендерным вопросам, содержится много интересных важных сведений о культурных традициях, преломлённых сквозь призму

гендерных ролей. В XX веке психологи сконструировали несколько специальных шкал мужественности-женственности (Термана-Майлз, Гильфорд и другие), которые могут различать степень маскулинности-феминности. Сами эти характеристики считались альтернативными, но всё же для мужчины была нормативной высокая маскулинность, для женщины — феминность.

Психологическая маскулинность непосредственно связана с индивидуализацией личности, то есть развитием её склонности к автономности, комфортности и свободному самоопределению вне окружающей среды. Поэтому индивидуализация отображает психологическую реальность хода развития человеческого духа как мужской доминанты. Отсюда важное значение индивидуализации в формировании именно мужчины, а не женщины.

Психологическая феминность взаимосвязана с децентрализацией личности, то есть смещением мотивационно-ценностной доминанты с эгоцентрических и группоцентрических стремлений на универсально-милосердные и альтруистические. Следовательно, феминность — это психологическая характеристика человека, которая связана с женским полом, или характерными формами поведения, ожидаемыми от женщины в обществе (как определяет Энтони Гидденс), или социальным выражением того, что рассматривается с позиции, внутренне присущей женщине (как характеризует Лиза Таттл).

Исключительно важно подчеркнуть, что феминность, как и маскулинность, не являются сугубо женскими или мужскими чертами (в биологическом смысле), это определённый способ восприятия и осмысления реальности, целостность характерных черт и качеств. В аналитической психологии К.Юнга женственность и мужественность рассматриваются как совокупность качеств, присущих как мужчинам, так и женщинам; причём и те, и другие имеют сочетание взаимных черт характера и личности. Каждый из нас по собственному опыту знает, что существует много мужчин, которые по своему психическому складу (а не только в каком-то определённом отношении) совершенно похожи на женщину. И также есть много женщин, которые обладают чисто мужскими чертами, "мужским характером". Тем не менее, в социально-культурном отношении

каждый человек определяется и самоопределяется только как мужчина или женщина с конкретной единственной гендерной ролью.

Как утверждает подавляющее большинство учёных-психологов, единственным основным понятием психики и одним из главных гносеологических понятий есть *сознание*. Осознание индивида извне и изнутри в гендерном отношении корректирует его поведение во всех сферах человеческой деятельности. Необходимо заметить, что нередкая свойственность мужчине черт психологической феминности и наоборот выражают психологическое разнообразие, не являясь слабостью либо недостатком. Так, психологическими исследованиями установлено, что такие черты феминности как эмоциональность, сенсигивность и интуитивность являются не слабостью, а особой силой, которая открывает перед собой большие перспективы, и современный кризис маскулинности лишь подтверждает этот факт.

Теперь и мы можем говорить об интересных находках гендерной психологии, которые позволяют охарактеризовать важные особенности человеческой личности, влияющие и на её проявления в искусстве — как композитора, слушателя, музыковеда и чуть ли не в первую очередь — собственно исполнителя.

В первую очередь, как нам кажется, подобный подход интересно применить к музыке вокальной, в большей или меньшей степени и в разных формах связанной с внемузыкальным началом, но и, что особенно важно, с вербальным текстом, в котором в той или иной мере запрограммирован пол лица, от имени которого или о ком идёт изложение. Разумеется, есть огромное количество вокальных произведений, не отражающих непосредственно человеческие образы; есть очень большое количество вокальной музыки, где текст излагается от "нейтрального" лица (то есть в тексте нет никаких подсказок, от лица мужчины или женщины идёт высказывание) — тем интереснее и сложнее может быть задача для исследователя! Благодатным материалом может стать вокальное произведение любой формы и любого жанра, от романса до оперы. Впрочем, мы уверены также, что и исследователям музыки "чисто инструментальной"

научный подход, держащий в фокусе гендерные особенности личности (композитора, исполнителя), может принести интересные находки, дающие толчок развитию новых идей.

Примером подобной разработки может быть исследование, посвящённое, к примеру, анализу особенностей интерпретации романсов П.И. Чайковского в мужском и женском исполнении. Именно романсы этого композитора, как никакого другого, в истории музыкального исполнительства известны ещё и тем, что большое их количество часто и с равным успехом (хотя очень по-разному) исполнялись как исполнителями-мужчинами, так и исполнительницами-женщинами. Причём, что удивительно, этот исполнительский выбор не был строго продиктован текстовой "принадлежностью" романса — то есть исполнители разных полов исполняли многие романсы Чайковского независимо от того, написан ли выбранный композитором текст "от лица" мужчины или женщины.

Другим примером может служить обращение к трактовке какого-либо образа на оперной сцене, что представляет из себя уже комплексный подход к проблеме гендерной интерпретации — ведь здесь важно учесть не только трактовку образа певцом, но и его трактовку режиссёром с учетом трактовки и других персонажей, а также особенности эволюции образа, объясняемые с учётом гендерных установок и характеристик. Так, образ Кармен из одноименной оперы Ж. Бизе имеет на разных мировых оперных сценах очень разную, почти диаметрально противоположную музыкально-психологическую и ситуативную трактовку, и, конечно, анализ интерпретации образа должен учесть в том числе и гендерную его роль в произведении.

### **Выводы**

Подобных примеров можно привести великое множество, но нашей задачей мы видим постановку проблемы для интерпретатора и интерпретолога, для музыканта любой специализации, ибо все факторы, влияющие на процессы, связанные с музыкальным искусством, могут быть и, наверное, должны быть встроены в систему музыкального научного исследования и музыкальной практики во всех её проявлениях.

Научная новизна избранного подхода несомненна; обращает на себя внимание крайне малая освещённость данной проблематики в музыкальной науке и педагогике, отсутствие серьёзных разработок в сфере музыкального исполнительства, посвящённых интерпретации с учётом особенностей мужской и женской психологии. А ведь это может не только значительно расширить теорию музыкальной интерпретации, но и позволит выявить и изучить новое, ещё неизведанное. Об особенностях мужской и женской психологии существует немало источников, однако если мы попытаемся рассмотреть их с позиций музыкального исполнительства, то найдём здесь крайне мало информации. Что несправедливо и даже несколько странно. Ведь исполнительство как комплексный процесс — это работа психики музыканта-исполнителя, который, кроме всего прочего, является мужчиной или женщиной, и волей-неволей гендерные особенности его личности сказываются на особенностях его мышления, его чувствования, его интерпретации.

Различные акценты в данной проблематике являются, по нашему убеждению, очень перспективными для возникновения новых идей и новых взглядов в искусствоведении и культурологии в самом широком смысле.

### Литература

1. *Гендерний розвиток у суспільстві (конспекти лекцій)*. — Вид. друге. — Київ: Фоліант, 2005. — 351 с.

2. Москаленко В.Г. *Музичний твір як текст // Текст музичного твору: практика і теорія. Київське музикознавство: Збірка статей*. — № 7. — К., 2001. — С. 3-10.

3. Москаленко В.Г. *Про розуміння музичного твору // Музичний твір: проблеми розуміння. Науковий вісник: Збірка статей*. — № 20. — К., 2002. — С. 3-13.

4. Москаленко В.Г. *Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство: Збірка статей*. — № 2. — К., 1999. — С. 4-14.

5. Москаленко В.Г. *Теоретичні та методичні аспекти музичної інтерпретації: Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства // Нац. Муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. — К., 1994. — 25 с.

## **КАРЛ ТАУЗИГ: РАПСОДІЯ БЕЗСМЕРТНОГО ПОЕТА**

Стаття присвячена видатному західноєвропейському піаністу К. Таузігу (1841-1871), який мав суттєвий вплив на становлення творчої індивідуальності І.І.Слатіна під час його перебування у Берліні в 1869-71 роках.

Статья посвящена выдающемуся западноевропейскому пианисту К. Таузигу (1841-1871), оказавшему огромное воздействие на становление творческой индивидуальности И.И. Слатина во время его пребывания в Берлине в 1869-71 годах.

The article is devoted to the outstanding West-European pianist K. Tausig (1841-1871), who have rendered huge influence on becoming of creative individuality of I.I. Slatin during his stay in Berlin in 1869-71.

Карл Таузіг є одним з яскравих представників фортепіанного мистецтва другої половини ХІХ століття. Проте, в музикознавчій літературі практично немає робіт, присвячених цьому чудовому піаністу, чия коротка, але дивно плідна виконавська діяльність стала вагомим внеском в епоху золотого століття фортепіано. Ця обставина змусила автора цієї статті звернутися до вивчення творчої індивідуальності Таузіга. Піаністичний портрет видатного музиканта в статті визначатимуть такі складові, як особливості дарування музиканта, риси його вдачі, манера спілкування з людьми, інтерпретація виконуваних творів.

Протягом чотирьох років (з 1855 по 1859 роки) Таузіг був учнем Ліста. Ймовірно, факт спілкування з своїм великим вчителем корінним чином вплинув на творче становлення Таузіга. Більш того, сама його творча біографія опинилася в деякому роді співзвучної з біографією самого Ліста. Менш ніж за тридцять років життя, відведених Таузігу долею, його художній світогляд зазнав значну еволюцію. Це в першу чергу відобразилося на виконавському образі талановитого піаніста.

Коли чотирнадцятирічний Таузіг вперше з'явився перед Лістом, то "це було захоплення, змішане із страхом. Таузігівське виконання гриміло, виблискувало, немов, осявалося блискавками, вогненність ритміки поєднувалася в ньому з барвистим

різноманіттям, і непереборна сила натиску не пригнічувала чарівної ніжності нюансів" [2, с. 150]. Спогади Г. фон Бюлова свідчать про яскраву емоційну натуру юного Таузіга і його романтичну віртуозність. Але вже в 1862 році в його грі відбувся рішучий перелом, піаніст дуже змінився. Про нього стали говорити, як про надвіртуоза раціоналістичного типа.

Однієї з рис, що відрізняють Таузіга від інших піаністів, було те, що він не прагнув до зовнішнього ефекту. Це відобразалося в його поведінці за інструментом на концертній естраді. Таузіг сидів за роялем спокійно і зосереджено, не дозволяючи собі зробити "жодного емоційно-виразного руху, здатного пояснити аудиторії характер музики, що інтерпретується. "Хай музика великих творців дійде до слухачів сама по собі, — говорив, здавалося, весь його вигляд. Вираз обличчя, холодний і суворий, майже не мінявся під час гри. Ніякоь або майже ніякої міміки. Лише зрідка загострювалися риси обличчя, свідчивши про інтенсивно працюючу думку" [1, с. 40].

Таузіг висунув до себе і до своїх слухачів дуже високі вимоги. Він неодноразово підкреслював, що він — "піаніст для публіки" [3, с. 68]. Тільки граючи перед публікою, він може продемонструвати все своє уміння. І не дивлячись на те, що "міміка і жести мають дію на велику публіку, але вони — не на благо мистецтву" [там само]. Сміливим новаторським проявом з'явилася готовність піаніста до самозречення і самовідданості ради "вищої або абсолютної об'єктивності" [1, с. 40], в прагненні відсунути свій емоційний світ на другий план.

Таузіг завжди грав п'єсу об'єктивно, навіть якщо велика публіка не розуміла його. Адже більшість слухачів приходили подивитися на труднощі, які долає піаніст. Тоді багато хто вважав, що якщо виконавцю зовні легко, значить, це може зіграти будь-який дилетант. Таузіг же примушував публіку думати, заглиблюватися в зміст твору. І цей зовнішній спокій піаніста під час гри був приводом "покласти корону віртуозності Таузігу" [3, с. 68].

Якщо девізом виконавського мистецтва Таузіга став об'єктивізм, то його рушійною силою піаніст рахував розум. Правильне розкриття ідеї композитора є ключем до вірної інтерпретації твору. Таузігу це вдавалося, оскільки він мав добрий смак

і був достатньо освічений. Піаніст багато читав, він допитливо вивчав філософію і природознавство, мріючи коли-небудь поступити в університет для вдосконалення своїх знань в цій області. У домі Таузіга було багато праць німецьких філософів. Одним з його улюблених філософів був А. Шопенгауер.

За свідченнями сучасників, Таузіг був дуже доброю людиною, у нього був прекрасний характер. Є люди, які з першого знайомства справляють прекрасне враження. До таких рідкісних людей відносився Таузіг. Це ж підтверджують спогади німецького музикознавця і піаніста В. фон Ленця, що познайомився з Таузігом пізніше восени 1868 роки в Берліні. Так склалося, що Ленць не міг відвідати Таузіга, і дуже жалкував про це. Але через декілька годин перед ним з'явилася молода людина середнього зросту, яка дуже люб'язно сказала: "Я — Таузіг. Оскільки Ви не могли дійти мене, я дійшов вас. Я щодня буду до вас приходити, якщо можна, навіть двічі. Ви — з дому Листа, і я також. Ми — товариші, і, будь ласка, я завжди до ваших послуг" [3, с. 55]. Це була справжня німецька щирість, і Ленцю було дуже приємно, що його так прийняли.

Таузіг був такою хорошою людиною, що життя повинне було "підносити йому тільки успіх. Все людяне було в ньому чудово, а його майстерність опинилася на висоті" [3, с. 64]. Проте, що у Таузіга в житті не все було гладко. Дуже рано у нього почали з'являтися сумні думки. Від всіх своїх переживань він тікав в свою майстерність, іншими словами, мистецтво — це було найголовніше в його житті. У майстерності Таузіга "людське йшло на задній план, а на першому плані був музикант" [там же]. У своєму житті він вважав людським обов'язком те, про що інші згадують, коли звертаються до бога. Таузіг був дуже скромним. Він читав філософські твори не для того, щоб бравувати, він також був байдужим до аплодисментів. Про це свідчили його концерти, багато які з них проходили з тріумфом.

Таузіг часто був меланхолійним, занурювався в свої думки, і через це здавався розсіяним, таким його вважали інші. Він прагнув ховати від людей свій меланхолійний настрій, хоча все одно це було помітне. Іноді йому вдавалося прикриватися відчуттям гумору, яким він чудово володів.

Ключем до пізнання художньої суті Таузіга є його особливе відношення до творів Шопена. Ніхто так не захоплювався композитором, як "віртуоз Таузіг поважав і лелівав Шопена і його твори" [3, с. 61]. Мистецтво Шопена, "найреалістичнішого серед романтичних композиторів" [2, с. 275], було по самі вінця наповнено життєвою правдою. Це дуже імпонувало натурі Таузіга. Молодий піаніст хотів все знати про Шопена, з яким у нього не було можливості познайомитися.

Таузіг був видатним інтерпретатором творів Шопена. У Берліні піаніст багато раз давав концерти тільки з шопенівських творів. Це було вперше після концертів самого Шопена в Парижі. У Німеччині майстерність Шопена довго не визнавали, і організація таких концертів була невдячною справою. Таузіг грав монолітно, як ніхто інший, "Шопен порадив би грі Таузіга. З якою легкістю він подолав всі труднощі в його п'есах!" [3, с. 69].

Піаніст незрівнянно грав Полонез As-Dur Шопена, який називав "маленьким шедевром" [3, с. 59]. Він виконував цю важку п'есу з такою досконалістю, з такою легкістю, що не чутні були ніякі технічні, механічні труднощі. Таузіг жартував, що цей твір написаний для нього. Він в запаморочливому темпі грав октави лівою рукою в середньому епізоді. Вони звучали однаково добре, коли гриміли на фортіссімо, і коли шепотіли на піаніссімо. Причиною такої неймовірної досконалості піаніст рахував природну будову своєї лівої руки, яка дозволяла йому природно грати чотири ступені октавами в будь-якому темпі тривалий час, і при цьому не втомлюватися. У таких мотивах Таузіг чув звуки коней польської кавалерії. Самий художній момент в Полонезі, за його словами, — це експозиція і початкові мотиви. "Це — поляки, — говорив Таузіг, — вони п'яні від перемоги, з ними прекрасні пані, вони кружляються у вальсі" [3, с. 60].

В. Ленць, якому одного разу Таузіг виконав Полонез As-dur, був такий захоплений, що довго не міг виразити це словами. Потім він сказав, що чув в своєму житті "три скелі — Таузіг в Полонезі, Ліст в Скерцо з Сонати ор. 106 Бетховена і Гензельт у в ля-мінорному Етюді Шопена. Це неможливо повторити!" [там само]. Таузіг відповів йому: "З Листом ніхто не може порівнятися, він підноситься один над всіма" [там само].

Таузіг із задоволенням грав Ноктюрни Шопена. Своїм учням він часто задавав Ноктюрн Es-Dur op.9 № 2. "Це так цікаво! – вигукував піаніст, – Потрібно обов'язково пройти баси двома руками, адже там гітара!" [3, с. 61]. Але найбільше його зацікавила розповідь В. Ленца, який у свій час вчився у Шопена, про те, як Шопен проходив з ним с-moll'ний Ноктюрн op.48 № 1.

Ленць детально описав Таузігу, як важко було усвідомити і зіграти чотири перших такта в дуже простому і великому с-moll'ному Ноктюрні. Особливо Шопена не задовольнили шістнадцяті "ре", "мі-бемоль", "фа", "соль" в другому такті (4-та чверть), які потрібно було проспівати. Нарешті, Ленцю це вдалося, але пройшло багато часу, поки він зміг це зробити. Тоді Шопену здалося, що "соль" дуже коротке і дуже швидко наступає "до". А потім стало здаватися, що – навпаки! На думку Шопена, це і були пошуки інтерпретації. Шопен завжди був незадоволений першим тактом в Ноктюрні, хоча сам він грав на роялі Плейсль, дуже легкому інструменті, де легко було робити всі нюанси. Нарешті, він був задоволений, але, звичайно, гра Ленця не могла порівнятися з тим, як Шопен сам грав ці місця.

Через декілька днів після цієї розмови Таузіг зіграв Ленцю обидва ці ноктюрни досконало, ідентично Шопену. Він був дуже задоволений і сказав: "Який жаль, що я не познайомився з ним" [3, с. 62].

Одним з найулюбленіших творів Шопена у Таузіга була Баркарола. Цю п'єсу, дуже складну технічно, значних розмірів в стилі ноктюрна, з нагромадженням модуляцій, в Німеччині багато хто не розумів і вважав композиторською невдачею Шопена. Таузіг же був протилежної думки про цей твір. Здавалося, він мав для нього особливе значення. У ній піаніст розкривав свою душу, вважаючи, що "його можуть почути тільки дві людини" [3, с. 64]. Таузіг грав Баркаролу, як виняток по нотах, удома, дуже рідко і лише близьким друзям.

Піаніст називав цей твір символом любовної зустрічі. Тут йдеться про двох персон, це – любовна сцена в красивій гондолі. Це виражається в терціях і секстах. Дві ноти – як два людські голоси, що проходять через всю п'єсу. "Все це двоголосся – це дві душі, – говорив Таузіг, – В цій модуляції в Cis-Dur'і в

dolce — поцілунок і обійми. Це будь-кому зрозуміло" [3, с. 65]. Після трьох тактів вступу басового соло, в четвертому почнеться тема, що легко погойдується. Два голоси кантилени весь час розмовляють один з одним на тлі супроводу. Потім наступає розвиток, з'являються численні піаністичні труднощі — ланцюжки подвійних трелей і багато що інше. Рояль Таузіґа звучав так ніжно, що "кожна нота видавала людину рівня Таузіґа" [там же]. Піаніст зумів "на дев'яти сторінках, в такій монотонній музиці і ритмі розповісти так багато цікавого, дати так багато дій і рухів, що мені навіть стало жаль, що п'єса не триває ще!" [там же] — згадував згодом В. Ленць. — "Він грав, як він, він відчував, як він, він був Шопен у рояля" [там же].

Ще одним чудово виконуваним Таузіґом твором Шопена була Балада f-moll. Піаніст глибоко розкривав зміст твору, а також численні виконавські завдання: програму загалом, оскільки Шопен писав на певні життєві ситуації, слухання гармоній та інтонацій, перемогу над нескінченними технічними труднощами. Перші шість тактів Балади в *Andante con moto*, шість восьмих, Таузіґ грав дуже легко і прозоро. У сьомому такті він зупинявся перед ферматою в C-Dur'і, роблячи великий подих, із словами: "П'єса ще не почалася" [3, с. 66]. Він вважав, що віртуоз повинен уміти дихати за фортепіано для того, щоб слухачі теж могли дихати. Це допоможе їм краще дізнатися про твір. Правильне дихання, в розумінні Таузіґа, це правильний вибір руху, ритму, відчуття такту. Іноді деякі епізоди вимагають вільнішого руху, навіть якщо цього немає в нотних знаках. "Якщо ви від персика приберете запах і від метелика відніміть кольори, це буде тільки кухня, і нічого! Так само і з творами Шопена" [3, с. 67], — жартував Таузіґ.

Таким чином, Балада випромінювала "квітковий аромат" [там само] від гри Таузіґа. Він був далекий від сентиментальності, він грав першу тему дуже виразно, з гідністю, даючи "право великому стилю" [там само]. Перший пасаж приходив до "мотиву під пелюстками і кольорами" [там само], як говорили про Шопена. Потім слідувало нове проведення теми в середньому голосі, її поліфонічний варіант, який приведе музику до хоральної інтродукції другої теми, з її численними модуляціями. Цю нитку

Таузіг приводив до *Doppio movimento* в двохчетвертний такт. З цього епізоду виходили секстолі, які відтіняли хоральну пропозицію.

Таузіг грав Баладу так, що було все зрозуміло. Для нього не існувало ніяких труднощів, "він всі ці місця грав, здається ще легше, ніж це можна грати!" [там само]. Захоплювали його короткі трелі в лівій руці, неначе там грала ще одна рука. Навіть в кульмінаційному епізоді перед кодою, яка вимагає величезних фізичних сил, гра піаніста несла драматичний заряд, але не справляла враження важкої праці. Розвиток зупиняється в своїх арфових акордах перед ферматою, зв'язуючись з попередньою ферматою, а потім впадає в трагічну стихію тріолеї коди.

Деякі інші відношення у Таузіга було до творів Вебера. Він вважав, що його твори неможливо виконувати об'єктивно, необхідно зачіпати своє суб'єктивне "я", що може перешкодити вищій істині мистецтва. Піаніст часто грав Концертштюк Вебера, вважаючи, однак, що це не його справа.

З творів Вебера Таузігу найбільше подобалося "Запрошення до танцю". Ця п'єса, написана Вебером на початку XIX століття, вічно випромінювала молодість. Її дуже любили в сімейних кругах і в салонах, де музикували. Там грали п'єсу у такому вигляді, як її написав автор. Вона чудово може звучати і у величезному концертному залі, де знаходяться сотні слухачів, і в маленькому приміщенні. В цьому прекрасному рондо існують тільки дві дійові особи — рояль і піаніст.

Таузіг зробив власну обробку "Запрошення до танцю" і грав її в концертах. Він спробував утілити максимум віртуозності в цій чудовій п'єсі. До веберовських пасажів Таузіг додав протилежний рух лівої руки. Він феноменально грав ці подвійні пасажі на піаніссімо в темпі престіссімо. Піаніст вніс, деякі фактурні переміщення в п'єсу, змінюючи тим самим смислові акценти. Він переносить партію супроводу з середнього голосу в басовий, що додає їй самостійну зовнішність, "як образ чоловіка, як освідчення в коханні танцюриста своїй танцівниці" [3, с. 76]. Самим кульмінаційним моментом в інтерпретації Таузіга в "Запрошенні до танцю" став мінорний епізод, зовсім не такий, як написано у Вебера. При неймовірному ускладненні віртуоз-

ними елементами, обробка представила слухачеві біль драматичний твір, ніж в оригіналі. "До біса важко! — посміхався Таузіг. — Дивиться, тут протилежний рух з'єднується з мінорним пасажем. Це паркетна підлога танцювального залу. Але навіть коли танцюють, він повинен залишатися гладким, дзеркальним, яким він був до танців" [3, с. 77].

Окрім власних обробок Таузіг виконував також Фантазію Ліста на мотив з "Дон Жуана" — п'єсу, яку можуть грати тільки віртуози першого рангу, оскільки вона неймовірно складна. Таузіг довго не міг з нею вийти на естраду, оскільки у нього не все виходило. Щоб оволодіти цією п'єсою він багато вивчав і грав Баха і останні сонати Бетховена. Тільки після цього він зміг зіграти цю фантазію. Таузіг був переконаний, що, яким би досконалим він не був в цій п'єсі, "тільки Він (Ліст) стоїть над всіма труднощами. Це таємниця мого [Таузіга — М.Ч.] враження, яке він складає" [3, с. 69].

Таузіг все життя схилявся перед мистецтвом Ліста і вважав його тим художнім ідеалом, до якого повинен прагнути кожен піаніст. Він вважав, що порівняння Ліста з Паганіні — правильне, але воно мало що виражає. Адже Паганіні був тільки віртуозом. У Ліста ж ще є абсолютна влада над всіма засобами музичного мистецтва. І з цього великого цілого з нього з'явився віртуоз. Таузіг був упевнений, що фортепіанна техніка у Ліста — це якась духовна техніка, її треба розуміти, як не просто техніку, а художній засіб. Ця техніка із зовсім новим колом ідей, не таких, як у Баха або Бетховена. Хоча, звичайно, зв'язок йде від Баха до Бетховена і далі до Ліста. Але Ліст — "це останній вираз всіх можливостей інструменту, тому що він використовує всі його сучасні можливості" [там само].

Таузіг свято почитав все життя творчі повчання свого педагога. Ймовірно, на його уроках він знайшов любов до ще одного видатного композитора — Бетховена. У репертуарі молодого віртуоза було багато бетховенських творів. Таузіг називав Бетховена генієм симфонії. Навіть його квартети — це теж маленькі симфонії. Він уявляв фортепіанну музику Бетховена як оркестральну або квартетну, порівнюючи її з мистецтвом фрескового живопису. Віртуоз говорив, що політ бетховенської

думки "залишає клавір в параболі, вона не повертається, а йде в нескінченність ідей" [3, с. 71].

Виконуючи Бетховена, Таузіг знаходив на фортепіано чудові оркестрові фарби. Він бездоганно грав Сонату A-Dur op.101 Бетховена. Перша частина малювала під пальцями піаніста справжню іділію. Таузіг чув в першому реченні звучання декількох гітар. Для цього він використовував особливий прийом артикуляції. При цьому віртуоз постійно нагадував об легато великого бетховенського стилю, яке у жодному випадку не можна порушувати. У фіналі сонати, перед початком фуги, можна виразно було почути гобой і англійський ріжок. Далі слідувала фуга. Обдарованість Таузіга була чутна в чистоті всіх голосів, нюансах його дотику. Таузіг підняв цей жанр на п'єдестал, показав його велич, зробивши популярним, всім зрозумілим. Фуга стала "духовною батьківщиною Таузіга" [3, с. 81], в якій, згідно своїм переконанням піаніст зобов'язаний нести дух мистецтва, ставлячи на перше місце художника, а потім людину.

Багато учнів Таузіга просили пройти з ними Сонату cis-moll op. 27. Проте, у Таузіга ця музика викликала похмурі асоціації. Він говорив, що цей твір можна грати тільки в кімнаті, де всі стіни задрапіровані чорною матерією. Таузігу про це написав Хольц, який дізнався від Бетховена, що імпровізував це Adagio біля свого померлого друга. Проте слухачі могли насолоджуватися багатьма іншими сонатами Бетховена у виконанні Таузіга: могутньою оркестральньо-фантазійною Сонатою f-moll op. 57, красивою As-Dur'ною Сонатою op. 109, величною останньою c-moll'ною Сонатою op. 111.

Вершиною виконавської бетховеніани Таузіга став його виступ з фортепіанним Концертом Es-Dur в Петербурзі в 1870 році. Піаніст дуже любив цей твір, це підтверджують його слова: "Концерт Бетховена Es-Dur — це моє, в цьому концерті я граю і даю самого себе" [3, с. 60]. Він грав концерт на інструменті, який привіз з Берліна. Його зустрічали бурхливими аплодисментами. У цьому творі Таузіг ще раз нагадав залу про своє артистичне кредо — служити мистецтву, віддаючи йому всі свої сили. Трагічні і сильні були його репліки, якими він відповідав оркестру.

Вогненний і мужній натиск полум'я бурхливим потоком мчав в зал. Це була "рапсодія безсмертного поета" [3, с. 80].

Через рік після цього концерту, вже після смерті Таузіга в 1871 році в Кельнській газеті з'явилася стаття, в якій мовилося: "Концерт Бетховена Es-dur — дійсно рицарський музичний твір, в променах якого хочеться знаходитися. Проте, він вимагає рицарського гравця, який зможе ходити в рицарській зброї. Не такого, який зніме всю свою зброю і ходитиме в шовковому одязі з рюшами" [там само].

Таким рицарським гравцем фортепіано був Таузіг. За своє коротке життя він встиг багато що: виконати шедеври Баха і Скарлатті, Моцарта і Бетховена, Фільда і Шопена, Вебера, Шумана і Ліста. Він грав твори всіх стилів однаково добре. Він був одним з видатних віртуозів, які коли-небудь були. Він був "тріумфатором фортепіано" [там само].

### Література

1. Баренбойм Л. Антон Григорович Рубінштейн. — Т. 2. — Л., 1962.
2. Рабінович Д.А. Виконавець і стиль. Вибрані статті. — Вип. 1. Проблеми піаністичної стилістики. — М.: Сов. композитор, — 1979. — 320 с.
3. 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.

**ПОВЕРНЕННЯ З ЗАБУТТЯ...  
МИХАЙЛО ГАВРИЛОВИЧ ІВАНОВ –  
ВИКЛАДАЧ, КОМПОЗИТОР, ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ**

На основі аналізу публіцистичних матеріалів, літературно-художньої періодики 1921-1925 рр., нових архівних документів представлена діяльність М.Г. Іванова в контексті творчості представників українського "розстріляного відродження".

На основе анализа публицистических материалов, литературно-художественной периодики 1921-1925 гг., новых архивных документов представлена деятельность М.Г. Иванова в контексте творчества представителей украинского "расстрелянного возрождения".

On the basis of analyzing publicistic chronicle belles-lettres and fiction dated to 1921-1925, using new archives and overestimated already known materials the personality of M.G. Ivanov is presented in a context of Ukrainian "Shot-up Renaissance".

Сучасна музична україністика відзначається значним підвищенням інтересу науковців і широкого громадського загалу до першоджерел минулого, особливо періоду першої чверті ХХ століття. Свідома громадянська позиція й активна дієва участь представників української інтелігенції на ниві державного культуротворення стали уособленням періоду, що увійшов в історію як "національне відродження". Як ніколи раніше відчувається нагальна потреба суспільства у всебічному об'єктивному відтворенні тодішніх подій, в переосмисленні минувшини, а також у визначенні ролі й місця окремих діячів у суспільно-політичному й культурно-мистецькому русі того часу. Як зазначає М. Копиця: "Сьогодні постає нагальна проблема якісно нового осмислення діалогу з минулим. Через "історико-мистецьке скло" досвіду, представленого на новому щаблі, проступає сенс уроків минулого..." [6, с. 9]. Визнаючи об'єктивним факт про те, що "загальна картина розвитку музичної культури протягом минулого сторіччя складалася важко в силу розчленованості її на шматки, нерозкритості "білих плям", однобокiстю трактування подій, фактів і представляється на

сучасному етапі збідненою, дірчастою, нелогічною й багато в чому неправдивою" [6, с. 7], М. Копиця вбачає одним з актуальних завдань сучасної музичної історіографії необхідність "відтворити минуле в єдності всіх компонентів творчого процесу, у всій багатогранності, зигзагах та неповторності подій, що минули. Подій для нас відомих і невідомих, подій, що отримали об'єктивну оцінку, і які ще не знайшли достойної лакуни в своєму відтворенні" [6, с. 13].

Для об'єктивації контексту культуротворчого руху визначеного періоду особливого значення набувають тогочасні періодичні видання — вільні українські газети та журнали, що віддзеркалювали суспільні процеси і на своїх шпальтах відтворювали складну соціокультурну реальність часу. Варто додати, що за умов відсутності спеціалізованих музикознавчих видань, саме літературно-мистецькі часописи та загальнополітична преса стали своєрідною мистецькою трибуною, ареною для публіцистів, які по суті виконували функції музичних критиків. Суттєвим доповненням для розуміння тенденцій розвитку та орієнтації в культурно-мистецьких процесах і реаліях тієї доби має також звернення до спогадів сучасників — безпосередніх учасників подій, що тільки в останні роки стали доступними широкому загалу.

Проблема перервності континуїтету в націогенезі українців актуалізує необхідність вивчення окремих фактів як підґрунтя для подальшого узагальнення їх на рівні системної теорії музично-історичного процесу. Акумуляція, збереження та осмислення фактографічного матеріалу відповідає також вимогам легітимізації історичними аргументами безпосередньо індивідуально-творчого "продукту", мистецьких творів. Адже "...життя мистецьких шедеврів зберігає та реалізовує свої, притаманні тільки йому смисли. Вони (тобто шедеври) за своїми законами "входять" в епоху та "виходять" із неї в історичну тінь, продовжуючи неодноразово цикли свого "вмирання" і "воскресіння". Мистецтво складає свій віртуальний квазісвіт, який має тільки йому притаманну залежність від просторово-часових континуумів" [6, с. 11]. Обґрунтування зазначених властивостей специфіки художньо-історичного процесу як об'єктивної

закономірності знаходимо також у Ю. Лотмана: "Каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить, а что подлежит забвению. Последнее вычеркивается из памяти коллектива и "как бы перестает существовать". Но сменяется время, система культурных кодов, и меняется парадигма памяти-забвения. То, что объявлялось истинно существующим, может оказаться "как бы не существующим" и подлежащим забвению, а несуществовавшее — сделаться существующим и значимым" [7, с. 675].

**Метою** даної розвідки є повернення в науковий простір українського музикознавства трагічної постаті Михайла Гавриловича Іванова, одного з провідних свідомих українських музичних діячів Катеринослава, чия суспільно-громадська діяльність і творча спадщина були високо поціновані сучасниками-однодумцями й несправедливо викреслена з пам'яті нащадків у роки боротьби з "буржуазним українським націоналізмом". Своїм завданням автор вбачає першу спробу відтворення життєвого і творчого шляху композитора, викладача, громадського діяча М.Г. Іванова на основі аналізу публікацій у катеринославських літературно-мистецьких часописах "Вир революції" (1921), "Зоря" (1925); програм учнівських концертів музичного училища КВ ІРМТ 1916 року. Додатковим матеріалом про характер та специфіку українського суспільно-політичного життя в Катеринославі стали в нагоді також спогади І. Мазепи "Україна в огні й бурі революції 1917 — 1921" та П. Феденка "Ісаак Мазепа — борець за волю України". Таким чином, дослідження особистої долі М.Г. Іванова постає як складова частина проблеми "Українська ідея — українське питання — український рух у Катеринославі", представленої в історичному аспекті. Водночас, підтверджує висновки дослідження М. Ржевської про специфіку тенденцій розвитку музичної культури Наддніпрянської України в першій третині ХХ століття прикладами конкретних історично-подієвих фактів з культурно-мистецького життя Катеринослава. Зазначений методологічний принцип відповідає засадам школи діалогу культур, що знайшов обґрунтування в роботах І. Дзюби, Ю. Лотмана, І. Ляшенка.

Відтворення портрету М.Г. Іванова розпочнемо словами Василя Атаманюка<sup>1</sup>, автора майже єдиної публікації, надрукованої у 1925 році на сторінках літературно-наукового ілюстрованого журналу "Зоря" (виходив у Катеринославі – Дніпропетровську в 1925-1934 рр.): "На річницю трагічної смерті відомого в Катеринославі музичного діяча й композитора – Михайла Гавриловича Іванова – треба віддати йому заслужену шану... праця його, його твори житимуть довго, пам'ять про нього нехай не згасає... В музичному житті Катеринослава був він дуже помітною, коли не першою постаттю... З українських музик був він тут першим, коли не єдиним" [3, с. 26]. Але передбачення В. Атаманюка не здійснились, наступні покоління мали своїх "кумирів" і про українського митця в Дніпропетровську забули більш ніж на вісімдесят років... Перебування М.Г. Іванова в Катеринославі (з 1926 р. Дніпропетровськ) було порівняно недовгим з 1914-1919 рр., втім припало воно на бурхливий період пошуку шляхів українського державотворення, і тому свідомо позиція композитора, викладача, суспільно-музичного діяча, який своєю творчою та громадською діяльністю відстоював національні пріоритети, заслуговує на увагу.

Глибинним підґрунтям, на якому формувалися світоглядні принципи трактування національних представників покоління, що входило в мистецький простір на межі XIX-XX сторіч, за визначенням М. Ржевської, "був вітчизняний філософсько-естетичний контекст попередніх кількох десятиліть, у тому числі праці І. Нечуя-Левицького, М. Костомарова, М. Драгоманова" [10, с. 74]. Поринути в атмосферу захоплення національною ідеєю Михайло Іванов мав можливість в роки навчання на юридичному факультеті Київського університету наприкінці 90-х років XIX ст. – на поч. 900-х років XX ст. Народна пісня, хоровий спів,

---

<sup>1</sup> *Атаманюк Василь Іванович* (псевд. – Яблуненко В. та ін.; 14.03. 1897, Яблунів, тепер смт Косівського р-ну Івано-Франківської обл. – 1940) – український радянський письменник. Навчався в Коломийській українській гімназії (1909 – 1915). Належав до літературної організації "Західна Україна". Виступав також як літературний критик і перекладач. Незаконно репресований у 1933. Посмертно реабілітований 1965 [2].

участь у студентських хорових гуртках, музично-драматичних виставах — мали принципове значення для формування світогляду та естетичних засад майбутнього композитора. Певно, саме в цей період сталося також його знайомство з творчістю М. Лисенка, адже ж розквіт і визнання сучасниками творчої діяльності видатного українського композитора припадає саме на ці роки. Без сумніву можна стверджувати, що вплив творчості М. Лисенка мав принципове значення для формування засад розуміння сутності й шляхів подальшого розвитку української музичної культури. Варто нагадати, що кількома роками згодом на тому ж факультеті Київського університету будуть навчатися Л. Ревуцький та Б. Лятошинський.

Маючи юридичну освіту і великий хист до музикування, — початкову музичну освіту М. Іванов отримав під час навчання в гімназії в Бахмуті (нині Артемівськ) та Маріуполі, — юнак продовжує навчання в Московській консерваторії по класу композиції, професора С.І. Танєєва й водночас займається адвокатською практикою, що надавала фінансове забезпечення. Навчання в консерваторії розширює панораму музичних захоплень, дарує знайомство з творами російських композиторів, західно-європейською музичною класикою. Це був період набуття ґрунтовної професійної практики, перших спроб композиторської творчості. Саме тоді приходить й "усвідомлення необхідності звернення до європейських джерел і світових культурних здобутків" і разом з тим, "сприйняття української національної музичної культури як частини світової музичної культури" [10, с. 77]. Під час перебування в Москві, як зауважує В. Атаманюк, "він хилитався між двома заняттями: любимим — музикою, і необхідним для життя — правом" [3, с. 27].

З початком у 1914 р. Першої світової війни, Михайло Гаврилович переїхав на постійне життя до Катеринославу (тут мешкали його родичі — родина фольклориста Г.А. Залюбовського<sup>1</sup>) та остаточно вирішує залишити право й віддатися тільки

---

<sup>2</sup> *Залюбовський Григорій Антонович (1836 – 1898)* — український письменник, фольклорист, етнограф, громадський діяч. Народився на Катеринославщині. Навчався в Харківському університеті. Під час навчання був активним членом гуртка студентів-українців із Катеринослава, які організували

музиці. В родині Залюбовських, в будинку яких поселився Михайло Гаврилович, панувала природна щира закоханість українськими традиціями – мова, пісні, обряди. До того, залишився багатий спадок після Г.А. Залюбовського, добре знаного фольклориста й етнографа. Але загальна атмосфера в місті по відношенню до прояву рідного національного була іншою. Для розуміння громадсько-суспільних настроїв звернемось до спогадів П. Феденка<sup>2</sup> – політичного діяча, історика, публіциста, активного діяча УСДРП. "Катеринослав виріс в степах Запорожжя, запорозькі козаки здебільшого вимандрували, після руйни Січі 1775 року, за Дунай, інші оселилися на Кубані. На Вільності Війська Запорозького прийшла нова людність, якій мало промовляла до душі "слава козацька" [11, с. 288]. Як промисловий центр на півдні України Катеринослав був містом переважно робітничим. П. Феденко підкреслює: "Промислові центри України заповнював зайшлий, переважно російський елемент. Тим-то Катеринослав мав російський характер... російська мова панувала в школі, в адміністрації і в пресі" [11, с. 285]. Такі ж міркування про становище української справи в Катеринославі

---

народний хор, виступали перед жителями міста, пропагуючи українську національну культуру та мистецтво. Г.А. Залюбовський. – перший фольклорист Катеринославщини. Жодне з фольклористичних видань того часу не обходило без його участі. Був членом Південно-Західного відділу Імператорського російського географічного тов-ва (Петербург: 1869-1870; Київ: 1873-1876). Записані ним українські народні казки, пісні, легенди, прислів'я, приказки, загадки, ігри, лексичний матеріал увійшли до збірника М.Номиса "Українські приказки, прислів'я і таке інше" (1864), семитомного видання "Трудов етнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край" П. Чубинського (1872-1879), підготовленого М. Драгомановим та М. Антоновичем, "Южнорусского словаря" К. Шейковського, "Читанки" Т. Хуторного, "Словаря української мови" (1907-1909) Б. Грінченка. Доробок Г. Залюбовського високо цінував Д.І. Яворницький [4, С. 437].

<sup>2</sup> **Феденко Панас** (1893 – 1981) – політичний діяч, історик, публіцист. Народився в с. Веселі Терни на Катеринославщині. Член Української Центральної Ради (1917 – 1918) і трудового Конгресу (1919), член ЦК УСДРП (з 1919), співредактор «Робітничої газети» (1919), делегат УСДРП в Екзекутиві Соц. Інтернаціоналу. З 1921р. на еміграції в Польщі, Празі й Мюнхені; доцент і професор Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова (з 1926) і УВУ (з 1934) в Празі і Мюнхені. Помер у Мюнхені [12, С. 358].

репрезентують і спогади І.Мазепи<sup>1</sup>: "Тут, в цій країні "Вольностей" Війська Запорозького, мені довелося бути активним свідком всіх тих початкових стадій пробудження українства, якими визначалася революція 1917 року на Україні. Головною базою українства на Катеринославщині було село. Місто було чуже, неукраїнське. ... Так звані вищі верстви склалися переважно з росіян або помосковцених "малоросів". "Зросійщена інтелігенція" ставилася найбільш неприхильно до української справи. Навіть з приводу чисто культурних вимог українців, як школи з українською мовою тощо, ці "землячки" казали: на Україні, мовляв, усі розуміють російську мову, тож для чого ще якась окрема українська мова, школи і т.п. Ці помосковцени "малороси" були найміцнішою підпорою російського панування на Україні. Навіть самі природні росіяни не ставилися до українських домагань так вороже, як ці скалічені "малороси". За два роки революційного життя в Катеринославі, з його понад 200 000 населенням, я не пригадую собі, щоб ряди нашої української інтелігенції поповнилися хоч би пів десятком "навернених" малоросів. Як була нас жменька в два десятка людей, такою залишалася до самого мого від'їзду з Катеринослава, після двох років революції" [8, с. 222].

В Катеринославі Михайло Гаврилович мріє зосередитись на творчій і викладацькій діяльності. Перш за все його цікавить єдиний в місті фаховий учбовий заклад — музичне училище КВ

---

<sup>1</sup> **Мазепа Ісаак** (1884 — 1952) — український громадсько — політичний діяч, за фахом вчений — агроном. Народився в с. Костобобрі Новгород-Сіверського повіту Чернігівської губ. в селянській родині. Вчився в духовній школі в Новгород-Сіверську, духовній семінарії в Чернігові. Навчався на природничому факультеті С-Петербурзького університету. Став активним членом української студентської громади в Петербурзі, в 1905 вступив до УСДРП і згодом став одним з лідерів цієї партії. У 1914-1917р.р. жив у Катеринославі, брав активну участь у національно-визвольних змаганнях. В 1919 р. стає членом Трудового конгресу і секретарем УСДРП. З квітня 1919р. — міністр внутрішніх справ, з серпня — голова уряду УНР. Від 1920р. — на еміграції, з 1923 — в Чехо-Словаччині, з 1945 — в Німеччині. Доцент (1927), професор (1946) Української Господарської академії в Подебрадах — Українського технічно-господарського інституту в Німеччині. Після другої світової війни став одним з організаторів Української національної ради і з 1948 р. — перший голова її Виконавчого Органу. Помер 18 березня 1952р. в Авгсбурзі (Німеччина) [12, С.355-356].

ІРМТ, що мало на той час майже двадцятирічний досвід роботи в губернському центрі й визнання серед провідних російських музикантів. Неодноразово відвідує він учнівські концерти та концерти викладачів, що не припинялись і в буремний військовий час. Серед його нових знайомих музиканти – викладачі, переважно вихованці Петербурзької та Московської консерваторій. Адже, з останньої чверті ХІХ ст. професійна музична освіта в Україні формувалася як інтегральна частина загальнодержавної мережі ІРМТ. Це обумовлювало панування російських традицій і нехтування розвитком національного в усіх без винятку музичних училищах України, підпорядкованих ІРМТ. Однією з головних причин, що пояснюють таке становище, М. Ржевська цілком слушно вбачає колонізаторський характер влади з його відповідними наслідками для специфіки національного культурного простору: "Українські губернії (а особливо їх центри), які перебували у складі Російської імперії, керовані вкрай централізованою владою, функціонували у тісній і безпосередній взаємодії і неминучо утягувалися до сфери впливу імперського культурного модусу. Тут здійснювався постійний обмін, "перетік" людей, ідей, тенденцій" [10, с. 32]. І далі підкреслює: "за таких обставин цілком природним є те, що життя багатьох музичних діячів того часу однаково тісно було пов'язане і з Росією, й з Україною" [10, с. 33]. Втім, М. Іванов належав до тієї плеяди митців, що прагнули до самореалізації саме в Україні. І хоча Катеринославське музичне училище не було винятковим, обов'язковими тут були програми, затверджені Дирекцією ІРМТ, восени 1915 р. М. Іванов приймає пропозицію викладати в училищі теорію музики, гармонію та оперний клас. Вже через півроку він ставить з учнями сцени з опер М.А. Римського-Корсакова "Снігуронька" та "Казка про царя Салтана", про що засвідчують програми дев'ятого та одинадцятого публічних учнівських концертів, що відбулись в залі музичного училища в лютому та березні 1916 р. [1].

Зрозуміло, що реалізувати свої українські вподобання в цьому учбовому закладі було неможливим. Тому невдовзі він починає працювати ще й викладачем музики та співів у торгівельній дівочій школі С.І. Степанової, яка прихильно ставилася

до українського репертуару, що його запроваджував М. Іванов. Тут він створює жіночий хор, для якого пише низку обробок народних пісень; влаштовує співочі свята, концерти, організовує постановки музично-побутових сцен з народного життя. Серед молоді знаходить щирих прихильників. Не дивно, що спілкування продовжується і вдома у М. Іванова. Тут він читає лекції, до яких залучає також і студентів училища, готує з ними до постановки оперні сцени, роблячи переклад світових шедеврів українською. Про його цілеспрямовану наполегливість і завзяту енергію згадує В. Атаманюк: "Михайло Гаврилович оддавав не тільки всю силу, уміння й працю для налагодження музичної справи в Катеринославі, він оддавав на це і свій заробіток. На свою платню справляв він необхідний реквізит, його сім'я шила необхідні костюми, своє помешкання оддавав він на безконечні репетиції артистів, хорів та музики. ... Він поставив вперше в Катеринославі (напевно, вперше українською — *І.Р.*) місцевими силами декілька опер та уривків з опер, як: "Сина мандарина", "Снігуроньку", "Цареву наречену", "Казку про царя Салтана", уривки зі своєї опери "Травнева ніч" та дитячої оперети "Принц-свинопас"" [3, с. 27]. І далі зазначає: "Катеринославська опера, що виникла була в 1920 р. і дала тепер сили навіть Харківській Держопері, завдячує своєю організацією у великій мірі М.Г. Іванову" [3, с. 27]. Якою ж щирою повинна була бути відданість до рідного інтонованого слова, яким глибоким було переконання в необхідності розвитку українських традицій, щоб в умовах зросійщеного міста свідомо вести активне поширення національної культури, фактично заснувати тут українську музично-драматичну студію! Характер діяльності М.Г. Іванова цілком відповідає спостереженням М. Ржевської: "Становище музичних діячів, які ідентифікували себе як українські, у ситуації двомовності було доволі суперечливим. З одного боку, вони протиставляли себе імперській російській культурі, намагалися вийти зі сфери її впливу. З іншого, російська культура не була культурою "північного сусіда", вона становила частину природного міського середовища, в якому проявлявся феномен спільного культурного простору величезної багатоскладової країни. Тим цікавішим був процес кількісного та якісного нарощування мистецьких явищ, які мали виразне

українське "забарвлення", вирізнялися поміж інших своєю національною своєрідністю" [10, с. 73].

Михайло Гаврилович брав живу участь у громадському житті. Він не випадково стає активним учасником українського клубу "Рідна оселя", що був організований в місті під час заборони в лютому 1916 р. діяльності катеринославської "Просвіти" (помешкання для засідань клубу охоче надавала С. Степанова у своїй школі), його твори звучать на засіданнях "Комісії по вивченню місцевого краю" російського географічного "Наукового товариства" (ініціаторами створення та членами цієї "Комісії" також були переважно учасники забороненої "Просвіти"). Жодне українське свято не обходилося без нього. В 1919 влаштував він вечір, присвячений О. Олесеві, на якому сам читав доповідь про творчість поета, а потім звучали його романси на слова О. Олеся "На чужині", "Наче море в краях полудневих", "І нелюба свого", "Лебеді плавають", "Коли хочеш знати серденько". Певно, в цих товариствах і відбулось знайомство М. Іванова з молодим галичанином — поетом, письменником-публіцистом В. Атаманюком. Спільність поглядів двох митців, незважаючи на різницю у віці, пояснює факт їх творчої співпраці. В. Атаманюк був автором лібрето опери М. Іванова "Майська ніч" на 3 дії, за М. Гоголем, дитячої оперети "Принц-свинопас" за Г. Андерсеном, а також перекладав українською вірші російських поетів, що композитор обирав для своїх романсів — "Вечір тане в безкраї рожевому" О. Толстого, "Сто літ" Я. Полонського. Зазначені твори надані за переліком, що вміщує матеріал "Музична спадщина композитора М.Г. Іванова" у розділі "Мистецька хроніка" часопису "Вир революції" (виходив у Катеринославі 1921 року). До того, в цій публікації названі: "романс на вірші Т. Шевченка "Вечір", мелодекламація на текст З. Турського "Вітер", зразки розкладок на голоси й оркестровки народних пісень" [9, с. 129]. Втім підкреслено: "Це тільки частина написаного Івановим. Решта загинула од рук махновців, що попалили рукописи покійного композитора. Тоді ж таки було знищено рукописи белетристичних його спроб та частину його праці про українські джерела в музичних творах російських композиторів" [9, с. 129]. Уточнює й доповнює цей перелік

музичного доробку М.Г. Іванова стаття В. Атаманюка. Окрім вже названих опери, дитячої оперети, він називає: "десять романсів на слова Олеса, Шевченка та російських Апухтіна, Толстого, Полонського, два хори, дві мелодекламації, п'ять вальсів, статтю "Дещо про мистецький світогляд П.І. Чайковського та М.А. Римського-Корсакова" та багато незакінчених або частково розгублених праць" [3, с. 28]. На жаль, сьогодні зроблений тільки перший крок — повернення ім'я композитора, його твори залишаються невідомими. Але ж зазначений сучасниками факт використання української мови у творчій практиці красномовно свідчить про естетичну позицію митця й віддзеркалює характерну тенденцію, "що практикувалася у Наддніпрянщині, починаючи з творчості М.Лисенка" [10, с. 66], а саме — введення української мови у професійний композиторський обіг. Ця принципова позиція, як вважає і М. Загайкевич, відіграла "вирішальну роль у створенні своєрідної "української моделі" загальносвітових музично-культурних процесів" [5, с. 316].

Неоднозначними видаються сьогодні окремі суттєві деталі в статті В. Атаманюка. Порівняємо: "З приходом революції він (М. Іванов — *I.P.*) цілковито звернув свою увагу на розвиток української музики. Він згуртував українців-співаків, українізував "малоросів", став сам перекладати опери та готувати їх до постановок вже українською мовою. В той час підготував він ґрунт для української музичної школи в Катеринославі, яку й заснував у 1918 році, де головну вагу мало бути покладено на розвиток української музичної культури" [3, с. 27]. Трохи далі: "З приходом Радянської влади до Катеринослава йому доручено було керувати Муз. сектором відділу Мистецтв при Раді Сел., Роб. та Червоноарм. Депутатів. Та швидка переміна воєнних та політичних подій змусила перервати його роботу, а далі й зовсім перервала його життя" [3, с. 27]. І нарешті, констатація трагедії: "Махновський напад на Катеринослав під осінь 1919 р. був дуже жорстоким. Тоді перестріляно силу громадських діячів, революційної молоді, пограбовано ломбарди, мирне населення і тероризоване все місто. В той час загинув і М.Г. Іванов. Офіціоз махновської влади (коли її так можна назвати) "Путь к свободе" запевняв, що Іванова розстріляно за участь у змові на життя

батька-Махна, але крім цієї заяви більше ніяких даних про це не маємо. Розстріляно М.Г. Іванова на початку листопада (13) листопада 1919 р. на 42 році його життя." [3, с. 28]. Спробуємо проаналізувати. Якщо відкриття української школи М. Іванова датоване 1918р., то це був період Гетьманату, а згодом Директорії в Катеринославі. А восени 1919 р. — дійсно, махновський напад на місто, вже другий, коли їх сили використали більшовики для боротьби з українською владою. То ж є підстави вважати, що керівником музичного сектору відділу мистецтв губнаросвіти М. Іванов як один з найбільш визначних діячів міста, був призначений саме за часи української влади в Катеринославі, тобто у 1918-1919 рр. Компроміс, до якого змушений вдатися В. Атаманюк, звинувачуючи тільки махновців у розправі з М. Івановим, був вимушеним кроком, обумовленим вимогами політичного життя 1925 року. Втім, якщо у першій половині 20-х років ще можна було писати про діячів українського руху, що відповідало декларованим більшовицьким гаслам про підтримку розвитку національної культури, то вже наприкінці того ж десятиліття їх діяльність підпадала під визначення "буржуазного націоналізму". Чи не в тому відповідь на питання, чому ім'я М. Іванова було стерте з пам'яті? Адже ж і сам В. Атаманюк був незаконно репресований у 1933 р. ...

### **Висновки**

Підсумовуючи, варто ще раз звернутися до висновків М. Ржевської: "...покоління композиторів Наддніпрянської України — М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць — генетично пов'язане з М. Лисенком; його представники у більшості успадкували самі засади уявлень свого попередника про сутність та шляхи подальшого руху української музичної культури та пішли далі, започаткувавши нову тенденцію... Ця тенденція ґрунтувалася на нарощуванні рівня композиторського професіоналізму, котре відбувалося на тлі бурхливих соціокультурних процесів. Відзначимо, що наслідуючи М. Лисенка, представники цього покоління реалізували свій потенціал не лише у композиторській творчості, але і в інших галузях діяльності — педагогічній, музикознавчій, і, що було особливо

важливим, у громадській, організаційній роботі. Варто наголосити, що одним з чинників, котрі обумовлювали стереотипи поведінки більшості з них, був свідомий нонкомформізм, прагнення слідувати своїм світоглядним засадам за будь-яких, навіть несприятливих обставин" [10, с. 85]. Здається справедливим доповнити зазначений дослідницею ряд українських митців ім'ям М.Г. Іванова.

## Література

1. Архів Дніпропетровського музичного училища ім. М.І. Глінки. — б/н.
2. Арсенич П. Атаманюк Василь Іванович. // Українська літературна енциклопедія. — К., Головна редакція Української радянської енциклопедії ім. М.Бажана, 1988. — С. 97.
3. Атаманюк В. Пам'яти музики. На п'яту річницю замордування М.Г.Іванова // Зоря. Літературно-науковий та політично-громадський ілюстрований місячник. — Катеринослав, грудень 1925. — С. 26–28.
4. Василенко Н. Залюбовський Г.А. // Епістолярна спадщина академіка Д.І. Яворницького. Вип. 4. — Дніпропетровськ, АРТ-ПРЕС, 2005. — С.437.
5. Загайкевич М. Функціонування української мови в музичному мистецтві // Мистецтвознавство: IV міжнародний конгрес українців. — Кн. 2. — Одеса-Київ: Виг-во Асоціації етнологів, 2001. — С. 315-325.
6. Копиця М. Дискурс маловідомого та невідомого в українській музичній історії крізь методологічне скло // Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України / Науковий вісник Національної музичної академії України. — Вип. 55. — К., 2006. — С. 6-14.
7. Лотман Ю. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. Семиосфера. — С.-Петербург: "Искусство—СПБ", 2000. — 704 с.
8. Мазепа І. Україна в огні й бурі революції. 1917 — 1921. Т.1. — Виг-во "Прометей", 1950. — с.17 — 65 // М.Чабан. У старому Катеринославі (1905-1920 р.р.). Хрестоматія. Місто на Дніпрі очима українських письменників, публіцистів і громадських діячів. — Дніпропетровськ, ІМА-прес, 2001. — С.221 — 284.
9. Мистецька хроніка. Січеслав. Музична спадщина М.Г. Іванова // Вир революції. Літературно-мистецький збірник губнаросвіти. — Катеринослав, — липень революції року 4-го, 1921. — 130 с.
10. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія. — К.: Автограф, 2005. — 352с.
11. Феденко П. Ісаак Мазепа — борець за волю України. — Лондон, "Наше слово", 1954. — С.18 — 52 // М.Чабан. У старому Катеринославі

(1905-1920pp.). *Хрестоматія. Місто на Дніпрі очима українських письменників, публіцистів і громадських діячів.* — Дніпропетровськ, ІМА-прес, 2001. — С. 285 — 328.

12. Чабан М. *У старому Катеринославі (1905-1920pp.). Хрестоматія. Місто на Дніпрі очима українських письменників, публіцистів і громадських діячів.* — Дніпропетровськ, ІМА-прес, 2001. — 359 с.

УДК [303.643.2: 008]: 37.036

**Н. Сафронова**

## **АУДІОВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА ЯК ВАЖЛИВИЙ ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ**

Стаття присвячена проблемі формування творчої особистості в умовах агресивного впливу екранної культури на театральний процес. Розглядаються деякі особливості аудіовізуальної культури, зокрема, принципи кліпової естетики.

Статья посвящена проблемам формирования творческой личности в условиях агрессивного влияния экранной культуры на театральный процесс. Рассматриваются некоторые особенности аудиовизуальной культуры, в частности, принципы клиповой эстетики.

The article is devoted to the problem of artistic personalities' formation as to response to the aggressive influence of screen culture to the theatrical process. A bit attention is payed to principles of clip esthetic.

Людство, яке вступило у ХХІ сторіччя, переживає якісно новий етап розвитку. На зміну вербальній цивілізації Гуттенберга, котра базувалася на друкованому слові, прийшла ера аудіовізуальної, екранної культури, яка дає необмежені можливості сприйняття інформації. Миттєва зміна кадрів на екрані телевізора спресовує потік інформації, глобалізує її сприйняття. І цей процес прискорюється на наших очах з появою нових екранних технологій, які створюють віртуальну реальність, удавану реальність, умовний світ з його багатозаровістю та непередбачуваністю, проте з реальними суб'єктивними переживаннями, котрі все наочніше поглинають людину.

Ескалація зображення викликає зміни, як і в психологічному стані, так і у підсвідомості людини, вносить корективи у магічну

функцію мистецтва — створення образів-фантомів, котрі несуть інформацію різних змістовних та художніх рівнів.

Цю ситуацію у світі необхідно не тільки розуміти, але й враховувати, прораховувати, відповідно визначати нову стратегію у нестандартному процесі навчання творчому мисленню у вузі мистецтв, де взаємозв'язок видів мистецтв на тлі наступу та активізації екранної культури також переживає зміни. І це, передусім, більш широкий контекст у процесі освіти, відхід від замкненості, обмеженості вузькою спеціалізацією, вихід на більш високі сфери та можливості екранної культури, — кіно, телебачення, відео та комп'ютерні системи. Вуз повинен дати майбутнім режисерам, театрознавцям та акторам не тільки базову фахову підготовку, але й основи суміжних з театральною професією мистецтв. Деяко вже робиться у цьому напрямку. Театрознавцям читаються курси "Авторська робота на телебаченні", "Основи журналістики", на кафедрі режисури з цього року почнеться вивчення телевізійної режисури та опанування елементарними навичками роботи з телеапаратурою. Проте це тільки непевні кроки. Нам бракує як технічної бази, так і концептуальних засад.

На Заході вже активно розробляється теорія аудіовізуальної культури, котра об'єднує різні види мистецтва та потребує вільного володіння ними у сукупності та взаємодії. Важливе місце у цій теорії належить кінематографу, котрий, за словами С.М. Ейзенштейна, "є нащадком усіх художніх культур" та протягом тривалого часу був лідером світового культурного процесу. І хоча зараз спостерігається тенденція відсування його ЗМІ, комп'ютерними системами, не можна забувати про важливу інтелектуальну та художню функцію цього мистецтва. Інакше відбудеться трагічне роз'єднання культури та техніки. Естетика кіно і на хвилі технологічного вибуху залишається цілісною структурою, яка забезпечує їй базове місце у системі аудіовізуальної культури. Великою мірою саме кіно з його високою культурою зображення, котра досягає певного академізму, відповідає критеріям платформи для освіти та формування творчої особистості. Художній світ стрічок О. Довженка, С. Ейзенштейна, Ф. Фелліні, А. Тарковського містить у собі безмежну глибину та неповторну виразність образів.

Такого рівня поетика не тільки дає канонічні знання, проте й безпосередньо впливає на ірраціональну частину свідомості, котра, зрештою, визначає розвиток особистості. Для цього необхідно не тільки мати відео-телевізійну апаратуру, проте й відеотеку. Нове покоління творців мистецтва має зростати на зразках справжнього візуального мистецтва. Перегляди кінокласики в аудиторіях дозволяють зупинити зображення, передивитися, виокремити художньо-стильові особливості кіновитвору, закономірності побудови образу.

У театрі нашого часу також спостерігаються ознаки нової аудіовізуальної культури. Це і швидка зміна сцен-епізодів, їх асоціативна композиційна структура, тяжіння до пластично виразної поетики, звернення до таких форм як "перфоманс" (буквально театр візуального мистецтва), до "хеппенінгу" з його непередбачуваністю дії. Глобальне телебачення та відео-комп'ютерні системи (з грою людини з машиною), створюють новий ігровий простір. І живий контакт з глядачем вже і в театрі набуває нового змісту, сприймається вже як продовження чи відлуння телевізійних тем та відеоігр. Попереду — створення таких відео-комп'ютерних систем, котрі забезпечать більш високий рівень віртуальної реальності, і в ній самій глядач буде творцем дії та образів. А невдовзі стане можливим створення на екрані власного художнього світу, проте на базовій основі, на моделях, створених режисерами, істориками мистецтва.

Тому студенти мають оволодіти відчуттям екранного простору, засвоїти специфіку візуального мислення. А воно, у власну чергу, все сміливіше спирається на досвід кіно та театру. Так виникла, сформувалася та агресивно насувається кліпова естетика, категоріями котрої вже мислить молоде покоління. У кліпах відбувається спресованість інформації до знакового рівня. Сприймається вже не реальна історія, а скоріше її позначання. І ця культура має потужну енергетику сприйняття, так як щільний потік інформації у поєднанні з музикою, зі спецефектами, з спиранням на почуттєве та асоціативне — може багато змінити у традиційній системі цінностей. За основу кліпової естетики покладено кліповий монтаж, тобто монтаж короткими шматками. Він був відомим у Росії у 20-ті роки як парадоксальне поєднання

коротких контрастних шматків з перебросом у часі та просторі. І цей монтаж повернувся вже на телеекран, але у новій якості. Він вже використовується навіть у інформаційних сюжетах, у активному звертанні до прийому "частина замість цілого": подія розбивається на дрібні фрагменти, виокремлюється його характерні риси та ключові моменти. Окремий продукт мультімедіа — відеокліп. Це може бути і музичний мініфільм, і рекламний ролік. Цей віртуальний світ суб'єктивних переживань створюється за допомогою усіх видів руху, скачкоподібним монтажем вражаючих мізансцен, поєднанням загального плану зі надмірно крупним чи, навпаки, подвійною експозицією чи нашаруванням декількох зображальних пластів, відмінними світло та кольоровими рішеннями, ракурсами, електронними анімаційними та звуковими ефектами, відмінними швидкостями зйомки. І він захоплює глядача своєю динамікою та непередбачуваністю. Як наслідок кліпова культура активно впливає на формування художньої свідомості і з цим не можна не рахуватися. Тому вивчення самої теле-відео культури — це елементарна доцільність часу, тож, разом з художнім простором кіно та театру виникає той контекст, котрий є необхідним задля творчих особистостей майбутнього.

УДК 792.565 (477)

*Ю. Коваленко*

**ВПЛИВ РЕЖИСУРИ ТА ПЕДАГОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ  
ДОМІАНА КОЗАЧКІВСЬКОГО, ВОЛОДИМИРА  
СКЛЯРЕНКА ТА МАР'ЯНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО  
НА СТАНОВЛЕННЯ ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ  
В УКРАЇНІ**

Статтю присвячено новачкам українського театру музичної комедії в контексті педагогічних та режисерських принципів Д. Козачківського, В. Складенка, М. Крушельницького. Аналізуються постановки Львівського та Харківського театру музичної комедії.

Стаття посвячена новачкам українського театру музикальної комедії в контексті педагогічних і режисерських принципів

Д. Козачковського, В. Скляренко, М. Крушельницького. Аналізуються постановки Львівського і Харківського театрів музичної комедії.

The paper is devoted to the practice of Ukrainian musical comedies' stage as a result of D. Kozachkivsky's, V. Sklyarenko's, M. Krushelnizky's pedagogical and directors' principles. There are Lviv's and Kharkov's musical comedy performances analysed in it.

**Метою** мого дослідження є простеження генези національної режисерської школи в театрі оперети на прикладі діяльності „режлабівців”-курбасівців у 1920-х – 60-х роках.

Справа організації театрів музичної комедії та оперети в Україні розтягнулася з кінця 1920-х до другої половини 40-х років (1929 року було засновано перший у республіці Харківський Державний театр української музичної комедії, а останній колектив означеного профілю було започатковано 1947 року у Львові).

Часи, коли створювалися радянські українські театри музичної комедії, були вже далеко не вегетаріанськими. Адже, так як в економіці країни наприкінці 1920-х років окреслилася тенденція на згортання НЕПу, так само і в культурі – від 1933 року ми відраховуємо добу стагнації. І все ж таки, саме на цьому конфліктному, суперечливому етапі складаються принципи режисури та акторської майстерності у театрах означеного жанру, формується їх сценічний стиль. Адже наступу методу „соцреалізму”, театр музичної комедії, як певна мистецька та жанрова маргіналія, зміг ще протягом певного часу протиставляти завуальований „формалізм”. Бо ж молодим режисерам українського театру музичної комедії необхідно було, перш за все, позбутися штампів театру „оперетки” попередньої, дореволюційної, доби. З цією метою ними використовувалося усе різноманіття постановочних засобів театру, відкриття яких ще донедавна слушно визнавалося за Лесем Курбасом, на цей час вже репресованим.

Найбільш значний внесок у розвиток режисури новоутворених театрів музичної комедії в Україні було зроблено саме учнями Леся Курбаса: Доміан Козачківський до війни відкривав театр музичної комедії у Харкові, а після звільнення країни від

окупантів — у Львові. Володимир Скляренко здійснював блискучі опереткові постановки на сценах Харкова, Львова та Полтави.

Знаковою спробою пристосувати естетику сучасного театру до сцени музичної комедії стала постановка "Запорожець за Дунаєм" у харківському театрі. Здійснена у 1930 році вистава мала небагато спільного з оперою С. Гулака-Артемівського. У самому вже підході до канонічного твору композитора М. Тіца та автора лібрето Остапа Вишні — ними був створений по суті цілковито самостійний художній текст, покладений за основу вистави, — проглядав принципово новий для театру музичної комедії стиль постмодернізму. Постановку здійснював Мар'ян Крушельницький. Згодом, він, народний артист України, котрий пройшов акторську школу "Березоля" й мав досвід тривалого та гідного керівництва Харківським українським драматичним театром, хоча й завершив свій творчий шлях — за іронією долі — вже у головному театрі республіки нової доби, театрі ім. І. Франка, з великим пієтетом пригадував свою першу режисерську спробу, яка відбулася саме в межах такого маргінального жанру, як музична комедія.

Треба зауважити, що до аналізу цієї винятково значущої вистави зверталися вже неодноразово: провідний дослідник жанру Ю. Станішевський на початку 1970-х рр. розглядав "Запорожця за Дунаєм" з позиції осучаснення класики та у контексті репертуара театру в цілому. Стаття М. Волкова [1, с. 26-28], яка відноситься до останнього десятиріччя, позначена сильним впливом методології Ю. Станішевського та несамотійна відносно його монографії "Барви української оперети" [7, с. 30-32]. З метою максимально об'єктивного аналізу в рамках обраної концепції, звернемося до матеріалу-першоджерела — режисерського примірника п'єси "Запорожець за Дунаєм", котрий зберігається в архіві театру музичної комедії і датований 1930 роком. Примітки на полях надрукованої п'єси, замальовки мізансцен, вказівки на зміну декорацій, зрештою, сам текст, написаний Остапом Вишнею, відтворюють значно об'ємнішу реконструкцію вистави 76-річної давнини, ніж це представлено у позначеній тенденційністю відповідного часу монографії Ю. Станішевського.

Звертає на себе увагу вже перелік діючих осіб в оригінальній версії театру: крім хрестоматійних Оксани, Андрія, Одарки, Карася, Султана та Міністра, тут з'являються і діють Шпики, Мавпа, Червоноармієць і навіть олюднений Місяць.

Сцени з класичного "Запорожця за Дунаєм" були подані Крушельницьким крізь призму суто офенбахівської стилістики оперети — як пародія. У даному випадку це було висміювання набридлих штампів, які панували у музично-драматичних жанрах. Засобом боротьби з рутиною в опереті постановник обрав дієвість та іронічність по відношенню до сюжету. У постановці М. Крушельницького сучасні емігранти з України виконували перед мароканськими тубільцями виставу "Запорожець за Дунаєм". М. Крушельницький поставив оперету поза темою кохання. В центрі його — з Остапом Вишнею — зацікавленості полягала сатира на сьогоднішнє емігрантське середовище, а також буржуазний Захід, представлений в останній картині вистави.

Пафосність оперних штампів висміювалася режисером, починаючи буквально з відкриття завіси. Од першого виходу Оксани, її характер було визначено через жанр романсу, котрий героїня співала з усіма принадами найрозповсюдженіших штампів його виконання. Фальшивий пафос звучання романсу дотепно знижався одразу ж після того, як на сцені з'являвся актор, котрий грав Місяць. В унісон до співу Оксани, але — за контрастом — містичним басом, Місяць відповідав на її ламентозні жалоби: "Люба Оксано! Чого сумуєш? Вістей ти хочеш з рідного краю? Орел і місяць не допоможуть — Заведи краще радіо в хаті..." [2, с.3].

Відомий дует Одарки і Карася був поставлений у буфонному дусі: коли починала співати Одарка (актриса В. Новинська), її рухи та прийоми мимічної виразності тиражували водночас аж вісім "одарок", що з'являлися на сцені поруч. Між іншим, таке своєрідне застосування методу масової дії пояснюється надзвичайно розповсюдженим у 1920-ті рр. формотворчим засобом лівого театру (пригадаймо хоча б характерну в цьому плані постановку "Ревізора" Вс. Мейерхольда). Симетрично до лінії Одарки виписував М. Крушельницький і мізансценічний

малюнок ролі Карася. Слідом за М. Донцом, вісім акторів, уподібнених зовньо до його персонажа, пантомімічно акомпанували йому у найбільш відомому епізоді твору — сцені сварки Карася з Одаркою.

У виставі використовувався екран, який було призначено для показу гротесково-гіперболізованих тіней персонажів з метою досягнення комічного ефекту. Екран, як засіб кадрирування та наочного укрупнення думки та емоції, використовував і Лесь Курбас у одній з кращих своїх вистав — "Джінні Хіггінс".

Інтонацією, близькою до поезики п'єс Миколи Куліша, а відповідно і до „березільських“ вистав, було пронизано епізод втечі Андрія та Оксани на Україну та сцену їх сутички з червоноармійцем-прикордонником. У першому з цих епізодів режисером та акторами було використано прийом відкритої гри. Звертаючись до Оксани, Андрій, з великою долею прагматизму каже їй: "Стрибай у човен! Це тобі не театр. Як піймають, то битимуть" [2, с. 18]. З метою довести прямий зв'язок між використаним М. Крушельницьким прийомом на сцені театру музичної комедії та постановочною практикою "Березоліу", пригадаймо епізод зі здійсненої Лесем Курбасом вистави "Маклена Граса" М. Куліша. Замисливши та програючи перед дзеркалом власне самогубство, маклер Зброжек, раптом, на якусь мить, поступався актору, який зовсім не приховував власної лицедійської суті. Виходячи з образу, ніби відсторонюючись від нього, актор театру Леся Курбаса, який виконував роль Зброжека, давав оцінку тому, що відбувалося: "Яка комедія!". Наочною є тотожність прийомів, використаних режисерами в двох цих різних виставах. Застосування прийомів театру в театрі, відкритої, неприхованої гри, провокував вже полемічно-загострений текст, написаний Остапом Вишнею. У ньому було виявлено не абстрактну, а конкретну у ставленні до сьогодення авторську позицію. Так, у сцені на кордоні Червоноармієць глузливо зауважував на адресу емігрантів: "Тільки те й робите, що співаєте. Найспівочіший народ у світі! Ми тут Дніпрольстан будуємо, Кузнецстрой, Магнетострой (...) Не до співів тепер. Колективізуємось, електрифікуємось, індустріалізуємось — тоді співатимете"[2, с. 19]. Прикметою постмодерністського тексту є такий прийом,

коли добре відома класична ситуація використовується як цитата, проте у несподіваному контексті або застосуванні, що і виявляє в ній якийсь додатковий чи навіть протилежний по відношенню до хрестоматійного зміст. Так, Оксана та Андрій, яким довелося вертати до мароканських берегів, співають під завісу другої картини відомий, сповнений любовної експресії дует, але ця експресія набуває у контексті даного сюжету зовсім іншого забарвлення. "Люто", в такт руху веслами, вигукує свої репліки Андрій, й, так само люто і роздратовано, майже рефлекторно (увійшло у професійну звичку!) озивається на його голос Оксана. У виставі М. Крушельницького цих персонажів не поєднували ані які почуття, окрім бажання якомога скоріше розірвати пута професійного альянсу. Тож, у виконанні відринених колишню батьківщиною блудних дітей, несподівано зловісного звучання набувала кода оперного дуету: "Ти навік моя кохана. Смерть одна розлучить нас!" [2, с. 19].

Третя картина вистави являла собою класичний і вже опробований березільцями політ-огляд або ревію. Дія її відбувалася у мароканському кафе, де проходила зустріч представників політичних сил, які обговорювали перспективу походу інтервентів на Україну. Серед оригінальних персонажів п'єси Остапа Вишні були Андрійко та Сашко – колишні міністри УНР, Пан – Каре з Франції, Піль-Цуцкін з Польщі, Корольок Перший з Румунії, Папа Тигр Дев'ятий з Риму, папський секретар отець Зося. Те, що у третьому акті вистави її жанр помітно укрупнювався та набував іншого масштабу – сатири-памфлету, наочно підтверджувала і зміна зовнішнього стилю: чоловіки, одягнені у смокінги, жінки у вечірніх туалетах, офіціанти з напоями, меґрдотель – негр, зрештою, музика, яка, невимушено лунаючи, відтворювала заборонену атмосферу західного життя. Цікаво, що таке вирішення епізоду майже збігається з образом, винайденим Вс. Мейерхольдом у виставі середини 1920-х рр. "Дайош Європу!".

Перші постановки у Лівському театрі музичної комедії було здійснено Ізакіном Гріншпуном та Доміаном Козачківським. Останній, будучи ще і театральним критиком, і не покидаючи акторської практики, багато виступав на кону в опереті та

сучасній музичній комедії. Вплив курбасівської методи, здійснений цими режисерами на молодий колектив, був далеко не спорадичний — адже протягом перших неповних двох десятиріч театру вони поставили тут переважну більшість репертуарних вистав. За першою освітою — акторською — Ізакін Гриншпун був учнем І. Мар'яненка — курбасівського актора, і проходив навчання в Харкові саме на початку 1930-х років. У Львові та Одесі він здійснив загалом 34 постановки у „легкому” жанрі.

Доміан Козачківський у таких постановках як „Весела вдова” Ф. Легара, „Ярмарок наречених” А. Якобі, „Неспокійне щастя” Ю. Мілютіна — виявив свій полістилістичний, поліжанровий хист — (і в цьому він знов є вихованцем МОБу). Він однаково відчував та передавав як естетику українського театру корифеїв, так і неовіденської класики та сучасної музичної комедії. Проте саме останній жанр був йому близькішим. Не випадково, адже у цьому простежується успадковане від самого Леся Курбаса бачення завдань сучасного театру оперети — мистецтва близького до театру сатири [4, с. 653-654].

Отже, на прикладі Д. Козачківського ми бачимо, що режисерські принципи у практиці перших режисерів українського театру музичної комедії, вихованих Лесем Курбасом, з роками тісно переплелися з їх власною педагогічною методою.

Одним з найпоказовіших прикладів такого опосередкованого впливу театральних принципів Леся Курбаса на становлення українського театру музичної комедії у довоєнний та післявоєнний періоди є діяльність Володимира Скляренка.

Менш відомий широкому загалу, ніж Амвросій Бучма чи Мар'ян Крушельницький, які також здійснювали програмні постановки у Харківському Державному театрі української музичної комедії у 30-ті роки, режисер народний артист УРСР Володимир Скляренко, потребує додаткової атестації. Закінчивши Київський музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка у 1926 році, він потрапив до МОБу „Березіль”, де працював у режлабі Леся Курбаса (а потім у харківському театрі — до 1935 року). Напередодні війни В. Скляренко очолював Харківський ТЮГ, а з 1944 по 1947 роки працював у Львівському ТЮГу. З 1947 до 1952 року В. Скляренко був режисером Львівського театру

опери та балету. Цікаво, що саме у 1944 році найгучнішою театральною подією у тому ж окупованому Львові стала постановка не менш послідовних учнів Леся Курбаса – В. Блавацького та Й. Гірняка "Гамлет" на сцені ЛОТу. Тож, консолідація діячів театру прокурбасівського табору у цей час відбувалася саме на західноукраїнських теренах. З репертуарної зводки тоді ще Львівського театру музичної комедії (сьогодні Одеський театр ім. М.Г. Водяного) стає відомим, що саме у 1947 році В. Скляренком було здійснено постановку "Сільви" І. Кальмана. Тож, напрашується додатковий висновок стосовно закономірності розквіту постановочної стилістики театру музичної комедії кожного разу, коли формотворчі курбасівські принципи театру отримували новий віток: першого разу це відбулося на межі 20-х та 30-х років, а другого – наприкінці 40-х. Цікавим є факт, котрий свідчить про безпосереднє подовження життя вистави В. Скляренка у 1960-тих роках, а саме здійснення Михайлом Водяним разом з учасниками постановки 1940-х років диригентом І. Кільбергом та примадонною Євгенією Дембською поновлення скляренківської "Сільви". Кореспондент московського журналу "Театр", Олександр Іняхін, через роки згадував виконання Є. Дембською ролі Сільви як найбільш драматично переконливе серед усіх відомих йому трактувань. Методі праці В. Скляренка було притаманно йти від прози побутової життєподібності до метафоричного сприйняття дійсності, що у роботі з акторами виявлялося, насамперед, у приматі емоційності та почуттєвої образності. Зі статті О. Іняхіна стосовно сцени підписання Сільвою-Дембською шлюбного контракту: "Я дивився, як вона йшла, скільки почуттів (і яких!) відображувалося в її очах... Недовіра, страх, радість, біль, вдячність, цнота та бог зна, що ще змінювалося на її обличчі, зупиняючи театральний час..." [3, с. 63]. Тож, повз величезне значення новаторської режисури та педагогіки В. Скляренка у цей період в театрі музичної комедії практично неможливо пройти. Адже саме М. Водяной, першою веховою роллю якого став Боні, та краща Сільва колишнього союзу Є. Дембська заклали підвалини акторської школи нинішньої одеської трупи музичної комедії.

З особистого архіву Володимира Скляренка, який на сьогодні зберігається у вдови його учня та колеги Генадія Макарчука,

доцента Київського університету театру та кінематографії Галини Миколаївни Фількевич, дізнаємося, що В. Склярєнко величезне значення в роботі з будь-яким постановочним матеріалом приділяв кресленням, замальовкам пластично-просторових рішень сцен. З історії української режисури відомо, що вже Михайло Старицький, Іван Тобілевич та Панас Саксаганський ретельно фіксували майбутні мізансцени вистави, окреслювали розстановку сил на папері ще до виходу на репетиційний майданчик. Михайло Старицький взагалі уславився категоричністю стосовно наслідування акторами цих партитур. Проте у гіпертрофованій організації пластичного боку вистави Володимиром Склярєнком, беззаперечно, проглядає вже більш пізня школа — Леся Курбаса. При чому, оригінальністю творчого методу В. Склярєнка було те, що, виходячи на репетиційний майданчик режисувати масові сцени, він залишав свої чернетки на столі та "вільно поринав у імпровізаційну стихію постановочного процесу в межах власного задуму, "на ходу" розвиваючи вигаданий заздалегідь мізансценічний малюнок, роблячи текстові купюри чи дописуючи акторам репліки..." [6, с. 20]. В. Склярєнко любляв повторювати застереження від "Режисури, де все охайно, як костюми для мерця", "режисура — не компонент вистави. Не варто, — казав він, — бути режисером, у якого голова в партитурі, треба бути режисером, у якого партитура в голові" [5, с. 6].

Все це разом, ніби і не порушуючи нейтралітету стосовно уніфікованої на радянській сцені мхатівської естетики, залишало, проте, присмак новаторства. Красномовним свідченням цього є спогади самого Г. Макарчука, стосовно того, що мистецька школа, котру сповідував його вчитель Володимир Склярєнко, здавалася йому, вихованому у стандартизованих „мхатівських" принципах сценічної виразності, "чужинною і мистецьки ворожою, а головне — несумісною з мхатівською" [5, с. 2]. І на заваді їх поєднанню ставала саме неприхована образність та метафоричність режисерського почерку Володимира Склярєнка. Він висміював деякі тогочасні вистави у стилі "Оранжевий реалізм". Генадієм Макарчуком своєрідність режисури В. Склярєнка було сформульовано наступним чином: "метафоричність задуму вистави, ... досконале знання та практичне володіння

засобами виразності різних жанрів, вміння виявити все це у пластично-просторовому малюнку мізансцени, а також примат експериментально-мистецької практики над теоретичним узагальненням" [5, с. 12] (школа МОБу) — ось ті кити, на яких трималася практична педагогіка В. Скляренка, що була продовженням режисури Леся Курбаса. Володимир Скляренко унікав цитування Леся Курбаса, проте практично підштовхував студентів та акторів, з якими працював, до опанування методом "перетворення", виходячи з постулату, що сценічна правда не дорівнює правді життя.

Окреслюючи динаміку впливу означених режисерсько-педагогічних принципів на театр музичної комедії, треба зауважити, що з Харкова (в особі М. Крушельницького) та зі Львову (в особах Д. Козачківського та В. Скляренка) вони перекинулися і на "державний" Київ. З 1962 року В. Скляренко став викладачем на акторському курсі М. Крушельницького у Київському інституті ім. І.К. Карпенка-Карого — альянс, який знаменував цілковито закономірне тяжіння до об'єднання на схилі життя митців-одномудців.

Таким чином, ми визначилися, що вистава "Запорожець за Дунаєм", яка увійшла у першу трійцю постановок Харківського театру музичної комедії, була витримана в стилі постмодернізму, нічим не поступаючись за рівнем соціальнозначущої проблематики та — головне — у плані сучасної театральної форми, кращим зразком концептуальної режисури Харкова та Москви 1920 — 30-х рр. А той факт, що обраний режисурою театру музичної комедії метод було зафіксовано і надалі, підтверджує вже наступна постановка, здійснена режисером Р. Юхименком — "Ніч проти Різдва". У ній хлопець-активіст коваль Вакула через несамовиту закоханість у примхливу куркулівну Оксану, відправлявся у Варшаву по модні лакові черевички-лодочки. Сценографічне вирішення вистави (маленькі декоративні хатки-мазанки під стріхами, котрі було закріплено на трьохколесних велосипедах), наочно нагадує сценографію до постановки "Диктатури" у "Березолі". Тож, наголошуємо, що розпочатий 1933 року процес штучного виведення українського драматичного театру зі всесвітнього естетичного контексту постмодернізму, був колінарним до відповідного руйнівного процесу у тільки-но

сформованій школі режисури української оперети. Короткочасний, проте яскравий імпульс експериментального мистецтва, з якого почалася історія першого в Україні театру музичної комедії, на жаль, залишився невідомим колективам Києва, Одеси та Львова, які утворилися декілька років потому, тобто вже у зовсім іншій дійсності.

Проте, навіть у цих колективах здобутки нової режисури 20-х – 30-х років отримали опосередковане наслідування.

### **Висновки**

Тож, театр музичної комедії України має серед усіх колишніх республік радянського союзу свій окремий шлях – він привласнює, а точніше успадковує через учнів Леся Курбаса наступні прикмети стилю: конструктивізм замість ілюзорності оформлення дореволюційної опереткової сцени; чіткість, технічність, узгодженість ритмів вистави з пластикою акторів, замість попередньої доби мелодраматичного театру актора-зірки; деякі принципи акторської техніки (зокрема, принцип образного "перетворення" емоції); ансамблевість, підпорядкованість режисерській концепції; використання засобів агіт-театру, театру малих форм, театру сатири, тощо.

### **Література**

1. Волков М. Біля джерел української оперети // *Музика*. – 1998. – № 4. – С. 26-28.
2. "Запорожець за Дунаєм". Режисерський примірник п'єси (зберігається в архіві Харківського театру музичної комедії). – 46 с.
3. Іняхин А. Сказки Каретного ряда // *Театр*. – 1984. – № 7. – С. 60-65.
4. Курбас Лесь. *Про українську оперету* // Лесь Курбас. *Філософія театру*. – К.: Основи. – 2001. – 916 с.
5. Макарчук Г. *Спогади про вчителя* (зберігається в особистому архіві Г. Макарчука). – 17 с.
6. Склярєнко В. *Режисер і балетмейстер* (зберігається в особистому архіві Г. Фількевич). – 27 с.
7. Станішевський Ю. *Барви української оперети*. – К.: *Музична Україна*, 1970. – 140 с.

## РОЗДІЛ 2 ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ТА ВИКОНАВСТВО В ДІАЛОГАХ З ЧАСОМ

УДК 78.01

Т. Сиднева

### ПАРАДОКСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

В статье определены главные и наиболее очевидные парадоксы, лежащие в основании музыки: *онтологический* (парадокс физики и метафизики), *гносеологический* (сочетание "неясности" предметно-понятийной семантики, абстрактной обобщенности музыкального языка, и — способности моделировать структуру эмоции, аффекта, обращенности к психофизиологии человека) и *аксиологический* (он связан с двойственностью этического воздействия музыки).

У статті визначені головні і найбільш очевидні парадокси, що лежать в основі музики: *онтологічний* (парадокс фізики і метафізики), *гносеологічний* (поєднання "неясності" наочно-понятійної семантики, абстрактної узагальненості музичної мови, і — здібності моделювати структуру емоції, афекту, звернення до психофізіології людини) і *аксіологічний* (він пов'язаний з подвійністю етичної дії музики).

In the article the most important and evitable paradoxes that lie in the basis of music are defined: *ontological* (the paradox of physics and metaphysics); *gnociological* (the combination of the ambiguity of the subject-conceptual semantics, abstract generalization of the musical language and the capability to model the structure of an emotion, of an affect, of an appeal to the psychophysiology of a human being) and *acsiological* (it is connected with the duality of ethical influence of music).

В последние десятилетия понятие "художественное мышление" прочно вошло в научный обиход и предстало не в качестве метафоры, но как специфический способ создания, хранения, передачи информации, обладающей "эмоционально-проективно-интеллектуальным синкретизмом" (М. Каган) и основанной на принципиальной смысловой многомерности. Причем среди других отраслей искусствознания решающую роль на пути идентификации художественного творчества как самоценного типа мышления сыграла музыкальная наука, в недрах которой многие годы формировалось мощное обоснование этой

проблемы. Музыка, определенная Б. Асафьевым как "искусство интонируемого смысла", как образно-интонационная форма сознания, специфический тип звукослуховой деятельности человека, среди других видов художественного мышления занимает особое положение. Музыка есть "алгебра всех искусств", квинтэссенция художественных качеств, она являет собой наиболее концентрированное воплощение основных особенностей художественного мышления и, прежде всего, *парадоксальности* как фундаментального его свойства. Парадоксальность проявляется в многомерной внутренней антиномичности художественного мира, алогичном совмещении несовместимых величин и отражает его принципиальную нелинейность. **Целью** исследования является выявление основных музыкальных парадоксов.

Среди главных и наиболее очевидных парадоксов музыкального мышления можно выделить следующие. Первый — *онтологический*. Парадокс физики и метафизики. Он заключен уже в самом музыкальном звуке, сочетающем сугубо физические качества (частота, громкость, длительность, тембр) и — метафизичность, мистичность, духовную запредельность (как отмечал Гегель, "слух идеальнее зрения"). Пифагорейское представление о музыке как гармонии сфер, обнаружение тождества музыки и мистики Шеллингом, определение музыки как праосновы бытия Шопенгауэром (предполагавшем, что "музыка существовала бы даже в том случае, если бы действительности не было вообще"), жажда омузыкаливания культуры во имя обретения желанной свободы, провозглашенная А. Белым и А. Скрябиным, ее понимание А. Лосевым, как "чистого становления по принципу *все во всем*" — все это является свидетельством причастности музыки к запредельным сферам. Характерно в этой связи суждение А. Белого: "С одной стороны, музыка у меня только музыка, а с другой стороны, она музыка совсем в ином смысле — она символ души мировой стихии, или той, кого Соловьев называл "темного хаоса светлая дочь"<sup>1</sup>.

Второй парадокс — *гносеологический*, обусловленный, с одной стороны, "неясностью" предметно-понятийной семан-

<sup>1</sup> Белый А. Записки мечтателя. — М. 1922. — №6. — С.20.

тики, абстрактной обобщенностью музыкального языка, способностью "в одной интонации свернуть смыслы целой эпохи" (Б. Асафьев). Это говорит о философичности музыки, так чутко определенной Ф. Ницше: "Заметили ли, что музыка делает *свободным* ум? Дает крылья мысли? Что становишься тем более философом, чем более становишься музыкантом?"<sup>1</sup>. С другой стороны, музыке нет равных в способности моделировать структуру эмоции, аффекта, она обращается к психофизиологии человека, апеллирует к инстинктивной сфере, к "слепым чувствам" (В. Набоков). Вспомним характерное суждение героя романа Т. Манна "Доктор Фаустус", видевшего в музыке "слишком много коровьего тепла". Неотделимость музыки от психофизических процессов в организме человека позволила уже в древности весьма эффективно использовать ее как средство врачевания различных недугов. Как видим, в специфической информации, воплощенной в музыке, соединяются философичность и биологизм, абстрактная отвлеченность и предельная конкретность.

Третий парадокс музыки — *аксиологический*, он связан с двойственностью этического воздействия музыки: очевидно ее созидающее и разрушающее влияние, ее способность в равной степени и побуждать к смирению, кротости, аскетизму, возвышать, гармонизовать состояние души и — одновременно — приводить к неукротимым экстатическим состояниям, пробуждать оргиастическую чувственность. Вспомним в этой связи ригорические суждения Платона, предостерегавшего от частой смены стилей в музыке, которые, по его мнению, могут привести к государственным катаклизмам; размышления Боэция о непосредственной связи музыкальных ладов с характером нравов и т.п.

Онтологический, гносеологический и аксиологический парадоксы, определяющие характер музыкального мышления, раскрывают не только специфику музыки. Сочетая в себе эзотеризм и биологичность, магию и математику, этос и аффект, созидание и разрушение, музыка открывает безграничные

<sup>1</sup>Ницше Ф. Казус Вагнер. Туринское письмо в мае 1888 / Сочинения в 2-х т. Т.2. М.1990. С.529.

возможности для постижения тайн мышления человека и организма культуры в целом.

Парадоксальная природа музыкального мышления обусловила то, что на этапе зрелости искусства, к XX веку, ознаменовавшему собой начало неклассической культурной эпохи, четко определяются две полярные сферы. Эти сферы отражают общий раскол культуры на элиту и массы, восходящий к древности, но начиная с XX столетия развернувшийся во всей полноте. Дихотомия, пронизывающая культуру, отражает различные стороны бытия человека в мире, разные уровни его сознания, его способность "жить в культуре" и "творить культуру" (Г. Стернин). Два образа музыкального мышления определяют как музыка высокая и низкая, профессиональная и дилетантская, академическая и неакадемическая, авторская и анонимная, концертная и бытовая, легкая и серьезная, истинное искусство и китч-продукция.

Музыка сегодня беспрецедентно многолика и многообразна. Жанровый взрыв в современной музыке Ю. Холопов сравнил с культурным кризисом в эпоху крушения древнего мира. Глобальный сдвиг связан во многом с разрастанием и усложнением элитарного и массового слоев.

Понятие "массовая музыка" при всем разнообразии трактовок (бытовая, популярная, неакадемическая, легкая и т.д.) обнаруживает следующие константы. Во-первых, неизменной является связь с поточно-конвейерной индустрией, с коммерциализацией всех общественных отношений. Весьма показательны в этом отношении ставшие традиционными хит-парады, телешоу "Фабрика звезд" и т.п. Массовая музыка рассчитана на всеобщее потребление и характеризует особый вид производства культурных ценностей и превращение в товар продуктов творчества. Во-вторых, постоянной становится тенденция к униформизму, как выражению своеобразного коллективизма. Единая "душа толпы" (термин Г. Лебона), порождающая взаимное усиление эмоций и пробуждающая общие чувства, взаимовнушение, нередко способствует успеху и популярности даже весьма заурядных музыкантов. В-третьих, массовая музыка "обречена" на упрощение и снижение, она отражает примитивизацию мышления,

определенный уровень некомпетентности, в самой низинной ее части сосредоточена заурядная, откровенно коммерческая продукция (типа "Руки вверх", "Стрелки" и т.п.). Неизменными спутниками этой примитивизации являются нетерпимость и неприятие всего непонятого, агрессивное отношение к чужому, необычному, неясному (Ортега-и-Гассет отмечает характерный парадокс: "жизнь распахнулась настежь — душа заурядная закрылась наглухо"). В основании константных качеств массовой музыки находится мифологизация сознания, основанная на архаическом стремлении к удовольствию и комфорту, мистификация жизни, в которой каждый — не независимо от природной одаренности — может стать героем, "звездой" (не случайно сегодня столь популярно караоке, позволяющее "примерить" образ звезды на себя). Характерна психологическая установка: уверенность в своей избранности, элитарности.

Отражая определенный тип (и уровень) сознания, массовая музыка все же не является монолитной и однонаправленной. Она обнаруживает внутреннюю двойственность: с одной стороны, грубость, банальность, физиологичность, "эстетический мусор современной цивилизации" (Б. Гройс), свалка, с другой — естественная простота, близость природе, повседневной жизни. Амбивалентность проявляется и в следующем: обывателя тяготит заоблачность образов, отпугивает все несказанное и запретное (он инстинктивно протестует против всякого многообразия и индивидуальности, против концепционности академического искусства). В то же время им владеет желание подняться над эмпирической обыденностью, опозитизировать быт, приблизиться к искусству высокому и утонченному. Двойственность проявляется и в характере массовой продукции. Чтобы завоевать массового слушателя, а, следовательно, быть продаваемыми и покупаемыми, образцы массового искусства должны вызывать интерес, привлекать индивидуальностью и неповторимостью, в то же время — массовая продукция неизбежно связана с нивелированием стиля (что определяется, как правило, желанием авторов вновь и вновь повторить коммерческий успех, эксплуатируя отработанные шлягерные приемы).

Одновременно с массовизацией жизни утверждается иной полюс культуры — элита, как избранная, наиболее деятельная,

продуктивная часть общества и наиболее способная к духовной деятельности, определенная еще Шопенгауэром как "люди гения". Элитарное, являющееся продуктом индивидуализации, возрастания личностного начала, существует в культуре как средоточие эксперимента, зона "брожения" и поиска смыслов, высшая степень продуктивности деятельности, предельное выражение творческого потенциала эпохи.

Элита как форма существования в музыкальной культуре, особое состояние сознания, при всей многоликости и многообразии, имеет четкую двунаправленность. С одной стороны, это создатели авангардного искусства, художественная богема, владеющая эзотерическим языком искусства высокой меры условности; с другой стороны — академическая, профессиональная среда, ориентированная на интеллектуальные формы духовности, следование универсальному идеалу Истины, Добра, Красоты, строгость по отношению к себе, способность жить во имя идеи.

Внутри каждой жанрово-стилевой парадигмы (в академической среде, в электронной музыке, в джазе, рок-музыке, авторской песне) образуется свой элитарный слой, в котором концентрируются индивидуальные, эвристические качества.

Элитарная сфера музыки предполагает высокий, требующий специальной подготовки уровень освоения языка, особенно, если речь о современном музыкальном языке, новых методах нотации. Она трудна *для создания* (поскольку повышение возможностей, которые предоставляет культурная ситуация, усложняет проявление индивидуальности), *для восприятия* (индивидуализация стиливых приемов повышает событийность музыки, ослабляет коммуникативность, утрачивается эффект "узнавания"), *для исследования*: нередко современному музыковеду требуются знания не только смежных областей, но и наук, весьма отдаленно связанных с музыковедением. В частности, для адекватного восприятия и изучения творчества Янниса Ксенакиса — композитора, архитектора, математика, агронома, информатика — необходима осведомленность в различных областях знания.

Мрачные пророчества о торжестве слепой массы, о нивелировании сознания, об опасности тех форм, которые приобрела

культура повседневной жизни "среднего класса", об угрозе исчезновения элиты, отчаянно борющейся с тупой и злобной толпой, высказывались многими мыслителями начала XX века. Однако на протяжении столетней истории взаимоотношений "горстки избранных" и "ее величества публики" происходило осознание неоднозначности этого диалога, выявление способности к перевоплощению, к ассимиляции массовых образцов с элитарными формами творчества, обнаруживается не только жизнеспособность, но и продуктивность этого взаимодействия.

Реальная основа диалога двух типов музыкального мышления многоаспектна. Прежде всего, следует отметить производность массовой продукции от элитарных образцов. К массе нисходит отработанный наверху материал, нередко — высокого качества, но утративший новизну (музыка Вивальди, Моцарта сегодня звучит в сотовых телефонах).

Очевидным является также влияние низовых сфер на профессиональное искусство. Достаточно вспомнить, что опера, симфония, квартет и другие жанры академической музыки изначально принадлежали к бытовой сфере. Жанровые модели бытовой музыки и откровенная китч-продукция как яркое выразительное средство широко распространены в произведениях Малера, Шостаковича, Шнитке и многих других композиторов. Сегодня классика тиражируется в сотнях версий, существует в многочисленных римейках, что также является результатом воздействия массовой традиции.

Закономерность взаимовлияния массового и высокого искусства обусловлена и тем, что их основанием являются одни и те же архетипы. "Технологическое различие заключается в том, что архетипы в элитарном искусстве выступают в форме образов-символов, в низких жанрах — как образы-знаки"<sup>1</sup>. В культуре существует множество примеров "раздвоения" художественных произведений: одно для широкой публики, для жадного до скандалов массового потребления (с четкой фиксированностью значений, клишеобразностью трактовок), другое — для тонкого и взыскательного культурного слушателя, зрителя, читателя

<sup>1</sup> А.Яковлева. Массовая культура: возвращение в Эдем // Элитарное и массовое в русской художественной культуре. — М., 1996. — С.119.

(наполненное эвристической неисчерпаемостью смыслов). Подобная ситуация наблюдается и в музыке, особенно при прикладном использовании классических фрагментов (темы из балета "Лебединое озеро", Первого фортепианного концерта Чайковского у наивного слушателя ассоциируются с диснеевскими мультфильмами, с рекламой чипсов, водки и т.п.). Вместе с тем, продукция дилетантской среды, образцы низовой культуры, попав в элитарный контекст, теряют свою реальность, жизненность, силу и тайну. "И в той и другой среде не существует иммунитета по отношению к инородным ценностям"<sup>1</sup>.

В постмодернистской эстетике, отражающей всеобщую демократизацию жизни, провозглашается необходимость отказа от деления искусства на высокое и низкое, размывания границ между искусством и неискусством. Принцип "двойного кодирования" Ч. Дженкс (обращенность к элите и человеку с улицы), пафос вторичности (определивший цитирование без границ), множественность кодов — все это не упрощает, а, напротив, усложняет адекватность распознавания музыкальных смыслов, возлагает серьезные требования к художественному вкусу. В самом деле, для полноценного восприятия произведений Крама, Сильвестрова, Десятникова, многих постмодернистских *opus'ov* неуместно быть просто наивным слушателем — необходимо знание истории музыки (по крайней мере, хрестоматийных ее образцов), иначе неминуемое историческое эхо оказывается за пределами восприятия.

### **Выводы**

Как видим, стремительность и разнообразие метаморфоз, которые претерпевает музыка в современной культуре, во многом обусловлены параметрами, заключенными в основании искусства звуков. Вероятно, парадокс, отражающий антиномичную природу музыки, и является одной из констант, которые объединяют существование музыки в ее исторической перспективе и допускают возможность единовременного существования разных уровней и типов жанрового, стилевого, языкового мышления.

---

<sup>1</sup> Б.Гройс // Искусство киною. — 1992. — №3. — С.102.

## ЧЕРТЫ СТИЛЯ МОДЕРН В "СКИФСКОЙ СЮИТЕ" С. ПРОКОФЬЕВА

Проблема "Прокофьев и стиль модерн" до сих пор является малоизученной в отечественном музыкознании. Черты этого стиля следует искать в ранних opus'ax композитора, особенно в тех, которые напрямую или опосредованно связаны с театром. Одно из таких произведений — "Скифская сюита". Влияние стиля модерн прослеживается в Сюите как на образно-содержательном уровне, так и непосредственно в музыкальном материале.

Проблема "Прокоф'єв і стиль модерн" дотепер є маловивченою у вітчизняному музикознавстві. Риси цього стилю слід шукати в ранніх opus'ax композитора, особливо в тих, які безпосередньо або опосередковано пов'язані з театром. Один з таких творів — "Скіфська сюїта". Вплив стилю модерн простежується в Сюїті як на образно-змістовному рівні, так і безпосередньо в музичному матеріалі.

The "Prokofiev and "modern" style" problem is not enough explored in musicology. Signs of this style could be found in early works of the composer, especially in theater-related compositions. "Scythian suite" is one of them. The "modern" style influence can be traced in both figurative component and music language.

В настоящее время в музыкознании существует устойчивая традиция рассматривать музыкальные явления рубежа XIX — XX вв. в контексте модерна. Отчасти это связано с тенденцией трактовать понятие "модерн" расширительно — как стиль эпохи. Именно соотнесение с чертами этого стиля позволяет зачастую найти ключи к пониманию важнейших особенностей отдельных музыкальных произведений (в частности, И. Стравинского, С. Прокофьева) и композиторских стилей, например, Н. Черепнина, словно "родившегося в "костюме" модерна" (Л. Дейкун)<sup>1</sup>.

В России, как и в других европейских странах, модерн имел свои особенности, в том числе связанные с иконографией. Особую популярность "скифского" образа в культуре Серебря-

<sup>1</sup> О стиле модерн в творчестве Н. Черепнина см.: Дейкун Л. Русский музыкальный модерн: путешествие в начало века. Дипломная работа. — Н. Новгород, 1990.

ного века можно, на наш взгляд, считать одной из таких особенностей. Обращение к национальному прошлому, древним культурам было характерно для модерна в целом. При этом одна из важных особенностей историзма модерна — *мифотворчество*. Именно такой "мифологической былью" (А. Белый) в культуре России стало "скифство".

**Целью** статьи является выявление черт стиля модерн в "Скифской сюите" С. Прокофьева.

Если внимательно присмотреться к "скифству" как образно-стилевой сфере, становится видно, что она органично вписывается в систему координат модерна. Показательно, что и хронологически она наиболее ярко и концентрированно представлена в первые два десятилетия XX века, что совпадает с расцветом модерна в русском искусстве. Думается, "скифские" мотивы можно без преувеличения назвать знаковым явлением в русской культуре этого периода. Это и поэтические "скифы" А. Блока и В. Набокова, и живописные работы Н. Рериха, и "Степь" М. Врубеля, и "Весна священная" И. Стравинского ... Далеко не у всех они оказались в творчестве определяющими, но многими были так или иначе затронуты.

Для России, в силу особенностей её географии и исторического развития, проблема определения своих корней стояла всегда особенно остро. Важнейшим её аспектом была "раздвоенность" между Востоком и Западом. Известно, что в период рубежа XIX — XX вв. русская культура вступает в многообразные контакты с художественной культурой зарубежных стран. Как отмечает Г. Стернин, "устроителям выставок зарубежного искусства никогда не удавалось ограничить цели чистым просветительством. Экспонировавшиеся на выставках работы сразу вовлекались в художественную борьбу, становились её причиной. Эти споры обладали особым свойством ставить в одну плоскость и частные вопросы живописного ремесла и *крупные проблемы художественного самосознания России* (курсив мой — А.К.)". В. Мейерхольд рассматривал модерн как западное привнесение и высказывался о нём резко отрицательно:

---

<sup>1</sup> Цит. по: Г. Стернин «Художественная жизнь России 1900 — 1911 гг.». — М., 1988. — С.109.

"...Страшно, когда со сцены веет знакомыми мотивами из "модернистских" журналов вроде "Die Kunst", "The Studio", "Jugend". Страшно, если art nouveau и modern style, которые теперь всюду — на тросточках, на домах, в кондитерских и на плакатах, — проникнут на сцену, хоть и в более благородных формах"<sup>1</sup>. Однако модерн, совершивший опыт интеграции западной и восточной культурных традиций, оказался для России значительно более близок и органичен, чем казалось.

"Скифские" мотивы начала XX века зачастую восходят к образам Востока, которые были распространены ещё в искусстве романтизма XIX века. Такая трактовка "скифства" была связана с общей волной повышенного внимания к восточным культурам, что совмещалось с пафосом отрицания западной цивилизации, как "старой", "умирающей". Вполне закономерно, поэтому, увлечение в России "знаковым" трудом О. Шпенглера "Закат Европы". Отметим, что и А. Блок в своих статьях, дневниковых записях и, конечно, в ставшем программным стихотворении "Скифы" объединял "скифское" и азиатское начала. Их сближают такие качества, как красочность, стихийный динамизм, открытая эмоциональность. В русской музыке можно упомянуть степной "русский Восток" А. Бородина, М. Балакирева, сказочно-архаический Восток М. Глинки, Н. Римского-Корсакова. Оба восточных лика в определённой мере отразились в "скифской" образности, обозначив её связь со стилем модерн.

Ощущение своих азиатских, восточных корней давало некую точку отсчёта в определении возраста русской нации: "наше мнение прочно: мы молоды. Ещё бы! Западный мир, уходящий корнями в Греко-римскую почву, и мы, выросшие на равнинной целине, открытой всем кочевникам азиатским — не то, что состариться, созреть не успели. <...> В этом смысле мы юны, наша имперская, целиком западническая культура предстаёт нам совсем молодой, только созревающей в течение двух столетий" (С. Маковский)<sup>2</sup>. Субъективное ощущение

---

<sup>1</sup> Цит. по: Г. Стернин «Художественная жизнь России 1900 — 1911 гг.». — М., 1988. — С.134.

<sup>2</sup> Цит. по: С. Маковский «На Парнасе Серебряного века». — М., 2000. — С.476-477.

молодости нации в сочетании с ощущением молодости века, который только начинался, обещая многое в будущем, определили во многом динамизм и особую энергетическую заряженность "скифских" образов. Хорошо известно, что и в искусстве модерна очень широкое распространение получили мотивы молодости, непосредственного проявления жизненных сил, показ разных граней витализма.

Отталкиваясь от жанровой специфики, "Скифскую сюиту" Прокофьева следует отнести (как и ряд других *opus*'ов композитора) к петербургской линии русского модерна, унаследованной от Римского-Корсакова, Лядова и т.д. В отличие от московского "чистого" типа модерна, в основе петербургского варианта лежала идея синтеза, что позволяет определить его как "синтетический"<sup>1</sup>. Как известно, "Скифская сюита" основана на музыке балета "Ала и Лоллий", написанного по заказу С. Дягилева (либретто С. Прокофьева и С. Городецкого<sup>2</sup>), но так и не поставленного. Трактовка балета как нового *Gesamtkunstwerk* была одной из принципиальных, определяющих черт дягилевской антрепризы, ставшей квинтэссенцией достижений русского модерна. Именно в антрепризе были собраны многие художественные образцы, связанные с восточной и "скифской" сферами, а произведения С. Прокофьева и И. Стравинского звучали вместе с музыкой Бородина и Римского-Корсакова, демонстрируя генетическое единство, преемственность внутри петербургской ветви стиля.

"Скифскую сюиту" (ор. 20, 1913-1914 гг.) можно с полным основанием рассматривать в ряду программных для явления "скифства" в русском искусстве сочинений. Тот факт, что "скифская" линия творчества Прокофьева берёт начало именно в недрах балетного жанра, сам по себе показателен. Для творцов модерна танец был знаком природного, стихийного начала в человеке, символом внутренней свободы, раскрепощения скрытых сил. Через прихотливую смену движений должны были

---

<sup>1</sup> См. указ. работу Л. Дейкун.

<sup>2</sup> Именно Городецкий был инициатором обращения к картинам «из скифской жизни», к национальной мифологии, что напрямую было связано с образным миром его собственного творчества.

проявляться неосознанные порывы и эмоции. Не случайно А. Ремизов проводит параллели между танцем и сном. И то и другое открывает путь к бессознательному: "Русалия (русское плясовое действо — А.К.) тоже, что сновидение, ни дневной ограниченной "действительности", ни правды трезвого "нормального" зрения"<sup>1</sup>. Новое понимание танца закономерно вызвало к жизни и новую хореографию. В. Нижинский, А. Дункан, О. Глебова-Судейкина, М. Фокин и другие искали более прямой, непосредственной связи между образом, эмоцией, музыкой и пластическим знаком. Одновременно повышенное внимание к танцу было, по замечанию В. Холоповой, "выражением тенденции к культуре тела — не христианскому, а скорее возрождавшему языческие черты"<sup>2</sup>. Это стихийное, здоровое, телесное начало противопоставлялось романтическому субъективизму, психологизму, декадентским настроениям начала века. Закономерно поэтому, что ведущие деятели дягилевской антрепризы считали именно балет наиболее перспективной формой в музыкальном театре<sup>3</sup>.

Отдельного внимания заслуживает тот факт, что в творчестве Прокофьева довольно часто музыка театральных произведений обретала "вторую жизнь" в симфонических жанрах. В данном случае нас интересует переход музыкального материала из жанра балета в жанр программной симфонической сюиты, связанной с традицией русского эпического симфонизма, идущей от А. Бородина. То, насколько естественно произошла жанровая трансформация "балет — сюита", свидетельствует об определённых качествах исходного музыкального материала. В первую очередь это особый декоративизм, столь свойственный произведениям, рождённым стилем модерн. Каждый эпизод при этом трактуется как красочное, декоративное панно, предназначенное

---

<sup>1</sup> Цит. по: А. Ремизов «Огонь вещей». — М., 1989. — С.235.

<sup>2</sup> Цит. по: В. Холопова «Ритмические новации» // Русская музыка и XX век. — М., 1997. — С.553.

<sup>3</sup> «Наш балет является совершеннейшим синтезом всех существующих искусств <...>. Мы имели храбрость отказаться от декадентства и вернуться к идеалу здоровья. Геба нам дороже, чем Саломея. И большая публика, которая всегда остаётся здоровой, откликнулась на наш призыв» — Л.Бакст. Цит. по: «Сергей Дягилев и русское искусство». — М., 1982. — Т. 1. — С. 214-215.

для длительного созерцания. Этот же "пафос созерцания", "зачарованность", эстетическое любование сказочно-архаическими образами и образами идеализированной и мифологизированной старины<sup>1</sup> был свойственен мирискуснической среде, во многом связанной с дягилевской антрепризой.

Программные заголовки частей "Скифской сюиты", связанные с общим сюжетным планом балета, дают возможность дифференцировать несколько "наклонений", аспектов "скифской" образности. Прежде всего, это ритуальность (I часть "Поклонение Велесу и Але"), плясовое начало (II часть "Чужбог и пляска нечисти"), пейзажность (III часть "Ночь"). Своеобразие картины солнечного восхода в IV части ("Поход Лоллия и шествие солнца") состоит в том, что она мыслилась композитором не как явление природы, а как "шествие небесных сил, завершающееся появлением Бога-Солнца" (С. Прокофьев). Как отмечает Д. Сарабьянов, мотив шествия, похода (с оттенком праздничного напряжения) как отражение массовых образов является особенностью иконографии русского модерна<sup>2</sup>. Образу пляса уже на этапе замысла балета "Ала и Лоллий", отводилась важная драматургическая роль: "Кончить балет можно было бы дикой пляской, но сделать так, чтобы это была не пристёгнутая пляска, а кульминационный момент всей вещи, в которую бы влетела и на которой бы кончилась вещь"<sup>3</sup>. Подобные финальные плясы были в балетах "Весна священная" Ф. Стравинского, "Дафнис и Хлоя" М. Равеля, что могло опосредованно повлиять на прокофьевский замысел. Наиболее же близок II части Сюиты в образном плане, думается, был "Поганый пляс" из "Жар-птицы" Стравинского, где через экзотическую пляску также нашёл отражение разгул тёмных сил. Сам Прокофьев очень ценил "Поганый пляс", говоря, что он "прямо хорош". Яркая характеристика, данная ему Н. Мясковским, вполне могла относиться и к прокофьевскому плясу: "Яркие, выпуклые темы, спаянные порывом жгучего

---

<sup>1</sup> Именно это качество «описательности» стремился впоследствии преодолеть Прокофьев в «Семеро их» (а так же в балете «Шут»), делая больший акцент на действенности.

<sup>2</sup> См. Д. Сарабьянов «Стиль модерн». — М., 1989. — С. 184.

<sup>3</sup> Цит. по: С. Прокофьев «Дневник». — Т. 1. — Париж, 2002. — С. 486.

темперамента; глухой топот, сменяемый то дикими взвизгами, то стремительно-томными вздохами; какой-то вихрь безграничного разгула"<sup>1</sup>. Вообще, образ экстатического танца был чрезвычайно распространён в иконографии модерна. Плясы и вакханалии были частью многих балетов дягилевской антрепризы. Можно также вспомнить "Половецкие пляски" А. Бородина, которые были настолько художественно самодостаточны, что стали самостоятельным балетным номером в постановке М. Фокина. В целом, среди произведений Прокофьева, связанных со "скифством", именно в Сюите эта сфера образно и, соответственно, стилистически представлена наиболее многогранно, причём все перечисленные образные компоненты органично вписываются в образную систему модерна.

Одна из граней важнейшей для стиля модерн идеи биологизма, которая раскрывается в "скифстве", — обращение через национальную архаику к "природному" человеку, ещё не отделяющему себя от окружающей его естественной среды. Так, область ритуалов — это отзвук того времени, когда, по словам А. Блока, человек ощущал, что "каждая былинка — стихия, и каждая стихия смотрит на него своим взором, обладает особым лицом и нравом". Заклинание становилось знаком неразрывной связи человеческого и стихийно-природного начал. Именно "первобытная гармония согласует <...> слова и дела": "тесная связь с природой становится новой религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски" (А. Блок)<sup>2</sup>.

Если говорить о музыкальном языке, то в "Скифской сюите" можно обнаружить ряд тем, которые демонстрируют своё родство с принципами модерна. Например, тема II части "Ночь", которая в балете была связана с изображением "лунных дев". Сам образ холодной, нездешней, таинственной красоты был очень распространён в европейском искусстве рубежа веков и находился как бы на пересечении модерна и символизма. Что касается непосредственно стилистического решения, то в этой

---

<sup>1</sup> Цит. по: В. Красовская «Русский балетный театр начала XX века. 1. Хореографы». — Л., 1971. — С. 359.

<sup>2</sup> А. Блоку принадлежит работа «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906 г.). Мы цитируем её по Собранию сочинений А. Блока в 8-ми томах. — М.-Л., 1962. — Т. 5. — С. 43.

теме можно обнаружить типичные для модерна принципы — как, например, самодвижение формы (тема словно "прорастает" из начального трёхзвучного мотива), являющееся опять же проявлением идеи биологизма, но уже на другом уровне. Как указывает Л. Фрейверт, это не что иное, как "воскрешение барочного музыкального принципа ядра и развёртывания, который выступает как самораскрытие сущности, распространение её вовне"<sup>1</sup>. Графичность и аскетизм линии темы в сочетании с изысканной игрой приглушённых красок так же рождают аналогии с языковыми особенностями стиля модерн. В теме среднего раздела I части можно обнаружить претворение принципа взаимопроникновения рельефа и фона: здесь каждый темброво-фактурный пласт содержит свою выразительную остигатную формулу, причём из таинственного "эха" двух флейт то возникает, то вновь "растворяется" выразительная мелодическая фраза.

Поиск музыкального эквивалента "коллективному бессознательному" требовал пересмотра иерархии составляющих музыкального языка. В скифском комплексе выразительных средств определяющую роль играл *ритм*. Через его стихию, тот самый "сокровенный ритм жизни", о котором говорил Л. Бакст, наиболее непосредственно выразилась идея витализма. Специфическая выразительность "скифских" ритмов определяется строго выверенным соотношением регулярности и нерегулярности, которая вносит элемент непредсказуемости, импульсивности, экстазизма. Если же выйти за рамки музыкального искусства, то аналогичное явление можно обнаружить в архитектуре модерна: "ритмика скульптурного декора допускала не только компоновку, производившую впечатление стихийной, но и равностопный метрический шаг. В постройках с метрической повторностью мотивов <...> мерный ритм усиливает эмоциональное воздействие каждой детали"<sup>2</sup>. Важнейшую роль в "скифском" стилевом комплексе играют остигатные фигуры. Их сочетание по горизонтали и по вертикали создаёт подобие

<sup>1</sup> Цит. по: Л. Фрейверт «Художественное формообразование в русском модерне как невербальная философия» // Музыка и время. — 2005, № 5. — С. 25.

<sup>2</sup> Цит. по: А. Вершинина «Убранство зданий московского модерна» // Русское искусство. — 2005, № 1. — С. 28.

музыкального орнамента (например, см. основную тему и тему среднего раздела I части). По замечанию М. Медарич, орнаментальность в разных видах искусств всегда означает особый тип организации материала. Его сущность в том, что "с помощью варьирования основной микроединицы либо визуальной, либо звуковой природы посредством повторения или симметрии достигается ритмизация целого"<sup>1</sup>. По аналогии с изобразительным искусством, такой конструктивный принцип может быть назван "орнаментальным раздроблением объема". Благодаря подобному орнаментально-графическому типу организации возникает особый пространственный эффект "плоскостности" звучания. Отказ от перспективы, поиск "двухмерных формул" были наряду с извилистой линией знаковыми приёмами модерна.

В целом, когда речь идёт о поиске стилевых констант модерна в собственно музыкальном материале, следует иметь в виду сложность и, более того, невозможность полной и адекватной экстраполяции принципов визуальных и пластических искусств на музыку. На первый взгляд общие термины, такие как ритм, фактура, линия, в практике разных искусств обозначают всё-таки довольно разные явления. Поэтому, экстраполируя стилевые особенности визуально-пластических искусств на музыку, что неизбежно, когда речь идёт о модерне, можно скорее говорить о некой "стилистической метафоре" (С. Савенко).

### **Выводы**

Подводя итог, отметим, что произведения, связанные с отражением "скифского" начала, очень ярко характеризуют ранний прокофьевский стиль, обозначая явное влияние стиля модерна на этапе формирования творческой индивидуальности композитора. Думается, связи с этим стилем были многообразны и отразились в ряде других произведений, выходящих за рамки "скифской" линии его творчества. Их всестороннее изучение не только обогатит представления о музыкальном модерне рубежа XIX-XX вв., но и даст возможность по-новому взглянуть на стиль Прокофьева в целом.

---

<sup>1</sup> Цит. по: М. Медарич «Модерн как предавангардный стиль: М. Кузмин» // The Zagreb symposia XIII. — Amsterdam, 1994. — С. 68.

**ФУНКЦИИ КОНФЛИКТА  
В ДРАМАТУРГИИ СОВРЕМЕННОГО СИМФОНИЗМА:  
СЕДЬМАЯ И ВОСЬМАЯ СИМФОНИИ  
Д. ШОСТАКОВИЧА**

Концентрация конфликтности в симфонизме XX ст. была детерминирована событиями второй мировой войны, стимулировавших в этом жанре творчества разнообразие воплощений крутых драматических и трагических коллизий.

Концентрація конфліктності у симфонізі ХХ ст. була детермінована подіями другої світової війни, що стимулювало у цьому жанрі творчості розмаїтість втілення крутих драматичних та трагічних колізій.

Concentration of conflicts in symphony music of middle XX century was connected with second world war events, which influenced to development old and appearing new ways incarnates of the dramatic and tragedy oppositions.

Модификации симфонической драматургии, оперирующей системой жанрово-тематических контрастов в соответствии с родовой дифференциацией искусства, обладают разнообразными возможностями реализации конфликта, логики его становления и разрешения в соответствии с содержательно-структурной осью "борьба — переживание". Т. Чернова, обозначая наличие трех этапов ее становления, отмечает как открытый для исследований современный этап симфонизма (вторая половина XX — начало XXI ст.), безусловно, связанный с творческими новациями Д. Шостаковича [8]. *Целью* данной работы является исследование *структурологической и когнитивной функций конфликта* в драматическом симфонизме современности — их осмысление в качестве музыкальных *знаков и значений*. Предметом рассмотрения послужит *сопоставление драматургического конфликта "военных"* — Седьмой и Восьмой симфоний Д. Шостаковича.

Конфликт и конфликтность являются базовыми понятиями для анализа "военных" симфоний Д. Шостаковича, которые, подобно многим другим произведениям в разных видах

искусства, были созданы под влиянием грозных социальных событий. Творчество Д. Шостаковича по-прежнему пользуется повышенным вниманием исполнителей и исследователей, и в специальной литературе оно, несомненно, оказалось в центре процесса переосмысления музыкального наследия советского периода, парадоксы которого попыталась проследить В. Валькова в своем обзоре "Шостакович в постсоветском российском музыкознании: симптомы новой эпохи" [4]. И хотя существует точка зрения, что первая из рассматриваемых симфоний – Седьмая – написана на несколько лет ранее, сам факт ее первого исполнения в осажденном Ленинграде позволяет константно ассоциировать ее образы с темой военного лихолетья. Сохраняя традиции перцепции произведений Д. Шостаковича, в вопросах анализа симфоний с точки зрения соответствия композиционно-драматургических особенностей их программе, продиктованной реальными фактами, оригинальности художественной формы, специфики симфонического мышления автора будем опираться на работы Б. Ярустовского [9], А. Дмитриева [5], Л. Никитиной [6]. Поиски новых подходов к исследованию конфликта в симфонической драматургии привели к трудам специалистов по конфликтологии (монографии А. Анцупова и С. Баклановского [1]).

В данной статье попытаемся конкретизировать особенности структуры конфликта каждой из этих симфоний Д. Шостаковича с целью выявления его форм, становления и развития. Проявление конфликта как структурно-смыслового элемента рассматривается на 4-х уровнях: 1) *грамматургии*; 2) специфики жанра; 3) *типа* конфликта; 4) его авторской *смысловой интерпретации*. Реализация этой методики осуществляется посредством введения модели-понятия "*структура симфонического конфликта*", которая содержит информацию о схемах воплощения авторской концепции в знаково-смысловых планах, взаимодействующих в художественной целостности произведения. Герменевтический аспект этой операции состоит в том, чтобы не только понять, каким образом воплощается конфликт в тексте отдельной симфонической концепции, но и определить структуру, общую для различных модусов симфонического воплощения конфликта.

*Симфоническая драматургия* как элемент-срез данной модели выполняет функцию способа организации и воплощения конфликта произведения, в недрах которого сложились системы музыкальных оппозиций и корреляций, логико-причинных связей тематического материала и принципов контраста, варьируемые в разных эпохальных, национальных, индивидуальных формах стиля. В разновидностях симфонической драматургии в русле традиций родовой дифференциации проявляется позиция интенсивности "вовлечения" автора в содержательно-смысловую коллизию произведения: он либо *повествует о событии* с учетом "психологической дистанции" — эпическая составляющая, либо, экстравертируясь, *действует*, будто находясь в эпицентре борьбы, — драматическая составляющая, либо интровертируется, словно *"удаляясь"* в сферы *медитации и рефлексии*, — лирическая составляющая конфликта, ибо, как отмечал еще Гегель, его наличие возможно во всех трех родовых поэтиках.

Представляя конфликт как *когнитивный и структурологический* феномен современного драматического симфонизма, информационные параметры которого совмещают в одновременности коллизии действительности и воспринимающего их сознания, отметим, что способы его воплощения в каждой симфонии детерминируются совокупностью *объективных и субъективных* факторов, среди которых — *межнациональные музыкально-стилевые* особенности воссоздания социальных коллизий, а также присущие персональной intersубъективной сфере личности ее автора. Подчеркнем, что хотя 7-я и 8-я симфонии Шостаковича относятся к жанру драматического симфонизма, структурные и смысловые различия их концепций определяются разными типами конфликта, лежащими в их основе.

Итак, памятниками военных лет стали две симфонии в "до", в которых автор страстно реагировал на ожесточенный поединок двух миров — гуманистического и тоталитарного. Драматургической особенностью первой части Седьмой симфонии, как известно, ее новацией явилось введение эпизода "нашествия" на оригинальном тематическом материале, представляющего

собой цикл строгих вариаций глинкинского типа — *ostinato*, и лишь затем собственно разработки тем экспозиции (эпизод битвы), занимающей по времени наименьшую часть. Такой прием обусловлен стратегией развития коллизии, стороны которой обозначаются композитором в нарочито *последовательной* манере, свойственной *эпико-грамматическому прочтению концепции*, с помощью производного контраста. "Перехлестывание" разработочного тока на раздел репризы и образование синтетического по функции раздела репризы-разработки свидетельствует о следовании композитором традициям драматического симфонизма П. Чайковского, характеризующегося "сдвигкой" главной кульминации в репризу формы. Предшествующий ей траурный эпизод обостряет драматический сюжет, словно "вдыхая" в конфликт внутреннюю силу. Драматургия позитивных образов также весьма изобретательна: главная партия — образ Родины — воплощена в нескольких модификациях (одна в экспозиции, две в репризе-разработке, одна — в коде) и представляет рассредоточенный вариационно-разработочный цикл; зарождение в его недрах в результате мотивного "произрастания" темы нашествия — один из традиционных бетховенских приемов, творчески используемых Шостаковичем. Характерное для композитора изложение лирических тем (побочная партия) разнообразными приемами метроритмического, ладово-интонационного варьирования попевок, "побегов" из основного зерна темы в миноре с пониженными ступенями, имитация человеческой речи при помощи тембров солирующих деревянных инструментов, создание композиционных моментов для "произнесения" монологов-раздумий, рассказов, исповедей образуют особую *драматургическую линию лирической "составляющей" конфликта*.

В средних частях цикла основной конфликт теряет силу плаката, сохраняя присутствие в ностальгических воспоминаниях второй части и вновь поднимаясь до степени сопротивления в третьей части. Драматургическая логика второго этапа драмы, контрастирующего по настроению первому, выстроена в соответствии с выходом конфликта во внутренние субъективно-личностные сферы; третья часть, опираясь на

позитивные образы, в большей степени связана с активным действием, чем вторая. Здесь кристаллизуются типичные для Шостаковича методы "произрастания" тематизма из лаконичного зерна, жанровые сопоставления скерцоности и вальсовости, элементы пародирования (темы Лунной сонаты Бетховена) и гротеска, введения "иных" ритмических формул (типа болеро) в организацию музыкального действия и др. По замыслу автора, образы зловещих призраков, напоминающие об основном конфликте, уступают место общему просветлению, создающему иллюзию надежды. В следующем *attaca* финале логическим следствием выглядит становление темы победы, которое вызывает ассоциации с приемами ее "зарождения" в Девятой симфонии Бетховена. Показательно, что процесс становления победоносной темы осуществляется в антагонистичной интонационной атмосфере, семантически ощущаемой как "поле препятствий" упорному продвижению позитивного образа к цели. В среднем эпизоде вновь возникает траурный образ сарабанды, драматургическая задача которой - насытить позитивный образ энергией сопротивления. В качестве развязки конфликта произведения композитор предложил "счастливый конец": тема Родины воссоединяется с темой Победы, "могучая минорная тема как бы "погружается" в наплывающую атмосферу "белоснежного" До мажора" [9, с. 65].

Драматургия пятичастного цикла Восьмой симфонии во многом отличает ее от предшественницы. Внешняя структура цикла с преобладанием медленного движения в первой части, двумя скерцо, непосредственно (*attaca*) переходящими в финал, образующих с ним единое целое, отличается своей неординарностью. Первая, самая большая часть, содержащая восемь темповых скачков от *Adagio* к *Allegro* и наоборот, представляет основную антитезу трагического конфликта — агрессивно-воинствующую внешнюю угрозу и импульсивную, интеллектуально насыщенную духовную сферу героя. Содержание конфликта в данном случае определяется не столько исторической картиной битвы, сколько субъективным переживанием сопутствующих ей состояний. В то же время усиление субъективности в воплощении конфликта не привело автора к

драматургии внутреннего его эквивалента, как позднее произошло в Десятой симфонии. Составляющие коллизию образы достаточно уравновешены: негативное начало *персонифицировано* в темах агрессии в первой части и в обоих скерцо, которые несомненно являются портретами врага. В первом скерцо — военная поступь-шествие и гротесковый срамной пляс в серединном эпизоде, сливающиеся в заключение в одно целое, символизируют двойственную природу этого образа. Во втором скерцо, звучащем на еще более высоком экспрессивно-динамическом уровне, как бы накатывают волнами продвижения вражеской силы, подготавливая главную кульминацию симфонии на стыке третьей и четвертой частей. Интонационно механизированное движение этих волн связано с темой марш-нашествия из первой части: ритмическая пульсация, прогрессирующая за счет оркестровки и динамики, напоминает движение адской душегубки, работающей на фоне ударов парового молота, эффект действия которой дополняют "клевания" басов. Подражательность приемов оркестровки свидетельствует о мастерском владении композитором экспрессионистской техникой воплощения злых, агрессивных образов. Средний раздел части подтверждает этот тезис: образная двойственность, создаваемая торжественным звучанием трубы на фоне приплясывающего, "повизгивающего" с помощью высоких духовых, марша, является приемом гротеска, типичного для характеристик злого начала в стиле Д. Шостаковича. Как отмечал В. Бобровский, не только "драматический аспект эпоса в творчестве Шостаковича связан с гротесковой линией — ведь и лирико-драматический симфонизм композитора содержит в себе гротесковые образы" [3, с. 173].

Оригинальным драматургическим приемом разрешения конфликта в Восьмой симфонии стал момент контрастного противопоставления образа *апокалипсиса* (двухтактового предикта перед пассакалией) — наивысшей кульминационной точки развития, и прострации, наступающей после него как психологическая реакция *оцепенения*. В самой пассакалии, представляющей двенадцатикратное *ostinato*, идеально воплощается состояние "движение без движения", дополняемое

горестным повествованием солирующих духовых инструментов о страшных опустошениях и потерях, произведенных войной. Именно так, действенно, словно театрально воплотил композитор развязку трагического конфликта, приводящую в финале лишь к новому этапу ее осмысления. В финале (соната с элементами рондо) перед зеркальной репризой расположена лирическая кульминация *переживания*, наступившая как ответ на кульминацию *действия*. В этом плане и Largo и финал являются двойной смысловой развязкой концепции цикла, подчеркивая трагедийность реального, объективного и внутреннего, субъективного конфликта. В отличие от фанфарного завершения Седьмой симфонии, заключительный просветленный До мажор Восьмой привносит лишь очищающую силу катарсиса — только временное отстранения от всемогущего зла.

Показательно, что обращение Д. Шостаковича к данному жанру в близких по теме и времени сочинения произведения привело к использованию — соответственно — *эпико-драматической* и *лирико-драматической* его разновидностей, которые оказались адекватными версиям конфликта авторской интерпретации. В течение этого, казалось бы незначительного отрезка времени, а на войне степень его субъективной концентрации на несколько порядков больше, точка восприятия основного конфликта словно переместилась из внешней сферы вовнутрь и сконцентрировалась в духовном мире автора, размышляющего об ужасах войны, о судьбах человека и человечества. Изменение вектора мировосприятия композитора определило выбор художественных средств при воплощении военного конфликта, вариантов жанровых разновидностей драматического симфонизма, и более того, стимулировало необходимость творческой трансформации самого жанра. Заметим, что многоликость симфонии XX столетия, в частности у Д. Шостаковича, в значительной мере обязана "смещению", взаимодействию родовых и жанровых элементов: даже в пределах одной крупной формы встречается характерное взаимопроникновение жанровых формул (марш и танец), сочетание эпических, драматических, лирических, юмористических, гротесковых образов и соответствующих методов развития.

Оба произведения Д. Шостаковича относятся к монументальным циклам жанра драматического симфонизма, первые части которых, следующие классическим традициям — самые продолжительные, излагающие главный тезис симфонического действия, закладывающие основной конфликт концепции. Интенциональное поле конфликта обеих симфоний создано антагонизмом оппозиции "добра и зла" (мира и войны), который ощущается композитором как "сшибка", смертельная схватка, неразрешимое противоречие. Тем не менее, в первой из них Д. Шостакович находит возможность разрешить драматический конфликт с надеждой на победу, а во второй — интенсивность, сгущение сил зла не оставили места для оптимизма, конфликт Восьмой симфонии интерпретирован автором как трагический.

Тенденция эстетической дифференциации трагического и драматического как различных концепций конфликта, детерминирующая способы их разрешения в художественном произведении, по сути экстраполируется на жанровые разновидности драматического симфонизма. *Трагический* конфликт, экспонирующий антиномию *антагонистических* начал, философски определяемый как противоречие между свободой и необходимостью, при развязке конфликта предполагает наличие эффекта *катарсиса*, проявляющегося в процессе психологического переживания дихотомии формального и содержательного моментов. *Драматический* конфликт, моделирующий противоречия, которые *не носят антагонистического характера*, зачастую связан с вынесением развязки — смыслового итога их противодействия — за рамки конкретного произведения. Д. Шостакович воплотил в структуре Восьмой симфонии трагический тип конфликта, поскольку, очевидно, драматический тип, представленный в Седьмой симфонии, уже не соответствовал в тот момент ни своему реальному социальному прообразу (тяжелейшие события на фронтах), ни настроениям и мировосприятию автора.

Детализация вопросов мировоззрения, мировосприятия, эволюции художественных замыслов композитора не входит в задачи данной статьи и может составить цель специального исследования, осуществляемого соответствующими методами. В

частности, перспективным представляется использование так называемого эсхатологического метафизического подхода, примененного музыковедом Н. Бекетовой в процессе анализа личности и творчества С. Рахманинова как символа культурного цикла [2].

В дискурсе нашего рассмотрения функций конфликта в симфониях Д. Шостаковича, выступающего в качестве компонента их жанрово-драматургического, структурно-смыслового срезов, определение его содержательного значения невозможно без понимания своего рода метафизической вертикали: *конфликт* симфонической концепции — *сфера конфликтности* в мировосприятии композитора.

Иными словами, для понимания содержания конфликта, определения его когнитивной функции в художественном произведении ключевым моментом становится уточнение смысловых параметров понятия "конфликт", которые проявляются, как представляется, в сопоставлении с понятием "конфликтность". Конфликтность — как и конфликт — характеризует наличие напряжения, присутствующего при воплощении в художественном творчестве противоречий реальности: если конфликт ориентирован на их обострение, то конфликтность может "скрывать" их предмет в форме подразумеваемого слоя смысла. Конфликтность включает в себя художественные характеристики различной степени напряженности — от аффективного противоречия, внутреннего конфликта до эпического разворота трагических и драматических коллизий. Кроме того, понятие конфликтность предполагает осмысление явлений более широкого плана, например: амбивалентность феноменов коллективного и индивидуального сознания, свойственных определенной эпохе, ее стилевым, эстетическим проявлениям, которые, в конечном счете, воплощаются в произведениях разных видов или жанров искусства.

Выражению смысла конфликта и конфликтности в военных симфониях Д. Шостаковича соответствуют оппозиция понятий искренности и двойственности, непосредственности и механистичности, драматизма и трагизма, красоты и уродства, а также других антитез, которые возникают для обозначения

представлений его поколения на "стыке" замыслов и разочарований, взлетов и падений, войн и революций в известных исторических обстоятельствах жизни целого народа и проблемных ситуациях отдельной личности.

### **Выводы**

1. *Структурологическая* функции конфликта как феномена симфонической концепции реализуется в системе образно-тематических контрастов, композиционно-логических построений, обозначающих этапы его формирования, развития, разрешения во временной координате становления музыкальных знаков произведения - "горизонтальная трансценденция";

2. *Когнитивная* функции конфликта проявляется в процессе дифференциации восприятия либо интерпретации звуковых образов, при котором происходит *дешифровка* ранее укорененного концептуального смысла в эмоциональном, т. е. постижение музыкальных значений в пространственной координате произведения — "вертикальная трансценденция".

Речь может идти о "наращивании смыслов": по словам французского исследователя М. Мерло-Понти, именно различие стилей, то есть *индивидуальных способов отношения к миру* и выражения этих отношений, лежит в основе создания смыслов [7, с. 78]. Однако культура никогда не дает нам абсолютно прозрачных значений, поэтому рождение смысла никогда не завершается.

### **Литература**

1. Анцупов А., Баклановский С. *Конфликтология в схемах и комментариях*. — СПб.: Питер, 2005. — 288 с.

2. Бекетова Н. Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла) // Сергей Рахманинов: история и современность. Сб. ст. - Ростов-н/Д: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. — С. 11-41.

3. Бобровский В.О *некоторых чертах стиля Шостаковича шестидесятых годов. Статья первая. Музыка и современность*. — Вып.8, — М.: Музыка, 1974. — С.161-202.

4. Валькова В. *Шостакович в постсоветском российском музыкознании: симптомы новой эпохи // Музыкальное образование в контексте культуры*. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. — С. 70-82.

5. Дмитриев А. Сонатная форма в произведениях Д. Шостаковича // Исследования. Статьи. Наблюдения / Рег.-сост. Л. Данько. — Л.: Сов. Композитор, 1988. — С.26-58.

6. Никитина Л. Военная тема в творчестве Д. Шостаковича и Н. Мясковского // История и современность. — М.: Музыка, 1991. — С. 98-103.

7. Мерло-Понти М. Знаки. — М.: Искусство, 2001. - 429 с.

8. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. — М.: Музыка, 1984. — 144 с.

9. Ярустовский Б. Симфония о войне и мире. — М.: Наука, 1966. — 366 с.

УДК 781.071.1: [785.6: 786.2]

*М. Веремьева*

## **АСПЕКТЫ ВЫЯВЛЕНИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ GESAMTKUNSTWERK В ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТАХ Ф.МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ**

В статье утверждается необходимость исследования фортепианных концертов Ф. Мендельсона-Бартольди как музыкально-поэтического единства. Этот подход к изучению наследия немецкого гения требует обращения к новым для музыковедения методам анализа. Методологическим принципом данного исследования становится метод энциклопедического анализа.

У статті стверджується необхідність дослідження фортепіанних концертів Ф. Мендельсона-Бартольді як музично-поетичної єдності. Цей підхід до вивчення спадщини німецького генія потребує звернення до нових для музикознавства методів аналізу. Методологічним принципом даного дослідження стає метод енциклопедичного аналізу.

In the article the necessity of the piano concerts by F. Mendelson-Bartholdy as musically-poetic unity study is concerned. This approach to the study of inheritance of German genius calls for calling on new methods for the musicology of analysis. A method of encyclopedical analysis becomes the methodological matter of this study.

Проблема жанрово-стилевого синтеза — одна из ключевых в исследовании романтического искусства — обязательное условие возникновения Gesamtkunstwerk. Под данным углом зрения рассмотрены сонаты, симфонии и симфонические поэмы Ф. Листа, оперы Р. Вагнера. Однако наследие Ф. Мендельсона-

Бартольди в целом, как и его фортепианные концерты, в частности, не становились прежде предметом научного осмысления с точки зрения выявления в них уровней свойственного романтическому мышлению синтеза. Цель статьи — обнаружение жанровых типов, синтезированных в концертах Ф. Мендельсона-Бартольди, что способствует углублению не только историко-теоретического освоения предмета исследования, но и прояснению его исполнительского анализа, а, следовательно, и исполнительской интерпретации.

Такая постановка проблемы обусловлена, прежде всего, наличием в фортепианных концертах Мендельсона черт взаимодействия цикличности и одночастности, что обусловлено введением разделов, играющих связующую функцию при переходе от части к части. В результате необходимые для традиционно оформленной жанровой модели концерта формообразующая и концепционная "самодостаточность" каждой из трех частей преодолевается за счет увеличения внутреннего единства между ними. Наличие черт одночастной композиции в концертах Ф. Мендельсона-Бартольди позволяет обнаружить в них преломление особенностей ряда значимых для романтизма одночастных жанров. В жанровой системе, созданной Мендельсоном, важна созданная им программная концертная увертюра. Влияние данного жанра, обладающего внутрициклической структурой, на формирование концепции инструментального концерта, преодолевающего трехчастность в устремлении к одночастности, несомненно в творчестве Ф. Мендельсона-Бартольди. Преодоление трехчастной структуры концерта вызвано и воздействием жанра фантазии. Обретая в творчестве романтиков внутрициклическую структуру, легко впитывающая черты разных жанров, фантазия имманентно близка концерту: их роднит свойственные обоим жанрам импровизационность, виртуозность. Концентрировавшиеся в традиционном концерте, как правило, в сольных каденциях, данные черты в концертах Мендельсона распространяются по всей вертикали художественного смысла. Трехчастность, тяготеющая к одночастности, в мендельсоновских концертах — свидетельство прозрений гения немецкой культуры

в область идеализируемого романтиками произведения "искусства будущего".

Наличие цикличности и одночастности, монологизма, сквозного тематизма, взаимодействия эпоса, лирики и драмы позволяет сделать вывод о прозревании в фортепианных концертах Мендельсона облика симфонической поэмы, спустя почти два десятилетия открытой Ф. Листом.

Обнаружение жанровых черт программной концертной увертюры, фантазии, поэмы, связанных с преодолением традиционной для жанра концерта трехчастности, позволяет утверждать, что композитор прозревал также и очертания одночастного концерта, возникновение которого связывается с искусством Ф. Листа. Значительная роль оркестровых tutti, сольных разделов инструментов оркестра позволяет обнаружить в концертах Ф. Мендельсона-Бартольди преломление традиций concerto grosso. Кроме того, тенденция создания одночастной концепции, завуалированной трехчастной основой, позволяет связать концерты Ф. Мендельсона-Бартольди с таким открытием в области романтической концертной формы, как концертштюк.

Следование традиции симфонического концерта позволяет установить в произведениях Мендельсона черты жанрового синтеза концерта и симфонии (воздействие жанра симфонии просматривается в связи с выходом композитора на уровень жанра симфонической поэмы).

Таким образом, наряду с синтезом разных жанровых моделей, в концертах Мендельсона наблюдается и синтез различных историко-художественных типов, представляющих один жанровый феномен — концерт. Следовательно, в концерте наблюдаются такие разновидности романтического синтеза, как "синтез однородного" и "синтез разнородного" (терминология Е.Г. Рощенко [7]). Жанрами, организующими синтезируемые жанровые модели в единую, художественную целостность, а потому наиболее фундаментально представленными в анализируемых концепциях Мендельсона, являются концерт и симфония.

Особого внимания с точки зрения изучаемой проблемы заслуживает исследование жанровых инноваций в творчестве

Ф. Мендельсона-Бартольди. "Немецкий Моцарт" явился провозвестником романтических ценностей, полярно соотносящихся между собой, под разными углами зрения выражающих сущность эпохи. Если программная концертная увертюра стала выражением такого комплекса романтических идеалов, как синтез искусств (метод программности), цикличность в одночастности, то в фортепианной миниатюре, образец которой в творчестве Ф. Мендельсона представлен в "песнях без слов" воплотился идеал "чистой музыки" (абсолютной музыки), всепроникающей песенности как выражения сущности романтической души.

Жанровый синтез в творчестве Ф. Мендельсона плодотворен. Так, например, для фортепианных миниатюр характерна опора и на формы эпохи барокко (фугато, фуга, сарабанда, lamento), и на современные композитору жанры — скерцо, этюд, каприччио, песня-элегия.

Не случайно художественные открытия Ф. Мендельсона чрезвычайно ценил такой представитель неистового романтизма как Ф. Лист, усматривая в его творчестве истоки многих романтических новаций будущего, в том числе и собственных. В частности, Ф. Лист подчеркивал, что Ф. Мендельсон — не только родоначальник романтической миниатюры, но и создатель жанра "песен без слов", который стал "нарицательным именем" в музыкальном искусстве [8].

В архетипе образно-смысловых концепций инструментального концерта I часть — воплощение *Homo agens*, II часть — *Homo sapiens*, III часть синтезирует типы *Homo ludens* и *Homo communis*, обобщая те ипостаси Человека, которые в симфонии распределяются между III и IV частями (концепция об ипостасях человека, представленных в архетипе жанра концерта, была сконструирована на основе концепции М. Арановского).

На пути симфонизации романтического концерта важнейшую роль играют концерты Ф. Мендельсона, предвосхитившие концепции Шумана, Листа. Средние части концертов Ф. Мендельсона можно рассматривать не только как "песни без слов", но и как ноктюрны (на основании наличия специфических фактурных признаков, образно-содержательной стороны).

Данный аспект свидетельствует о связях концертов Мендельсона и Шопена, в которых лирические эпизоды с точки зрения их жанровой принадлежности относятся, как правило, к ноктюрнам.

В процессе исторического развития жанра вырабатывались разные типы виртуозности и концертирования, связанные с фактурными элементами. Романтическое искусство первой половины XIX века выработало тип красочно-декоративной виртуозности, обретшей значение стиливого принципа виртуозно-романтической линии романтизма. В концертном творчестве это привело к гегемонии солиста, симфоническая драматургия, музыкально-драматическое действие уступило место виртуозному концертированию, драматургия приобрела "дивертисментный" характер.

Виртуозному концерту противостоит симфонизированный концерт. Главное его отличие — увеличение драматургической роли оркестра. Уже у Бетховена оркестр и солист совместно развивают тематический материал. Продолжая оставаться главным выразителем музыкальных мыслей, солист порой лишь контрапунктически "комментирует" темы, проводимые в оркестре. "Симфонизация", раздвигавшая границы выразительных возможностей жанра, не препятствовала сохранению его специфики, что осуществлялось не только посредством сохранения концертных элементов в партии солиста, но и придания черт концертности оркестру.

Совершенный вид романтического концерта должен был быть основан на органическом единстве концертного и симфонического начал. Подобное единство достигнуто в фортепианных концертах Мендельсона, Шумана, Листа, Чайковского. Увеличение роли оркестра в концертах Мендельсона — следствие идейно-образных преобразований жанра на пути его приближения к симфонии.

Внедрение симфонической драматургии в фортепианные концерты Мендельсона обусловлено их сближением с симфонией, как в образно-художественном, так и в идейном отношении. Введение в концерт философско-поэтической идеи вызывало потребность в драматической действенности развития. В симфонизированном концерте Мендельсона, где доминирует

драматическая действенность развития, виртуозность и концертность сохранены. Наличие в концерте двух сил — солиста и оркестра — сказалось на формообразующих элементах. Если в произведениях виртуозного типа двойная экспозиция часто представляет собой механическое соединение оркестрового вступления с сольной экспозицией, причем роль оркестровой экспозиции сводится по преимуществу к иллюстративному показу тематического материала, то в симфонизированных — оркестровая экспозиция приобрела действенное драматургическое значение, напоминая собой увертюру перед началом драмы. В этой связи примечателен отказ Мендельсона от оркестровой экспозиции, что приблизило концерт к жанру симфонии.

Процесс симфонизации охватил и такой виртуознейший элемент концерта, как каденция. В виртуозном концерте каденция служила целям показа технического мастерства исполнителя, в связи с чем технический блеск являлся ее неотъемлемым качеством. В симфонизированном концерте каденция, приобретая разработочное значение, подчас теряла виртуозность, превращаясь в род монолога, декламации, речитатива. Однако в ряде произведений такого рода каденция — виртуозный раздел формы, в котором солисту предоставлялась полная свобода импровизации. Концертные каденции Мендельсона подчинены задачам тематического развития, связаны с определенным типом образного содержания, драматургической функцией в форме. Им была отведена важная роль в утверждении концепции концерта, состоящая в осмыслении предшествующих процессов интонационно-драматургического развития в переломном, кульминационном разделе, связывающем разработку и репризу.

Концерт как жанр более "консервативен", типологически устойчив, нежели симфония. Тем показательнее новации Мендельсона, смело преодолевающего инерцию жанра. Сохранив идею концертного состязания-согласия, композитор симфонизировал жанр: тяга к сжатию цикла в одночастную композицию сочеталась у Мендельсона с монументализацией и, одновременно, с дифференциацией содержания, разнохарактерные контрастные эпизоды объединялись сквозной логикой развития.

Вместе с тем, в концертах Мендельсона сохранено определяющее жанр традиционное единство трех движений. Их сочетания более гибки, каждое из движений строго не локализуется в пределах отдельно взятой части, но традиционный цикл сохранил значение исходной первоосновы, стержня новой композиции. В концертах Мендельсона присутствует стабильная трехчастность, где медитативный центр окаймлен "игровыми" частями: тяготение к одночастности не исключает концертную логическую триаду (тезис — антитезис — синтез), конструктивно направляющую развитие романтизированных концепций.

Мендельсон вводит контраст в связующие разделы концерта, благодаря которым преодолеваются "разрывы" между частями. Так происходит переосмысление функции связки: вместо развивающего тематизма композитор вводит новый тематический материал, основанный на коренном интонационном контрасте, сообщая ему яркое образное содержание. Связующие построения между частями в фортепианных концертах Ф. Мендельсона — прорыв в течение драмы роковой силы, воплощение антитетичности романтизма.

Фортепианные концерты Мендельсона синтезируют несколько исторических типов концерта, присущие им драматургические и композиционные особенности. Влияние вивальдиевско-баховской традиции в мендельсоновском фортепианном концерте ощутимо в сохранении трехчастной композиции с двумя быстрыми частями по краям и медленным средним звеном. Однако ни монотемное аллегро, ни четкое противопоставление tutti и solo, усиленные контрастами динамики, не составляют у Мендельсона основополагающую идею крайних частей. Что же касается средней части, то ариозная форма (патетическая ария у солиста на фоне аккордового аккомпанемента оркестра) в вивальдиевско-баховском концерте оказала влияние на медленную часть концертов Мендельсона — "песню без слов". В концертах Мендельсона можно обнаружить и тип классического концерта в обеих главных разновидностях — "моцартовской" и "бетховенской". Об этом свидетельствует трактовка концерта как трехчастного цикла с сонатной формой в I части, медленным патетическим (или лирическим) *Andante* (*Adagio*) и финалом в форме рондо (реже — в сонатной или

рондо-сонатной форме). В I части содержится завязка драмы, обозначен конфликт. Средняя часть — лирический (или патетический) монолог. Финалы — обобщение основной идеи, представленное в жанровых образах.

Если в классическом концерте добетховенской поры интонационные и тематические связи между частями, как правило, отсутствовали, то в мендельсоновских концертах принципы лейттематизма, интонационно-тематического объединения цикла нашли широкое применение, отразив романтическое тяготение к поэзной драматургии.

В классическом концерте отсутствовала такая часть симфонического цикла, как скерцо (менуэт). У Мендельсона скерцо выполняет функцию финала, подобно "Фантастической симфонии" Г. Берлиоза. В эпоху романтизма классическое соотношение частей в концерте, как и в симфонии, было нарушено. Субъективизируя жанр, Мендельсон наполняет его поэжными принципами развития, устремляясь к идеалу одночастного концерта, предваряя симфоническую поэму. Но если в "поэжном" одночастном концерте Ф. Листа одночастность сочетается с элементами трехчастного классического цикла, то у Мендельсона на основе классической трехчастности возникают черты одночастной композиции. При этом принципы сквозной драматургии объединяют мендельсоновские и листовские концепции концерта.

Для Ф. Мендельсона характерно претворение на основе романтического мышления классицистского комплекса. Нечто подобное было свойственно и Л. Бетховену, преломившему сквозь призму классицизма романтические идеалы. Следует подчеркнуть, что для Ф. Мендельсона, как и для ярчайшего воплотителя идеалов Gesamtkunstwerk Р. Вагнера, воплотителями абсолютного мастерства были Л. Бетховен и К.М. Вебер. Однако круг идеальных музыкантов в контексте творчества Ф. Мендельсона-Бартольди превосходит вагнеровский, охватывая наследие и И.С. Баха, и Г. Генделя, и В.А. Моцарта. При этом доминирующим в творческом наследии Мендельсона оказывается романтическое мышление.

В настоящее время намечается тенденция пересмотра творчества Ф. Мендельсона. Свидетельство тому — труд

К.В. Зенкина "Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма" [3]. Анализируя вклад Ф. Мендельсона-Бартольди в историю романтической миниатюры, исследователь соотносит его со зрелым романтизмом, то есть романтизмом в наиболее чистом виде, обосновывая данное утверждение тем фактом, что для "искусства будущего" оказывается типичной разработанная Ф. Мендельсоном в "песнях без слов" "потенциальная, скрытая, "полу"-программность, оставляющая существенное место для романтической неназываемости, неизменности музыкального предмета" [5, с. 65]. В этом смысле творческому методу Ф. Мендельсона близки произведения Р. Шумана ("Новеллеты", "Арабески", "Юмореска"), Ф. Шопена ("Баллады"), тогда как реализация этой потенциальности связана уже скорее с поздним, кризисно-переломным этапом романтизма (синтез искусств Ф. Листа, Р. Вагнера).

Своеобразным совмещением этих творческих "полюсов романтизма" в наследии Ф. Мендельсона-Бартольди стали фортепианные концерты. Присущее им тяготение к одночастности — следствие приверженности композитора к насыщенному, емкому, неоднозначному типу высказывания, сфокусированному в увертюре и поэмной форме; устремленность к лирике выражалась в следовании основам музыкальной образности, найденной в "песнях без слов". При этом "потенциальная "полу"-программность" "песен без слов" находит свое специфическое выражение и в крупномасштабных фортепианных концертах. Так, например, поэменная программность Первого концерта для фортепиано с оркестром расшифровывается в аспекте воплощения коллизий драмы любви и рока, конфликта мечты и действительности, то есть, воссоздания типичной романтической идеи, переведенной в сферу концертного соревнования.

Так в концертах Мендельсона проявляется то важнейшее качество "слитного произведения искусства", без которого романтическая концепция *Gesamtkunstwerk* немислима.

Связь музыкального и немзыкального начал в фортепианных концертах Мендельсона сказывается в проникновении в них литературно-поэтических и театральных жанров.

Своеобразное проявление синтеза искусств в фортепианных концертах Мендельсона наблюдается в наличии в них черт литературно-поэтических жанров, прежде всего поэмы и романса как воплощений идеалов романтизма, стремящегося к универсальному охвату мироздания. Воздействие театральности ощутимо в преломлении такого важнейшего атрибута театра, как занавес: драма рока разыгрывается тогда, когда лирическое действие прерывается вторжением темы фатума (рубежи-связки между I и II, II и III частями I концерта). Да и сама драма, как таковая, — нашедшее отражение в концертах Мендельсона порождение театра.

В фортепианных концертах Мендельсона очевидно взаимодействие всех трех родов искусства — эпоса, лирики и драмы. Сфера выявления эпического в фортепианных концертах "немецкого Моцарта" — присущая им поэмность, лирическое — проявляется в актуализации лирического высказывания, драматическое — во вторжении конфликта мечты и действительности, в разворачивании интонационной драматургии произведений.

"Умеренность" составляет один из "полюсов" романтической антитетической концепции в творчестве Ф. Мендельсона. Взаимодействие умеренности и полюсности обуславливает стабильность в воспроизведении психологизированных романтических противоречий. Уравновешенность композиционных форм в творчестве Ф. Мендельсона-Бартольди взаимодействует с разнообразием контрастных жанровых сфер: в сочетании "умеренности" и "полюсности" заключается специфическое выражение романтического художественного мира композитора. В результате, представитель "раннего этапа лирического романтизма", Мендельсон обретает функцию репрезентанта зрелого романтизма, тем самым идея рассмотрения мендельсоновских фортепианных концертов как выражения идеалов Gesamtkunstwerk обретает дополнительную аргументированность.

К числу "полюсов", объединенных личностным полем Ф. Мендельсона-Бартольди, относятся и такие сферы творчества, как утонченнейший профессионализм, интеллектуализация,

эстетизация и, в то же время, демократизм, что нашло отражение в создании как программной концертной увертюры, так и образцов *Haustmusic*.

Своеобразным "примирением" указанных романтических полюсов в наследии Ф. Мендельсона-Бартольди стала его деятельность, направленная на популяризацию творчества И.С. Баха — вершины мирового музыкального искусства, заново открытого романтиками. Как отмечает К. Зенкин, "умеренность" Ф. Мендельсона позволяет представить композитора "в каком-нибудь удаленном от берегов, укромном местечке ... острова, куда не долетают порывистые шквалы и соленые брызги, но легкий, освежающий ветер постоянно напоминает о близости моря" [5, с. 60]. Эта образная характеристика являет своего рода романтический "пейзаж души" композитора. Исследователь не упрекает композитора, в отличие от многих предшественников, в уравновешенности его внутреннего мира, подчеркивая, что "умеренность создает благоприятные условия кристаллизации романтических жанров" [5]. Представляется, что данная идея показательна не только для утверждения в творчестве Ф. Мендельсона фортепианной миниатюры, на чем акцентирует внимание К. Зенкин, но и для крупномасштабных жанров, к числу которых относится и фортепианный концерт.

"Песни без слов" как созданный композитором авторский жанр стали средоточием его творческого индивидуального мира. Образно-семантическое поле "песен без слов" выплескивается за пределы жанра, охватывает лирическую сферу фортепианных концертов Ф. Мендельсона, распространяя на них сущностные черты авторского жанра — потенциальную программность, универсальность неназываемого предмета.

### **Выводы**

В концертах Мендельсона необыкновенно ярко воплощается идея Б.В. Асафьева о соотношении двух типов форм, точнее, двух сторон музыкальной формы как внутреннего единства: формы становящейся и формы кристаллизующейся, предстающих в нерасторжимом союзе. В исследуемом художественном явлении части как замкнутые единства, сочетаются с преодолением этого

качества посредством процессуальности, динамики непрерывного движения. Соотношение формы становящейся и формы кристаллизующейся ("открытой" и "замкнутой" формы) в изучаемых произведениях соответствует романтической концепции взаимодействия конечного и бесконечного. При наличии явных формообразующих принципов (например, сонатности в I части) вуалирование граней между конструктивными единицами, устремленность к их слитности создает эффект неоправданного ожидания, соответствующий романтической поэтике необычного, исключительного, отразить которую призваны внутренний смысл становящейся формы, ее конструктивная логика.

В сочетании ставшего и становящегося в концертах Мендельсона — своеобразие романтического осмысления бытия, поисков внутренних связей, объединяющих разъединенное. Соединение несоединимого становится способом воссоздания образа "человека играющего" (*homo ludens*), репрезентированного сквозь призму согласия и состязания.

Взаимодействующие в концертах Мендельсона роды и виды искусств, музыкальные жанры обнаруживают себя не отграничено, но синтезировано. Так проявляется действие тех методов романтического искусства, что были заимствованы им из точных наук — метод математики (комбинация), метод физики (эксперимент), метод химии (смешения)<sup>1</sup>. В результате концерты Мендельсона предстают как своеобразное преломление того типа содержания и той синтетической формы, что определена Е.Г. Рощенко как энциклопедия-хаос [7]. Фортепианный концерт Ф. Мендельсона как энциклопедия-хаос в форме арабески предвосхищает романтический идеал *Gesamtkunstwerk*.

## Литература

1. Музыка Австрии и Германии // История зарубежной музыки в 2-х тт. — Т. II — М.: Музыка, 1990. — 528 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс — Л.: Музыка, 1983. — 77 с.

---

<sup>1</sup> Их действие в музыкальном искусстве описано в монографии Е.Г. Рощенко [7].

3. Бобровский В. *О переменности функций музыкальной формы* — М.: Музыка, 1970. — 230 с.

4. Ворбс Г.Х. *Феликс Мендельсон-Бартольди Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников* — М.: Музыка, 1966. — 319 с.

5. Зенкин А.Ф. *Фортепианная миниатюра и пути романтизма* — М.: Музыка, 1997. — 256 с.

6. Лист Ф. *Избранные статьи* — М.: Музгиз, 1959. — 288 с.

7. Рощенко Е.Г. *Новая мифология романтизма и музыка, проблемы энциклопедического анализа: Монография* — Х., 2004. — 288 с.

УДК 781.071.1: 782.1

**О. Бабий**

### **Das Ewig-Weibliche И.В. ГЕТЕ И ЕГО ОТРАЖЕНИЕ В ОПЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Р. ВАГНЕРА**

Раскрывается смыслообраз das Ewig-Weibliche И.В. Гете в оперных произведениях Р. Вагнера.

Розкривається смислообраз das Ewig-Weibliche I.B. Гете в оперних творах Р. Вагнера.

This article is about imagery and sens constant of das Ewig-Weibliche by Goethe in R. Wagner's operas.

В отечественном музыкознании проблема преломления смыслообраза das Ewig-Weibliche И.В. Гете в операх Р. Вагнера не стала предметом специализированного исследования, что определяет актуальность статьи и ее новизну. **Цель** статьи — определить типологию женских образов в сочинениях композитора под знаком "вечно женственного", начиная с оперы "Летучий Голландец". Объектом статьи является das Ewig-Weibliche И.В. Гете, предметом — способы его воплощения в произведениях байройтского гения.

Одно из самых загадочных явлений художественной практики человечества, преломляющих жизненные наблюдения, — природа женского начала. Согласно французской пословице *Cherchez la femme* корень зла следует искать в женщине. С другой стороны, — гимн "вечной женственности" в финале трагедии

"Фауст". Гете воспеваёт женщину как вдохновительницу в поисках истины, как саму истину, которая заключена в её чистоте и гармонии:

Здесь — заповеданность

Истины всей.

Вечная женственность тянет нас к ней.

(Перевод Б. Пастернака).

Бесчисленное множество художественных образов подтверждают это противоречие. Например, символ женской жестокости персонифицирован в архаичных образах Саломеи и Юдифи. Библейская красавица Далила раскрывает женское начало в аспекте коварной обольстительности, в то же время вагнеровская Ортруда исполнена житейской злобы и вероломства. Эти грани женственности выступают противоположностью в отношении возвышенной мечтательности пушкинской Татьяны, неземного идеала, которым является гофмановская Юлия Бенцон.

Проблема женственного отражена не только в художественном творчестве, но и в научной мысли. О двойственности женского начала пишет философ К.А. Свасьян: "... символ Женского Начала всегда амбивалентен. Он подобен диалектической фигуре, имеющей вершину и множество граней, каждая из которых может быть принята за основание" [6, с. 124]. Аналогичную интерпретацию Женственного находим в суждении искусствоведа Луценко Е.А.: "... женский символ биполярен и колеблется между своим позитивным и негативным значением. Одна и та же личность может быть представлена бесконечно разнообразными формами, смотря по тому, в плане какого пространственно-временного бытия мы её мыслим" [6, с. 124].

В опере "Тангейзер" Венера — двойственный образ, одновременно римская богиня любви и красоты и греховная искусительница в вертикали христианской парадигмы. Рассуждая на тему негативного отношения к женской чувственности в эпоху средневековья, Т. Манн приводит несколько народных изречений: "женщина была для меня горше смерти, даже достойная женщина подвластна вожделениям плоти", "красивая женщина все равно, что золотое кольцо в ноздрях свиньи" [5, с. 142].

На вопрос, почему именно женщина считается виновницей чувственного греха, несмотря на то, что активная роль принадлежит мужчине, отвечает основатель аналитической психологии К.Г. Юнг, уподобляя чувственные влечения русалкам, женственным полурыбам-полулюдям, обитательницам нижних вод бессознательного. Швейцарский ученый связывает эротическую фантазию с различными женскими образами, подчеркивая, что ее психическое содержание существенно отличается от других психологических состояний: "Иногда оно вызывает очарованность, которую можно принять за самое настоящее колдовство; иногда ведет к состоянию страха, такого, что может соперничать со страхом дьявола. Дразнящее женское существо появляется у нас на пути в различных превращениях и одеяниях, разыгрывает, вызывает блаженные и пагубные заблуждения, депрессии, экстазы, неуправляемые эффекты" [11, с. 114-115]. К.Г. Юнг сравнивает женственность со змеем-искусителем; уже в раю Ева не могла не уговорить Адама вкусить от запретного плода [11, с. 116-117].

С другой стороны, "женственное начало", по К.Г. Юнгу, может предстать в художественной практике как божественное явление: "как ангел света", о чем свидетельствует, избранный им в качестве примера, гимн "вечной женственности" из трагедии "Фауст" И.В. Гете. С данной позицией все же не согласен швейцарский аналитик, подчеркивающий, что подсознательным процессам не присуща статика и гармоническая завершенность [11, с. 118]. Развивая фаустовские мотивы, приведем еще одно высказывание К.Г. Юнга: "Не будь переливчатой подвижности души, при всем своем хитроумии и великих стремлениях человек пришел бы к мертвому покою" [11, с. 116].

Сопоставляя трагедию "Фауст" И.В. Гете и оперу "Тангейзер" Р. Вагнера, проведем еще одну параллель: главный герой трагедии расстается с троянской Еленой, вагнеровскому персонажу, в конце концов, наскучила прекрасная богиня Венера. В своих психоаналитических этюдах К.Г. Юнг обращает внимание на релятивную сущность архаичной чувственности, проявляющую особую склонность к нарядам язычества и античности, и в качестве примера ее несовпадения с христианской моралью

приводит роман Фауста с легендарной красавицей Еленой. Архаичную чувственность он связывает с "эльфической жизненной сферой", где христианские моральные категории просто отсутствуют. Он пишет, что в языческой среде "телесная и душевная жизнь лишены скромности, обходятся без конвенциональной морали, и от этого становятся только более здоровыми" [11, с. 117].

Анализ женских типов соблазнительниц раскрывает релятивизацию добра и зла в творчестве Р. Вагнера. Подтверждением служит естественная привлекательность этих героинь в соответствии с музыкальной характеристикой Венеры и Кундри. В связи с этим подчеркнем, что чувственный облик Венеры, который отражает идеал женственности в эпоху античности, противопоставлен христианской культуре с приоритетом духовности, подтверждением чему служит трансцендентный образ непорочной девы Марии.

Относительность добра и зла особенно характерна для культуры Востока; в христианском мировоззрении эта тема преломлена смыслообразом раскаявшегося грешника, персонафицированного фигурой блудного сына, — раскаявшийся грешник несравненно дороже Богу, чем никогда не грешивший праведник. Созвучные идеи находим в психоаналитических исследованиях К.Г. Юнга об архетипах коллективного бессознательного. Он пишет: "Насколько полна смысла и опасна восточная релятивизация добра и зла, можно судить по мудрой восточной загадке: "Кто дальше от совершенства — тот, кто любит Бога, или тот, кто Бога ненавидит?" Ответ звучит так: "Тому, кто любит Бога, нужны семь перерождений, чтобы достигнуть совершенства, а тому, кто ненавидит Бога, нужны только три. Потому что тот, кто ненавидит Его, думает о нем больше, чем тот, кто любит" [11, с. 124]. Подобный гносеологический метод характеризует Фауста, Летучего Голландца, Тангейзера, Вотана, которые хотя и становятся игрушкой в руках лукавого, но благодаря контакту с ним познают истину. Рассуждая о добре и зле в мировоззренческой концепции И.В. Гете, К.А. Свасьян акцентирует внимание на релятивизации, в которой заключен первый шаг к самопознанию [9, с. 33].

В творчестве Р. Вагнера отражены разнообразные женские образы, отражающие различные стороны женского начала. Критикуя современную оперу, композитор сравнивает ее с различными женскими типами: итальянская оперная музыка — "блудница", французская — "кокетка", немецкая — "ханжа" [2, с. 338-340]. В операх Вагнера триумф любви как космогонической силы воплощен героинями, которые персонифицируют смыслообраз Liebestod, такими как Сента, Елизавета, Изольда, Зиглинда, Брюнгильда.

Многогранностью отмечена божественная дева Брюнгильда, которая после того как ослушалась своего отца Вотана, была лишена им божественности. Она нарушила его волю, но не чувствует своей вины, сделав выбор в пользу любви: Вотан любил Вельзунгов и, глядя в глаза Зигмунду, она сделала свой выбор — любить тех, кого любил ее верховный отец. Ответив взаимностью Зигфриду, она окончательно превращена в обыкновенную земную женщину ("женственное"), утрачивая божественное знание. Брюнгильда теряет сверхъестественную мудрость и невольно предает того, кого любила. Лишь в финале "Гибели богов" она вновь обретает высшее познание — любви как естественной общечеловеческой ценности ("вечно женственное"). Таким образом, валькирия Брюнгильда — божественная дева, которая через постижение женственности становится символом "вечно женственного", подводя итог космической любви как естественной общечеловеческой ценности. К подобному же заключению приходит Томас Манн, который в конце своего эссе "Вечно женственное" [Das Ewig-Weibliche] (1903) проводит сравнение финалов гетевского "Фауста" и вагнеровской тетралогии: "Заключительная фраза "Фауста" и то, что пропевадается скрипками в конце "Гибели богов", — это одно и то же, и это — правда. Вечная женственность влечет нас вверх" [12, с. 58-59]. В то же время Сента и Елизавета искупают грех своего возлюбленного, воплощая идеал "вечно женственного" в формах жертвенной любви и патриархальной гармонии. В опере "Тангейзер" божественная чувственность Венеры противопоставлена возвышенной чистоте Елизаветы. Подобная парная антитеза женских образов как две грани "вечно

женственного" обнаруживаются в трагедии "Фауст" — Гретхен и Елена — как противопоставление двух типов красоты: патриархального средневековья и античной классики.

Наиболее рельефно вагнеровская трактовка "вечно женственного" отражается в характеристике Сенты в сопоставлении с Маргаритой. Являясь "ангелами света", обе героини одолеваемы предчувствиями, предвидят грядущее. Кроме того, песня Гретхен за прялкой имеет аналог в сцене прях и балладе Сенты из II действия оперы. Однако, несмотря на явное сходство, песня за прялкой Маргариты и баллада Сенты имеют существенное различие в смыслообразующем плане. Маргарита является жертвой собственной любви и жизненных обстоятельств, попадая в ловушку Мефистофеля, и не осознает своей искупительной миссии заступницы возлюбленного в потустороннем мире. Б. Шалагинов подчеркивает, что образ пряхки в трагедии имеет не только житейское, но и космогоническое значение: "Пряхка — это образ стабильной жизни, которая на глазах рушится для бедной Гретхен. Вместе с тем это символ закономерного движения природы, которое подчиняет себе все созданное ею" [10; с. 69]. Сента, наоборот, сама избирает свой жребий и с радостью готова принять светлый конец — *Liebestod*. В письме к Матильде Везендонк от 7 апреля 1858 мы получаем ответ на вопрос об отношении композитора к сакральному смыслу "Фауста", одним из образных эквивалентов которого является образ пряхки Гретхен. Вагнер протестует против того факта, что развязка трагедии должна наступить в конце II части, не являясь результатом любви Фауста и Маргариты. Его возмущает, что возлюбленная пожелала превратить "жалкого Фауста" в "благородный человеческий тип", что одним утром он забыл свою любимую, все пережитое в I части, явившееся сильным потрясением для героя. Показательны слова байройтского мастера относительно трагедии "Фауст" Гете: для Вагнера это произведение "означает упущенную возможность; и эта возможность была ничто иное как единственное средство искупления и спасения". В письме к Матильде он пишет, что "седой грешник осознает это в конечном итоге и пробует наверстать в заключительной картине то, что было утеряно,

находясь там, вдали, ничем не тревожимый более, наслаждаясь близостью ангельской души, и, несомненно, даже проснувшись к новой жизни" [12, с. 58].

Подобие "Летучего Голландца" Р. Вагнера и трагедии "Фауст" И.В. Гете довершает тема искупительной жертвенной любви, в связи с чем композитор в своих комментариях к опере пишет: "Свет, столь властно притягивающий его, был пробившимся сквозь бурю и даль взором женщины, полным божественного сочувствия и тоски. Нашлось сердце, раскрывшее свои бесконечные глубины навстречу чудовищным страданиям проклятого: пронзенное состраданием оно должно было принести себя в жертву ради него, чтобы вместе с его страданиями уничтожить и себя" [3, с. 56]. Сравнивая Гете и Вагнера в статье "Казус Вагнер", Ф. Ницше находит признаки оперы спасения в каждом оперном сочинении байройтского гения: "... его опера есть опера спасения. У него всегда кто-нибудь хочет быть спасенным: то юнец, то девица — это его проблема. — И как богато варьирует он свой лейтмотив! Какие удивительные, какие глубокомысленные отклонения!" [7, с. 54].

Вслед за Ф. Шеллингом, который, сопоставляя "Божественную комедию" Данте и "Фауста" Гете, соединил два имени в мировой культуре, Б. Шалагинов проводит параллель между этими произведениями с точки зрения их мистериальности. Сопоставляя финалы этих сочинений, исследователь пишет: " В "Божественной комедии" душу Поэта ведет по раю Биатриче, а в произведении Гете в заключительной сцене душу Фауста встречает Маргарита в облике ангела" [10, с. 85]. С этой точки зрения показательна мысль И. Бэлзы, который пишет о культурном феномене "ангелизации" возлюбленной, восходящей к "Божественной комедии" Данте [1, с. 178]. Еще один пример, который приводит ученый, — образ Юлии Бенцон, ангелизированной возлюбленной капельмейстера Крейсlera из творчества Гофмана [1, с. 179]. Многие женские образы в операх Вагнера ангелизированы: их возвышенная неземная любовь не терпит земных оков, подтверждением чему служит воссоединение с возлюбленным в трансцендентном мире через Liebestod. Характерно, что ангелизированная возлюбленная Голландца

охарактеризована семантическим знаком хорала, имеющим в творчестве Вагнера сакральное значение.

Образы женщин-соблазнительниц Венеры и Кундри раскрывают двойственность женского начала: божественности и демонизма, святости и греха. В основе мировоззрения и музыкальной драматургии оперы "Тангейзер" лежит диалектическое единство двух типов любви — Эроса и Агапе: чувственный мир отражен тематизмом Венеры, напротив духовный — связан с семантикой хорала. Характеризуя мир чувственный, Вагнер считает его греховным, но в то же время чарующе прекрасным. Он примиряет этих два человеческих начала — духовное и чувственное. В своих комментариях к опере "Тангейзер" он пишет, что "оба ранее разъятых элемента, дух и чувственность, бог и земная природа, сливаются в едином священном поцелуе любви" [3, с. 57]. Это высказывание согласуется с воззрениями Гете, который не только оправдывает чувственное прегрешение Гретхен, свершенное ради любви, но и делегирует ее заступницей главного героя в трансцендентном мире. Завершая анализ женских типов соблазнительниц, отметим, что Т. Манн красочно описывает обольщающую чувственность музыки, особенно инструментальной, с помощью сравнения ее с Кундри, которая "не ведает того, что творит, и нежными руками сладострастия обвивает шею простодушного Парсифаля. Свое наиболее мощное чувственное воплощение она находит в оркестровой инструментальной музыке, где, обращаясь к слуху, будоражит все чувства и сливается в единый блаженный дурман упоение звуками с упоением красками и благоуханиями. Здесь она поистине кающаяся грешница под личиной волшебницы" [5, с. 94]. Противоречивость Эльзы, воплощающей идеал патриархальной чистоты и гармонии, выявляется в ее поединке со злым гением Ортрудой, которая выводит на поверхность теневые стороны личности лирической героини, заманивает в ловушку, пробуждая ее собственные сомнения. Наконец, образ Ортруды примыкает к негативному значению женственности: эта женщина одновременно обладает поистине гипнотическим воздействием и вызывает невольное восхищение своим мефистофельским интеллектом.

Бесчисленные комментарии Р. Вагнера относительно "Фауста" Гете в теоретических работах, письмо к Матильде Везендонк от 7 апреля 1858 года, содержащее глубокие размышления относительно трагедии, беседы с Козимой, зафиксированные в дневниках супруги, относительно произведения веймарского классика и его заключительной сцены, свидетельствуют о глубочайшем интересе композитора к этому произведению. Поэтому не исключено, что образ Маргариты, обладающий особой многогранностью, является одним из импульсов, инспирировавших множество женских типов в операх немецкого композитора. Гетевская героиня предстает в нескольких знаковых контекстах:

- образ патриархальной гармонии;
- невольная грешница и орудие ада в процессе осуществления дьявольского плана свергнуть душу героя в греховные соблазны;
- жертва сложившихся жизненных обстоятельств, за кулисами которых стоит Мефистофель;
- идеал "вечно женственного" в форме жертвенной любви;
- символ трансцендентной мировой гармонии.

У Вагнера идея мировой гармонии, провозглашение любви высшей общечеловеческой ценностью нашла свое преломление в тристановских смыслообразах *Liebesblick*, *Liebestod*, *Liebeszauber*, *Liebesjauchzen*, любовного томления, имеющих в творчестве композитора универсальное значение. С этой точки зрения важнейшая роль принадлежит смыслообразу созерцания:

– *Liebesblick* – любовный взгляд – созерцание женской чистоты и гармонии, является важным звеном в процессе зарождения любовной страсти;

– *Liebestod* – созерцание трансцендентной мировой гармонии в результате становления смыслообраза искупительной любви в контексте вагнеровских опер спасения.

Идея созерцания, воплощенная смыслообразом *Liebesblick*, имеет лейтмотивную характеристику в драме "Тристан и Изольда" и обладает присущими ей музыкально-выразительными и сценическими приемами в других операх композитора [8, с. 51-52]. Особой многогранностью смыслообраз *Liebesblick*

характеризуется в тетралогии "Кольцо Нибелунга". Здесь можно выделить театральные приемы в русле драматического театра будущего, предвосхитившие искания театральных деятелей XX века:

– продуманную партитуру действий в контексте драматургии взглядов (реалистический театр переживания К.С. Станиславского),

– *Liebesblick* как предвосхищение принципа второго диалога на фоне молчания и выразительных взглядов героев (символистская драма М. Метерлинка).

В опере "Валькирия", Вагнер проводит тристановский смыслообраз любовного напитка в I сцене I действия, в которой Зиглинда подносит Зигмунду рог с медом. Сцена отмечена становлением лирических лейтмотивов. Характерно, что первый взгляд, брошенный Зигмундом в сторону Зиглинды, сопровождается вступлением нового тембра солирующей виолончели. Благодаря ее теплому проникновенному голосу происходит резкое переключение из сферы мрачной действительности в сторону лирической экспрессии. Как отражение в затемненном зеркале, как негатив по отношению к позитиву воспринимается обольщение Зигфрида напитком забвения ("Гибель богов", I действие). Эта сцена по сюжету напоминает аналогичную ситуацию в опере "Валькирия". В новой ситуации музыка волшебного действия напитка характеризуется злым "отравляющим" звучанием. Под действием напитка забвения Зигфрид невольно предал Валькирию, забыл ее и славит теперь лучистый взгляд Гутруны. Этот момент также связан с "Валькирией": чудесное продолжение диалог взглядов лирических героев имеет в III сцене, в которой лучистый взгляд Зиглинды подарил Зигмунду волшебный свет. Смыслообраз *Liebesblick* обретает здесь вербальную характеристику: "Чудный взгляд лучом в грудь мою пал; даже в старый ствол проник его золотистый блеск" (перевод И. Тюменева).

Амбивалентность женского начала ярко преломлена в образе Венеры. Ее принадлежность к образам женщины-искусительниц, к греховному началу подтверждается музыкальной характеристикой. Венерина чувственность представлена как уменьшен-

ными септаккордами, в том числе и параллельными, так и томными нисходящими хроматическими вздохами. Уже в главной партии увертюры появляется лейттема Венеры, исполненная полетности, женского очарования и волшебства. Первый такт — уменьшенный септаккорд в виде гармонической вертикали и легкой воздушной гармонической фигурации. Кокетливость богини проявляется лейтгармонией уменьшенного септаккорда в легком, воздушном, парящем восхождении; звучание ее лейтмотива обнаруживает принадлежность к "эльфийной" музыке. Тема грота Венеры содержит лейтгармонию уменьшенного септаккорда, сочетая семантику возвышенного и оргиастического начала.

Смыслообраз соблазна как греховности подтверждается музыкальной характеристикой Кундри — ее лейтмотив образует мелодические контуры уменьшенной лейтгармонии. В драме "Парсифаль" роль уменьшенного септаккорда как лейтгармонии греха отражается его фонизмом в основе лейтмотива соблазна. Он имеет ярко выраженную гипнотическую природу: навязчивое заклинательное повторение одной и той же фразы. Пение цветочных дев (" Милый, милый, чудный мальчик!" ) отмечено совмещением томной ориентальной мелодии и вальсовой ритмоформулы грациозного хоровода, придавая обольщению естественные привлекательные черты, согласующиеся с эстетизацией искушения в творчестве Вагнера.

И, наконец, своеобразие характеристики Ортруды — лейтгармония зла (фонизм уменьшенного септаккорда), связь с оперным амплуа арии мести, змеевидность лейтмотивов, сравнение ее психологического воздействия со змеиным ядом, мефистофельская логика, сочетание черт язычества и христианского демонизма, искушение посредством гипнотических приемов. Ортруда — фигура устрашающе отталкивающая, способная увлечь либо лукавством логической доказательности, либо мимикрией (подобно хамелеону). Поэтому она ближе всего примыкает к негативному значению женственности и даже "мефистофельскому" началу.

В соответствии с трагедией "Фауст" Гете, которую можно назвать энциклопедией познания, становление человеческого

духа осуществляется через различные испытания и соблазны. Единицами смыслообразования в ней становятся три модуса познания: через деяние ("фаустовское" начало), постижение амбивалентной сущности вещей ("мефистофельское"), устремленность к гармонии и обладанию истиной ("вечно женственное"). В познании мира и себя в нем важная роль принадлежит понятию истины. "Вечная женственность" — это сама истина, цель познающего духа, как это становится ясным из финала трагедии "Фауст". Г. Малер дает определение "вечно женственного" в сопоставлении с мужским началом сущего, "подразумеваемая именно покоящаяся, цель, противоположную вечной тяге, стремлению, движению к этой цели, то есть вечно мужскому" [4, с. 273].

### **Выводы**

В связи с вышеизложенным подведем некоторые итоги. "Вечно женственное" Гете восходит к архетипическим образам коллективного бессознательного, подтверждением чему служит разделение мира мифологическим и религиозным сознанием на два начала: мужское и женское. Художественный универсализм Гете, его стремление к отражению явлений общечеловеческого мирового значения, о чем свидетельствует в частности его тезис о мировой литературе, позволил сделать ему подобное обобщение. В творчестве Вагнера женские образы, родственные *das Ewig-Weibliche* Гете, одновременно отражают идею любви как космогонической силы и релятивную сущность женского очарования.

### **Литература**

1. Бэлза И. *Исторические судьбы романтизма и музыка: Очерки.* — М.: Музыка, 1985. — 200 с.
2. Вагнер Р. *Опера и драма. // Рихард Вагнер. Избранные работы.* — М.: Искусство, 1978. — С. 262-493
3. Вагнер Р. *Статьи и материалы.* — М.: Музыка, 1974 — 197 с.
4. Малер Г. *Письма, воспоминания.* — М.: Музыка, 1968. — 607 с.
5. Манн Т. *Доктор Фаустус.* — М.: Иностранная литература, 1959. — 615 с.

6. Наумова Е. Образ Кундри в опере Р. Вагнера " Парсифаль " . К вопросу о символике образа // Київське музикознавство. Збірник статей. Вип. 5 / НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра. – К., 2000. – С. 123-127.

7. Ницше Ф. Казус Вагнер. Туринское письмо в мае 1888 // Ницше Ф. Собрание сочинений, Т. 4 / Пер. с нем.; Предисл., коммент. А. Г. Аствацатурова и К.А. Свасьяна. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – С. 47-85.

8. Рощенко Е.Г. (Аверьянова). " Der Freischütz " – музыкально-грамматургический двойник " Der fliegende Hollander " // Проблемы загальної і професійної педагогіки: Зб. наукових праць/ХОМК УЗМК – Х., 2000. – С. 50-61.

9. Свасьян К.А. Философское мировоззрение Гете – Ереван: Издательство АН Арм. ССР, 1983 – 183 с.

10. Шалагінов Б.Б. Фауст Й.В. Гете. Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18-19 ст. – К.: Вежа, 2002. – 279 с.

11. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Архетип и символ /Сост. и вст. ст. А.М. Руткевича. – М: Ренессанс, 1991. – С. 95-128.

12. Borchmeyer D. Wagner and Goethe or " the European in German " // Bayreuther Festspielbuches. – 1999. – P. 54-59.

УДК [291.13 + 2]: 78.082.1

О. Гужва

## МІФ І РЕЛІГІЯ В ПРОЕКЦІЇ НА ЖАНР СИМФОНІЇ

Міф та релігія розглядаються як світоглядні системи, що впливають на розвиток жанру симфонії впродовж його історії, викликаючи оновлення усіх рівнів художнього цілого та музичної системи мислення.

Миф и религия рассматриваются как мировоззренческие системы, которые влияют на развитие жанра симфонии на протяжении его истории, вызывая обновление всех уровней художественного целого и музыкальной системы мышления.

A myth and religion is examined as systems of world views, which influence on development of genre of symphony during his history, causing the update of all levels of artistic whole and musical system of thought.

У М.О. Бердяєва є думка про те, що між містичними релігійними конфесіями більше схожості, ніж між доктринами, які вони

сповідають [3, с. 437]. "Містика, — пише Бердяєв, — долає трансцендентну безодню між Богом і людиною" [3, с. 429].

У поле зору російського філософа могла потрапити творчість багатьох композиторів, оскільки містика усуває безодню між часом і країнами, наділяючи " фаворським світлом" тих, хто допитується до істини світу, у пошуках рятівного ідеалу.

Зупинимось на одній паралелі — між творчістю Густава Малера і творчістю Георгія Свірідова<sup>1</sup>. Обидва композитори переживають духовну драму, у обох композиторів духовна драма розгортається в двох планах: світогляді і творчості. У обох композиторів духовна драма пов'язана з подоланням трагізму. Обидва композитори розривають атмосферу "inferno", що обвиває їх. Образно про це говорить Свірідов: "Моя музика — якась маленька свічка "з тілесного воску" , що горить в бездонному світі пекла" [11, с. 227].

Відчувається, що свідомість композитора на порозі до створення вершинного його твору " Співів і молитв" була стиснута лещатами якоїсь схеми, що тягнеться від середньовічних сакральних уявлень з їхньою умовністю персонажів, складною символікою земного і небесного (яка є і у Малера в Четвертій симфонії, і у Сковороди в "Архістратизі Михаїлі", яка, на жаль, проступає і в "Майстрові і Маргариті" М. Булгакова!).

Міф та релігія? безперервно ці початки присутні в мистецтві звуків, завжди ці початки живили і жанр симфонії, сприяючи оновленню усєї системи музичного мислення відповідно до створюваного образу світу.

Міф — це завжди є відкриття світу, або відкриття світу наново, виявлення його духовних лейтмотивів і зв'язків між ними, що визначають обличчя епохи і обличчя людини.

Міф — це також відкриття духовності, часова і просторова розімкненість буття, відображення вічного і такого, що повторюється в круговороті подій, життя природи і людини, людських доль. Міф античності зближує людину з природою і космосом. Міф середньовічний зближує людини з Богом. Міф відрод-

---

<sup>1</sup> Розкривається у статті автора "Свірідов і традиції європейської художньої культури". — Курськ, 2004.

жується кожен раз і стає актуальним, коли зводиться нова картина всесвіту, і людина прагне знайти своє місце в ній.

Релігія – план вічності, невмирущих духовних цінностей, які людина зберігає, розглядаючи як суть і осереддя буття. Не випадково в нашу художню свідомість повертається різновид симфонії sacra, яка взагалі ніколи й не переставала існувати у контексті загальноєвропейської культури. Сьогодні вона відображає ще один вигин історії людства при виході його з безвиході невирі і загального нігілізму.

"Бог помер" не тільки для Ніцше в його роботі "So sprach Zarathustra". Здавалося, про нього хотіли забути люди, втілюючи "колективні досліди в справі виховання і дисциплінування" ("По той бік добра і зла") впродовж ХХ століття.

Все це було в історії, і всі ці духовні метання відобразило в собі мистецтво сучасності, так само як і жанр симфонії.

Здавалося, високе мистецтво загинуло в кошмарах світових воєн разом з людськими надіями і гуманістичним світосприйманням. Але помер не Бог, єдиний для всього людства. Померло безумство, яке увійшло разом з ідеєю про надлюдину, яку проповідував Ніцше.

Не став горе-філософ пророком для Ріхарда Вагнера, якому присвятив свою ранню роботу "Народження трагедії з духу музики", не може він залишатися пророком, що вказує на гибель "вічних цінностей".

Не можна винищити те, ради чого людина входить в цей світ: бути необхідним іншим людям, пізнати радість буття і радість творчості, примножити досягнення людства, жити в єдності і згоді з природою і всім, що людину оточує.

"Смисло-ціннісне самоствердження людини" [2, с. 470] сприймається як основа культури і мистецтва, і пафос цього життєствердження дає імпульс для відродження симфонії.

І все ж, постає питання: чому міф та релігія мають причетність до жанру симфонії?

Міф в перекладі з грецької то є – слово, слово, яке торкалося усіх сфер буття, визначало протиріччя як основу усіх непередбачуваних духовних колізій. Для древніх еллінів ці колізії складали основу не лише їхнього життя, але й космосу, богів, що

володарювали над усім. В іменах богів вони втілили уяву про два початки життя: один початок сприймався як прагнення до усталеності, гармонії, краси — його втіленням був бог Аполлон; другий початок знаменував наявність становлення, відкидання одних форм буття і утвердження інших — втіленням його був бог Діоніс.

Греки знайшли ці початки в мистецтві звуків і пов'язали їх з консонансом та дисонансом. Вони звернули увагу на дію цих першоелементів музичної мови у відтворенні певних емоційних станів. Вони також звернули увагу на тембр, доповівши нам про бога лісів — Пана, який іноді, уночі, приходив до берегів Копайдського озера, що знаходиться у країні Беотія, щоб з тростини зробити собі співучу флейту. А далі греки розповіли нам про танок, жалібні і святкові пісні, гімни, що співались в честь богів та переможців.

Невипадково виник і міф про Орфея та Еврідіку, який надихнув митців епохи Відродження на створення опери і пройшов крізь усю історію музичного мистецтва. Сила музики долає всі чари та перешкоди, мистецтво - непереможне.

Саме греки пов'язали музичне мистецтво з уявленнями про світ. "Музично-космологічні відповідності" [12, с. 4] та їх пошук сприймаються як один з лейтмотивів усієї світової філософії з початку її існування в епоху ранніх цивілізацій і в епоху сучасну, бо через відповідні музичні закономірності філософи звикли розглядати найскладніші питання онтології та гносеології, антропології та соціології. Дійсно вся картина всесвіту, що з'являється в ту, або іншу епоху за звичаєм знаходить кореляцію в музиці.

Музика — то і гармонія сфер, за Піфагором, то і наука про закони світобудови у Августина Блаженного, Мерсена та Кеплера, то і потреба самовиразу душі та свідомості, або криптограма розвитку соціуму у Адорно. Відокремити музику від найширшого кола власне філософських питань неможливо. Звичайно, коли йдеться про жанр симфонії, то саме філософські питання і стають головними.

Концепційна насиченість та напруженість сприяли тому, що жанр симфонії увібрав у себе всі можливості музичної мови та

музичного мислення. З початкового імпульсу – *initio* – він несе у собі ідею стрімкого розвитку подій, підняття їх до рівня концепцій та філософських узагальнень. На кожному етапі свого розвитку симфонія відтворює нову картину дійсності, іноді в ній відбуваються рішучі зміни усіх її змістовно-структурних рівнів: інтонаційної будови, форми, композиції, принципів драматургічного розвитку, – які приймають участь у відтворенні художньої концепції твору, за якою стоїть образ світу.

Цей образ не залишається незмінним, як і сама людина. Карл Ясперс писав: "Людина не може бути завершеною, для того, щоб бути, вона повинна мінятися в часі, підкоряючись все новій долі. Кожен з її образів з самого початку несе в собі, перебуваючи в створеному ним світі, зародок руйнування" [14, с. 411].

Тож не важко збагнути, що в симфонії постійно діють певні початки: *аполлонівський* (прагнення до завершеності вислову) та *діонісійський* (прагнення до заперечення, подолання тези, що висувається), про які, зокрема, говорить Ф. Ніцше у роботі "Народження трагедії з духу музики", написаній у 1870 році. Боротьба між цими початками не знає меж, тому конфлікт твору, де вони діють, може переноситись за його межі, викликати зрощення різних творчих задумів, нести у собі відповідь, яка може знайти відлуння у подіях реального життя.

Відсутність того, що дає нам уяву про розв'язання конфлікту, відсутність кінцевої певності стають ознакою духовної драми, про яку йдеться у окремій статті. Саме духовна драма, що постає як феномен усієї європейської культури, стала полем де завжди зустрічаються міф та релігія, позначився цей феномен і на жанрі симфонії, який у контексті культури XIX-XX століть став сприйматись на рівні ідейної концепції саме як духовна драма.

Міф та релігія, що зустрічаються у межах симфонії як світоглядні системи і ніби заперечують одна одну, не знають примирення між собою, бо міф говорить про те, що є в дійсності, а релігія говорить про те, що має бути.

Саме з несподіваної взаємодії міфу і релігії зростає складний задум багатьох мистецьких творів минулого і сучасності, де минуле і сучасне утворюють ніби відокремлені сюжетні та композиційні плани, в котрих існують міфологеми та образи-

символи, такі як паломники з "Країни Сходу" у Германа Гессе, або "Йосипа і його братів" у Томаса Манна. Не виключення і симфонічна музика, де міф та релігія як дві світоглядні системи позначаються на усіх змістовно-композиційних рівнях твору, сприяючи відображенню образу світу.

Художник-пророк, творець містерій і міфів, так само як і провидець-філософ були зрочені всією європейською культурою XIX-XX століть. Об'єднання їх в одній особі стало можливим лише в епоху романтизму – на початку XIX століття і пізніше – в епоху сецесіонів – на рубежі XIX-XX століть, коли мистецтво вторглося в сферу філософії, направляючи свої зусилля на перевлаштування і оновлення миру. Могутній імпульс міфотворчості несла в собі культура "срібного століття", що досліджує глибини і височини людського духу і творчу спадщину різних епох<sup>1</sup>.

Із західноєвропейських композиторів XIX століття, мабуть, тільки Вагнер ставив такі грандіозні завдання пробудження людства в заставі Революції. Його музична драма об'єднує в собі всі види мистецтв, і не випадково він її називає – "Gesamtkunstwerk" ("Об'єднуючий твір мистецтва"). Вагнер прагне відродити первозданну силу музичного мистецтва, наближаючи його до міфу.

Оперна естетика Вагнера, звичайно ж, зростає з традицій романтичної опери, одночасно заперечуючи їх. Про суть міфологічної картини миру у Вагнера говорить один з дослідників його творчості, Інна Олексіївна Барсова: "Міфологічне світове древо фіксувало уяву Вагнера на ідеї вертикалі. Філософське вчення XIX ст., що були творчо засвоєні і потім переплавлені або відкинуті Вагнером, примхливо модернізували прамодель, повернувши її з позалюдського вселенського простору до людини, всередину людини" [1, с. 60].

Міфологічний розмах виявиться в історичній перспективі, але вже з обмовками, у раннього Шьонберга, в "Піснях Гурре",

---

<sup>1</sup> Див.: Ошеров С.О. "Tristia" Осипа Манделштама и античная лирика // Ошеров С.А. Найти язык эпох: от архаического Рима до русского Серебряного века. – М.: Аграф, 2001. С. 274 – 286.

"Соломії" та "Електри" Р. Штрауса, "Весні священній" Стравінського, з якої по суті починається нова епоха — ХХ століття.

З російських композиторів, хронологічно близьких Вагнеру, до безкомпромісного оновлення всіх основ музики прагне Мусоргський, який створює народну музичну драму: опери "Борис Годунов", "Хованщина" .

Але Мусоргський не самотній в своїх устремліннях, включаючись в загальне русло розвитку російської музики, дослідженню якої присвятив багатьох років свого життя Георгій Васильович Свїрїдов, що сам увійшов до числа композиторів-класиків ХХ століття.

"Російська опера ХІХ століття, — пише Свїрїдов, — це гірська гряда, гірський кряж, великі вершини якого і до цього дня залишаються недоступними, а відходячи в далечінь часу від нас, робляться все більш і більш недосяжними.

"Іван Сусанін", "Князь Ігор", "Борис", "Хованщина" і "Кітеж" — цей ряд належить до найбільших творінь світового мистецтва, світового духу. Це — міф про Росію, піднесений, величний і трагічний міф" [11, с. 369].

На початку ХХ століття великими реформаторами музики були Дебюссї, Стравінській, Шьонберг. З російських композиторів слід також назвати Скрябіна, Прокоф'єва. Але жоден з них, не ставив перед собою завдання відтворити цілісну картину всесвіту.

Об'єктивна картина світу була замінена безліччю художніх моделей, причому, не за принципом взаємодоповнення, або просторової розмаїтості, як в картинах Чюрльонїса, а за принципом взаємовиключення.

Скажімо, язичество раннього Прокоф'єва мало кореспондує з вищою грандіозністю і вищою витонченістю Скрябіна. Кожний з композиторів відобразив лише власне світобачення і створив свій індивідуальний стиль.

Тенденція до створення індивідуальних стилів, що нарощувалась впродовж ХІХ-ХХ століть, жодною мірою не пов'язана із запереченням спадкоємності. Музична класика якраз заснована на зв'язку часів. У ній завжди перекидаються мости від однієї епохи до іншої, завжди присутні алузії на чуже слово, діалог між

майстрами, деколи розділених часом і простором<sup>1</sup>. Цікаво, що у зв'язку з цим говорить, скажімо, Свірідов, аналізуючи музику австрійського композитора першої половини ХХ століття Антона Веберна: "Мені дуже сподобався Веберн (п'єси 1910 року, особливо остання). Дуже близьке: 1) не про себе, 2) без надриву, 3) з відчуттям батьківщини і її долі, 4) антисимфонізм – екстатична, без розвитку, хороша форма, єдино жива, як вірш (короткий), як притча, як пісня. Шьонберг і Берг більш застарілі, ординарніші (романтичні) по духовному складу. Булез вже дуже діловий, без особливо цінного внутрішнього світу. Багато цінного в оркестрі, особливо у Веберна. Ось цей оркестр потрібний мені, тобто не такий же буквально а в розвитку своєї традиції, тобто такий же відносно. Бреду поволі, без всякої допомоги, абсолютно один" [11, с. 199].

Розростання масштабів художніх задумів в мистецтві ХІХ-ХХ століть зв'язане з усуненням чіткого ділення на сфери духовної, світської і народної музики.

По суті, як свідчить історія, ці сфери в однаковій мірі живили і творців мес і мотетів (Орландо Ласо, Жанекена, аж до Палестріни), і творців пассіонів і кантат (той же Шютц, або Бах), і творців симфоній і квартетів (Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт). З цих початків, народжувався новий сплав в творіннях Бетховена ("Урочиста меса"), Чайковського ("Літургія"), Рахманінова ("Цілонічне пильнування"). Природно, думають про це і втілюють в художні задуми: Стравінській, Барток, Орф, Леонтович, Стеценко, Малер. В кінці ХХ століття роздумує про це і Свірідов, особливо в період створення "Співів і молитов": "Біблія – псалми – тяжкість вікової мудрості, любові, співчуття" [11, с. 162].

Музична класика ХХ століття відкриває нові мовні і стильові пласти, які містяться в архаїці, стародавніх пластах фольклору. Нагадаємо про глибокий інтерес до фольклору Шимановського і Бартока, Орфа і Мійо. Дотик великого майстра до архаїки

---

<sup>1</sup> Про це, зокрема, йдеться у статті автора "Музична класика в історичному і логико-структурному вимірюваннях" // Матеріали Всеросійської наук.-практ. конференції "Мистецтво в системі гуманізації загальної і професійної освіти. Курськ, 2002. – С. 195 – 203.

здатний вдихнути в неї нове життя, причому не тільки в стародавні жанри і форми, але безпосередньо саме світобачення.

Це усвідомлюють також сучасні композитори. Свірідов, включає фольклор у власну стильову систему і розглядає його під власною точкою зору: "У фольклорі поміщено епічне, народне світовідчування. У такому світовідчуванні прихований справжній, найвищий трагізм" [11, с. 229].

У ХХ столітті світ був охоплений трагічними конфліктами. Відсторонитися від них не зміг ніхто. Художня свідомість виявилася розколотою. Вона охопила весь космос, включила всі епохи, звернулася до першоджерел людської культури і духовності. Візьмо для прикладу п'єси Б. Брехта, або романи Томаса Манна, М. Булгакова, поезію Йосипа Мандельштама, який прагнув, проте, до цілісності світосприйняття<sup>1</sup>.

Спроби звести будівлю всесвіту засобами музики представлені в самих напружених драматичних концепціях минулого сторіччя. Присутні вони в симфонічних епопеях Малера і Шостаковича, операх Яначека і Прокоф'єва, камерних творах Хіндеміта і Берга.

"Подоланий трагізм" — істотна риса світосприйняття Прокоф'єва, Свірідова — перш за все у тих композиторів, хто не поривав з класичною традицією, яким світобаченням.

У Свірідова "подоланий трагізм" виявився в задумі "Патетичної ораторії". І тут нас чекає несподівана паралель.

"Ідея "Патетичної ораторії" — оспівування творчого духу, творчої сили, творчого початку, що лежить в основі всього життя. (Я писав цю ораторію і жив нею в найжахливіші, найстрашніші роки мого існування — 1957, 58, 59. Цей твір був для мене порятунком, інакше не назву). Ця творча сила художника, уподібнена Сонцю — символу всього живого, втіленню вищого творчого початку" [11, с. 75].

У Малера у Восьмій "творчий початок" — creator spiritus.

Які різні твори: Восьма симфонія Густава Малера і "Патетична ораторія" Георгія Свірідова! Вони зросли на ґрунті різних

---

<sup>1</sup> Див.: Поляков М. Критическая проза М.Мандельштама // Мандельштам О.Э. Слово и культура: Статьи. ? М.: Сов. писатель, 1987. ? С.3?36.

культур, в різному художньо-історичному контексті, але вони зникають в духовній височині планетарного розуму, "ноосфери", що не знає просторових і часових меж, де мешкають не тільки платонівські ейдоси, але і творіння тих, хто розумом переступив окупи земного буття. "Містика, — пише Бердяєв, — звільняє від природного і історичного світу" [3, с. 163].

Примітно, що обидва композитори — Малер і Свірідов — спираються на християнську традицію. Але для Малера важливо, як його творчість відбивається в дзеркалі іншої особистості. Для Свірідова ж головне — прагнення до художньої правди.

"Правда, — пише Свірідов, — виникає лише на особливо великій глибині людських відносин. Правда існує у великому мистецтві. От чому так впливає мистецтво Рембрандта, Мусоргського, Шумана, Ван Гога, Достоевського, Шекспіра. Є неправда від пози художника, від самої неправди його душі" [11, с. 74].

З висоти вистражданих художніх принципів Свірідов сприймає і колізії взаємин між Моцартом і Сал'єрі, які хвилювали Пушкіна і які також гостро встають і сприймаються як міфологема в наші дні.

"Не задрить же Сал'єрі Гайдну. Не задрить же він Великому Глюку. Не задрить він і грандіозному успіху Піччині. Народність Моцарта — ось з чим він не може змиритися. Музика для обраних, що стала народною" [11, с. 230].

Волею долі Свірідов був залучений до вирішення світоглядних проблем, "розкриття істини (істини світу)" [11, с. 160], через подолання трагізму.

Вирішення світоглядних проблем: життя і смерті, добра і зла — назавжди стає змістом мистецтва та стимулом для міфотворчості, разом з відтворенням нових уявлень про світ та людину, котрі можуть доповнювати, або конфліктувати з попередніми, надаючи багатоакцентності та параболічності змісту та характеру багатьох художніх задумів.

Так, нових якостей набуває антична трагедія "Електра" Р. Штрауса, яку не випадково К. Шимановський називає міфом: "Звернення до античної трагедії, а точніше — до поданого в "оніменей" формі древньогрецького міфу (якщо мова йде про його інтерпретацію Гуго фон Гофмансталаем), що піднявся до

значення поза історичного символу, незвичайна сміливість лібрето, в поезії якого повністю долається плоске псевдоелліністичне естетство, нарешті, реалізм, глибоко відчутий, але доведений до меж можливого, — все це повинно було стати катастрофічним пунктом у творчій еволюції Р. Штрауса. "Електра" — сама висока і єдина вершина, якої він зумів досягти. Здавалось, що у цьому незвичайному творі він назавжди замурував вихід з минулої епохи, ... і майже інстинктивно, думаючи більше про драматичні ефекти, а ніж про відкриття в області форми, розгорнув він перед нами неосяжні горизонти музики майбутнього" [13, с. 87–88].

Належачи роду, людина в своїй свідомості укладає всю правду про нього і про його духовний потенціал, не знаючи до кінця своїх можливостей. Про себе людина дізнається з того, що знає про інших. Проекція на себе колективного досвіду, залучення до розбудови картини всесвіту, образу світу стають ознакою міфології та релігії. Не дивно, що ця ознака завжди присутня і у жанрі симфонії, що назавжди пов'язує його зі стихії народного мелосу і народних музичних жанрів, найдревнішими ладами, ритмами, тембровим забарвленням, що відповідає хаосу праобщинного, язичького дійства і строгому порядку обіходу та древніх церковних солоспівів.

Зустріч міфологічного та релігійного початків іноді поєднує творчі задуми в складне діалогічне ціле, як те сталося у Другій Коперніковій симфонії Генріка Миколая Гурецького (1972) та написаній услід за нею *Stabat Mater*, що вказали на першоджерела та витoki симфонічного мислення сучасного польського композитора. У Другій симфонії "дія розгортається у край поволі, "ув'язнюючись" в повторах. Зачарованість повтором, мінімальна і дуже повільна зміна звукової якості, статурність образів неминуче веде до втрати відчуття реального часу..., який Гурецький трактує як вічну категорію, що доречно у творі, котрий претендує на роль символу" [7, с. 224].

Не дивно, що самі симфонічні та сонатні закономірності складаються під впливом не лише діалектики як науки про розвиток, а й гомілетики як мистецтва проповіді, про що не без підстав пише В.В. Медушевський в дослідженні "Християнські

підстави сонатної форми" [6]. На думку відомого музикознавця та культуролога, "Суттю сонатної експозиції є бажання душі розкритися у прагненні до вищого... Через логіку духовного життя, що лежить в основі сонатної форми, з нами говорить Сам Бог" [6, с. 26]. Симфонія та соната народжуються з самого буття: "Загадка сонатної форми — істинно серед буття: що може бути важливішим долі людини у вічності?" [6, с. 22].

У межах симфонії постійно діють між собою міфологеми, котрі стають причетними до розбудови ідейної концепції, бо міфологеми перш за все це є поєднання різних буттєвих планів: безпосередньо життєвого досвіду композитора, подій його власного життя (бо ж і кожен твір то є певна "естетична подія" ) з тим, що дає навколишня дійсність, що "вийшла з берегів", але не може подолати свого русла, власне потреб буття та його законів. Міфологема — це те, що дозволяє піднятися змісту окремого твору до рівня світоглядної системи, образу світу з його протиріччями, величчю звершень та надій трагізмом та розчаруваннями.

Провідниками міфологем при розгортанні їх в певні образи стають сконцентровані інтонаційні сполуки, що постають як символи життя та смерті, страждань, та сподівань, кохання та розлуки. Тож не дивно, що до виникнення міфологем як безпосередньо образів, або символів стала причетною теорія афектів, що розвивалась на протязі XVII-XVIII століть і сприяла розвитку не лише музичної мови, а й усіх музично-іманентних закономірностей. Тож міфологеми зводять воедино не лише різні буттєві плани, а й художні уявлення про час та простір. (Ця теза потребує окремого усвідомлення та дослідження).

Міфологема, як її бачить О.Г. Рощенко, — "синтез філософського, наукового, та художнього типу мислення" [10, с. 8]. "Буття міфологеми як одиниці міфу ... зумовлено значеннєвою нескінченністю міфу в сучасній цивілізації" [10, с. 3].

Образи-міфологеми актуалізуються в кожному епоху, дозволяючи вибудовувати симфонічну концепцію. Їх варто також сприймати як певні змістовні та сюжетні плани окремого музичного твору.

Назвемо лише деякі з них.

1. Вічно божественна природа і поклоніння їй. *Anbetung ewig herlicher Natur*. — З програми Альпійської симфонії Ріхарда Штрауса.

2. Етапи життєвого шляху — вони зливаються з уявленнями про цикли в самій природі. — "Пори року" Вівальді, Гайдна, Чайковського. Ці образи легко мігрують з творів різних жанрів, заломлюючись і в музиці чисто симфонічній. — У Чайковського, Глазунова, Малера.

3. Картини дитинства — від різдвяних ноелів і через всю історію музики проходить ця тема. Назвемо лише "Дитячий куточок" Клода Дебюссі і "Матінку-гусиню" Моріса Равеля. У Четвертій симфонії Густава Малера дитячість сприйняття — призма, через яку композитор дивиться на світ.

4. Драматичні колізії юності — *Sehnsucht* Бетховена і композиторів-романтиків: Шуберта, Шумана, Листа, Вагнера, Брамса та інших.

5. Зіткнення між обов'язком і відчуттям — опера-серія і лірична опера ХУІІІ століття, "Тангейзер" Ріхарда Вагнера.

6. Боротьба добра і зла, що трансформується в зіткнення мрії і дійсності, життєвих поривів і долі — Верді, Чайковській.

7. Сходження по ступенях всесвіту — в симфонічних опусах Г. Малера.

8. "Помру, щоб жити" — "*Stirb und werde*", з духовних віршів Клопштока та Гете в Другій симфонії Густава Малера.

9. Героїка — Бетховен, Берліоз.

10. Всепереможне відчуття любові — Лист, Гріг, Чайковський, Рахманінов.

11. "Батько передвічний", "Світло не вечірне" — безмежний океан, в який вливаються річки музики.

Епоха великих потрясінь, до якої належало ХХ століття і залишається початок століття ХХІ, змусила філософську думку переосмислити модель світу і світоглядні системи, з яких вона бере початок. Перш за все переосмисленню піддалися міфологія і релігія, які, сприймаючись як протилежності, безперервно були звернені одна до одної, взаємодіючи між собою і збагачуючись філософською думкою попередніх епох і художньою практикою.

Переосмисленими виявилися усі елементи музичної мови, усі рівні художнього цілого, художні час та простір, що відтворюю-

ються у жанрі симфонії. Гідне місце у сучасній музиці займають симфонії українських композиторів: Грабовського, Сильвестрова, Станковича, Киви, котрі дають нам уяву про нескінченність відтворюваного образу світу та самої творчої свідомості, що поєднала усі епохи в пошуках сенсу буття та шляхів до оновлення самої людини у світлі вічних цінностей.

## Література

1. Барсова И.А. Мифологическая семантика вертикального пространства в оркестре Рихарда Вагнера // Проблемы музыкального романтизма. Сборник науч. трудов. — Л.: ЛГИТМиК, 1987.
2. Барулин В.С. Социальная философия: Учебник. — М.: ФАИР — ПРЕСС, 2002.
3. Бердяев Н.А. Философия свободного духа. — М.: Республика, 1994.
4. Гужва О.П. Музична класика в історичному і логіко-структурному вимірюванні // Матеріали Всеросійської наук.-практ. конференції "Мистецтво в системі гуманізації загальної і професійної освіти". — Курськ, 2002. — С. 195–203.
5. Гужва О. Свірідов і традиції європейської художньої культури. Рукопис. Матеріали конференції "Свірідов. "Солоспіви та молитви". — Курськ, 2004.
6. Медушевский В. Христианские основания сонатной формы / Музыкальная академия. — № 4. — 2005. — С. 13–27.
7. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. — М.: Сов. композитор, 1990.
8. Ошеров С.О. "Tristia" Осипа Мангельштама и античная лирика // Ошеров С.А. Найти язык эпох: от архаического Рима до русского Серебряного века. — М.: Аграф, 2001. — С. 274–286.
9. Поляков М. Критическая проза М.Мангельштама // Мангельштам О.Э. Слово и культура: Статьи. — М.: Сов. писатель, 1987. — С.3–36.
10. Рощенко О.Г. Діалектика міфологем і нова міфологія музичного мислення. Автореф. дис. ... д-ра музикознав. — К., 2006.
11. Свиридов Г.В. Музыка как судьба. — М.: Молодая Гвардия, 2002.
12. Тарапата Л.Г. Музыка як модель світобудови (досвід культурологічного дослідження). Автореф. дис. к-та філософ. наук. — Х.: Харк. держ ун-т, 1998.
13. Шимановский К. Воспоминания, статьи, публикации. Ред. и сост. И.И.Никольской и Ю.В.Крейниной. — М.: Сов.композитор, 1984.
14. Ясперс К. Духовная ситуация времени // Смысл и назначение истории. — М.: Республика, 1991.

## Ю. ФАЛИК. ДУХОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ХОРА (К ПРОБЛЕМЕ КОНЦЕРТНОГО СТИЛЯ)

В статье рассматриваются наиболее значительные духовные хоровые сочинения Юрия Фалика в аспекте концертного стиля. Затрагивается проблема взаимодействия вокального и инструментального начал, а также проблема существования европейского жанра мессы в условиях русского культурного пространства.

У статті розглядається найбільш значні духовні хорові твори Юрія Фаліка в аспекті концертного стилю. Освітлюється проблема взаємодії вокального і інструментального, а також проблема існування європейського жанру меси в умовах російського культурного простору.

In the article it is considered the most significant spiritual choral compositions by Yuri Falik in aspect of concert style. In the article also is touched upon the problem of interaction vocal is instrumental basises, and problem of existence European genre mass in the Russian cultural space.

Юрий Фалик входит в число тех композиторов, в творчестве которых литургические (в широком смысле) жанры занимают важное место. Духовные истоки, постепенно вызревающие в недрах его инструментальной музыки, простираются от использования жанров до цитирования мелодий: "Панихида по Стравинскому" для 16-ти струнных и 4-х тромбонов (1975); знаменный распев во втором этюде второго концерта для оркестра "Симфонические этюды" (1977); виолончельные соло Четвёртого квартета (1975), звучащие как речь проповедника; стилистика знаменного пения, а также принципы развития, свойственные данному музыкальному пласту в Пятом (1978) и Шестом квартетах. В 1988 году появилось сочинение для виолончели "Concerto della Passione", имеющее черты инструментального реквиема.

В 90-е годы духовная тематика проникает в хоровые жанры, не исчезая при этом из инструментальных. В 1992 году появляются "Литургические песнопения", в 1996 – Месса, а в 1997 – "Молитвы". В Седьмом квартете (1993), подобно А. Шнитке в 4-ой симфонии, Фалик объединяет православную, католическую

и протестантскую псалмодию. А во Второй симфонии (1993) он использует древнееврейский заупокойный гимн Кадиш.

Неослабевающую значимость духовной тематики в творчестве композитора подтверждают последние годы: в 2004 году появилось новое сочинение "Чудотворные лики", а светский жанр хорового концерта испытал влияние духовной традиции. В последнем хоровом концерте — "Элегии", написанном в 2001 году, концертность, определяющая стиль композитора черта, сведена к минимуму, а духовно-церковные импульсы, заложенные в текстах А. Ахматовой и Н. Гумилёва, обусловили музыкальную символику сочинения.

Таким образом, в творчестве Фалика наблюдается множество истоков, подготовивших появление и жанровое разнообразие хоровых духовных сочинений, отразивших универсальность мироощущения композитора. При этом отметим, что внутренние устремления Фалика совпали с общими идеями эпохи, и его творчество естественно влилось в движение "новой сакральности".

Цель статьи заключается в рассмотрении наиболее значительных духовных хоровых сочинений Юрия Фалика в аспекте концертного стиля.

"**Литургические песнопения**" — первое сочинение, ясно обозначившее новый этап в творчестве. Это не ортодоксальная литургия<sup>1</sup>, ориентированная на какой-либо образец (например, Литургия Иоанна Златоуста или Василия Великого), а свободный цикл, состоящий из обязательных<sup>2</sup> и необязательных песнопений и трактованный одновременно как *литургический* и *концертный*. Причём, литургичность понимается композитором в обобщённом плане — как причастность церковной традиции.

---

<sup>1</sup> Напомним, что Литургия — это «общественное богослужение, за которым совершается таинство Святого Причащения». Она состоит из трёх частей — проскомидии (подготовительная часть), литургии оглашенных и литургии верных. — См. сб.: Всенощное бдение. Литургия. — Изд. Московской патриархии, 1991. — С. 75.

<sup>2</sup> К обязательным относятся: Антифоны; Приидите, поклонимся; Трисвятое; Иже херувимы; Верую; Милость мира; Достойно и праведно есть; Тебе поем; Достойно есть; Отче наш; Видехом свет истинный; Да исполнятся уста наша; Будимя Господне.

Пятнадцать номеров<sup>1</sup> группируются в монолитную композицию, имеющую несколько драматургически самостоятельных линий.

Музыкальный стиль сочинения при ясно ощутимых православных истоках, всё же не строго ориентируется на церковный канон, поэтому многие номера отражают, в первую очередь, авторскую стилистику.

В "Литургических песнопениях" отчётливо выделяются два типа номеров: назовём их условно — "концертные" (№№ 1, 5, 8, 9, 14) и "молитвенные" (№№ 1, 3, 6, 7, 11, 12). Литургическое, связанное с церковным каноном, и концертное начала органично сосуществуют, присутствуя в разной степени в каждом номере. "Концертными" мы будем называть те номера, в которых доминирует авторский стиль, а "молитвенными" — те, которые в большей степени ориентированы на образцы древнерусского церковного пения. Их тон более "объективен", так как авторское начало ограничено рамками традиции.

Говоря о наличии в цикле номеров двух типов, мы имеем в виду различную степень приближения к древним пластам русской музыкальной культуры, большую или меньшую степень дистанцирования от первоисточника, которым является в данном случае знаменное пение. В "молитвенных" номерах композитор воссоздаёт сам дух и стилистику древних песнопений, в "концертных" даёт интерпретированное слышание церковной культуры человеком конца XX века.

Юрий Фалик демонстрирует тонкое чувствование Слова, вызывающего яркие зрительные образы. Первые же строки "*Безумне, окаянне человеце, в лености время губиши, помысли житие твое и обратися ко Господу*" — ассоциируются с картинами Страшного Суда. Их музыкальное воплощение представляет собой кульминационную точку, вершину-источник, из которой вырастает всё последующее развитие.

Этот эпизод носит ярко выраженный концертно-репрезентативный характер (высокая тесситура с намеренно-подчёркнутым скандированием каждого слова, терпкие звуковые сочетания).

---

<sup>1</sup> Некоторые из них были написаны по заказу издательства «Композитор» (СПб) для сборника духовных сочинений.

Следующий отрезок текста озвучен совсем иначе: на смену хорально-аккордовой фактуре начального раздела приходит полифонический тип изложения, однако, тема канона по своему интонационно-ритмическому строению близка знаменному пению. Фалик не использует в "Литургических песнопениях" цитатный материал, считая это вовсе не обязательным. По его мнению, гораздо более важным и ценным является умение композитора создать мелодию *в стиле* знаменного пения (демонстрируя тем самым способность мыслить в этом музыкальном "поле").

Подобно тому, как язык иконы символичен, также и мелодии знаменного пения обладают качеством универсальности, архетипичности (а ведь архетип всегда необычайно прост и ёмок). В. Мартынов полагает, что "под распевом следует понимать воспроизведение мелодического архетипа, реализованное в конкретные мелодические формы и структуры"<sup>1</sup>.

Форма и мелодико-ритмическое богатство попевок связаны с омузыкаливанием произносимого текста молитв. Текст и мелодия здесь — равноправные величины, но текст является *причиной* мелодии. "Мелодическая структура есть лишь форма существования слова и как таковая она не только целиком и полностью обуславливается структурой слова, но и получает через него своё бытие"<sup>2</sup>.

№3 — "Не рыдай Мене, Мати" — сразу же отсылает слушателя к древнему храмовому пению: композитор использует здесь только мужские голоса, поручая им сосредоточенно-напряжённую тему в объёме кварты.

Эта попевка имеет вариантное развитие, обусловленное мелодической логикой, и в результате накопления голосов достигает четырёхголосной фактуры. В среднем разделе трёхчастной формы композитор даёт контрастное сопоставление с аккордовым изложением "гласового типа" (в партесном варианте), однако, оно не вызывает стилизового разнобоя, но, напротив, создаёт более "объёмное" звучание. Для Фалика одинаково близко

---

<sup>1</sup> Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. — М., 2000. — С.195

<sup>2</sup> Там же. — С.67.

и ценно то и другое, но древние мелодии — источник более богатый.

№6 — "Отче наш" — главная христианская молитва, признанная всеми конфессиями, является смысловой кульминацией цикла. Фаликовский "Отче наш" — это интеллектуально-сосредоточенное размышление, в котором каждое слово взвешено и значимо, а музыка не просто озвучивает текст, но углубляет его суть.

В общей структуре сочинения угадываются также и черты симфонического цикла: концентрация "молитвенных" номеров образует подобие медленной части цикла, а динамическая кульминация решена с опорой на скерцозность; пролог-зачин ассоциируется с медленным вступлением, содержащим основную идею, а последний номер — с обобщающим финалом, подытоживающим сказанное.

Вопрос о принадлежности данного сочинения к литургическим или паралитургическим<sup>1</sup> жанрам трудно решить однозначно. Напомним, что в "Литургических песнопениях" одновременно присутствуют два начала — церковное и светское. Тексты православных молитв сгруппированы не по литургической схеме, а по принципу светских циклов, что говорит в пользу паралитургичности. Композитор не мыслил своё сочинение как законченную церковную службу, однако, некоторые номера (в частности, Пролог, "На велицем повечерии", "Богородице Дево, радуйся", "Отче наш") звучали в православном храме. И это явилось отправной точкой для появления другого, не менее важного и уникального для творчества Фалика жанра — католической мессы.

К православной традиции он возвращается в двух последних духовных сочинениях: "Молитвы" (1997) и "Чудотворные лики" (2004). Композитор озвучивает православные молитвенные тексты, опираясь, как и в "Литургических песнопениях", на стилистику русского церковного пения.

---

<sup>1</sup> По определению С. Савенко, паралитургическими называют «музыкальные произведения на тексты Священного Писания, но не входящие в церковную службу». — См. её статью в сб.: На пути духовного единения: Авет Тертерян в кругу друзей. — Нижний Новгород, 2000. — С. 155.

В 1996 году с подачи хормейстера Ларри Кука, услышавшего в "Литургических песнопениях" музыкальные импульсы для создания произведения, принадлежащего иной традиции, Юрий Фалик создаёт католическую **мессу**. По его словам, она была написана удивительно быстро — за месяц-полтора — и в 2001 году прозвучала в церкви Сент — Джон в Янгстауне (штат Огайо).

Месса стоит особняком в хоровом творчестве композитора не только на фоне "православных" сочинений, но ещё и потому, что это единственное (на данный момент) хоровое произведение с сопровождением. Обратившись в 1969 году к сфере хоровой музыки, Фалик прочно придерживался избранной им творческой установки: писать только для хора *a' cappella*. Это качество исконно присущее русской хоровой культуре, стало знаковым в сравнении с западной традицией. Кроме того, Фалик, тонко чувствуя природу хора, сознательно избегал его сочетания с любыми инструментами, обладающими другим строем и природой звукоизвлечения.

Месса в ряду всех хоровых сочинений стала единственным исключением. Написанная для хора, солистов и камерного оркестра, она продолжает духовную линию в творчестве композитора и является уникальным образцом традиционной модели. Во время расцвета огромного количества разнообразнейших духовных жанров композитор обращается к ординарной католической мессе. Вероятно, это можно объяснить тяготением Фалика к традиционным, исторически апробированным жанрам и обновлению их изнутри. Показательно, что он использует полный текст мессы, а не отдельных частей, что более распространено.

Месса Юрия Фалика — удивительно продуманное сочинение. "Её композиционная и образная драматургия подобна точно выверенному кругу"<sup>1</sup>. Сочинение начинается с подчёркнутого колоколами тона *h*, из которого вырастает инструментальное вступление, и заканчивается исходным тоном, так же усиленным *Campani*.

---

<sup>1</sup> Овсянкина Г. *Concerto della Passione и Месса Юрия Фалика в аспекте поэтики католических культовых жанров // Музыкальный миллениум. — Петрозаводск, 2000. — С. 129.*

Традиционные части ординарной мессы образуют устойчивую композицию с кульминацией в точке золотого сечения (Sanctus). Обрамляют цикл смиренные молитвы (Kyrie и Agnus Dei), а смысловый центр составляют Credo — исповедание веры и Sanctus — восхваление Господа. Образно-смысловая трактовка частей, основанная на принципе контраста, вполне традиционна.

Образный контраст между частями усиливается интонационным.

Gloria представляет собой интересный эксперимент с точки зрения синтеза песенного и инструментального тематизма. Обращает на себя внимание нестандартная находка — момент образного и фактурного переключения, вызывающий аллюзии с русским пением — [13]. Неожиданно возникает новый материал более широкого мелодического дыхания, постепенно уходящий в верхний регистр — "Quoniam Tu solus Sanctus" — "Ибо Ты один свят". Особое, благоговейно восторженное отношение к слову определяет иной характер этого небольшого фрагмента. Ослабление динамики (от *mf* до *p*) и замедление темпа создают ощущение совершенно иного пространства. В музыкальной ткани это реализуется через стихию песенности, преодолевающую, тактовые структуры.

Драматургия цикла строго выверена и образует симметричную конструкцию с кульминацией в средних номерах. Крайние части — медитативного плана, Gloria и Benedictus имеют песенную мелодику, но с более сложным рельефом по сравнению с крайними частями. И, наконец, средние части — самые динамические, основанные на интонационных формулах с инструментальным типом изложения и активно развитой оркестровой партией.

Единство цикла проявляется и на интонационном уровне. Господство кварто-квинтовых и терцово-секундовых интонаций заметно во всех частях, однако, в зависимости от характера создаваемого образа, акцентируются то одни, то другие.

### **Выводы**

XX век сильно изменил представление о музыкальном языке, национальных особенностях, стилях и направлениях. Пожалуй,

можно говорить о некоем постепенно складывающемся универсальном словаре, объединяющем русское и европейское.

Справедливым представляется взгляд на это явление А. Крыловой<sup>1</sup>. Её мнение о том, что в художественном сознании XX века сильно активизируется мотив наследования, представляется нам убедительным. Это доказывает, что в культуре преобладает стремление не трансформировать жанры в условиях русской традиции, а реконструировать, что позволяет вписать их в единый культурный контекст русского и западноевропейского музыкального наследия.

У Фалика европейская модель органично "вживается" в русское пространство и представляет собой оригинальный образец взаимодействия двух музыкальных традиций.

Концертность — качество, в большей или меньшей степени присущее всем произведениям Юрия Фалика и ставшее, по нашему мнению, определяющей чертой его хорового стиля, будь то хоровые концерты или духовные сочинения.

УДК 78.03 (7)

*А. Кром*

## **ИЗ ИСТОРИИ АМЕРИКАНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МИНИМАЛИЗМА: СТИВ РАЙХ**

Статья посвящена одному из самых известных американских композиторов современности — Стиву Райху. В историю мировой музыкальной культуры он вошел как один из основоположников нового направления, завоевавшего мир — минимализма, выраженного средствами репетитивной техники. В статье исследуются не только музыкальные, но и философские истоки американского минимализма. Автор проводит многочисленные параллели с европейской классической музыкой, творчеством Д. Кейджа, незападной музыкальной культурой и джазом.

---

<sup>1</sup> Крылова А. О жанровых контактах русской и западноевропейской музыкальных культур // Русская культура и мир. Тезисы докладов. — Нижний Новгород, 1993. — С. 303.

Стаття присвячена одному з найвідоміших американських композиторів сучасності — Стіву Райху. До історії світової музичної культури він увійшов як один з основоположників нового напрямку, що завоював світ — мінімалізму, вираженого засобами репетитивної техніки. У статті досліджуються не лише музичні, але і філософські витоки американського мінімалізму. Автор проводить численні паралелі з європейською класичною музикою, творчістю Д. Кейджа, незахідною музичною культурою і джазом.

The article deals with one of the very famous American composers in the West — Steve Reich. Reich, with his colleagues — La Mont Young, Terry Riley and Philip Glass, seems to be one of the founders of the new musical trend XX century — minimalism. In Reich's work the main point of minimalism is the repetitive method of music material organisation. The article dwells not only upon musical but also philosophical roots of American minimal music. The author draws a parallel with West classical music, with creative activity of J.Cage, non-Western music, jazz.

Имя американского композитора Стива Райха хорошо известно в США и Западной Европе. Он признанный мэтр академической музыки, классик ушедшего века. Критики называют его одним из самых преуспевающих композиторов нашего времени. Весьма авторитетный в США еженедельник "Нью-Йорк Таймс" отмечал: "Мало кому удалось создать собственный стиль, который был бы настолько оригинален, моментально узнаваем и при этом доступен для восприятия...". Его творческий путь охватывает более четырех десятилетий и составляет одну из самых заметных страниц американской культуры. Он чрезвычайно разносторонняя личность: профессионально занимался философией (закончил философский факультет университета), углубленно изучал не только классическую, но и неевропейскую музыку, свободно чувствует себя в сфере неакадемического искусства. Стив Райх стал одним из основоположников интереснейшего направления второй половины XX века — музыкального минимализма.

Зародившись на рубеже 1950-60-х гг., минимализм проявил себя в разных видах искусства: от скульптуры и живописи он прошел путь до современного дизайна интерьеров и подиумов европейских домов мод, в этом качестве и по сей день продолжая оставаться достаточно популярным. Термин Minimal Art возник в американской живописи конца 1950-х годов. Молодые

художники бунтовали против усложненности, эзотеричности и открытой эмоциональности картин модного в то время абстрактного экспрессионизма. В своих выступлениях они провозглашали идеи, ставшие программными для всего американского минимализма в целом. Новое течение опиралось главным образом на принципы очищения от всякого подобия с реальностью, отказа от литературных идей, от каких бы то ни было эмоций. Это привело их к крайнему упрощению художественного языка, пафосу выявления простейших структур, абстрактным геометрическим конструкциям. Между тем установка на объективность, имперсональность стала основополагающей для целого поколения композиторов-минималистов: Л.М. Янга, Т. Райли, С. Райха, Ф. Гласса. Не случайно в середине 1960-х гг. С. Райх начинает активно сотрудничать с близкими ему по духу художниками и скульпторами-минималистами, сформировавшими, в свое время, творческие принципы Л.М. Янга, а позже повлиявшими на вкусы Ф. Гласса.

Основные философско-эстетические и собственно музыкальные константы минимализма в США формируются в недрах "экспериментальной музыки" Джона Кейджа и его школы. Фигура Кейджа в этом отношении особенно примечательна. В его творчестве на смену "сочинению как объекту", направленному к итогу, к синтезу, и организованному посредством жестких причинно-следственных связей, приходит "сочинение как процесс". Причиной явилось осознанное переориентирование композитора на принципиально иной, не западный тип мировосприятия. Понимание процесса как вслушивания в Ничто (в даосизме, дзен-буддизме — Единое, Пустота) напрямую связано с чувством времени, которое можно было бы охарактеризовать как внеисторическое, с ощущением собственного растворения в бесконечности бытия.

Идея моделирования нового звукового пространства при помощи повторения небольших структурных образований также впервые возникла в кейджевском окружении. Однако кристаллизация репетитивности оказалась связана со следующим этапом эволюции американской музыки — "классическим" минимализмом второй половины 1960-х — начала 1970-х годов. Организация

"бесконечной" музыкальной формы осуществляется посредством множественных повторов кратких звуковых ячеек-паттернов (pattern — в переводе с английского — образец, модель). Повторность как один из универсальных принципов музыкальной речи, с древности присущий, пожалуй, всем культурным традициям мира, в "классическом" минимализме становится основной формой высказывания (так называемая репетитивная техника). Это оказалось возможным благодаря переосмыслению феномена остинатности и созданию новых условий его существования в музыкальном сочинении. Погружение в медитативный "поток" посредством сосредоточенного вслушивания в кажущуюся неподвижной звуковую "магму" не могло быть организовано прежними драматургическими средствами контраста, традиционного развития, чередования кульминаций и спадов. Их место занимает бесконечная череда равноправных "клеточек" единого музыкального организма, ясных в ритмическом и тональном отношении.

Идеология минимализма формировалась под знаком восточной философии. В середине XX века в Америке наблюдался настоящий культурно-религиозный "бум" — невероятный всплеск интереса к Дзен. Под воздействием восточного иррационализма формируется минималистская концепция времени, которую можно охарактеризовать как пребывание в "вечном настоящем", "вечном Теперь". "Бесконечные" композиции, организованные средствами репетитивности, должны были, по замыслу композиторов, погружать слушателя в состояние медитативного транса, экстатического растворения в объективном потоке бытия, не замутненного личностным восприятием реальности. Репетитивная музыка опиралась на онтологический тип организации временного процесса. Например, статические пьесы Л.М. Янга были задуманы им как бесконечные сочинения, не имеющие ни начала, ни конца; а воздействие музыки Т. Райли во многом зависит от способности слушателя "слиться" со "всеобщим временным потоком" (терминология композитора).

Индивидуальность музыкального стиля Стива Райха оказалась обусловлена органичным синтезом чрезвычайно разнохарактерных истоков и влияний. Симбиоз разнонационального и

разновременного; древнейшего фольклора экзотических стран и современности (авангард 1950-х — начала 1960-х годов); активная работа со всеми музыкальными пластами — фольклорным, академическим и популярным, — вызвали к жизни абсолютно новое стилевое качество. Сложный спектр составляющих весьма показателен для минимализма, с этой точки зрения творческая биография Райха, его вкусы и пристрастия способны многое сказать о направлении в целом. Анализ множества музыкальных истоков позволяет объединить их в три основные группы, концентрирующие в себе все заметные воздействия на минимализм. Это — европейское классическое искусство, широкий пласт не западной музыки (так называемой Non-Western Music), а также различные формы американских массовых жанров XX века.

Как и все основоположники репетитивной техники, С. Райх получил всестороннее музыкальное образование, сначала закончив Джульярдскую школу в Нью-Йорке (1958-1961), затем (в 1963) отправившись в Оклендский Колледж (Калифорния). Отъезд на Западное побережье США был продиктован не только возможностью поучиться у "звезды" европейского авангарда Лучано Берлио, но также желанием проникнуться невероятно притягательной для молодого композитора атмосферой экспериментализма, духом новых музыкальных открытий, характеризовавших в то время культурную жизнь этого штата.

По признанию композитора, в 1960-е годы его особенно привлекала музыка, предшествовавшая венскому классицизму (музыка Средневековья, Ренессанса, Барокко) и искусство XX века (И.Ф. Стравинский, Д. Кейдж, европейский послевоенный авангард). Взгляды композитора на классику в полной мере отражали общеминималистскую установку, связанную с последовательным отрицанием западноевропейских культурных ценностей второй половины XVIII — XIX веков. Отвергались понятия драматургии и образно-тематического контраста, — то есть всего, что может быть отнесено к вершинным достижениям музыкального мышления Нового времени. В "зону отчуждения" попал как венский классицизм, так и романтизм, с его открытой эмоциональностью и приверженностью к развернутым мелодиям широкого дыхания.

Американский "классический" минимализм с первых шагов своего развития был неразрывно связан и с внеевропейскими культурными источниками. Музыкальный мир далеких экзотических цивилизаций привлекал не меньше, чем мир их религиозно-философских идей. Спектр интересов в этой области был чрезвычайно широк: от японского театра гагаку до структурных принципов музыки Берега Слоновой Кости. Райх заинтересовался африканской барабанной техникой, а также балийским гамеланом, вобравшим в свой состав исключительно ударные инструменты. Гипнотизм остигатных ритмов особенно сильно проявил себя в пьесах 1970-х годов (тогда же Райх специально ездил в Гану осваивать местное искусство игры на барабанах). Композитора привлекала возможность изучения и, затем, применения в собственном творчестве новых, несвойственных европейски ориентированному типу мышления, способов организации музыкальной ткани; притягивала безудержная, на первый взгляд, ритмическая стихия, отлитая в идеально согласующиеся и дополняющие друг друга структуры. Погружение в африканскую и балийскую музыку для ударных предопределило "экологический" настрой сочинений С. Райха, выразившийся в его повышенном интересе к "чистому" акустическому звучанию.

Одной из главных особенностей минималистской эстетики являлась ее направленность на широкую аудиторию. Доступность репетитивной техники заключалась в ее одинаковом психофизиологическом воздействии как на профессионалов, так и на неподготовленную публику. Минималисты верили в возможность создания музыкального стиля, не стремящегося к элитарной замкнутости, но и не опускающегося до уровня массовой коммерческой продукции. Рождение нового стиля на базе множества составляющих его компонентов могло произойти только в творчестве музыкантов, в равной степени свободно владеющих и профессиональными академическими знаниями, и ориентирующихся в море масс-культуры. Для многих минималистов знакомство с поп-музыкой произошло раньше, чем с классикой. Биография С. Райха в этом отношении весьма типична для музыкантов его поколения: подростком он мечтал

стать барабанщиком би-бопа и интересовался музыкой Кенни Кларка, Чарли Паркера и Майлса Дэвиса больше, чем академическими произведениями XIX века. Не случайно все пионеры американского минимализма стали композиторами-исполнителями, создателями собственных ансамблей. С. Райх предпринимал несколько попыток организации собственного коллектива: первая (квintет 1963 года) закончилась неудачей, и группа вскоре распалась. Вторая попытка состоялась в 1966 году, когда в Нью-Йорке собирается "костяк" будущего ансамбля. Постепенно расширяясь, в соответствии с новыми авторскими проектами, к 1971 году группа достигает уже двенадцати человек и получает название "Стив Райх и музыканты". Участие в минималистских ансамблях в самом начале творческого пути помогло композиторам найти свой собственный метод работы с репетитивной техникой. В наши дни райховский ансамбль приглашают выступать в лучших концертных залах.

Не склонный к компромиссам, Райх добился успеха во многом благодаря вере в правильность избранного им пути. Минимализм не стал для него лишь временным этапом многофазной стилистической эволюции, но оказался органически близок его натуре, сумевшей сохранить верность себе и своим творческим принципам. Он навсегда останется в истории музыки одним из "первооткрывателей" направления, завоевавшего мир.

## **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ В "БЕСТИАРИИ" Ф. ПУЛЕНКА – Г. АПОЛЛИНЕРА**

Вокальный цикл "Бестиарий" Пуленка – Аполлинера рассмотрен в его связях с западноевропейской и японской традициями.

Вокальний цикл "Бестіарій" Пуленка – Аполлінера розглянуто в його зв'язках із західноєвропейською та японською традиціями.

Poulenc – Apollinaire's "Bestiaire" is considered from the point of view of its connections with western European and Japanese tradition.

Камерно-вокальная музыка Пуленка дает возможность исследователям называть композитора "французским Шубертом". Однако в отечественном и зарубежном музыкознании до сих пор она не получила детального изучения, что, учитывая масштабность созданного композитором (более 150 сочинений), определяет актуальность избранной темы.

При всем разнообразии жанров особое место в творчестве Пуленка занимает вокальная миниатюра, раскрывая широкий круг композиторских интересов, филигранное мастерство создания зримых образов при аскетичном отборе средств, умение точно следовать содержанию поэтического источника с сохранением индивидуальных возможностей музыкального материала. В исследовательской литературе, где среди наиболее значительных работ можно выделить лишь книгу И. Медведевой "Франсис Пуленк" [15], а также отдельные статьи, носящие общий, обзорный характер, подчеркивается особый характер лирики, мелодизм вокальных сочинений Пуленка. Однако, отмечая большой удельный вес данного пласта в наследии композитора, исследователи все же ограничиваются общей характеристикой наиболее крупных и известных песен и циклов, лишь в нескольких словах упоминая менее масштабные и не так часто исполняемые сочинения. Тем не менее, среди сложных, фактурно насыщенных, мелодически изощренных опусов немало образцов и внешне непритязательных, не обладающих техническими трудностями миниатюр.

**Цель** статьи заключается в рассмотрении вокального цикла "Бестиарий, или Кортеж Орфея", созданного в 1919 году на стихи Гийома Аполлинера, в его связях с западноевропейской и японской традициями. Одноименный поэтический цикл из тридцати миниатюрных стихотворений, ставший источником вдохновения для композитора, в музыке воплотился частично. Пуленк сочинил двенадцать вокальных миниатюр, издав, по совету Орика, лишь шесть наиболее удачных: "Верблюд", "Тибетская коза", "Кузнечик", "Дельфин", "Рак" и "Карп". Позже оказалось, что стихи привлекли внимание и его единомышленника по "Шестерке" Луи Дюрея, который, поддавшись очарованию "Бестиария", положил на музыку все тридцать стихотворений. Потрясенный таким удивительным совпадением, Пуленк посвятил ему свой цикл.

Притягательность стихов Аполлинера кроется в особой ироничной интерпретации средневекового литературного жанра, корни которого уходят еще в древние века. "Бестиарий", в переводе — "зверинец", представлял собой описания свойств животных, где они представали как воплощения разных человеческих качеств. Но если в древности это были простые описания, то позже, в средние века они стали носить назидательный, аллегорический характер. Особая форма высказывания, вызывающая живые ассоциации, метафоричность, острота наблюдений оказались близки Аполлинеру, который всегда стремился к максимальному самовыражению. Это позволило ему создать ни с чем не сравнимые поэтические образцы, где сплелись средневековая мифология и печальная ирония, порывы души и розыгрыш.

Возрождение этого жанра во французской поэзии XX века объясняется особым пристрастием Аполлинера к средневековому искусству. Тонкий интеллект и острое чувство юмора позволили поэту, не ограничившись изучением литературы средних веков, создать на ее основе шедевр современной литературы, сохранив при этом основную черту своего творчества — писать "про себя и только про себя" [4, с. 15]. В предисловии к сборнику стихов Аполлинера М. Яснов пишет: "средневековье здесь — всего лишь карнавальная маска, не слишком то

и скрывающая его душу, одновременно жаждущую все того же: любви и мистификации" [там же]. В "Бестиарии" она проявляется в тонко завуалированном присутствии самого автора, в отождествлении человека и природы и связанной с этим двуплавноности, в иносказательности и аллюзорности, искусно вплетенных в ткань произведения. Эти качества делают очевидным некоторое сходство стихотворений "Бестиария" с образцами японской поэзии, где в контексте единения человека с природой почти наравне с растительным воспет животный мир. Приведем для сравнения несколько примеров:

О, ворон утренний,  
Не пой в столь ранний час!  
Когда я на заре увижу,  
Что милый собирается уйти,  
Так сердцу будет тяжко.  
Танка неизвестного автора, VIII век.

\*\*\*

Шерсть этой козочки и даже золотое руно,  
Ради которого принял столько горестей Ясон,  
Не стоит ничего по сравнению с ценой волос,  
В которые я влюблен.

Гийом Аполлинер.

Очевидно, что ворон в японском танка и коза в миниатюре Аполлинера — не герои сюжета, а пластическая форма выражения поэтических ассоциаций, передачи эмоционального состояния поэта. Данное свойство позволяет говорить об известной близости приведенных образцов. Несомненно, вопрос об ориентации Аполлинера на японскую миниатюру требует особой корректности, поскольку нет достоверных свидетельств о том, что поэт ставил перед собой цель создать некую стилизацию. Вместе с тем нельзя забывать о том, что рубеж XIX-XX веков был ознаменован активным взаимопроникновением культур Запада и Востока. Интерес к восточной экзотике, характерный для французской культуры, начиная с XVIII века, теперь приобрел размах массового увлечения. Франция, которая как губка впитывала все новое, особенно на рубеже веков, когда это новое

не нужно было искать — его привозили туда многочисленные эмигранты, влекомые в страну необычайной атмосферой свободы и господства искусства, — стала средоточием экзотических культур, индийской, египетской, китайской, в том числе и японской. В Париже стали открываться лавки восточных товаров, появились коллекционеры предметов восточного искусства. Одним из таких мероприятий стала Всемирная французская выставка 1867 года, на которой были выставлены более 100 гравюр современных японских мастеров. После этого мода на японское достигла колоссальных масштабов, в результате чего возникло новое художественное направление "японизм" [1, с. 39]. Почему же именно японская культура так "околдовала" страну, которая была "вершиной мира" в этот период и была знакома с искусством разных стран от Азии до Америки. Что привлекало поэтов и художников в этой настолько далекой для понимания европейцев восточной культуре?

Исследователи японского искусства видят причину такого интереса в "совершенно ином, чем у европейцев взгляде на мир; "пейзажном" восприятии действительности, где человек мыслился лишь частицей природы" [1, с. 39]. При том, что культуре Франции была не только не чужда, но и довольно близка тема природы — возьмем, к примеру, музыкально-поэтический жанр пасторали, возникший на почве искусства французских трубадуров, или импрессионизм в современном искусстве с изображением картин природы в разных ее состояниях — очевидна разница в отношениях человека и природы. Если во Франции — это взгляд со стороны, наблюдение, то в Японии — это "медитативное созерцание природы" [3, с. 202]. На фоне этого многие современные поэты увлеклись поэзией *хайку*, в их числе был и известный поэт-сюрреалист Поль Элюар — современник Гийома Аполлинера

Следует отметить, что не только и не столько японская культура повлияла на европейскую и в частности французскую, сколько европейская культура дала толчок к переосмыслению старых японских способов и форм выражения. Если во Франции элементы экзотики играли исключительно декоративную роль, что не повлияло на общий художественный контекст, то в

японской культуре воздействие европейских течений приводит во многом к почти полной смене традиционных средневековых канонов. Японская поэзия прошла под влиянием Запада, хоть и с опозданием, через все поэтические течения, сменявшие друг друга в Европе. На смену средневековым формам *танка* и *хайку* пришла романтическая поэзия *синтайси*, сменившаяся затем символизмом, а позже — такими современными формами как *кингайси* и *гэнгайси*, которые напоминают авангардистские европейские течения XX века. Обновление затронуло, прежде всего, метрику и поэтический язык: постепенное раскрепощение метра, отказ от традиционной пяти-семисложной просодии японского стиха вызвали к жизни современный верлибр, в лексикон поэтического языка включались слова живой разговорной речи. Это еще сильнее сблизило японскую поэзию с французской, основными средствами которой являлись отход от традиционной метрики и использование лексики современной жизни.

Художественная атмосфера того времени позволяет предположить, что Аполлинер невольно впитал витавшее в воздухе влияние японской культуры, которое нашло косвенное отражение в "Бестиарии". Неслучайно поэт использует своеобразную инверсию содержательно-драматургической двуплановости, свойственной *хайку*. В японском жанре первый план — "космический" [8, с. 198], соотносящий поэтические размышления с миром природы, а второй связан с описанием резко контрастирующих с ним конкретных событий:

Осенние ливни.  
К валуну случайно прилипшее  
Крылышко бабочки.

\*\*\*

Кончается осень.  
В ясном свете луны замечаю,  
Как постарел мой гость.  
Такахама Кёси, XX век.

У Аполлинера мир живой природы выходит на первый план, в то время как воспоминания, лирическое чувство становятся результатом возникшей ассоциации:

Со своими четырьмя верблюдами  
Дон Педро обежал мир и восхитился им  
Он сделал то, что я хотел бы сделать,  
Будь у меня четыре верблюда

\*\*\*

Вот тонкий кузнечик —  
Пища святого Иоанна.  
Могут ли мои стихи быть как он  
Подарком для лучших людей

Другими словами, в японском искусстве действует принцип переключений, у французского поэта — пружина причинно-следственных связей. Общим же для хайку и стихотворений Аполлинера является неожиданное, неподготовленное сопоставление двух планов, создающее тот самый эффект внезапной смены угла зрения, который придает особую ценность стихотворениям и позволяет сверкнуть им как произведениям ювелирного мастерства.

Таким образом, на создание аполлинеровского "Бестиария" прямое влияние оказала средневековая литература, а косвенное — поэтика хайку, сложившаяся в средневековой традиции, что, учитывая художественно-эстетические пристрастия поэта, дает нам еще больше оснований предполагать неслучайность обнаруженного сходства хайку и "Бестиария".

Жанровый генезис стихов Аполлинера связан не только с традициями средневековой японской и французской культур, но несет отпечаток национальной ментальности и более позднего времени. Портретность аполлинеровских миниатюр возвращена практикой французских литературных салонов XVII века, где культивировались жанры "характеров" и "портретов". В афористичности "Бестиария" очевидно сходство с максимами Ф. Ларошфуко и "характерами" Ж. Лабрюйера, во внимании к деталям обнаруживается связь с изяществом и декоративностью рококо,

а стремление к изысканности свойственно всему французскому искусству прошлого.

Есть еще одна грань, выявляющая национальные черты "Бестиария" — его живописность. Пожалуй, ни одна из стран Европы не может удивить столь плодотворным содружеством писателей, художников и музыкантов. Следует отметить воздействие той неповторимой интеллектуальной атмосферы, повлиявшей на всю литературно-художественную среду. Это было время господства искусства, когда поэзия, живопись и музыка сливались в единое целое в литературных кафе, невероятно популярных среди представителей мира искусства. Самые известные и талантливые поэты, художники, музыканты встречались в таких местах, потому дружба была естественным результатом их тесного общения и стала символом "великой эпохи". Она заключалась не только в совместном проведении досуга, но и воплотилась в творчестве. Как выразился Пикассо, то была "эпоха взаимного влияния поэтов и художников" [5, с. 106]. Гийом Аполлинер находился в самом центре этого общества. Среди его друзей были Пикассо, Брак, Грис, Вламинк, Шагал, Дерен. Известно, что Аполлинер имел очень серьезное влияние на художников, хотя, по свидетельству исследователей, сам очень плохо разбирался в живописи. "Не претендуя на глубину, Аполлинер обладал мастерством интересно рассказывать о живописи. Что же касается его интуиции распознавать наиболее яркое, сильное, приходится признать, что Аполлинеру это не удавалось. Живописи он не понимал" [5, с. 112]. Тем не менее, его тонкое поэтическое чутье и колоссальный интеллект не позволили поэту ошибиться в выборе иллюстраций к своим произведениям.

Общение между писателями и художниками того времени носило плодотворный характер. Поэты, вдохновленные живописью, сочиняли стихи, навеянные увиденным произведением изобразительного искусства. Художники, в свою очередь, создавали иллюстрации к затронувшим их литературным сочинениям. Достаточно вспомнить иллюстрации, созданные Пабло Пикассо к "Неведомому шедевр" и "Естественной истории" Бюффона, Раулем Дюфи к "Прекрасному ребенку"

Эжена Монфора, Теофилом Стейнлейном — к поэтическому сборнику Ж. Риктуса "Разговор бедняка с самим собой". Иллюстрации Марка Шагала к "Мертвым душам" Гоголя стали шедевром мирового книгопечатания. В этом ряду "Бестиарий", изданный в виде книги с гравюрами Р. Дюфи, не составляет исключения, если бы не одна существенная деталь — стихи были напечатаны в виде подписей под живописными миниатюрами. Более того, Р. Дюфи не просто рисует верблюда, а окружает его пальмовыми ветвями, создавая необходимый колорит, дельфина он изображает на фоне маленького кораблика на бурных волнах, усиливая последние строки, говорящие о непреклонности судьбы к поэту:

Могу ли я быть счастлив снова?

Нет, жизнь по-прежнему сурова.

Другими словами, возникает эффект поэтического парафраза, навеянного живописным изображением. В этой связи вновь обнаруживается параллель с японским искусством, где в рамках жанра "монохромный бамбук" живопись и поэзия существуют в неразрывном синтезе. Здесь, как и в "Бестиарии" Аполлинера — Дюфи, стихи призваны не только озвучить образ, но и вызвать ассоциации, связанные с изображенным сюжетом.

Результат совместной работы Аполлинера и Дюфи стал источником вдохновения для Пуленка. Главная деталь, дающая ключ к пониманию непритязательности и аскетичности выбранных Пуленком музыкальных средств — это простота и некоторая примитивность приемов выполнения гравюры, где монохромность все же не исключает ощущения колорита, а в простом сочетании прямых и округлых штрихов находит воплощение емкий образ, так же убедительно, как на масляном холсте.

Аналогичными качествами отличается и музыка Пуленка. Композитор добивается яркой и красноречивой живописности, в результате чего каждая песня, подобно гравюрам Дюфи, представляет собой образец изобразительного искусства. Картинность миниатюр Пуленка имеет глубокие корни, ведущие в историю французской *chanson*. Еще в XV веке появились первые *chanson*, представляющие собой "программные картины" [6, с. 195], где сочетались яркие изобразительные свойства и

сильный эмоциональный накал. Достаточно привести в пример такие произведения Клемана Жанекена, как "Война", "Пение птиц", "Крики Парижа". Позже появляется "Весна" Клодена Лежена — сборник из тридцати девяти песен, ценность которого не только в закреплении приемов музыкальной живописи, но и в появлении первых признаков цикличности, предвосхищавшей бурное развитие вокального цикла в XIX веке. Наконец, в XVIII веке зарождается жанр "песни в картинках" [8, с. 56], где пение сочеталось с показом картинки, иллюстрирующей исполняемый куплет. Новизна жанра заключалась в синтезе музыки, поэзии и живописи, что позволяет провести нить сходства с "Бестиарием" Пуленка.

Анализ песен на французском языке требует опоры на поэтику и рифму оригинального текста. При этом в качестве ориентира наиболее точным и достоверным является дословный подстрочный перевод, в отличие от книжного, где забота переводчика о рифме рождает ряд неточностей в виде использования близких по смыслу слов, их перемещений, несоответствия количества слогов в оригинале и переводе. Более того, сравнивая переводы разных авторов, приходится сталкиваться с различным толкованием смысла. Приведем в пример несколько вариантов перевода стихотворения "Рак":

О, неуверенность. Во мраке  
Меня ведешь ты наугад,  
И вот мы пятимся как раки  
Всегда назад, всегда назад.

*(Перевод М. Кугинова)*

\*\*\*

Сомнение, моя отрада,  
С тобой, как раки, мы вдвоем,  
Идя вперед, ползем назад, а  
Назад идя, вперед ползем.

*(Перевод М. Яснова)*

\*\*\*

Сомнения, моя отрада!  
Прикинусь скромным простачком,

На четвереньки встанем рядом  
И уползем. Молчком, молчком.

(Перевод И. Бойкова)

Стремление к рифмизации переводов ведет к смещению смысловых акцентов, что в сочетании с музыкой, даже при условии совпадения количества слогов, нарушает логику развития музыкальной фразы. Поэтому, при несомненной художественной ценности профессиональных переводов, их использование в качестве ориентира при анализе песен нецелесообразно.

Детальный анализ каждой из песен "Бестиария" позволяет отметить ряд общих принципов.

Во-первых, все они относятся к жанру миниатюры. Достаточно сказать, что самая крупная из них, "Верблюд", составляет сорок три такта, а самая короткая, "Кузнечик" — всего четыре такта. При этом масштабы аргументированы характером стиха и продиктованы звукообразом. Например, в песне "Верблюд" композитор, изображая караванное шествие, намеренно растягивает форму, создавая ощущение мерной, неспешной поступи. В "Кузнечике", напротив, максимально сжимает рамки, чтобы подчеркнуть легкость, хрупкость, неуловимость этого насекомого.

Во-вторых, в каждой из песен сохраняется прием переключения в иной смысловой ряд при том, что Пуленк избегает стилистических перепадов.

В-третьих, следует отметить активное участие всего комплекса средств музыкальной выразительности при минимализме избираемых ресурсов. Так, ни в одной из песен мы не найдем протяженной распевной мелодии, при том, что для каждой из них композитор находит выразительные интонационные обороты; нет здесь и усложненного метроритмического движения, в основном ограниченного двудольными метрами и преобладанием бинарных структур. Напротив, гармонический язык каждой из них выявляет мастерство Пуленка как композитора XX века, которому в равной степени притягательны и цепь восходящих трезвучий, и сложные септаккордовые ряды. Столь же непрост

ладотональный облик песен при сохранении роли тонального центра.

Наконец, песни цикла роднит наличие звукоизобразительных приемов, оживляющих музыкально-поэтическое повествование и вносящих в него элементы живописности. Так, например, в первой миниатюре "Верблюд" ключевым выразительным штрихом становится воссоздание медлительной мерной походки животного. Композитор использует здесь технику "симметричных смещений" [4, с. 32], когда в результате перемещения звуков аккорда на равновеликий интервал образуется новый равноправный вариант этого аккорда. В данном случае созвучие смещается на малую секунду вверх, создавая эффект шага вперед. Постоянное же перемещение с аккорда на аккорд в медленном темпе живописно изображает неспешное шествие. Не менее важны изобразительные возможности фактурно-гармонического и ритмического остинато при создании застывшего образа карпа, у которого лишь слегка подрагивают плавники.

Важно отметить, что именно детали придают каждой песне яркую индивидуальность при общем сходстве мелодического рисунка, подчас ограниченного диапазоном кварты, и ритмического решения, не избыточного разнообразием длительностей и их сочетаний. В силу этого каждая из них предстает своеобразной живописной миниатюрой.

С этой точки зрения "Бестиарий" выстраивается по принципу сюиты, где каждая песня — законченный шедевр, что, на первый взгляд, позволяет исполнять его фрагментами. Однако при этом утрачивается драматургическая связь между песнями. Речь идет не только о сохранении логики поэтического первоисточника, но и определенной сюжетной линии, возникающей в отобранных Пуленком стихотворениях. Отметим, что аполинеровский "Бестиарий" представляет собой рондальную структуру, где функцию рефрена выполняют стихи, посвященные Орфею. Поскольку Пуленк избрал лишь шесть стихотворений, в качестве объединяющего начала выступает лирико-философский сюжет, отражающий линию человеческой жизни.

В первой половине цикла краски довольно светлые, сочные, что ассоциируется с молодостью, полнотой сил; об этом свидетельствуют ключевые поэтические мотивы: желание повидать мир, любовные переживания, стремление к признанию. В четвертой песне намечается драматургический перелом, колорит постепенно мрачнеет, слышится неуверенность, разочарование, которые подводят к мыслям о смерти в заключительной миниатюре.

### **Выводы**

Наличие подобной драматургии обнаруживает серьезность и глубокий психологизм цикла, несмотря на простоту и даже шутливость составляющих его сюжетов. Это заключение вполне совпадает с пожеланием автора цикла не петь его с иронией, так как это полностью противоречит его смыслу. В своем дневнике он пишет: "Лишь после того, как Мария Фрейд спела "Бестиарий" так же серьезно, как Шуберта, поняли, что это больше чем шутка" [6, с. 121].

### **Литература**

1. Андреев А. *От цветка к сагу: О жанрах японской поэзии // Новое лит. обозрение, 1999, №39. — С. 329-351.*
2. Герштейн Э.Г. *Французский музыкальный экзотизм конца XIX-XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: Дис. на соиск. ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 1995.*
3. Ги Эрисман. *Французская песня. — М.: "Советский композитор", 1973. — 152 с.*
4. Гийом Аполлинер. *Мост Мирабо. Пер. с фр. М. Яснова — СПб.: Азбука-классика, 2004. — 320 с.*
5. Гийом Аполлинер. *Алкоголи. Пер. с фр И.Бойкова — М.: Эскимо, 2005. — 352 с.*
6. Григорьева Т. *И еще раз о Востоке и Западе // Иностранная литература, 1975, №7 — С. 241-258.*
7. Друскин М. *Из истории французской музыки // Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. — М.: Сов. Композитор, 1973. — С. 92-128.*
8. Дьяконова Е.М. *Природа, люди, вещи и способы их отражения в поэзии трехстиший. // Человек и мир в японской культуре: Сб. статей — М., 1985.*

9. Дьячкова Л.С. Гармония в музыке XX века: Учебное пособие. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. — 296 с.
10. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы "Шести". — Л.: Музыка, 1964.
11. Ермакова Л.М., Мещеряков А.Н. Растения и животные в японской поэзии // Природа, №11, 1988 — М.: Наука. — С. 69-77.
12. Костеневич А.Г. Рауль Дюфи. — Л.: Искусство, 1977. — 192 с.
13. Креспель Ж.-П. Повседневная жизнь Монмартра во времена Пикассо (1900—1910) / Пер. с фр. Т.В. Балашевой, Л.И. Кайсаровой. 245[11] с. — М.: Молодая гвардия, 2000. — 245[11] с.
14. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т.1. По XVIII век — М.: Музыка, 1983. — 696 с.
15. Медведева И. Франсис Пуленк. — М.: "Советский композитор", 1969. — 240 с.
16. Соколов-Ремизов С.Н. Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. — М.: Наука, 1985. — 312 с.
17. Франсис Пуленк. Дневник моих песен. // Я и мои грузы. М.: Музыка, 1977. — С.119-158.
18. Японская поэзия Серебряного века: Танка, хайку, киндайси / Пер. с яп. А.Долина. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — 496 с.

УДК 78.067.26: 7.01

**В. Панасюк**

## **"А БАНДУРИСТ ИГРАЕТ НА БАНДУРЕ СТРАВИНСКОГО "СВЯЩЕННУЮ ВЕСНУ""**

Статья посвящена особенностям взаимодействия фольклора и искусства авангарда.

Стаття присвячена особливостям взаємодії фольклору і мистецтва авангарду.

The article is devoted to the features of co-operation of folk-lore and art of advance-guard.

Как хорошо, что в творческом припадке,  
Под действием весеннего луча,  
Пришло на ум какой-то психопатке  
Изобразить супругу Ильича!

Ах, в этом есть языческое что-то...  
Кругом поля и тракторы древян,

И на пути, как столб у поворота,  
Стоит большой и страшный истукан,

И смотрит в даль пронзительной лазури,  
На черную под паром целину...  
А бандурист играет на бандуре  
Стравинского "Священную весну"...  
[5, с. 191-192].

Такой казалась большевистская Россия из эмигрантского далека Дону-Аминадо (Шполянскому). Но если этот леденящий "сюр" перевести в плоскость проблемы "фольклор и авангард", то легко можно получить убедительную в своей "реальной достоверности" картину художественной жизни 1900-1920-х годов. И тогда "большой и страшный истукан" (у Дона-Аминадо — скульптурный портрет Н. Крупской работы Шеридан) будет восприниматься доисторической каменной бабой, столь "возлюбленной сердцу" Н. Гончаровой — одной из "амазонок русского авангарда". А в бандуристе можно будет легко узнать черты В. Татлина, питавшего нежные чувства к этому народному инструменту. Так что исполнение сложной партитуры балетной музыки И. Стравинского на бандуре есть вовсе не болезненное порождение алогичной в своих проявлениях большевистской системы, а вполне возможный арте-факт истории русского искусства, реальность зазеркалья, возникшая в результате отражения фольклора в зеркале авангарда.

Тема "фольклор и авангард" во всем многообразии их взаимодействия вовсе не нова, исследуется давно и продуктивно, о чем свидетельствуют работы Д. Горбачева, Е. Ковтуна, В. Маркаде, Н. Мислер, Дж.А. Шарп. Да и сама творческая практика художников, поэтов, композиторов — всех, кто активно занимался поиском "нового" языка в первые два десятилетия XX века, — доказывает ее связь с народным творчеством. Но что это за связь, каков ее характер, как это сказывалось на конечном художественном результате и нехудожественной сфере деятельности авангардистов попытаемся определить теперь.

Сами творцы "нового искусства" много и часто, устно и письменно (в теоретических статьях и многочисленных манифестах) настаивали на преемственной связи фольклора и

авангарда. В этом отношении очень часто цитируется высказывание Н. Гончаровой, заимствованное из книги воспоминаний Б. Лившица "Полутораглазый стрелец": "Кубизм — вещь хорошая, но не совсем новая. Скифские каменные бабы, крашеные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, — те же кубистические произведения" [8, с. 71-72]. (В скобках добавим: цитата "идеологически" убедительная, но вызывающая сомнения, как всякая чужая да еще пространная речь, окаявленная мемуаристом в тексте собственных воспоминаний).

Настойчивость в декларировании преемственности фольклора и авангарда неувидительна. И в данном случае трудно не согласиться с К. Чистовым, который, определяя динамику формирования авангардных течений, утверждает: "... желая во что бы то ни стало зарекомендовать себя "антикультурой", эти течения внутренне по-прежнему ориентируются на традицию, которую они столь решительно отвергли. Характерно, что, пережив бурный период деструкции, они, как правило, обращаются к более архаической традиции, чем отвергнутая" [10, с. 105-106].

В таком случае утилитарный интерес представителей авангарда к фольклору объясняется не интересом к фольклору вообще как некому "утраченному раю красоты и гармонии" (как было у романтиков), а как к искусству, сохраняющему черты художественной деятельности человека архаической стадии духовной культуры (по К. Чистову). На факты народного творчества авангардисты смотрели через окуляр тогдашних "современных европейских течений", видели то, что хотели увидеть с учетом новой художественной практики. "Уже в самые первые годы XX века на фоне утонченных образов символистского мироотражения появилась brutальная противоположность — эстетика "диких" русских, обратившихся к народным корням. Потребность в наполнении искусства жизненными соками была подхвачена целой плеядой так называемых примитивистов (Михаил Ларионов, Наталья Гончарова и другие).

Сочетание европейских новаций с русскими национальными традициями было свойственно в конце 1900-х годов мастерам круга "Бубнового валета", — утверждает Е. Петрова. Следуя логике фрагмента этого текста, в воображении может

возникнуть на сей раз веселящая душу и сердце сюрреалистическая картина "На водопое", где "дикие" русские (понимай — доморощенные фовисты) пьют из чистого источника национальных традиций.

Крестьянская тематика, например в творчестве Н. Гончаровой и К. Малевича, есть первый и бесспорный факт отражения фольклора в зеркале русского авангарда. Но следует помнить, что тематический аспект — аспект зримый, но поверхностный. Зеркальное отражение (даже если это зеркало не кривое) дает деформированный, искажающий эффект. В этом отношении показателен пассаж из одного искусствоведческого исследования, посвященного творчеству Н. Гончаровой: "Если Ларионов обращался к городскому изобразительному фольклору, то Гончарову влечет прежде всего народное творчество в его традиционном понимании, то есть крестьянское искусство. Ларионов поглощен стихией игры, его примитивистские картины пронизаны чувством иронии или самоиронии, Гончарова с самого начала относится к своей работе над крестьянской тематикой со всей серьезностью и строгостью.

Ее "Прачки", ее "Бабы", "Мать" напоминают не столько тульских крестьянок, сколько степных кочевниц с их резкой и вместе с тем выразительной, "звериной" пластикой".

В хорошо известной и часто репродуцируемой работе Д. Бурлюка "Малороссы" (1912, Русский музей), по мнению искусствоведа, "в наиболее чистом виде отразился его [художника — В.П.] интерес к украинскому изобразительному фольклору — как по тематике, так и по манере исполнения. Художником органично воспринята цветовая звучность, праздничность, отличающая традиционное ткачество, вышивку, а подчеркнута огрубленные фигуры шагающих казаков напоминают деревянные раскрашенные игрушки".

Итак, точность отражения фольклора в зеркале авангарда наблюдается там, где касается собственно формальных, внешних признаков: тематизм, специфика колорита и решения пластических задач.

Таким же формально-наглядным фактом преемственности фольклора и авангарда было включение работ народных

художников (иной раз безымянных) в экспозиции авангардистов. Например, в упомянутой книге воспоминаний Б. Лившиц пишет: "Кстати, о примитивах. Среди многочисленных обитателей Чернянки, приходивших глазеть "на малюнки панычей", нашелся человек, не на шутку соблазненный бурлюковской живописью и увидевший в ней свое призвание.

Это был уже немолодой бородач, не то кузнец, не то плотник, служивший в одной из экономий. Его фамилия — Коваленко. Бурлюки снабжали его холстом, кистями, красками и вращивали в нем второго Руссо, выставляя его картины вместе со своими. Еще зимой тринадцатого года я видел его вещи на петербургской выставке "Союза Молодежи", устроенной Жевержеевым: они пользовались успехом" [8, с. 45].

Аналогичным образом поступали и художники "Бубнового валета". Кстати, их опыт включения "однородных организмов" в экспозицию был повторен организаторами выставки работ художников-бубнововалетцев в Русском музее (С.-Петербург, 2004). И оказалось, что весь "бубнововалетный" контекст "вытаскивал" городской примитив, представленный, в частности, живописными вывесками: "однородные организмы" стали "инородными телами".

С этой экспозиционной практикой по своей сути соотносится прием прямого включения фольклорного текста в пространство прозы, используемый в романе "Гарпагопиана" (1933) К. Вагиновым — "обэриутом с оговорками", представителем авангардного литературного объединения: "Певница надвинула платок еще ниже на глаза, не глядя ни на кого, запела:

Смотрите, граждане, я женщина несчастная,  
Больна, измучена, и сил уж больше нет.  
Как волк затравленный, хожу я, одинокая,  
А мне, товарищи, совсем немного лет.

Была я сильная, высокая, смешливая,  
Все пела песенки, как курский соловей,  
Ах, юность счастлива и молодость красивая,  
Когда не видела я гибели своей.

Я Мишу встретила на клубной вечериночке,  
Картину ставили тогда "Багдадский вор",  
Ах, очи карие и желтые ботиночки  
Зажгли в душе моей пылающий костер.

Она подошла к Анфертьеву, посмотрела на него и  
продолжала:

Но если б знала я хоть маленькую долюшку  
В тот день сияющий, когда мы в ЗАГС пошли,  
Что отдавалась я гнилому алкоголику,  
Что буду стоптана и смята я в пыли.

Брожу я, нищая, голодная и рваная,  
Весь день работаю на мужа, на пропой,  
В окно разбитое луна смеется пьяная,  
Душа истерзана, объятая тоской.

Не жду я радости, не жду я ласки сладостной,  
Получку с фабрики в пивнушку он несет,  
От губ искривленных несет сорокоградусной,  
В припадках мечется всю ночь он напролет.

Но разве брошу я бездушного, безвольного,  
Я не раба, я дочь СССР,  
Не надо мужа мне такого алкогольного,  
Но вылечит его, наверно, диспансер.

Она обвела взором живой круг и, выдержав паузу,  
продолжала:

А вы, девчоночки, протрите глазки ясные  
И не бросайтесь, как бабочки, на свет,  
Пред вами женщина больная и несчастная,  
А мне, товарищи, совсем немного лет.

В толпе раздавались всхлипывания, женщины сморкались,  
утирая слезы. Какая-то пожилая баба, отойдя в сторону, рыдала

неудержимо. Круг утолщался, задние ряды давили на передние" [3, с. 467-468].

Этот вставной номер — фольклорный дивертисмент — с небольшими авторскими ремарками в контексте рафинированной прозы приводит к возникновению эффекта "включения-исключения", дублирующего всю драматургию отношений фольклора и авангарда. Кстати, характер этих отношений свойственен не только изобразительному искусству. Он типичен и для кинематографа той поры. И если художники, отягощенные традициями и опытом предыдущих поколений, искали "новый" язык, то кинематографисты только разрабатывали язык искусства движущегося изображения.

Общим местом в киноведении стала мысль о генетической связи кино с жанрами "низовой" культуры вообще и фольклора в частности. Как и в случае с изобразительным искусством, тут очевидны в первую очередь совпадения тематические. В первой русской игровой картине "Драма в таборе подмосковных цыган" (1908), снятой на фирме А. Ханжонкова, интересен в данном случае именно этот — фольклорный — элемент. "Сценарий (или сценариус), состряпанный наскоро, производил хорошее впечатление: была и любовь беззаветная, и страсть к азарту неудержимая (цыган проигрывал в карты свою молодую жену), и месть кровавая, и танцы, танцы без конца", — вспоминал позже А. Ханжонков [4, с.16].

Одной из первых была и картина "Стенька Разин" ("Понизовая вольница"), восходящая через пьесу В. Гончарова к известной народной песне. Показ фильма сопровождался исполнением большим синодальным хором фольклорного шедевра "в сопровождении специально написанного для этого случая музыки композитора Михаила Михайловича Ипполитова-Иванова, который сам дирижировал" [4, с. 23].

Но связь кинематографа с фольклором не прямая, а опосредованная, то есть она осуществлялась через ту часть "низовой" культуры, которую можно назвать "послевакуумной". В "Поэтике древнерусской литературы" Д. Лихачев, анализируя художественные процессы XVII века, пишет: "Те стороны эстетической жизни общества, которые питались фольклорными жанрами,

потребовали для себя особых форм удовлетворения. Новые жанры появляются в XVII в. в результате вакуума, созданного отсутствием фольклора... Рыцарский роман в известной мере приходит на место былины и сказки. Именно поэтому он воспринимает черты обоих этих фольклорных жанров. Занимательные рассказы "Римских деяний", "Звезды пресветлой" и т.д. также в известной мере восполняют недостаток сказки" [цит. по 6, с. 111-112]. Итак, не чистый источник народной культуры, а "низовая" — "послевакуумная" — культура, "занявшая место фольклора и, в известной мере, питавшаяся соками и традициями народного творчества" [6, с. 112], вдохновляла создающих язык кино и ищущих "новый" язык в изобразительном искусстве авангардистов.

Закрывая кинематографическую тему, можно добавить, что на ранних этапах своей жизни, например, русский кинематограф брал "все, что плохо лежит". Используя жанры и способы организации повествования "низовой" культуры, кинематографисты в создании визуального ряда ориентировались в том числе и на салонную живопись. Примечателен факт: в 1908 году был снят фильм "Русская свадьба XVI столетия" по композициям "исторических" полотен К. Маковского. Вот "сюжет" для большого научного исследования об "академическом генезисе" кича.

В таком случае становится понятным, почему в недрах авангардного течения возник именно неопримитивизм, а не неофольклоризм, как это, скажем, синхронно случилось в музыке первой половины XX века (Б. Барток). При этом за пределами анализа, что объясняется форматом статьи, остается вопрос о связи примитива с фольклором и о "чистоте" народного происхождения лубка.

Глубинные, но скрытые связи между фольклором и авангардом обнаруживаются тогда, когда творчество и поведение "разработчиков нового искусства" рассмотреть в системе координат коммуникативной теории фольклора.

В гуманитарной науке получила широкое распространение схема коммуникативного акта, разработанная Р. Якобсоном и откорректированная Ю. Лотманом и У. Эко. По этой схеме,

осуществляемая коммуникация предполагает наличие шести элементов, а именно: отправитель, получатель, текст, код, контекст, контакт. К. Чистов на основе анализа специфики фольклорных коммуникаций предлагает собственную схему, состоящую из трех элементов: субъекта информации, то есть отправителя, объекта информации (реципиента) и посредника, роль которого может выполнять медиум, книга, рукопись, кинолента, звукозапись. При этом функции субъекта и посредника-медиума могут выполняться одним лицом, которое "может быть создателем или в большей или меньшей мере соавтором исполняемого произведения, то есть участником более или менее длительного процесса" [10, с. 33].

Именно как фольклорные по сути коммуникации можно рассматривать многочисленные публичные контакты авангардистов — теоретиков и практиков (поэтов и художников) "нового" искусства, которые устанавливались посредством организации и проведения вечеров, диспутов, чтения стихов и театрализованных представлений. Функции субъекта информации и ее транслятора объединялись в одном лице. Немаловажен факт восстановления при этом естественных фольклорных коммуникаций, для которых характерна "направленность информации вполне определенной и реальной аудитории, то есть так называемая аксиальная и распределенная информация" (К. Чистов). По К. Чистову, естественной коммуникации оппозиционна техническая, где в качестве материального посредника выступает печатный текст и прочие технические носители. Принципиально важным является то, что "в условиях же коммуникации технического типа происходит переход (перекодирование) от первичной знаковой системы (речь) ко вторичной (письменность), в процессе которого гасятся все внетекстовые элементы. Читатель имеет дело со вторичной знаковой системой (фиксированным текстом) и совершает в своем сознании обратный переход (возврат) к исходному речевому (звуковому) состоянию текста. Однако он не может восстановить первоначальный синкретический характер текста в том виде и в том сочетании вне текстовых элементов, в каком он мыслился (или произносился) автору. Следовательно, требуя

больших усилий (прежде всего интеллектуального напряжения), чтение тем не менее не может привести к результатам, равноценным восприятию синкретического текста в контактных условиях. Потери здесь происходят, видимо, прежде всего в эмоциональной, а не в семантической сфере" [10, с. 36-37].

Это чистовское положение точно иллюстрируется воспоминаниями В. Альфонсова о чтении В. Каменским собственных стихов: "Уже неизлечимо больной, без ног, Каменский оставался источником энергии и жизнелюбия. Его поздние поэмы, особенно "Емельян Пугачев", по мастерству заметно превосходят то, что им сделано в пору прославившего его футуризма. Но и они не слишком впечатляют, если читать их глазами, про себя, по печатному тексту. Надо было слышать, как читал Каменский, — пел, голосил, заливался, замирал, отчеканивал ритмы, прихотывал. Не просто манера исполнения — это было вскрытие той стихийной подосновы, подобной разливу его любимой Камы, которая лишь частично уместалась в русле печатных строк. Каменский-поэт и Каменский-авиатор (актер, охотник и т.д.) — это, в принципе, одно и то же. Не жизнь служила комментарием к стихам, а стихи были главным, но отнюдь не единственным способом реализации энтузиазма, который составлял суть, натуру этого человека, действовавшего в открытую и напоказ" [1, с. 20].

Отличительной чертой естественных коммуникаций, устанавливаемых авангардистами, является их провокационный характер. Провокационным было не только творчество, но и поведение в той сфере, которую традиционно называют "нехудожественной". Так, в газете "Раннее утро" (от 17 сентября 1913 года) были помещены две фотографии с подписями: "Художник М.Ф. Ларионов раскрашивает себя" и "Художница Гончарова раскрашивает поэта Большакова". Фотографии сопровождалась заметкой: "В субботу толпу, заполнившую тротуары Кузнецкого Моста, облетела весть:

— Футуристы гуляют...

Гуляющие футуристы — художник Ларионов, футуристический поэт Большаков и некий г. Яценко — совершили первый выход на улицу "по новой моде" — с раскрашенными лицами.

Появление "татуированных" произвело некоторый эффект. Артист Художественного театра г. В. застыл от недоумения, увидев раскрашенных москвичей.

Большинство провожало их сострадательными улыбками.

С Кузнецкого Моста компания раскрашенных направилась на автомобиле в кофейню Филиппова.

Заняв столик у окна, она заставила не одного прохожего становиться в недоумении...".

Данная заметка интересна тем, что в ней зафиксированы реакции реципиентов ("произвело некоторый эффект", "застыл в недоумении", "сострадательные улыбки"), а не то, что было нарисовано на лицах футуристов. Семантика наносившихся на лицо объектов была принципиально важна для авангардистов. Например, Д. Бурлюк на фотографии 1914 года запечатлен с лошадьёю на правой щеке. По воспоминаниям, на лбу В. Каменского был нарисован пропеллер, который указывал на его авиационные занятия, по своей глубинной сущности родственные поэтическим. Нельзя при этом не учитывать и попытку реконструкции обрядовых форм поведения, свойственных культурам архаической поры. Но для "раскрашенных" была важна и реакция окружающих. Такое поведение можно назвать "детски провокационным", предполагающим творческое преобразование действительности и провоцирующим на творчество другого. Этим объясняется выбор демонстрационных площадок: Кузнецкий Мост, столик у окна в кофейне Филиппова.

Как детское классифицировалось и поведение А. Крученых, который "вызывал смех, но смех по большей части опасливый, неприязненный, он сам это осознал и провоцировал ("костюм покроя шокинг"). И Хлебников, и позже Пастернак, и другие говорили о не прекращающемся с годами мальчишестве Крученых. Но если он мальчик, ребенок, то "злой мальчик", "испорченный ребенок". Дело не в личных достоинствах или пороках Крученых, [...] дело в свойствах и направлении игры, в доминирующем поэтическом методе. Ибо отрицание, издевка, "порча" в стихах Крученых возведены в принцип тематический, мотивный, и это придает особый акцент его эксперименту со словом" [1, с. 24-25].

Эта провокационность — и в творчестве, и в жизни — тоже объясняется спецификой фольклорной коммуникации. Хорошо известно, что на полюсе восприятия информации наблюдается "затухание творческих импульсов" (К. Чистов), идущих от субъекта и посредника. В условиях же осуществления "прямой и контактной" коммуникации (face to face communication) роль реципиента не менее важна, ибо он мыслится потенциальным исполнителем, возможным информационным субъектом. Поэтому провокации авангардистов по существу своему "творчесткостимулирующие", направленные на "воспламенение" творческих импульсов на полюсе восприятия.

Как это не покажется парадоксальным, своеобразие фольклорной коммуникации проявляется и в литографических изданиях футуристов (например, "Старинная любовь", "Мирсконца", "Игра в аду"). В изобразительной практике бытовая, то есть рукописная графика, относится к печатной (типографской), как в вербальной сфере устная речь (письменно не зафиксированная) к письменной (зафиксированный письменный текст). "Почему футуристы избрали для своих изданий литографию? — задается вопросом Е. Ковтун. И отвечает. — "Немой голос почерка", выразительные возможности которого они высоко ценили, был тому причиной" [7, с. 73]. Таким образом создавалась ощущение, как и в фольклорной коммуникации, непосредственного присутствия живого медиума, его живой, непосредственной эмоции. В. Хлебников подчеркивает: "1. Что настроение изменяет почерк во время писания. 2. Что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю независимо от слов" [цит. по 7, с. 74]. "Немой голос почерка", как и "немой голос быта" (имеются в виду обои, на которых были изданы книги "Садок судей" и "Танго с коровами"), стирали грань между художественной и нехудожественной сферами, создавали единое пространство экспериментального полигона, где жизнь и творчество неразделимы. А у получателя информации — визуальной и вербальной — провоцировали возникновение легкости бытия и возможности повсеместного творчества: ну, так и я могу! все равно, что сказку рассказать.

И все же: почему при таких глубинных связях фольклора и авангарда возник, например неопримитивизм, а не неофольклоризм? Это можно попытаться объяснить несколькими причинами. Главная — принципиальная невыполнимость задачи полноценной реконструкции фольклорного жизнеустройства, где сферы художественная и нехудожественная практически неразделимы. Фольклорная вещественность мешала, например, К. Малевичу и упразднялась в его беспредметной художественной системе, где новую актуальность приобретала проблема формы: "Отже, проблема форми починається лише в новому "безречевому" мистецтві. Через те "безречові" мистецтва мусили ліквідувати весь зміст різних ідеологій, а також усю речовість побуту, устрій яких виник на ворожих малярству підставах. Так, наприклад, стіл, будинок, мотор, вінчання, шлюб виникли не тому, що людина відчувала світ мальовничо і елементи цього відчування вилила у форму стола, як виявлення мальовничого відчуття.

Стіл, як і всі інші речі технічного порядку, мають свої практичні утилітарні функції, і тому всі такі речі мають за свій зміст свою функціональність, завдяки якій і склалися елементи світоматеріалу в певний функціональний порядок. З цього ми бачимо, що устрій мальовничого відчування від цього порядку в речі не може погоджуватися з мальовничим порядком відчування, бо мова йде не про функціональний зміст стола, а про його мальовничий зміст. Таку спрямованість критика розглядає як "абстрактну", що дає абстрактне мистецтво, яке розходиться з діловим конкретним життям" [9, с. 121-122]. Фольклор с "деловой конкретной жизнью" не расходился.

Правда, установка на фольклорное обновление жизни вообще и искусства в частности была задекларирована. Реальность выполнения столь масштабной задачи связывалась с теми радикальными социальными преобразованиями, которые происходили в стране после 1917 года. В этом отношении очень показательна "Программа мастерской монументального искусства" М. Бойчука (опубликована в 1922 году): "Мы понимаем искусство изобразительное (пространственное), как органическую целостность архитектуры, скульптуры, живописи, а также

искусство времени и действия (движения, слова, звука). Ошибаются те, которые творчество отдельных художников считают полным проявлением искусства.

В эпоху расцвета искусства оно пронизывает — проникает все народное творчество, начиная с архитектуры и кончая одеждой (шитье, вышивка и т.д.), едой (пряники, "писанки" и т.д.), а в поэзии (слова) и музыке: как в торжественно-бытовых явлениях (шестивия), так и в ежедневных забавах" [2, с. 93].

Утопизм такого рода заявлений особенно очевиден в той части, где речь ведется о необходимости деперсонализации творчества. В фольклоре отсутствует институт авторства, ибо каждый (или потенциально каждый) творец. В сознании же художника — творец только он. Ну, еще кто-то другой, но не каждый. Поэтому-то у художника свое — индивидуализированное — пространство, свои пряники и "писанки", свои ежедневные забавы. И еще свое зеркало, в котором отражается уже не фольклор, а он сам.

## Литература

1. Альфонсов В.Н. *Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма.* — СПб.: Академический проект, 2001. — С. 5-66.
2. Бойчук М. *Программа мастерской монументального искусства / / Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упорядн. Д.Горбачов, О.Папета, С.Папета.* — К.: Тріумф, 2005. — С. 93-94.
3. Вагинов К. К. *Козлиная песнь; Труды и дни Свистунова; Бамбочада; Гарпагопиана.* — М.: Художественная литература, 1991. — 475 с.
4. Великий Кино: *Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). Каталог.* — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 568 с.
5. *Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути.* — М.: Книга, 1991. — 336 с.
6. Зоркая Н.М. *На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 годов.* — М.: Наука, 1976. — 303 с.
7. Ковтун Е.Ф. *Русская футуристическая книга.* — М.: Книга, 1989. — 243 с.
8. Лившиц Б. *Полутораглазый стрелец: Воспоминания.* — М.: Художественная литература, 1991. — 350 с.
9. Малевич К. *Малярство в проблемі архітектури // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упорядн. Д.Горбачов, О.Папета, С.Папета.* — К.: Тріумф, 2005. — С. 120-127.
10. Чистов К.В. *Фольклор. Текст. Традиция: Сб. ст. / К.В.Чистов.* — М.: ОГИ, 2005. — 272 с.

**ЖАНРОВАЯ ПОЭТИКА "РУССКИХ СКАЗОК"  
Н. СИДЕЛЬНИКОВА  
(к вопросу изучения камерно-ансамблевой музыки)**

Рассматривается процесс жанрового обновления камерно-ансамблевой музыки на примере "Русских сказок" известного композитора московской школы второй половины XX века Н. Сидельникова.

Розглядається процес жанрового оновлення камерно-ансамблевої музики на прикладі "Російських казок" відомого композитора московської школи другої половини XX століття М. Сидельнікова

The article is devoted the processes of genre update of chamber-ensemble music. The "Russian fairy-tales" by famous Moscow composer N. Sidelnikov is an example of these processes of chamber music.

Камерная ансамблевая музыка — это не просто обширная и интересная область композиторского наследия. Гибкость и мобильность музыкальной ткани, богатые возможности экспериментирования сделали камерные жанры творческой лабораторией для многих композиторов. Так, художественные поиски и открытия в ансамблевой музыке XVII, начала XVIII века частично подготавливают появление симфонии. Здесь формируются закономерности оркестрового мышления, связанные с тембровыми качествами инструментария, закладываются основы инструментальных циклических форм. Дальнейшее развитие этой области творчества приносит всё новые и новые черты. Уже в эпоху романтизма, помимо новой образности, камерный жанр обогащается яркими находками в сфере музыкального языка, формы, сближается с другими жанрами, допускает видоизменение исполнительского состава. XX век усиливает тенденцию поиска в этих направлениях, что зачастую приводит к радикальным изменениям жанровых форм. Заметно также, что камерная музыка во многом сфокусировала в себе те процессы, которые происходили в музыкальном искусстве XX века в целом. Эстетика импрессионизма, экспрессионизма, неоклассицизма, поиски композиторов нововенской школы

нашли свое полное отражение именно в малых жанрах композиторского творчества. Камерная музыка XX века также характеризуется значительным обновлением средств на пути использования современных композиторских техник, усложнения гармонического языка, возрождения полифонических приёмов прошлых эпох, их объединения с приёмами пластовой полифонии, линеаризма, сонорики и т.д. Но наиболее существенная черта, говорящая о видоизменении поэтики камерной музыки — стремление к индивидуализации замысла отдельного произведения. Это приводит к переосмыслению многих, уже устоявшихся жанров и форм. Отсюда и взаимопроникновение признаков различных жанров, которое в камерной музыке раскрывается через соединение разных типов композиторского мышления — камерного и симфонического. Отсюда и возникновение промежуточных форм.

Одним из ярких примеров такого рода "межжанрового" сочинения являются "Русские сказки" Н. Сидельникова, написанные в 1968 году. К этому времени композитор имел значительный опыт работы как в масштабных жанрах (3 симфонии, оратория "Поднявший меч"), так и в камерных (сонаты для фортепиано, фортепианный цикл "Савушкина флейта"). Но именно "Русские сказки" стали знаменательным произведением для композитора — в начале 70-х оно было включено в число лучших произведений мирового сезона в Париже на трибуне ЮНЕСКО, в 1984 году за это произведение Н. Сидельников был удостоен Государственной премии им. М. Глинки. Однако, исключительность произведения не только в том, что оно принесло всемирную известность композитору. "Русские сказки" оказались в русле тех процессов, которые являются стилевыми константами творчества Н. Сидельникова. В них уже намечены основные тенденции авторского воплощения неофольклоризма, нашли воплощение индивидуальные приёмы сонорики, ярко проявилась театральность мышления. Во многом необычным оказалось и общее жанровое решение "Русских сказок", свидетельствующее об обновлении жанровых канонов камерной музыки. Этот вопрос остаётся всё ещё не разрешённым и не теряет своей актуальности в настоящее время.

В работах, посвящённых данному произведению, отмечаются только лишь отдельные стороны воплощения жанрового замысла и не даётся сколько-нибудь однозначной трактовки жанра: "концертная сюита" (Г. Григорьева), "концертный ансамбль с чертами сюиты" (М. Тараканов), "полусимфоническая композиция" (Р. Леденев). Исследование вопросов жанровой поэтики, связанных с этим произведением, и определило **цель** данной статьи.

Обращаясь к анализу "Русских сказок", нельзя не отметить прежде всего оригинальности и своеобразия выбранного программного замысла. Образный мир сочинения ярко национальный, тесно связанный с фантастическими и поэтическими сюжетами народных сказаний. Сказка, миф, как воплощение народной мудрости, духовного богатства, объединены в этом замысле с понятиями родины, Руси. В то же время они словно воплощают те детские впечатления, мир которых дорог каждому человеку. Возможно, поэтому композитор так тщательно отбирает заголовки-эпиграфы для каждой из частей, рисуя то дивные цветы, то Лешего, то города волшебные, в озёрах отражающиеся.

Очевидно, что необычный программный замысел "Русских сказок", определил и индивидуальную его жанровую основу. Это и опора на фольклорную жанровость, представленную в "осовремененном", модернизированном виде; и индивидуализация состава камерного ансамбля, тесно связанная с целым спектром художественных задач. Основная из них — создание с помощью программности эффекта театрализации камерного жанра.

Несмотря на то, что казалось бы, в названии сочинения заложен намёк на литературную основу, замысел в целом чужд литературизации: программные названия каждой части передают лишь обобщенное поэтическое содержание и связаны друг с другом только общей направленностью к сказке, но не единой сюжетной линией. "Русские сказки", таким образом, представляют протeatральную программность (термин Т. Курышевой [5, с. 59-60]), основанной на изображении событий, не имеющих прямых причинно-следственных связей.

В чём же проявляются элементы театральности в "Русских сказках"? Она ощутима прежде всего в визуальной ассоциативности самой музыки — яркие, живописные картины, будто непосредственно воссоздают подробности театрального действия. Так, словно декорации к спектаклю (или поданная кинокамерой панорама), предстают образы первых четырёх частей ("Там за холмами земля русская", "Пенье комариное, да страхи болотные....", "Высоко по небу журавли летят", "Топи да туманы"). Лишь затем появляются действующие лица — Леший с русалками, пастушки да девки красные. Даже в самих названиях частей воплощены элементы "театральной игры": Леший с русалками хороводы водит, ветер с цветами играет ("...Дунет ветер и они попрячутся..."), пастушки песни играют; зыбкое отражение городов в глади озера тоже мыслится как "игра у воды" ("...кинешь камень — нету города...". Такая протеатральная программность и определила введение в концертный жанр сюитного принципа "рядоположенности" частей [9, с. 14], их образного контраста: части с живописно-иллюстративными элементами чередуются с портретными зарисовками и театральными сценками.

Важным приёмом театрализации в данном сочинении является персонификация музыкального тематизма. "Актёром-участником" у Н. Сидельникова может стать какой-либо тембр (группа тембров), элементы фактуры, повторяющийся ритмический или мелодический оборот. Персонификация тембров — наиболее важный приём в "Русских сказках". Его воплощение в этом произведении имеет некоторые особенности. Напомним о своеобразии трактовки концертного жанра — на специфическом положении солиста здесь находятся поочередно двенадцать участвующих инструментов, в разное время выступающих на первый план. Возникает своего рода экстраполяция на камерно-ансамблевую музыку принципа концерта для оркестра, где реализуется процесс свободного переключения функций — с сольной на фоновую. В результате возникает ощущение взаимодействия разнообразных персонажей, причём инструмент меняет свою функцию, словно актёр исполняет разные роли в спектакле. В связи с этой особенностью возникают также и

параллели с некоторыми морфологическими признаками русской сказки — с "многофигурностью" эпического жанра и принципом "однотипных сюжетных отношений".

Своеобразие авторской трактовки приёма персонификации проявилось также и в создании Н. Сидельниковым темброво-сонорного тематизма. Персонификация сонорно-звукового комплекса позволяет приблизиться к реальным звучаниям окружающего мира и конкретизирует тем самым визуальные образы. Так, например, во второй части приёмы ритмо-интонационной выразительности, основанные на сочетании трёх линий фактуры (квинты у виолончелей, октав с секундами у скрипок и опевания звука "соль" у альтов), создают едва ли не натуральный эффект комариного пения.

Некоторые основания для ассоциаций с поведением актёра (перемещениями, жестами) даёт использование танцевальной и маршевой жанровости. Благодаря ярким ритмо-формулам в духе эстрадно-джазового танца буги-вуги в пятой и седьмой частях и размеренной маршевой пульсации в девятой создаётся эффект зрелища-действия — танцующий Леший и неторопливо шагающие друг за другом "красные девки". Таким образом, внемузыкальное, театральное является важным условием для обогащения камерно-ансамблевого жанра.

Важным в анализе жанровых особенностей "Русских сказок" является решение вопроса симфонизации — приближения камерного состава к симфоническому. Несомненно, Н. Сидельников находит такой вариант исполнительского состава, который способствует выявлению опорных точек художественного замысла. В частности, в партитурной вертикали можно обнаружить значительное её усложнение по сравнению с обычной камерной партитурой. Заметно интенсивное тембровое обогащение, связанное с введением целой группы ударных инструментов и объединением их в самостоятельную группу. Во многом ассоциации с симфоническим оркестром вызваны также характером распределения по группам и других инструментов. Усиливает связь с оркестровым исполнением и введение некоторых разновидностей инструментов. Такая функциональная дифференциация уподобляет данный состав оркестровому.

Но в тоже время от оркестра его отличает одна особенность: каждая группа представлена лишь одним исполнителем. Таким образом, исполнительский состав можно определить как промежуточный между оркестром и ансамблем.

В пользу симфоничности произведения свидетельствует и его жанровая принадлежность, поскольку концерт по традиции — жанр симфонический. Однако реализована концертная основа довольно оригинально. В принципах концертирования, которые обнаруживают себя в первую очередь, преломлены лишь некоторые приёмы сольного концерта. Ближе всего это сочинение приближается к жанру концерта для оркестра, но концерта камерного.

Следует напомнить, что сам композитор определил "Русские сказки" как концерт для 12 солистов, следовательно, каждый инструмент мыслился как сольный. Отсюда и своеобразие их концертной игры, в отличии от обычного оркестрового концерта. Из сказанного очевидно, что концертный жанр нельзя отнести ни к области камерного ансамбля, ни к более крупному оркестровому варианту, а концертный жанр является в данном случае средством утверждения *промежуточной жанровой формы*. Не характерно для концерта и столь многочастное строение цикла, приближающее его к сюите. Отсюда и определение "Русских сказок" как *камерной концертной сюиты*.

В условиях данного жанрового варианта довольно оригинальное воплощение нашёл принцип концертирования. Особенно разнообразно он воплощается в пятой части "Русских сказок". Диалог — соревнование солирующего кларнета и группы инструментов — опирается на принцип игры джазовых музыкантов, где каждый участник соревнуется в искусстве импровизации, виртуозности, мастерстве. В игру-состязание с кларнетом вступают фортепиано, флейта, фагот, вибрафон. Каждый из них демонстрирует свою изобретательность, представляя разные варианты основной темы, заданной первым музыкантом. На определённом отрезке музыкального времени каждый из инструментов выполняет роль солиста. Такому ансамблевому музицированию солистов противопоставлено звучание ансамбля 12 инструментов, вовлечённых в "единый поток танца". Юморис-

тическими штрихами обрисованы в нём неуклюжие движения Лешего: их образно передают кластерные звучания фортепиано, а его смех, несомненно, воссоздают тремоло валторн. Затем, в коллективной импровизации выделяется новая группа — ударные и фортепиано, на фоне которых ещё ярче "раздаётся хохот" Лешего — солирующие глассандо тромбонов.

В седьмой части "Пастушки там песни играют старые, да на новый лад" выделяется партия солирующего гобоя и ансамбля духовых (кларнет, гобой, валторна). Несомненно, звучание гобоя, вызывает ассоциации с пастушескими наигрышами, однако эта пастушья пастораль написана современными приёмами: трихордовая попевка сочетается с джазовыми ритмами.

Интересный игровой момент найден в конце пьесы. Один из музыкантов всё же решился вступить в соревнование с солистом. Комический эффект создаётся пронзительно выделяющемся тембром флейты-пикколо, повторяющей, "словно в испуге", один и тот же мелодический ход на фоне выдержанных педальных звуков оркестра — участники игры как бы "застыли в изумлении".

Рассматриваемые приёмы концертирования основаны на претворении моментов игровой логики и тесно соприкасаются при этом с универсальной для искусства XX века *идеей монтажа*. В свою очередь, сама игровая стихия тоже влечёт за собой использование принципов монтажа, поскольку он предполагает смену ассоциативных представлений слушателя. Монтажное соединение темброво-тематических пластов и характерных для концерта темброво-обособленных эпизодов отвечает многоплановости замысла, который отличает "Русские сказки".

Как проявление монтажности в музыкальном изложении выступает и *мозаичность* формы, где объединяющим моментом служит свертха тема всего произведения, а заложенная в программе конкретизация этой идеи происходит путём дополнительного внутреннего подразделения частей цикла на эпизоды. Можно отметить черты мозаичности и в отдельных частях, и на уровне цикла в целом.

Мозаичность тесно связана с тенденцией миниатюризации частей и образования микроцикла, несмотря на господство

принципа "рядоположенности" в общем масштабе. Таковы уже первые четыре части — своеобразный микроцикл из мимолётных набросков-пейзажей, словно нарисованных рукой сказочника. Следующие пять частей более развёрнуты. Они выходят за рамки программно-инструментальной пейзажной миниатюры и вносят яркие, объёмные портретные штрихи. В целом, заметно укрупнение масштабов частей цикла к концу произведения, что позволяет говорить о воплощении принципа суммирования на уровне цикла.

### Выводы

Воплощение мозаично-монтажных приёмов в композиции и драматургии произведения — свидетельство новой роли драматургии, её активного влияния как фактора индивидуализация формы. Более того, новая связь элементов внутри музыкального произведения непосредственно связана с "типом выразительности": центр тяжести приходится на драматургию. Подобную форму организации музыкального произведения описывает В. Холопова. В данном случае можно применить её термин "*индивидуальная драматургическая форма*" [14, с. 18], имея в виду весь цикл Н. Сидельникова.

"Русские сказки" — яркий пример того, как принцип типизации в камерной музыке уступает место индивидуализации. Этот процесс связан с индивидуализацией образного замысла и с обновлением жанрового канона камерно-ансамблевой музыки. Отсюда и высокая степень обобщённости в воплощении фольклорного начала, которая обретает не изобразительно-прикладную роль, а окрашена оттенком лирической авторской рефлексии.

### Литература

1. Бакиш А. Музыка, способная обогатить нас // Советская музыка. — 1988. — № 5. — С. 16-25.
2. Григорьева Г.Н. Сидельников. — М.: Советский композитор, 1984. — 135 с.
3. Григорьева Г. Свой путь в искусстве // Советская музыка. — 1980. — №7. — С. 18-22.

4. Григорьева Г. О музыке Николая Сидельникова // Музыкальная академия. — 2005. — № 4. — С. 44-48.
5. Курышева Т. Театральность и музыка. — М.: Советский композитор, 1984. — 200 с.
6. Легенев Р. Н. Сидельников и его "Русские сказки" // Музыкальная жизнь. — 1969. — № 1. — С. 9 — 10.
7. Мартынов В. Учитель жизни // Венок Н. Сидельникову. Музыкальная академия. — 2001. — № 1. — С. 111-112.
8. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века. — М.: Музыка, 1980. — Ч. II. — Кн. 3. — С. 346.
9. Савенко С. Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1985. — В. 79. — С. 5-17.
10. Соколов И. За маской прони и бравады он скрывал своё истинное лицо // Венок Н. Сидельникову. Музыкальная академия. — 2001. — № 1. — С. 113-115.
11. Тараканов М. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального) // Методологические проблемы музыкознания. — М., 1987. — С. 31-71.
12. Тарнопольский В. Русский футурист // Венок Н. Сидельникову. Музыкальная академия. — 2001. — № 1. — С. 112-113.
13. Уткин А. О концертировании и его формах в современной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 60-70 годов. — Л., 1979. — С. 6-7.
14. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60-70 г. XX века // Современное искусство музыкальной композиции // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. — В. 79. — М., 1985. — С. 17-38.

УДК 782

Г. Полянська

## ОПЕРА-БАЛЕТ "ВІЙ": ПРЕОБРАЖЕННЯ ДАНСАНТНОСТІ У СКЛАДНОМУ МІЖВИДОВОМУ СИНТЕЗІ

У статті крізь призму дансантиності розглядається авторська концепція композитора В. Губаренко в опері-балеті "Вій".

В статтє сквозь призму дансантиности рассматривается авторская концепция композитора В. Губаренко в опере-балете "Вий".

The article is devoted to consideration of author conception of composer V. Gubarenko in opera-ballet "Viy" through the prism of dancing.

"Вій" М. Гоголя належить до найпривабливіших мистецьких сюжетів. Його глибина і багатозначність від часу створення провакували появу все нових і нових прочитань як лібретистами, так і композиторами. Ця проза викликала до життя оперні транскрипції А. Горелова (1897, Чернігів); К. Моора (1903, Прага); М. Вериківського (1946); оперету, а по суті казку-фесрію М. Кропивницького, симфонічну поему Б. Яновського (1899), постановки 20-х рр, що належали О. Вишні та Д. Улагай-Красовському, твори малих форм.

Епоха кіно не могла не зреагувати на скарги подібного сюжету. Поява "Вія" на великому екрані була сприйнята глядачами із захопленням: дебют К. Єршова, що поставив фільм 1967 року<sup>1</sup>; [11, с. 138] став за нинішньою термінологією явищем "резонансним" і в творчості молодого режисера започаткував низку творів із гострими моральними проблемами і психологічним дослідженням характерів, які завжди поєднувалися із ліричними інтонаціями. Серед акторських робіт відзначали образ Хоми Брута, створений Леонідом Куравльовим [11, с. 222], Панну Сотниківну у виконанні пластичної Н. Варлей, Сотника — С. Шкурата [11, с. 501]. Своім успіхом фільм значною мірою завдячив і роботі художника Н. Маркіна [11, с. 254] та оператора Ф. Проворова [11, с. 335]. Стилю останнього завжди були притаманні високий професіоналізм, живописність колористичних рішень, детальна розробка всіх елементів кадру і температурний світловий малюнок, що уповні проявилось у новій кінострічці. Музика К.С. Хачатуряна відзначалась характерною гостротою, гротесковістю, а водночас поетичністю і ліризмом [11, с. 465]. Без сумніву, фільм був відомий В. Губаренку, який не міг пропустити поза свідомістю театрального композитора своєрідне, щедро насичене пластикою і співом поетичне полотно, колоритні живописні побутові сцени і моторошні ірреальні епізоди якого надовго залишались у пам'яті.

**Метою** статті є розгляд авторської концепції композитора В. Губаренка в опері-балеті "Вій" крізь призму дансантиності.

---

<sup>1</sup> Перша екранізація "Вія", що належить російському художнику, оператору і режисеру В. Старевичу [11, с. 407], була здійснена 1918 року.

Губаренко реалізував свій перший гоголівський задум неочікувано і нетрадиційно, немов поєднуючи національну традицію музично-театральної практики і сучасне йому пластичне бачення гоголівської прози: він звернувся до жанру опери-балету. Введення хореографічних номерів етнографічного плану до музичних спектаклів на Україні здавна було нормою, навіть правилом. Але разом з тим корені цього феномену сягають кінця XVII ст. і пов'язані з традиціями французького музичного театру, античністю, міфологією. Певним чином досвід і традиція відбилися у двох останніх операх М. Лисенка ("Енеїда", 1910 та "Ноктюрн", 1912), де були намічені основні лінії жанровостильових новацій, зокрема поєднання оперної та балетної лексики. Поява опери-балету в Україні пов'язана з "Волзькою баладою" Г. Жуковського<sup>1</sup> — зразком формального поєднання двох жанрів. На основі здобутків попередників Губаренко знайшов свою модель міксту, де показав сили, що самостійно існують в різних сферах. Вони співвідносяться за принципом день-ніч: опера — (день, свідомість); балет — (ніч, підсвідомість, з глибин якої і випливає свідомість). Далі міфологічна фабула розв'язується парадоксально. Фольклорний матеріал, який зазвичай вирішувався у етнографічному плані, композитор загальнив до рівня міфу через накопичення дансантистності.

Лібрето нового "Вія" створили музикознавець М. Черкашина та режисер Л. Михайлов. Керуючись заповітом В. Мейєрхольда бачити окремих творців автора в контексті усієї його спадщини, вони розширили сюжет повісті, додавши до нього фрагменти народно-поетичної творчості, пам'ятників стародавньої української літератури, інших творів М. Гоголя та його старших сучасників [5; 6; 16, с. 90-95].

Увагу авторів привернула до себе багатозначність літературного джерела і те, що минуле у творах М. Гоголя "дозволяє виявити головні риси народного характеру: невичерпний оптимізм, яскравість поетичного сприйняття, широту й розмах душі, вільної від усіляких догм" [5, с. 6]. Однак, при перенесенні на сцену, органічність поєднання реальних життєвих і побутових

---

<sup>1</sup> Його прем'єра відбулась 1975 року на сцені Харківського АТОБу.

фрагментів із картинами фантастичного світу літературного оригіналу могла бути втрачена.

Саме цим застереженням аргументує вибір подвійного жанру М. Черкашина у статті "Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере". Щоб зберегти "таємницю сюжету і стилю повісті Гоголя" у сценічному варіанті, "було знайдено поєднання опери із розвиненими вокальними партіями, яскравими масовими сценами, виразно змальованими сценічними характерами, і узагальненого балетно-симфонічного плану..." [20, с. 65] Про необхідність балетної імплантації говорив і автор музики, пояснюючи, що "хореографія дозволяє робити переходи від яскравої побутовості, гумору, поетичної лірики до таємничо-ірреального світу" [5, с. 6]. Танок Панночки Гоголя,<sup>1</sup> партія якої в спектаклі вирішена виключно хореографічними засобами, вміщений у контекст відчайдушно-радісних або побутово-активних епізодів партитури. Так жанрова подвійність, виявлена авторами вже на першому етапі роботи над лібрето, трансформувалась в опозицію дансантиності та вокальності опери-балету: у союзі самостійних мистецтв узгоджувались закони обох музично-театральних видів мистецтва. Водночас специфіка кожного з цих жанрів диференціювала побутове і фантастичне вже самою відмінністю власних виразових засобів.

Робота над новим задумом почалася 1979 року, після завершення композитором "Запорожців" і Другої камерної симонії. Через рік, у Харкові, партитура твору була закінчена, та його шлях до сцени виявився непростим. Створений на замовлення союзного міністерства культури, "Вій" довго "стукав у двері" різних театрів, де про нього "пам'ятали" [19, с. 25], але світло рампи опера-балет побачила лише 19 вересня 1984 в Одесі. У створенні спектаклю брали участь диригент Б. Афанасьєв, режисер А. Почиковський, балетмейстер В. Смірнов-Голованов і художник Є. Лисик.

Поставлений в рік 175-літнього ювілею великого письменника, губаренківський "Вій" викликав шалений успіх у глядачів і супроводжувався широким висвітленням у пресі. На сцені Одеського театру він ішов більше 200 разів. Виставу також показували на Всесоюзному огляді у Мінську, возили до Москви,

висували на здобуття Державної премії, зробили телевізійну версію.

На сторінках періодики (див. перелік використаної літератури) нове творіння однозначно оцінювалося високо і позитивно, як новий крок у розвитку українського музичного театру і балету зокрема. [13, 15]. Рецензенти відмічали органічну єдність оперного і балетного пластів (Г. Челомбітько), які "існують немов би в одному вимірі, як в поліфонії, де паралельно розвиваються різні голоси" (М. Ігнатєва) [10]; яскраву національність музики твору [13, 17, 18,]; оригінальність і новаторське вирішення [15, 13]; використання сучасної музичної мови, ускладнення та збагачення хореографічної лексики акробатичними та гімнастичними елементами. [14, с. 40].

У роздумах про новий спектакль М. Нестєва перша відмітила епічну складову твору і дійшла висновку, що спроба композитора сприйняти і трактувати "Вія" "як своєрідний мікрокосм, з антитезою добра і зла, мрії і реальності, обумовлена світовідчуттям письменника" [14, с. 39].

Головною знахідкою вважалося включення до оперного тексту стилістики балету [Н. Некрасова, М. Загайкевич, М. Черкашина] "Уведення балетних сцен у музично-драматичну версію "Вія" мало назвати вдалим і театралью ефектним прийомом, — писала М. Загайкевич, — саме вони стали істотним чинником проникнення у фантазмагоричний світ Миколи Гоголя, відображенням властивого для письменника дивовижного поєднання реального і містично-потойбічного". [9, с. 68].

Пишне видовище, жанр якого визначали то як містерію (Г. Челомбітько), то як драму-притчу (Н. Некрасова), а то й взагалі порівнювали із житієм, варіантом народного епосу, думою про Хому Брута (М. Нестєва), викликало постановку серйозних проблем. Даючи ретроспективну оцінку спектаклю, хормейстер Одеської опери Л. Бутенко підкреслює актуальність вирішення теми і відносить спектакль до зразків "сучасного синтезу". Він

---

<sup>3</sup> За усіма традиціями російської музики носії зла, фантастичні чи ірреальні істоти також були позбавлені "права голосу" і таким чином виокремлювались із людського середовища.

вважає, що ідея твору "втїлилась у симультанності дії, вражаючих паралелях як у музиці, так і у пластиці", тобто у тому, "чим живе зараз кінематограф". [3, с. 170.] Автор відмічає також характерний для музики Губаренка "особливий дух, притаманний лише Україні" – "найтонший ліризм", "неймовірну космогонічність" і, водночас, "відчуття динаміки сьгоднішнього дня". [3, с. 169, Перекл мій, Г. П.]

Оперу-балет, історію її виникнення і особливості сюжету докладно й глибоко дослідила М. Петриченко у дисертаційному дослідженні "Жанрово-драматургический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко" [20 с. 74 – 84], "Вій" і донині фігурує у солідних статтях, демонструючи свою невичерпну глибину і змістовність [12, с 106-119.]

У "Вії" використання театрального, оперного і балетного компонентів є дивовижно рівноправним і найяскравіше з усієї творчості підтверджує унікальність композиторського мислення. Спектакль значною мірою спирається на сценічну дію: не пантоміма, а саме комплекс акторського (психологічного, мімічного), танцювального і оперного начал. Передумови подібного явища закладені у партитурі.

Розгортання сюжету у новому творі (опера-балет складається з 3-х дій (4-х картин) з прологом та епілогом) відбувається стрімко і напружено. Випадкова ярмаркова зустріч Панни Сотниківни та Хоми Брута продовжується на хуторі серед нічного степу. Після побиття Панночки бурсак читає псалтир над покійницею, наражаючись на ірреальну небезпеку. Загибель філософа у нерівній боротьбі із інфернальними силами відновлює баланс реального та ірреального (як зникнення Снігуроньки) у світі.

Значною мірою така стрімкість залежить від подвійності жанру, а саме від взаємодії оперного і балетного пластів та від монтажного зіставлення контрастних за змістом "кадрів", що і було помічено Л. Бутенко (див. вище). Монтажність, "кадровість" будови на різних рівнях (від сцени до цілого твору), притаманні кінематографу і осучаснюють музично-театральний жанр. У "Вії" контрастно змінюються не тільки масові та сольні епізоди, радісні чи ліричні фрагменти, реальні та фантастичні картини, а й

оперно-балетні плани. Їх складна взаємодія – стрижень конструкції, основа драматургії, що продукується унікальним мисленням композитора-драматурга. Багатоплановість драматургії, поліфонія змістовних пластів і самодостатність музичних ліній, подібно драматургії Ф. Достоевського, описаної М. Бахтіним, – на різних рівнях наповнює твір Губаренка.

На цій багатоплановій контрастності побудоване лібрето. Пролог, що відбувається у класі Києво-Могилянської колегії змінює бурхливе вирування ярмарку (I картина), де вперше зустрічаються головні герої. Друга дія – нічний степ, хутір із вже незрозумілими подіями, політ на відьмі і "смерть" Панни Сотниківни. Два плани наступної картини (III дія) водночас реалізують родовий контраст комічних "плотських" ігор Бублейниці з Хомою та жалобного плачу за Панною у хаті Сотника. Натомість четверта картина (тієї ж третьої дії), контрастуючи двом попереднім реальним побутовим планам, відбувається у церкві на хуторі Сотника і розгортає контраст по лініям реального-ірреального, християнського і сатанинського, внутрішнього і зовнішнього світів. В Епілозі на тлі танцювально-хорових купальських ігор відбувається побутовий, і, водночас, символічний діалог Тита Халяви і Тиберія Горобця.

Пролог, що "виріс" із окремих фраз письменника, в процесі роботи зазнав змін<sup>1</sup> і в кінцевому варіанті має лише одну картину, яка відкриває спектакль енергійно-світлим (*Vivace, scherzoso*) хором. Експонуючи безупинну радість бурсаків з приводу закінчення навчального року, він одразу показує і контраст цієї радості із умовною щирістю "пісні покаяння" при появі Ректора.

У першій картині першої дії "Ярмарок на Подолі" радісний характер Прологу продовжує хоровий рефрен. Тут одразу й відбувається зав'язка дії – поява Хоми у супроводі інструментального награву [ц.38] і Панни Сотниківни [ц.44, *Duramente ff*]. Ремарка клавiру повідомляє: "З дочкою і Нянькою в супроводі Свирида і Дороша на ярмарку з'являється Сотник". Але їх поважний вихід перебиває підпийлий Циган із сонними фантазіями [ц.44-48] і загальна суєта, що стихає лише згодом (ц.57).

<sup>1</sup> Це видно з порівняння клавiру і більш раннього авторського екземпляру партитури.

В кульмінації, у цц. 58-59 (*Agitato, ff*), немов закликаючи до уваги, звучить тричі повторений фанфарний мотив двох труб *con sord mf*, передуючи появі головної героїні. Цей мотив з'являється на загальному зниженні діапазону оркестрового галасу і є передвісником наступного таємниче-тривожного стану, коли навіть звучання ярмарку відступає перед важливою подією. Ремарка супроводить таке затишшя поясненням немов би другого плану: "Стецько, що нарешті зібрав свою поклажу (горщики — Г.П.), раптово зустрічається поглядом із Панною Сотниківною і завмирає в німому здивуванні". Насправді це ще одна риска в поглибленні контрастів реального і ідеального, побуту і потойбічності, буденності і піднесеності. Надалі фанфарний мотив зростається з характеристикою Панни — хоралом струнних на мінімальній звучності (*pp*), з додаванням колористичних тембрів вібрафона та дзвіночків, який С. Лашенко називає лейтмотивом "краси" [Лаш, Ідея...с.113]. З таким визначенням можна було б погодитися, якщо не звертати увагу на фанфарний мотив. Дуже лаконічний, але обов'язковий компонент характеристики героїні є ключем для розуміння відмінності бачення краси письменником і композитором. На думку І. Анненського, "Краса була для Гоголя близька до нещастя" і завжди спотворена стражданням [1, с. 533]. "Це було уособлення переможеної (...) краси-муки" [1, с. 533].

Губаренко ж цей відтінок характеристики не читає, він бачить красу так, як бачив її І. Тургенев — як магічну, потужну, пануючу і владну силу, яка "обезвольє, обезсилює" людину [1, с. 534] — і цей ракурс для нього головний.

Уже перше проведення характеристики героїні (*Meno mosso assai, religioso*) супроводжується речитативом Стецька, що завмирає у захваті, побачивши Панну ("Гляди, краса какая, глаз не оторвать, аж запекло в груди и занемели ноги. Ой, лышенько, ой, грех какой! Видать черт попутал") — ц.60. Опозиційна ідея вокальності-дансантиності тут лише заявлена, хоча контраст вже програмується на різних напрямках: награш — хорал, речитатив — рух, вокал — жест. Поеднання різних планів реалізується також через приховану поліритмію (дводольний лейтмотив накладається на загальну тридольну метрику), горизонтальний динамічний контраст загального галасу і "німої" сцени, ярмар-

кового руху і раптової його зупинки. У характеристиці героїні підкреслена непевність, несталість, — своєю винятковістю, чужорідністю вона "не вписується" у загальний пульс життя. Невизначеність посилена інтонаційним ходом на низхідну малу септиму і наступним хитанням мелодичної лінії у межах великої секунди. Усі наступні проведення хоралу "краси" ( цц.105, 184, 229) не несуть будь-яких змін. На героїню ніхто і ніщо не впливає. Її суть залишається холодно-незмінною, а розмірений рух сприймається як "завороженість" чи чарівність, супроводжується авторською позначкою *religioso*. Хорал Панни як вираз її сутності, реалізований хореографічними засобами, як спонукання прояву існування, проходить з мінімальними фактурними змінами при її контактах із Нянькою [цц 105], Сотником [цц 128-131], і на відстані — з Хомою [цц 136]. При цьому він ніяк не виділяється у сольну чи головну думку (мотив, ідею, лінію), а вплітається у загальний ярмарковий побутовий матеріал.

Лише один раз у першій картині, нічим не завуальовані, проявляються емоції гордовитої красуні. Схвильований танцювальний монолог героїні (*Agitato*) проходить у піднесеній непарній метриці ( 2 на s) і повнозвучній динаміці. Його початок поєднує тридольну мелодію і акорди на 6/8, до музичної тканини вводяться знайомі фанфари труб (ц.161) Вражена відвертою сценою Бублейниці з Хомою, Панна висловлює почуття сум'яття, ревнощів, кохання. Дансантина якість пластичної мелодії її вислову знову проявляється як емоційний вираз. Напроти, у характеристиках побутових персонажів ярмарку, що мають енергійний характер, і, навіть, у багатьох пісенних епізодах партії Хоми поява танцювальних ознак (плясових мотивів) характеризує дансантиність як первинну якість. Цікаво, що попри відсутності фольклорних цитат<sup>1</sup> подібні фрагменти мають яскраво національне забарвлення.

Після експозиції, даної у першій дії при переважанні оперного плану, у другій багатоманітність стосунків головних героїв, власне — розвиток взаємин — розкриті в основному

<sup>1</sup> На відміну від попередніх звернень до цього сюжету М. Кропивницького та М. Вериківського, що повною або значною мірою використовували народний матеріал.

хореографічними засобами. Балетна сцена зображує нічну зустріч героя із начебто старою відьмою, фантастичні картини польоту, сон Хоми. Пропорційне відношення хореографії і вокалу тут зворотнє першій картині і сприймається як антитеза реальному світові, людським почуттям, оперному началу. Дзеркальним відбитком хореографічного монологу Панни виглядає аріозо Хоми "Чувство сладкое" [ц.259 + 4], що навіть інтонаційно споріднене із лейтмотивом краси. Дансантистський також виступає у новій (відносно першої картини) якості — як виразна змістовність, але, водночас, несе і яскраве емоційне навантаження.

Доповнена антитеза і третьою складовою "містерії": ноктюрн Купальської ночі, також вирішений засобами хореографії, не вуаює самостійної значущості симфонічного плану.

Індиферентність I і II актів, їх існування "на різних орбітах" схрещуються у свідомості і у долі однієї людини — бурсака-філософа.

Обидві картини третьої дії відбуваються на сцені, поділеній навпіл на володіння Сотника і Бублейниці. Але в "реальному" світі домінує людське — вокал, в ірреальних прошарках дії на хуторі — хореографічні засоби. Остання дія, як синтезуюча репріза твору, включає і хореографічну лінію, і цікавий двоплановий оперний матеріал. Образ Вія, подібно до хорової партії Голови в "Руслані" М. Глінки втілюється в ансамблевій, але хореографічній формі.

Сконцентрованість зла у церкві вимагала розв'язання. Рішенням лібретистів розгул потойбічних сил врівноважується реальністю Епілогу, зміною дансантистського ритму вокальною кантиленою, інфернальних образів — фольклорними. Автори закінчують свою оповідь оперними засобами (Хор "Ой, на Івана Купала"), але із притаманним народній традиції поєднанням пісні з танком, що є водночас апофеозом дансантистського і апофеозом вокальності. Таким фіналом скріплюється оперно-хореографічний синтез, а в свідомості глядача залишається фантастичне відчуття двоїстості реального світу.

Водночас, у такому фіналі розкривається концептуальна авторська позиція, яку можна прослідкувати, немов у інфрачер-

воному світлі, лише через Дансантисть. В інших ракурсах, "при денному освітленні", вона невидима, "не читається". Початково Епілог планувалося писати на прозовий текст "Чуден Днепр...", як кантилений пейзаж України, що обіймає собою все суще на її просторі. Створивши прекрасний хор, композитор відмовився від нього через невідповідність власній концепції. Він усвідомив загрозу повтору концентрації зла, згубність і неможливість його виходу у простір, зрозумів, що вічна сила ритму повинна бути звільнена від руйнівного начала. Перемогти, нівелювати, змінити його негативний знак на позитив можна лише уведенням до вокальної сфери, що і відбувається в Епілозі. Дансантисть тут виходить за межі музичного вислову, підіймається на рівень сутнісних характеристик музичного образу, які можуть трансформуватись чи переживати метаморфози.

### **Висновки**

В партитурі Губаренка є те, чого немає ні у Гоголя, ні в лібрето твору, а є притаманною композиторові тенденцією відчуття глибинного потоку, на якому тримається вся музика як єдине ціле. У відомому сюжеті композитор відкрив концепцію олюднення стихії (глибинний архетип Снігуроньки), на якій виникла відмічена рецензентами "органічна єдність" оперного і балетного пластів.

### **Література**

1. Анненский И. *Избранные произведения*. — Л.: Художественная литература, 1988. — 733 с.
2. Анненский И. *Книги отражений*. М.: Наука, 1979. — 679 с.
3. Бутенко А. Слово про композитора // Віталій Губаренко: сторінки творчості. — К.: НМАУ, 2003 — С. 169-170.
4. Гейвандова К. *Перше прочитання* // Музика. — 1985. — № 4, — С. 12
5. Губаренко В. *А тепер "Вій"* // Культура і життя. — 1981. — 5 квітня. — С. 6.
6. Губаренко В. *Кисву присвячую (Величальна місту-герою)* // Музика. — 1982. — № 2. — С.4-5.
7. Ермаков Е. *Слагаемые успеха* // Вечерняя Одесса. — 1984. — 30 августа.
8. Загайкевич М. *Нове прочитання* // Музика. — 1984. — № 1.

9. Загайкевич М. Балетний світ Віталія Губаренка // Віталій Губаренко: сторінки творчості. — К.: НМАУ, 2003 — С. 62-69.
10. Игнатъева М. Дуэт балета и оперы // Советская культура. — 1984.
11. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. — М.: Советская энциклопедия, 1986. — 640 с., 96 л. ил.
12. Лащенко С. Идея "Страшной красоты" // В. Губаренко: сторінки тв. — 2003 — С. 106-119.
13. Некрасова Н. Адаптація класики чи самобутнє прочитання? — Музика. — 1985. — № 2. —
14. Нестьева М. В союзе с композитором, СМ, 1985. — № 8.
15. Олейник Л. Единство муз // Правда Украины. - 1984. — 3 ноября. - С. 4. ("Вій" в Одессе).
16. Петриченко М. Жанрово-граматургический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко: Дис... канд. искусствоведения. — Киевская государственная консерватория. — 17.00.02. — Киев, 1992. — 264 с.
17. Почиковський А. "Вій" на Одеській сцені // Культура і життя. — 1984. — 1 квітня.
18. Челомбитько Г. Сохраняя дух гоголевской поэтики // Советский балет, 1985. — № 2.
19. Черкашина М. Музичний театр Віталія Губаренка — історичний контекст, риси драматургії // Віталій Губаренко: сторінки творчості. — К.: НМАУ, 2003 — С. 5 -32.
20. Черкашина-Губаренко М. Р. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере. // Музыка і театр на перехресті епох: Збірник статей: У 2 т. — Т. 1. — Київ, 2002. — 184 с., стор.63.

УДК 78.071.1: [785.6: 787.1]

С. Сандюк

## СКРИПИЧНЫЕ КОНЦЕРТЫ В.А. МОЦАРТА В КОНТЕКСТЕ ЕГО КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ

Скрипичные концерты Моцарта рассматриваются в диалектике жанрово-стилевых взаимодействий.

Скрипичні концерти Моцарта роздивляються у діалектиці жанрово-стилевих взаємодій.

Mozart's violin concertos are considered in the dialectic of genre-style relations.

*Актуальность* избранной темы обусловлена неугасающим интересом современной музыкальной науки к загадке гения Моцарта. Непосредственным импульсом к разработке исследовательской проблематики, связанной с творческим наследием композитора, стала отмечаемая во всем мире юбилейная дата — 250 лет со дня рождения великого Амадеуса. *Новизна* предлагаемой темы состоит в попытке раскрытия диалектической взаимосвязи характерных особенностей моцартовского стиля, выявленных в ряде музыковедческих трудов, и жанровой семантики скрипичного концерта, занимающего особое место в эволюционном процессе композитора. Отсюда **целью** статьи предстает жанровый стиль скрипичных концертов Моцарта, преломление в избранных музыкальных образцах типичных стилевых свойств композитора. В качестве материала анализа избраны пять скрипичных концертов Моцарта, как сочинения с однозначно установленным авторством. Поскольку принадлежность концертов №6 и №7 Моцарту окончательно не доказана и сохраняет дискуссионность, они остались за пределами предлагаемых аналитических наблюдений.

Исследователи обращают внимание на то, что все скрипичные концерты Моцарта написаны один за другим на протяжении всего девяти месяцев: с апреля по декабрь 1775 года [5, с. 3]. Показательны номера, присвоенные им в каталоге Кехеля. Так, первый концерт KV-207, второй — KV-211, третий — KV-216, четвертый — KV-218, пятый — KV-219. Складывается впечатление целенаправленной разработки композитором жанра скрипичного концерта, вызванной необходимостью его осмысления в качестве единой художественной модели. Действительно, произведения Моцарта в этом жанре послужили образцом для композиторов последующих поколений, в частности — Людвиг Шпора, автора 12 концертов и 3 концертино для скрипки с оркестром [7; 10]. Между тем, сам Моцарт, словно исчерпав возможности скрипки как солирующего инструмента в союзе с симфоническим оркестром, к этой ветви сольного концерта больше не обращался. Возникает вопрос о месте и роли скрипичного концерта в творческой эволюции композитора.

Д. Колбин, автор диссертационного исследования, посвященного скрипичным концертам Моцарта, видит в них образец венского классического концерта как такового [5, с. 5]. Выдвинутый тезис он подтверждает ссылкой на последующее творчество композитора в жанре сольного концерта, когда в центре внимания Моцарта оказывается клавир, причем клавирные концерты фактически предстают апробацией в другой звуковой плоскости той жанровой модели, которая сложилась в скрипичных концертах Моцарта. Если учесть, что клавирные концерты созданы в венский период творчества композитора, когда его авторский стиль достиг зрелости, допустимо по аналогии видеть в концертах для скрипки отражение этого стиля в стадии его становления — в проекции на зрелые образцы. Отсюда есть все основания говорить о двустороннем процессе творческого формирования Моцарта: с одной стороны, скрипичные концерты представляют характерные свойства его стиля, с другой — условия данного жанра выступают катализатором художественных устремлений композитора и специфических особенностей его музыкального мышления.

Е. Назайкинский определяет логику композиции произведений Моцарта, как "эмоционально-игровую" [8, с.217]. Этот же автор совершенно определенно связывает игру с концерттированием: "Музыкальная игровая логика, — пишет ученый, — это <...> логика столкновения различных инструментов и оркестровых групп, различных компонентов в музыкальной ткани, различных линий поведения <...>" [8, с.228]. В скрипичных концертах Моцарта игра, в соответствии с природой жанра, предстает смысловой доминантой, охватывая содержание, принципы организации целого, и становится особым модусом отражения действительности, выходя на жанровый уровень.

В самом общем плане игра заявляет о себе в сопряжении двух исторически сложившихся типов композиционной логики: сонатно-симфонической и концертной. Первая из них проявляется в ведущей драматургической роли первой части, представляющей собой обязательное сонатного *allegro*, в общем гармоническом движении, тональных сопряжениях, обращении к симфоническому оркестру и его темброво-звуковым возмож-

ностям. Моцарт стремится к регламентации всех частей цикла в соответствии с поэтикой жанра симфонии. Все вторые, медленные части его скрипичных концертов написаны в сонатной форме,<sup>1</sup> а финалы — в форме рондо или рондо-сонаты. Драматургическая цепь событий в цикле обуславливается сопряжением динамики первой части, лирическим содержанием второй, жанровостью третьей. Концертная логика сказывается в последовательно проводимом принципе *tutti-solo*, диалогичности высказывания, трехчастной структуре цикла, выстроенного по схеме "быстро — медленно — быстро", виртуозности партии солиста, обязательности каденции — во всех разделах цикла. Названные типы композиционной логики, в свою очередь, вступают между собой в своеобразный диалог, то образуя контрапунктическое сочетание, то проникая друг в друга. Ход событий сонатных *allegri* режиссируется не только сменой крупных разделов формы (экспозиция, разработка, реприза), но и обязательным проведением четырех *tutti* и трех *sol*. Таким образом, сохраняется концертный тип построения целого, управляемый принципом диалога-соревнования. В медленных частях звучанию скрипки предшествуют большие *tutti*, роль которых не ограничивается функцией вступительных ритуальных; напротив, они всегда заключают в себе яркую тематическую мысль, которая в дальнейшем подхватывается или интерпретируется солистом. Заглавные темы финальных рондо первого и третьего концертов также поручаются оркестру.

Концертность проявляется в главных темах сонатных *allegri*, неизменно сохраняющих связь с интонационными формулами фанфар. По мысли Е.Назайкинского, даже в небытовом контексте фанфары нередко сохраняют "прямо коммуникативное значение призыва к вниманию" [8, с. 117]. Моцарт не всегда

---

<sup>1</sup> Л. Гинзбург и В. Григорьева характеризуют форму средних частей концертных циклов Моцарта как песенную трехчастную, нередко с элементами сонатности. В качестве исключения авторы называют первый и пятый концерты, вторые части которых написаны в полной сонатной форме. Вместе с тем в *Andante* второго концерта достаточно ясно прослеживается сонатная форма без разработки. Тональный план и тематические контрасты *Adagio* третьего концерта также свидетельствуют о проявлении сонатности. Сонатная логика присуща и *Andante cantabile* четвертого концерта.

преподносит фанфару в облике мажорного трезвучия, вуалируя ее фигурационными оборотами. В первом концерте (B-dur) опорные звуки нисходящего тонического аккорда прикрываются гаммообразными движениями и задержаниями; во втором (D-dur) непосредственно используется трезвучный ход; в третьем (G-dur) звуки тонического трезвучия приходятся на сильные доли такта, несколько рассредоточиваясь, благодаря обыгрыванию с помощью вспомогательных тонов. Обращает на себя внимание общее для названных произведений изложение тонической гармонии в нисходящем движении, что придает "титულным" темам утвердительный характер, преломленный сквозь призму игры. Семантика утверждения получает новое преломление в концерте №4 (D-dur), где первый, "сильный" элемент главной темы представляет собой многократное изложение тоники. Функция призыва к вниманию подкрепляется в обоих концертах D-dur (втором и четвертом) пунктирной ритмической фигурой. В пятом концерте (A-dur) эта функция фактически сводится к первому аккорду, играемому оркестром форте. Далее Моцарт использует типично игровой прием обманутого ожидания, помещая звуки аккорда A-dur в нюанс пиано и штрих *staccato*, что придает теме полетный, легкий, скерцозный характер. Добавим, что она быстро взлетает в верхний регистр, нарушая сложившуюся инерцию восприятия заглавных тем под знаком "долженствования".

Техника работы с мотивом фанфары отвечает наблюдениям над стилем Моцарта, содержащимся в работе М. Брайловского. Напомним, что автор исходит из предположения "о существовании некоего интонационно-тематического комплекса, сохранявшегося в сознании композитора и обладавшего способностью трансформироваться в разные музыкальные образы" [1, с. 65]. Он выделяет своеобразный тематический каркас или ядро, которые могут выступать в качестве собственно тематических оборотов, либо своего рода схемы, которые аналитически извлекаются из более сложного интонационно-тематического контекста [1, с. 65]. Именно по этому образцу, как мы видим, выстраиваются главные темы сонатных *allegri* скрипичных концертов Моцарта. С этих позиций целесообразно усматривать

в главных партиях первых частей концертов единый интонационно-тематический комплекс, обусловленный особенностями жанра. С другой стороны, это допускает трактовку индивидуальных по содержанию музыкальных тем данных разделов цикла как своего рода вариаций на единую образно-смысловую модель.<sup>1</sup>

Связанная с игрой и реализующая ее концертная диалогичность в условиях венского классического стиля проявляется в анализируемых произведениях помимо соревновательности солиста и оркестра, в многообразии образно-эмоциональных наклонений, которыми наделяется партия скрипки. Следует оговорить, что выход на авансцену игрового действия солиста означает у Моцарта не только смену "актеров", но и "персонажа". Уместно привести суждение К. Сен-Санса, который, как известно, вернул концерту его первоначальное значение игрового музицирования: "Соло в концерте есть роль, которая должна быть задумана и представлена как роль драматического персонажа" [6, с.64]. Как отмечает Е. Назайкинский, в игре важны не только мнения участников, а и собственные характеры и состояния партнеров: "Проявляющийся в игре их этос и пафос <...> служит драме скерцозного развертывания действия" [8, с. 221]. Своеобразная персонализация солиста проявляется в вариативном проведении им тем первой экспозиции, наделенности новым, чаще всего лирическим музыкальным материалом, отсутствовавшим в партии оркестра. Но наиболее важным представляется связанность с партией скрипки драматургического сдвига в начале разработки, который составляет одну из

---

<sup>1</sup> Л. Гинзбург и В. Григорьева отмечают психологическую цельность моцартовского концертного цикла на основе развития единого тематического материала и определяют это свойство композиторской техники понятием моноинтонационность [3, с. 205]. На это же свойство концертных циклов Моцарта указывает Д. Колбин [5, с.8-9]. О семантическом единстве произведений Моцарта пишет Е. Чигарева [11]. С иных позиций к данному вопросу подходит М. Брайловский. Он возражает против оценки тематического родства различных частей произведений Моцарта "сквозь призму более поздней художественной формации", то есть в качестве "робкого ростка будущей лейтмотивной системы романтиков". Музыковед настаивает на способности единого интонационно-тематического комплекса, присущего творчеству Моцарта, "трансформироваться в разные музыкальные образы" [1, с. 65].

характерных черт моцартовских скрипичных концертов и отражает присущую композитору драматургическую стратегию оперирования мажорно-минорными соотношениями.<sup>1</sup> Так, в первом концерте окончание экспозиции в F-dur противопоставляется f-moll, которым солист начинает разработку, переключая музыкальную образность из сферы грациозной игры и нежной лирики в область драматической действенности. В третьем концерте инициатива перехода в область минора принадлежит оркестру; однако именно солист создает драматическое напряжение, переводя действие в условие d-moll. В концерте №4 интонационная цепляемость заключительной партии экспозиции и начала разработки, казалось бы, настраивает на удержание эмоционального тонуса первого раздела сонатного *allegro*, однако уже в третьем такте солист переходит в h-moll, специфическая окраска которого подготавливается фоникой уменьшенного септаккорда. В пятом концерте с первых же тактов разработки новая тема солиста сразу устанавливает cis-moll, после которого вплоть до предиктовой зоны удерживаются минорные тональности. Исключение составляет второй концерт, где разработка сонатного *allegro* не противостоит в ладовом и образном отношении экспозиции.

Таким образом "поведение" солиста очерчивает относительно самостоятельную линию музыкальной драматургии, повороты которой устанавливаются не только взаимоотношением с оркестром, но и своего рода реализацией некой самодостаточной программы, обособляя партию скрипки и сближая ее с моцартовскими оперными персонажами.<sup>4</sup> С точки зрения типичных черт моцартовского стиля важно обратить внимание на указанные ладо-тональные средства, выступающие не только носителями формообразования, но и фактором

---

<sup>1</sup> О драматургических сдвигах в моцартовских разработках пишут многие исследователи, в частности Д. Колбин, Л. Гинзбург и В. Григорьева, однако, они не связывают данное событие с персонификацией партии солиста.

<sup>2</sup> На связь жанра концерта с театром и театральностью указывает Л. Кириллина: "Концерт был наиболее театрален, драматичен и зрелищен из всех инструментальных жанров классической эпохи" [4, с. 108]. Взаимообусловленность игры — концертности — театра явствует из научной концепции Е. Назайкинского [8].

выразительности. Характеризуя моцартовский способ высказывания в этом аспекте, Е. Чигарева связывает специфику ладо-гармонических приемов композитора с присущей ему психологической амбивалентностью, которая наполняет мажор ожиданием минора. По наблюдению музыковеда, "у мажорной темы либо появляется двойник, "тень" <...>, либо она "расшатывается" изнутри минорными гармониями, накапливая признаки иного лада и исподволь формируя новую – минорную – выразительность <...>" [12, с. 21]. Этот же автор указывает на особую, присущую Моцарту семантику тональностей и тональную драматургию. Так, в "Дон Жуане" Е. Чигарева выделяет в качестве опорных ладо-тональностей d-moll и B-dur, характерные также для моцартовского "Реквиема". Драматические антитезы в произведениях композитора она связывает с одноименными тональностями, в частности, "трагический d-moll" и "праздничный блестящий D-dur" [12, с. 20]. Исследователь приходит к выводу, что "нераздельность мажора и минора – сущностная, мировоззренческая черта музыкального мышления Моцарта, константа его стиля" [12, с. 20].

Важно еще раз подчеркнуть, что в скрипичных концертах Моцарта такого рода ладо-тональная амбивалентность и драматургическая напряженность связана с партией солиста, благодаря чему высказывание скрипки становится не просто лирическим, но и психологически неоднозначным. По отношению к образно-эмоциональному миру концерта такие приемы выступают знаками многообразия самого мира, гармония которого не исключает теневых и даже пугающих сторон. Это свойство моцартовской драматургии запечатлел в своей "маленькой трагедии" А.С. Пушкин: "Представь себе... кого бы? / Ну, хоть меня – немного помоложе; / Влюбленного – не слишком, а слегка – / С красоткой, или с другом – хоть с тобой, / Я весел... Вдруг: виденье гробовое, / Внезапный мрак иль что-нибудь такое..." [9, с. 47].

Кристаллизация типично моцартовских концертных приемов не исключала определенного эволюционного движения в их истолковании. Так, возникает новый, оригинальный модус сольности в пятом концерте Моцарта, где вместо ожидаемой

второй экспозиции сонатного *allegro* появляется "островок" лирики — глубоко личностное высказывание скрипки в темпе *Adagio*. Тем самым традиционный концертный диалог (*tutti-solo*) корректируется, приобретая характер образного контраста в условиях "персонификации" солиста. С точки зрения моцартовских предвидений музыкального романтизма показателен образ, воплощенный в *Adagio*: несмотря на использование, казалось бы, широко употребляемых в эпоху венского классицизма интонационных оборотов, музыка этого раздела овеяна поэтической мечтательностью, созерцательностью, что во многом обусловлено фактурно-гармоническими и ритмическими приемами в оркестровой партии. На фоне выдержанной тоники высокие струнные инструменты вычерчивают плавную мелодическую линию, изложенную акустически насыщенными терциями, в движении тридцатьвторыми. В таком контексте выделяется неожиданный сдвиг в аккорд F-dur (шестая мажоро-минорная ступень A-dur), после которой восстанавливается покой в ясно обозначенном автентическом кадансе. В продолжение исследовательских наблюдений над семантикой определенных ладо-тональностей и в связи с, казалось бы, ничем не подготовленным появлением лирического эпизода между двумя концертными экспозициями уместно сослаться на трактовку A-dur в произведениях Моцарта Е. Чигаревой. Оговаривая, что в соответствии с эстетикой XVIII века Моцарт связывал данную тональность с любовной тематикой, музыковед подчеркивает индивидуальность ее трактовки композитором, ссылаясь на примеры из оперной практики Моцарта, где в соответствующих сценических ситуациях Е. Чигарева отмечает особую чувственную, даже эротическую окраску A-dur [11, с. 197-209].

Другое проявление новой трактовки сольности можно наблюдать в изложении главной темы солиста (вторая экспозиция). Скрипка представляет еще один, новый, вариант истолкования трезвучного мотива, интонируя тему одновременно лирическую и активную, даже восторженную, в то время как *tutti* проводит музыкальную мысль первой экспозиции. Возникает не только мелодический контрапункт в виде двухголосия, но и контрапункт образный, что напоминает моцартовские

оперные ансамбли, где каждый персонаж сохраняет свое интонационное лицо. Симптоматично, что композитор обращается здесь к интонационному комплексу, который Е. Чигарева связывает с любовной семантикой в ее моцартовском истолковании [11, с. 197-210]. Во второй части главной партии диалог скрипки и оркестра приобретает характер ансамбля согласия.

Помимо театральных ассоциаций, характерных для восприятия моцартовского инструментализма, следует отметить специфическое преломление типичной для стиля композитора комбинаторности, которая здесь приобретает характер многообразных модификаций интонационного *initio* концерта, в том числе семантических. Одновременно возникает новое освещение моцартовской техники работы с интонационной моделью, выявляя заложенные в ней возможности образно-смысловых трансформаций исходного тематического ядра, что соответствует приведенной исследовательской позиции М. Брайловского [1].

В *Adagio* второй части разделение тематически значимых партий *solo* и *tutti* с особой наглядностью проявляется в побочной партии, где оркестр играет короткие мотивы-“вздохи”, а скрипка выпевает фразы широкого дыхания. В рондо-сонате третьей части закрепляется прием, найденный в финале четвертого концерта: в противовес первому и третьему концертам, где рефрен исполнял оркестр, основная тема излагается солистом и лишь затем подхватывается *tutti*. Таким образом, инициатива игрового действия принадлежит скрипачу. Исключение составляет центральный эпизод, построенный на последовательно проводимом принципе чередования реплик оркестра и солиста. Это так называемый “янычарский” эпизод, где варварские формулы *tutti* чередуются с изящной моторикой *solo*. Исходя из наблюдений В. Широковой, касающихся варварства и галантности в культуре XVIII века, в частности в произведениях Моцарта (“Дон Жуан”, “Волшебная флейта”), а также Е. Чигаревой, данный раздел финала допускает почти персонажные аналогии, акцентирующие игровые свойства жанра концерта под знаком театральности [11; 13]. В “турецком” эпизоде присутствуют такие черты “янычарской” музыки, выявленной Е. Чига-

ревой, как тональность a-moll, ритмическая фигура (четыре шестнадцатых - четверть), однообразные гармонические формулы, акценты, имитирующие ударные эффекты, быстрый темп [11, с. 176-177]. Контраст всему предшествующему действию составляет кода "турецкого" эпизода, отмеченная скороговоркой солиста в условиях хроматических ходов и форшлагов оркестра, что создает комический эффект.

Таким образом, в пятом скрипичном концерте отчетливо проявляется тенденция к постепенному выделению партии солиста из всей музыкальной ткани не только по собственно концертным параметрам (сольность и коллективность, оперирование разными звуковыми объемами, демонстрация виртуозности), но и в образно-смысловом плане, подобно тому, как в операх Моцарта персонаж-маска, типичный для его времени, сменяется персонажем-характером. В результате сольность предстает в концертах Моцарта в трех измерениях: как носитель лирики, виртуозности и характерности.

Следует отметить, что "виртуозность" обладает в них принципиально иным значением в сравнении с новым исполнительским стилем XIX века, прежде всего Паганини. Мастерство игры на инструменте трактуется Моцартом в соответствии с присущей его концертам концепцией солирующей партии как "личности", "персоны". Главное внимание уделяется разнообразным поведенческим "жестам" условного героя инструментального спектакля, его эмоциональным состояниям. Динамика действий солиста обусловлена игровым модусом содержания концерта: широкие мелодические фразы неожиданно сменяются элементами моторики, штрих *legato* — легким *detache* или *spiccato*, которые, в свою очередь, уступают место скрипичной кантилене. В результате возникает впечатление свободной импровизации, раскованной игры, в конечном счете — неоднозначности несомого музыкой образа. Такой подход к концертному соло предопределяет идеальное равновесие моторики и кантилены, тематизма фигурационного типа, пассажей и "вокальности", виртуозной техники и выразительной артикуляции. Следует отметить, что эпизоды собственно виртуозного плана у Моцарта непродолжительны и чаще всего не образуют

самостоятельных разделов музыкальной формы. На этом фоне выделяются обязательные каденции солиста, финалы, а также сонатное *allegro* четвертого концерта, где скрипичная моторика обладает значительным удельным весом. Композитор использует формулы движения, характерные для его времени: гаммообразные и круговые последовательности звуков, арпеджированные пассажи, комплементарные приемы. Создается впечатление, что Моцарт не стремится к открытию новых способов игры на инструменте и расширению штриховой палитры. Отмеченный подход к виртуозности придает понятию концертного артистизма особый смысловой оттенок: личностного высказывания посредством музыкального инструмента в диалоге с "коллективным собеседником" — симфоническим оркестром.

Если пятый концерт предстает неким итогом творческой эволюции Моцарта в этой сфере инструментализма и одновременно исходным моментом для клавирных концертов венского периода, то первый концерт воспринимается таким подступом к жанру, в котором специфически жанровые качества сливаются с общестилевыми. Едва ли не основным средством воплощения игрового начала становится свойственная стилю Моцарта комбинаторность мотивов, порождающая определенную образно-эмоциональную атмосферу и обеспечивающая динамику музыкальных событий. Весь тематический материал сонатного *allegro* строится на основе оперирования рядом интонационно-ритмических идей. Среди них выделяются приемы повторности одного тона, галантные задержания, дробление сильной доли. В *Adagio* второй части экспозиция солиста выделена новой темой, а в связующей оркестр напоминает "свою" главную тему. Своеобразным рефреном служит интонационно-ритмическая фигура, завершающая обе экспозиции, разработку и коду. Репетиционное движение, мотивы с задержанием объединяют *Adagio* с быстрыми частями цикла, причем в моторном финале (*Presto*) остигатная повторность в мелодии оказываются сродни буффонной скороговорке. Как и в зрелых сочинениях композитора первый концерт отмечен многосоставностью тематизма, оперативными единицами которого выступают мотивы и целые фразы. Отмечая, что

присущее Моцарту искусство комбинаторики отличает творческую практику всего XVIII века, Л. Гервер указывает на "особую артикуляционную отчетливость" элементов тематизма в его произведениях, при которой "каждый мог бы послужить ядром самостоятельной темы" [2, с.60]. Именно так и происходит в первом скрипичном концерте Моцарта, где кадансовый мелодический оборот приобретает функцию относительно автономной, неизменно возвращающейся музыкальной мысли. Заметим попутно, что подробности моцартовской скрипичной мелодии в партии солиста в немалой степени способствует частая смена штриха.

Закономерно возникает вопрос о причинах дальнейшего отказа Моцарта от работы в жанре скрипичного концерта. Не претендуя на полноту раскрытия данного вопроса, выскажем лишь одно предположение. Оно заключается в том, что направленность на расширение зоны сольности за счет ее многообразной трактовки, видение в солисте не только амплу лидера исполнения, но и способ монологического высказывания требовали обращения к тембровому контрасту между сольным инструментом и симфоническим оркестром и отсутствия дублирования фоники ведущего участника концертного соревнования аналогичным звучанием оркестровых групп. Показательно, что Д. Колбин обращает внимание на переключки скрипки и не скрипичных инструментов оркестра, в частности гобоя и валторны [5, с. 7].

### **Выводы**

Итак, скрипичные концерты Моцарта одновременно представляют стиль композитора, вследствие чего они как бы уходят в фон всего моцартовского наследия, и образец жанра, запечатлевающий представление о нем в новую историческую эпоху. Сочетание лирики и игры, "персональная" трактовка солиста, сопряжение сонатной и концертной логики во многом определяют путь развития скрипичного концерта в эпоху романтизма.

## Литература

1. Брайловский М. О единстве тематизма // Сов. Музыка, 1991, №12. — С.65-68.
2. Гервер Л. Легко ли анализировать Моцарта // Сов. Музыка, 1991, №12. — С.59-64.
3. Гинзбург Л., Григорьева В. История скрипичного искусства: в 3-х т. — т.1. — М.: Музыка, 1990. — 288 с.
4. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. — М.: МГК, 1996. — 192 с.
5. Колбин Д. Скрипичные концерты В.А. Моцарта: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М.: 1974. — 26 с.
6. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. — М.: Советский композитор, 1970. — 328 с.
7. Mayer D. The forgotten master. — London.: Weidenfeld & Nicolson, 1959. — 204 p.
8. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.
9. Пушкин А. Моцарт и Сальери: Маленькие трагедии. — М.: Дет. лит., 1981. — 112 с.
10. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей: Биографические очерки. — М.-Л.: Музыка, 1967. — 312 с.
11. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. - 2-е изд., стереотипное. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 280 с.
12. Чигарева Е. Свет далекой истины // Сов. Музыка. — 1991. — №12. — С.17-23.
13. Широкова В. "Янычарский" стиль: Культура и Варварство // Сов. музыка, 1991, №12. — С.38-41.

## VIBRATO ЯК ТЕХНІЧНИЙ ПРИЙОМ ТА ХУДОЖНІЙ ЗАСІБ У СКРИПКОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

Аналізуються проблеми процесу оволодіння технікою *vibrato* у скрипковому виконавстві та окреслюються шляхи їх подолання.

Анализируются проблемы процесса овладения техникой *vibrato* в скрипичном исполнительстве и намечаются пути их преодоления.

The article deals with the problems of process of acquirement of *vibrato* in violin performance and the paths of its overcoming.

Постановка проблеми. *Vibrato* у скрипковому виконавстві є надійним цементуючим матеріалом для усіх інших засобів інструментальної виразності, підсилюючим їх дію у загальному, комплексному виражальному контексті. Тому провідним фактором у процесі оволодіння цим виконавським прийомом стає виховання *художньої потреби* учня у здійсненні якісного *vibrato* з перших кроків роботи над ним. Особистий приклад педагога-виконавця, коментарі його щодо динамічної ролі *vibrato*, естетики та виразності тону, навіть у найпростіших учнівських п'єсах будуть живлячим джерелом у справі формування та подальшого "охудожнювання" *vibrato*.

Отже, метою дослідження є виявлення шляхів перетворення технічного прийому *vibrato* у дійовий засіб художньої виразності.

Основні завдання дослідження:

1. Окреслити типові помилки учнів та педагогічні проблеми щодо відпрацювання техніки *vibrato*.

2. Описати в послідовному розгортанні вправи, які є етапами подолання цих помилок та проблем.

Окремі методи оволодіння технікою *vibrato* розглядаються в методичних працях видатних майстрів скрипкового виконавства та педагогіки: О. Агаркова, Л. Ауера, В. Григор'єва, І. Лесмана, К. Мостраса, Л. Стеценка, К. Флеша, О. Юр'єва, Ю. Янкелевича.

**Vibrato**, або вібрація являє собою процес періодичних коливань звуку, які є наслідком специфічних виконавських дій скрипаля. Існує безліч думок щодо термінів початку роботи над

цим виконавським прийомом — дійовим засобом художньої виразності. Дуже слушною представляється рекомендація О. Агаркова (автора класичної роботи про скрипкове *vibrato*) щодо строків початку роботи з учнем над цим прийомом: "Підготовленість учня до початку вібрування визначається наявністю у нього двох неодмінних умов: 1. виникнення у учня слухової потреби у *vibrato*, як у звуковому забарвленні; 2. відсутність усіх зайвих напружень у ігровому апараті учня" [1, с. 58].

Якщо робота буде спиратися лише на механічні, зорові фактори, то у подальшому неминучим стане ухил в бік переважання у грі одноманітного безбарвного тону скрипки. Спроби форсувати етап оволодіння *vibrato* можуть призвести до скутості апарату, координаційних порушень. Гарантією від перенапружень стане у значній мірі послідовність підходу до проблеми при постійному зберіганні в учнях потреби у **пластичному** розгортанні музичної думки, її кантиленному розумінні, навіть коли вона виражена за допомогою гострих штрихів. Пластика виконавських дій (у даному разі *vibrato*) таким чином набуває психологічного фундаменту — передумови необхідної фізичної дії. При комплексному підході до оволодіння *vibrato* величезну роль відіграє пластика дій правої руки. Сполучення смичків та штрихів, загальна свобода та органічність дій правої руки, навіть естетика дій виконавця позитивно впливають на роботу лівої стосовно сполучення позицій та *vibrato*. Темброва та динамічна стабільність навіть окремого довгого звуку (результату рухової свободи та пластичності) стане надійною базою для "розгортання" *vibrato*. Втім, не лише пластичність, але й активність дій правої руки може й повинні стати фактором активізації, удосконалення та динамічної логіки у застосуванні *vibrato*. При цьому увага учня має бути постійно сконцентрована на головному завданні — осмисленості музичних намірів, виразності кожної закінченої побудови.

Увесь цей процес повинен супроводжуватися словесними аналогіями педагога (поетичними або прозаїчними), образно проінтонованими на інструменті чи голосом. У такому разі більше ймовірності того, що учень, на перших спробах вібрувати, частково — інтуїтивно, частково — свідомо буде наближатися

до розв'язання **творчого** завдання. Свою роль тут неодмінно відіграють індивідуальні фізіологічні та психологічні особливості, вміння зосереджуватися, контролювати свої дії; ступінь участі того чи іншого елементу ігрового комплексу, жвавість фантазії.

Вправи для відпрацювання vibrato.

1. Сидячи або стоячи, не сутулячись й не напружуючись, учень згинає ліву руку у лікті, щоб долоня продовжувала лінію передпліччя без западини у той чи інший бік ("долонька-дзеркальце"). Неодмінно потрібно наголосити на необхідності відчуття свободи у кисті та пальцях; кисть знаходиться приблизно у площині майбутнього тримання скрипки. Плечова кістка спирається на корпус дитини. У сидячому положенні руку можна оперти ліктем на стіл (бажано лише, щоб долоня опинилась на рівні плеча).

Кисть починає ритмічні коливання у нешвидкому темпі "до себе" – "від себе", на зразок віяла. Спочатку пальці розташовані довільно, природно. Основне завдання – збереження їх повної свободи. Далі завдання трохи деталізується: у положенні та русі "до себе" пальці рівні, їхні кінчики націлені на корпус інструменту; при відхиленні назад "від себе" направлення кінчиків зберігається, а вказівний палець "зустрічається" з великим.

2. "Ковзання" праворуч-ліворуч лівих пальців у районі кисті-зап'ястя правої руки, піднятої приблизно на рівень тримання скрипки (права долонь обернена дотолу). Великий палець, трохи зігнутий у суглобі, знаходиться у "ямці" правої долоні, решта по черзі "ковзає" по тильному боці долоні, приблизно від пальцево-суглобових кісток до кісточки долонево-передпліччового суглоба. Ритмічні кистьові імпульси можна супроводжувати читанням вірша або співом пісні. Кисть та передпліччя утворюють єдину пряму. Весь час необхідно слідкувати за свободою плечей, поставою та знімати щонайменшу зайву їх напругу. Час від часу потрібно звертатися до випробуваного вже у процесі засвоєння штрихів та оволодіння смичку тесту "падаючі плечі". При затисненні у м'язах можна поради змінити пропорцію часу між рухом-коливанням за напрямками "вперед-назад" та паузою, а саме: після руху "вперед-назад" пауза збільшується до переважаючої пропорції (1:3). У термін подовженої зупинки слід

запропонувати учневі відчути свободу руки. Допоміжний ритмізуючий вірш також краще вибрати трискладовим, з наголосом на першому складі, що співпало би з руховим завданням. Крім упорядкування ритму коливань, цей прийом допомагає зняти зайве напруження у м'язах.

3. Амплітуда коливань кисті зменшується; місце дотику пальців визначається суглобом (кінець долоні — початок передпліччя). Пальці у "ямочці" "перекочуються" з подушечки на ніготь. Зменшення амплітуди супроводжується збільшенням частоти; але це слід робити поступово, ретельно слідкуючи за станом м'язів; при найменшому зростанні перенапруги та ознаках скутості частота мусить бути зменшена, проаналізовані причини виникнення перебільшеної напруги й обговорені з учнем.

Пропонований вид вправ, передуючих переносу дії на інструмент, уявляється більш наближеним до реальних умов виконання, ніж деякі рекомендації допоміжних вправ, — наприклад, розкачування пальців на поверхні столу: за своєю формою та скерованістю вона ближча віолончелістам, ніж скрипалям — надто зосереджуватися на ній останнім не варто.

4. Перенесення сформованих та засвоєних дій на інструмент. Щоб застерегти учня від затискання (як психологічного, так і фізичного, бо воно неодмінно виникне під час тримання скрипки), — вчитель підтримує інструмент за головку. Рука учня встановлюється у першій позиції; перевіряється стан м'язів, після чого пропонується у повільному темпі виконати вправу "віяло" — тепер вже ковзання вздовж шийки скрипки, доторкуючись до грифу пучкою першого пальця лише біля порожку (зрозуміло, поки що без смичка). Великий та вказівний пальці легко ковзають вгору-вниз, "прогладжуючи" шийку місцями доторкання (нижня фаланга вказівного — суглоб великого пальців). Під час виконання вправи педагогу можна спробувати припинити допоміжне підтримання скрипки, та у разі збільшення скутості м'язів — поновити допомогу. Слід зауважити, що для прогресивного розвитку прийому з самого початку необхідним є зручний та надійний місток-подушка, що здатен забезпечити сталу та раціональну форму тримання інструменту.

5. Рука встановлюється у верхній (приблизно п'ятій) позиції; великий палець спирається у вигин шийки, залишаючись неодмінно м'яким, ненапруженим; другий палець поставлено на струну полого на подушечку; інші пальці лишаються м'якими, ненапруженими, їх подушечки обернені у бік струн. Вправа "ковзання" тепер відбувається на струні без смичкового озвучення в інтервалі велика терція — кварта. Часові пропорції такі: "раз" — вгору, "два" — зворотний хід, "три, чотири" — пауза. Після другого пальця настає черга третього, потім — першого, нарешті, — четвертого. Коли механіка дії більш-менш стабілізується, можна спробувати вправу озвучити смичком, але спершу провести витриманий початковий нижній звук, — після цього включається ліва рука. Долю паузи поступово зменшуємо.

6. Почавши "розгойдування" з терції — кварта, поступово зменшуємо амплітуду, і десь на 5-6 коливанні палець встановлюється на нижньому звуці; при цьому частота, амплітуда, пластика прийому зберігаються. Нагадаємо, що все це відбувається у верхній позиції, де великий палець спирається на вигин шийки. Те саме робимо по черзі третім, першим, четвертим пальцями; звуковий результат повинен бути рівнозначний при виконанні усіма пальцями. Рух смичка — повільний та рівномірний без поштовхів; на другий, фіксований етап залишається приблизно половина його довжини.

7. Виконуємо **вправу 5** у першій позиції (з допомогою вчителя).

8. Сполучення *vibrato* зі смичковим акцентом на початку звуку. Ліва рука при цьому виконує дію-поштовх, який заспокоюється, приходячи до норми разом із заспокоєнням та усталенням руху смичка, але коливання не припиняються, лишаючись ритмічними; у кінці звуку, разом з філіруванням та затуханням звучності, коливання лівої так само "філіруються", поступово зменшуючись за частотою та амплітудою. Рух-акцент смичка "догори" за усіма динамічними та акустичними характеристиками мусить точно співпадати з рухом "вниз": слухове його сприйняття та аналіз повинні стояти на першому плані та визначати відбір та корективи складових виконавської дії. Заради цього на початку слід витримати довшу паузу між рухами "вниз"

та "вгору", привчаючись до зняття усіх зайвих напружень у цей час. Поступово пауза зменшується та зовсім зникає; контроль за станом апарату, формою та впливу *vibrato* переміщується на звучачу частину, яка філірується майже до повного згасання; в цей же час відбувається психологічна підготовка до наступної дії, а головне — "програмування" її акустики як суми усіх складових. З верхньої позиції можна спуститися у першу. Важливим у цій вправі є те, що в ній присутня (навіть у схематичному вигляді) *динаміка* прийому, що для *vibrato* принципово важливо.

9. *Vibrato*, поєднане з крещендо та димінуендо. Починаючи ведіння смичка з тихого невіброваного звуку, супроводжувати його поступове підсилення зростанням амплітуди та частоти *vibrato*. Потім виконати наростання та завмирання на протязі одного смичку. Далі — рівномірне затухання активного початку (можна спочатку також акцентованого) *vibrato* на насиченому звучанні — аж до повного згасання та зупинки. І, подібно до попереднього, — на протязі одного смичку: f-p-f.

10. Поєднання декількох звуків *vibrato* (спочатку двох, взятих на 1 см) у єдину лінію. *Vibrato* першим пальцем без перерви переходить у *vibrato* другим; на наступний смичок (вгору) — навпаки. При падінні другого пальця, перший зі струни знімається; пальці падають на струну активно; бажано, щоб *vibrato* весь час лишалося однорідним, не змінювало своїх характеристик; те ж саме стосується й смичка: він утворює однорідний за динамікою та тембром тон, точка його змикання зі струною лишається весь час стабільною. Ті ж самі умови супроводжують поєднання *vibrato* третім та четвертим пальцями. Акустичний результат мусить бути цілком аналогічним результату дії першого-другого пальців. Для відчуття аналогії слід декілька разів з'єднати вібруючі 1 та 2 пальці та одразу ж виконати з'єднання 2 з 3, потім — 3 з 4. З цією ж метою спробувати поєднати 1 з 3, 2 з 4 пальцями. Особливої уваги потребує найменш розвинений мізинець: тут слуховий та моторний контроль мусять бути дуже ретельними. Можна запропонувати учневі також інші варіанти поєднання вібруючих пальців: 1-4-3-1, 3-1-4-2 та ін.

Наступний етап *vibrato* трьох та чотирьох звуків в одному напрямі на єдиному смичку. Тут методологічний наголос робиться

на безперервності сталості тону та провідній ролі коливання кисті як головного динамічного та поєднуючого фактору. В умовах скрипкового виконання, з пори оволодіння *vibrato*, нероздільності динаміки та тембру, стабільності розвитку обох факторів виконання, їх взаємозв'язку слід приділяти ще більшу увагу, бо *vibrato* все у більш значній мірі стає інструментом виразності, інтонування, а не просто прикрасою звуку.

Щодо автоматизму при відпрацюванні динамізації *vibrato* за частотою та амплітудою, найчастіше він з'являється досить скоро, і це вже — показник правильного розвитку прийому. Втім, художні умови не завжди вимагають саме такого *vibrato*, часто — зовсім іншої його динаміки. Тонова напруга, наприклад, у тихій динаміці, за певних художніх умов, може бути створена частим дрібним вібруванням, яке передасть стан трепету, тремтіння. Спокій, велич стану другої частини Концерту Я. Сибеліуса створюється широким, досить повільним *vibrato*, що створює відчуття покою та простору.

11. Досягнувши безперервної передачі вібраційного коливання від пальця до пальця, спробувати поступово зупинити коливання попереднього звуку, готуючись до нового активного імпульсу наступного пальця у тому ж напрямі смичку. Варіанти послідовності пальців можуть бути різні — як у попередній вправі. Головне — щоб після короткого "спалаху" зусилля неодмінно настало звільнення. Рух смичка — рівномірний, без зупинок. Але для полегшення можливе використання зустрічного невеликого його імпульсу — прискорення смичку, яке буде доречним з точки зору єдності виконавського рухового комплексу.

12. *Vibrato*, поєднане зі змінами позицій. Для усунення можливого затиснення, яке викликається незвичним завданням, — передачею *vibrato* від 1 до 3 пальця (сі — фа-дієз на струні "ля"), спочатку можна порадити акцентувати початок звуку "сі" з подальшим філіруванням перед переходом ("відпусканням"). Після плавного переходу третій палець активно падає на струну, смичок робить невеликий "зустрічний" акцент — це відбудеться у його середині; — у тому ж напрямі руху — тобто, два звуки сполучені одним смичком, ніби "включаючи" *vibrato*; далі настає поступове згасання звучності та *vibrato*. Після цього можна

виконати сполучення *vibrato* у інших послідовностях пальців, додержуючись основного принципу: зняття зайвих напружень у руці і в усьому апараті після активного звуку *vibrato* з поступовим філіруванням.

Наступний — **методологічно програмний** етап — плавне неакцентоване поєднання звуків *vibrato* у єдину за тембровими та динамічними характеристиками лінію. На зміну активному початку — зустрічному імпульсу *vibrato* на смичку — приходять спокійний плавний початок, при цьому вібрування трохи передують включенню у дію смичка, який підноситься до струни плавним "ауфтактовим" рухом та делікатно, але глибоко "включає" струнотон. Праве плече лишається нейтральним; плечова кістка, при наближенні смичка до колодки у повітрі, трохи наближується до корпусу, при ведінні смичка вниз — поступово віддаляється. Головне завдання — максимально зберегти усі параметри *vibrato* аж до переходу у наступний звук; перехід супроводжується м'яким *portamento* при гнучкій кисті та досить чітким падінням наступного пальця, який одразу продовжує заданий режим коливань. Процес відбувається у єдиній динаміці звучності. Виконавши вправу з іншими комбінаціями змін пальців у єдиній динаміці, спробуємо ускладнити динамічні завдання, наприклад: перехід до верхнього звуку супроводити посиленням динаміки, або навпаки (з відповідними змінами динаміки *vibrato*). Далі — варіанти завдання: *vibrato* з переходом позицій, виконане на один смичок, зі зміною динаміки.

Напрацьований вправами автоматизм *vibrato* як *виконавського прийому*, при конкретних художніх потребах учня та гнучкому чуйному керівництві вчителя, перетворить *vibrato* на дійовий *художній засіб* висловлювання у загальному комплексі інструментальних виражальних засобів, на дійовий фактор виразового інтонування. Відштовхуючись від первинності художніх потреб у виконанні в цілому, та зокрема у розвитку *vibrato*, на зміну допоміжним вправам після їх засвоєння мусять прийти невеличкі кантиленні п'єси, у яких фразування стане невід'ємним від динаміки *vibrato*, а їх комплекс, сполучення — від емоційного, ідейно-художнього змісту, починаючи з найдрібнішої виразової клітини твору — інтонації. Лідерство емоційно-

виразового фактору процесу виконання забезпечить справжній дійовий контакт почуттів, внутрішнього передчуття, слухового сприйняття — з відбором інструментально-виразових засобів реалізації творчого задуму.

### Висновки

Таким чином, попереднє відпрацювання прийому *vibrato*, його оформлення відбувається на вправах, найпростіших поєднаннях, супроводжується безперервним м'язовим контролем (та самоконтролем), вмінням позбавлятися зайвих напружень у апараті.

Але дійовим та прогресивним засобом розвитку *vibrato* стануть лише художні твори та виразові завдання, які вони висувають перед учнем — їх чітко та дохідливо розплановує педагог, водночас відбираючи та обґрунтовуючи допоміжні вправи, які б полегшили досягнення художньої мети у кожному з елементів образу. Таким чином, започатковується фундамент художнього інтонування, при якому початковий, збуджуючий імпульс виходить від творчої потреби виконавця висловлювати широкий спектр відтінків настрою, котрі містяться в художньому творі. Здатність до інтонування є найпершою ознакою свободи виконавського апарату та вірного розуміння творчого завдання, що постає у процесі вивчення та виконання художнього твору.

### Література

1. Агарков О.М. *Вибрато в грі на скрипке*. — М.: Музгиз, 1956. — 63 с.
2. Ауэр Л. *Моя школа гри на скрипке. Інтерпретація произведений скрипичної класики*. — М.: Музыка, 1965. — 271 с.
3. Лесман И. *Очерки по методике обучения игре на скрипке*. — М.: Музыка, 1964. — 271 с.
4. Мострас К. *Динамика в скрипичном искусстве*. — М.: Музыка, 1956. — 56 с.
5. Стеценко В. *Методика навчання гри на скрипці*. — Ч.1. — К.: Музична Україна, 1960. — 179 с.
6. Флеш К. *Искусство скрипичной игры*. — М.: Музыка, 1964. — 270 с.
7. Юр'єв О. *Виразальні можливості скрипкових штрихів*. — К.: Музична Україна, 1974. — 115 с.
8. Янкелевич Ю. *Педагогическое наследие*. — М.: Музыка, 1993. — 311 с.

## ДИНАМІЧНЕ НЮАНСУВАННЯ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ

У статті аналізується динаміка як засіб музичної виразності, надається її цілісна характеристика. Розглядаються особливості динамічного нюансування на прикладі творів різних стилевих епох.

В статье рассматривается динамика как средство музыкальной выразительности, даётся её целостная характеристика. Анализируются особенности динамической нюансировки в произведениях различных стилевых эпох.

The dynamic as tool of musical expressiveness is examined in the article, made the complete characterization of it. Examines the specific of dynamics nuancing in the works of different style periods.

*Об'єктом* дослідження є динаміка — засіб музичної виразності, що вирішує широке коло музичних задач. Багатоплановість динаміки вимагає знаходження кардинальних ліній її трактування:

- a) фіксованого в тексті комплексу динамічних відтінків;
- b) засобу розвитку, що потребує узагальнення на рівні динамічної фрази, динамічної лінії (динамічного рельєфу);
- c) відображення на рівні голосності звучання загальних формотворчих процесів.

*Предметом* дослідження постає динамічне нюансування в музичних творах різних художніх епох та стилів, зв'язок та обумовленість динаміки іншими музичними засобами.

**Мета** роботи полягає:

- a) у визначенні широкого спектру значень та функцій динаміки;
- b) в розгалуженні їх у музичному творі;
- c) показі умовності та гнучкості динамічних відтінків, їх залежності від стилю композитора, художнього напрямку та епохи;
- d) виявлення зміни внутрішнього наповнення динамічних визначень в середині самого твору в залежності від змістовного розвитку;

е) у постановці проблематики індивідуальної виконавської інтерпретації та методичних рекомендаціях по вивченню певних творів.

Оскільки в статті розглянуто в першу чергу інтерпретаційну проблематику, при огляді літератури ми перш за все спирались на досвід видатних виконавців та педагогів. Були проаналізовані висловлювання та методичні рекомендації щодо динамічного відтворення загального профілю твору таких видатних піаністів, педагогів та музикознавців, як А. Рубінштейн, В. Сафонов, К. Ігумнов, Ф. Блюменфельд, О. Гольденвейзер, Л. Баренбойм, Я. Мільштейн, І. Браудо, Н. Кречковська, В. Крюков, В. Медушевський, М. Бенюмов, С. Скрєбков, Н. Бажанов, Н. Баранов, М. Друскін та інших.

*Актуальність* полягає у окремому виділенні динаміки як фактору розвитку та створення певного звукообразу, у визначенні ієрархічної функції вказаного засобу в системі музичної виразності (його єдності з іншими виразними чинниками та його специфіки), у наведенні головних орієнтирів при вивченні та тлумаченні динамічного рівня твору на прикладі різних за епохою та художнім спрямуванням творів.

Творче формування виконавця – піаніста як чуйного інтерпретатора, що розуміє музичний твір, індивідуальний стиль композитора та епоху, до якої належить автор – одне з головних педагогічних завдань. Складність полягає у живому відтворенні музичного коду, інформації про музичний текст, донесеній в знаковій системі "...В семіотичному розрізі виконавство виступає як переклад духовного художнього змісту з матеріальної, нехудожньої системи в художню" [12, 6]. Тому розкодувати нотну символіку думки, почуття, ідеї композитора виконавець може лише за допомогою творчої уяви, спираючись на активність слуху, музичний та життєвий досвід, спеціальні знання та загальну культуру.

Зазвичай вважається, що виконавська майстерність знаходиться на порядок нижче від композиторської. Композитор створює музику, виконавець же лише повторює створене митцем. Але з іншого боку композитор переносить людські почуття в музичні звуки, останні – в умовні знаки. Виконавець

же проходить зворотній шлях — перевтілює знаки в звуки та відроджує почуття, що стоять за ними. Інакше кажучи, виконавство поступається композиції за вихідним матеріалом, але перевершує його в кінцевому результаті, бо його "продукт" — жива музика, живі почуття. Таким чином проблематично визначити, яка творчість більше співпадає зі своєю назвою: первинна, що перекладає та зводить емоційний зміст до мертвих, схематичних визначень чи вторинна, яка оживляє ці знаки та заново народжує емоції та почуття.

При цьому головні показники інтерпретаторської майстерності досить специфічні. Якщо теоретичне музикознавство в аналітичних процесах спирається перш за все на тематизм, фактуру, інтонаційні та формотворчі особливості твору, то інтерпретаційний підхід становить аналіз та відтворення перш за все динамічного та штрихового рівнів.

Тому в даній роботі дається спроба характеристики динаміки та динамічного розвитку в музичному цілому та виявляється важливість чуйного розуміння і відтворення даного виразного засобу виконавцем.

Визначення динаміки як компоненту виразності має цілий ряд тлумачень: по-перше, це, звичайно, визначення сили звуку в знаковому комплексі динамічних відтінків, що визначають як саму силу, так і її зміни.

Але динамічний стрій музичного твору окрім певного схематичного значення виконує й іншу, концепційну функцію — демонструє його процесуальний характер, вказує на повсякчасний розвиток, на експозиційні, розвиткові та кульмінаційні моменти, співпадаючи з формотворчими процесами. Знову наведемо порівняння: аналіз музичної форми у теоретичному музикознавстві базується на інтонаційному, гармонічному та фактурному рівнях у той час як "живе відтворення" форми виконавцем — це її динамічний план, що відповідає змісту, характеру, індивідуальному композиторському стилю.

Динаміка має першочергове значення вже в силу того, що вона співпадає з часовим характером музичного мистецтва, із тим, що лише відтворення процесуальності надає цілісне розуміння та відтворення.

Крім того, мистецтво динамічної інтерпретації потребує від виконавця особистого багатого творчого досвіду, багатогранності, музичної інтуїції, лише виходячи з почуття виконавця, виконане може набути правдивого вигляду, переконати слухача. За словами А. Рубінштейна, глибоко проникнути у твір може лише той, кого виконане схвилювало, надало особисту радість, змусило до сильних переживань та напружених роздумів [13].

Викладачеві в роботі з учнями весь час доводиться зіткнутись з характерною проблемою: учень вивчає твір, переборює технічні труднощі і чекає від учителя подальших рекомендацій, вважаючи, що головне вже зроблено. Техніка має гіпноотичну дію на виконавця, складнощі музики вбачаються лише в її технічному аспекті (багато нот – важко грати). Але стандартизована техніка породжує таке ж стандартизоване виконання, знебарвлює текст та не дає можливості розгледіти індивідуальність твору і виконавця. Як часто під час уроку доводиться чути нежиттєве, позбавлене емоцій виконання. Виконавець турбується про технічну бездоганність, боїться забути текст, але зовсім не переймається розумінням та відтворенням емоційного рівня, забуваючи, що це чи не найголовніший компонент виконавської майстерності.

Тому вчитель має весь час пояснювати, що труднощі виконавства полягають не тільки в октавній техніці, подвійних нотах, пасажах, складнощах тонкого та точного дотримання штрихів, а також у швидкому співставленні динамічних відтінків, володінні різноманітними звуковими нюансами, вмінні домогтись всіх можливих ефектів звуку, на які спроможний інструмент задля вираження емоційного підтексту твору.

Виконавцю треба розуміти, що фортепіано – динамічно багатий інструмент, що реагує на кожне фізичне зусилля і має необмежені можливості, які можуть становити небезпеку для виконавця. За словами Браудо [4], викладач, що знайомить учня з цим "морем можливостей" може діяти в різних напрямках: розвивати в учнях довіру до цього потоку можливостей та власних несвідомих порухів, щоб виконавець відчув свободу, можливість інтуїтивного пошуку власного чи навпаки, викликати в учня страх перед "хаотичним морем", щоб він навчався самоконтролю.

У процесі виховання молодого виконавця одна з головних проблем педагога — оволодіння динамікою, яка є не лише складним елементом майстерності, а і найменш вивченим засобом музичної виразності. Володіння мистецтвом динамічного нюансування по праву розглядається як один з першочергових показників таланту інтерпретатора і в той же час, як найскладніша проблема музично-виконавської педагогіки.

На жаль, не завжди ця задача отримує успішне вирішення. При прослуховуванні учнів середніх та вищих учбових закладів дуже часто можна відзначити, що майже кожен з них достовірно передає метровисотний рівень твору, але лічені учні вміло та з розумінням відтворюють його динаміку. І це не дивно, бо для конкретизації останньої необхідно значно більше таланту, фантазії, знання та особистої культури. Додаткову складність становить також максимально узагальнена фіксація динаміки в нотному тексті чи навіть повна її відсутність на синтаксичному рівні музичного твору, не зважаючи на те, що це важливий музичний фактор.

Виконавські засоби — це ніби "вільний інтонаційний фонд", за допомогою якого виконавець виявляє внутрішню динаміку та будову твору, вдихає в нього життя, демонструє власне відношення до його образного строю, робить твір зрозумілим та близьким слухачеві.

Тому не дивно, що створення різнобарвної динамічної палітри у видатних фортепіанних виконавців так приваблювало та зачаровувало слухачів. Сучасники С. Рахманінова, М. Метнера, Ф. Ліста, А. Рубінштейна згадують про їх володіння "тихими барвами". Відомо вражає слухачів *pianissimo* Рахманінова, що зберігало, за словами Б. Асаф'єва "тишину лесов и полей". *Pianissimo* Антона Рубінштейна зачаровувало надзвичайною м'якістю та ніжністю забарвлення. Воно настільки захоплювало та поглинало слухачів, що аудиторія буквально завмирала, прислухалась, щоб не пропустити щонайменшу подробицю виконання. Можна згадати багато інших визначних піаністів, що приділяли багато уваги тихій грі, бо головною задачею піаніста є не розширення загального звукового діапазону, а вміння досягти якомога більше звукових відтінків в обмеженому динамічному

відрізку: p – pp - ppp. В. Сафонов стверджував, що звук повинен летіти, особливо в *piano*. К. Гумнов відзначав, що голосна гра підчас заважає повноцінному сприйняттю звукового результату і не сприяє досягненню максимальної зосередженості на творі, що виконується. Ф. Блюменфельд домагався від учнів різноманітних градацій фортепіанної звучності. Для цього потрібно було оволодіти і крайніми гранями: найсильнішим *fortissimo* та найтоншим *pianissimo*. Разом з цим, гучне *fortissimo* обов'язково мало бути м'яким та компактним, а *pianissimo* завжди "нестись". Вимоги до піаніста становили вміння "писати" фортепіанним звуком, як живописець фарбами, володіти всіма відтінками звучності, видобувати не тільки голосні та тихі, а і темні, густі, глибокі, прозорі, яскраві, світлі звуки. Ф. Шопен особливу увагу приділяв диференціації звукових планів, вчив учнів встановлювати правильне співвідношення незалежних за звучанням самостійних голосів та елементів [11].

Вивчення та відтворення динаміки музичного твору має базуватись на розумінні ряду різнорідних рівнів. Перш за все, це оволодіння загальним музичним стилем епохи. Відомо, що кожен художній стиль зумовлює певний комплекс музичних засобів, тотожній загальному музичному напрямку.

Наприклад, при відтворенні динамічного рівня барочного твору виконавець має розуміти загальні культурні орієнтири стилю, емоційний склад якого оперує комплексом афектів. Цим фактором визначається загальна установка на кардинальне динамічне протиставлення *f* та *p* (і похідних проміжних динамічних визначень) як на рівні структурно завершених фрагментів, так і в межах цілих розділів та частин. Відсутність тонких динамічних градацій має компенсуватись загальним динамічним планом та яскравим співставленням музичних фрагментів. Проілюструємо даний тезис на прикладі одного з визначних барочних жанрів – сюїти, а саме Англійській сюїті *g moll* І.С. Баха.

Специфіка танцювальної барочної сюїти полягає у контрастному співставленні завершених окремих номерів. Тому визначним фактором динамічного розвитку постає контрастне співставлення, роз'єднуюча функція. Вона виявляється на межі частин, де відразу має визначитись динамічний план наступного номеру.

В сюїті *g-moll* кожна частина має своє провідне динамічне вирішення. Активний, насичений рух Прелюдії співвідноситься з відтінком *f*. Спокійний, оповідний тон Алеманди дещо знижує динамічну напругу та обмежується *mf* (*mp*), чим досягається співвіднесення з діапазоном людського голосу. Для контрастного поєднання з наступним номером Алеманда завершується на *p* тому, що Куранта знову-таки має динамічну характеристику *mf*. Знакова тотожність звукового визначення перших головних номерів сюїти — Алеманди та Куранти — найбільша складність при виконанні даного жанру, бо виконавець має при однакових динамічних відтінках створити різний характер частин і зрозуміти, що певний динамічний чинник в різних умовах повинен мати відмінні рішення.

На цьому прикладі учень має прийти до більш тонкого та чуйного розуміння динамічних знаків, закладених в тексті, які є лише поштовхом до творчого відтворення, знаків, що можуть вірно прочитатись тільки в контексті цілого, в поєднанні з іншими музичними засобами виразності. *Mf* Куранти з її безперервним насиченим та неспинним рухом восьмими тривалостями, змістовно відрізняється від *mf* мелодичної оповідної Алеманди.

В сюїті для точного відтворення загального контуру голосності звучання виконавець має також виходити з формотворчих процесів, бо відтінки змінюються не лише на межі номерів, а і на рівні розділів. Два перших номери зазвичай пишуться у двочастинній формі, тому динамічне коливання розповсюджується на зміну частин. Тому важливим є підкреслення динамічних змін у наведених частинах при дотриманні загального образного строю (*mp* — *mf* в Алеманді та *mf* — *f* у Куранті).

Не зважаючи на те, що Сарабанда починається з відтінку, яким закінчується Куранта, виконавець має створити зовсім інше звукове забарвлення, що визначене ремаркою *Largo doloroso*. Гармонічна вертикаль з виразним верхнім голосом повинна витримуватись в зосередженому кантіленному тоні.

В Гавоті I кардинально змінюється характер руху, переважає моторика та остинатна ритмоформула (чверть — дві восьмих). Активність та невпинність підкріплюється відтінком *f*.

В Гавоті II композитор наближається до народного колориту, відтворює звучання волинки та підкреслює остинатність ритму і мелодійних фігур. Тематичний та ладовий контраст (однойменний мажор) доповнюється кардинальною зміною динаміки — *pp*, ремаркою *una corda* та штрихом *legato*. Після Гавоту II повторюється Гавот I, що створює всередині циклу автономну тричастинну композицію.

Жига у темпі *Vivo* завершує цикл життєстверджуючим *f*, що охоплює частину в цілому та дещо змінюється лише на межах форми (двочастинної побудови).

Як бачимо, в наведеному циклі динамічний план цілком підкорюється загальній лінії кардинального динамічного контрастного співставлення частин. Барочна музика має специфічні вимоги до виконавця. При чітко окресленій динаміці, відсутності складного нюансування, інтерпретатор має охопити цикл в його цілісності, з контрастних співставлень, привести слухача до розуміння загальної направленості циклу, його невинного крещендуючого характеру. Контраст між Алемандою та Курантою на динамічному рівні незначний, але він весь час збільшується, бо Сарабанда є ліричним центром, додаткові номери на деякий час відсторонюють напругу, що досягає найвищої точки у фінальній частині — Жизи.

Сюїта — лише один зі зразків барочної музики, що демонструє провідну лінію динамічного розвитку. В інших творах ми стикаємось з більш складною задачею.

Поліфонічні жанри епохи мають специфічну фактуру. Завдяки їй інвенції, прелюдії, фуги, хоральні обробки (у фортепіанному викладі) та інші твори при утриманні єдиного змістовного та образного колориту багатопланові та внутрішньо насичені. Контраст із зовнішнього плану переноситься у внутрішній, відомий як одночасовий контраст. Лінеарність голосоведіння, самостійність мелодійних ліній потребує специфічного динамічного вирішення. Піаніст має відчувати цю багатоплановість і відтворювати фактурну глибину та просторовість самостійним динамічним вирішенням кожного голосу. Динамічні відтінки таким чином розповсюджуються своєрідно, зміщуються з горизонталі у вертикаль. При глибокому розумінні

характерних ознак творів І.С. Баха, Г.Ф. Генделя та їх сучасників, при вмінні відтворювати такі важливі якості поліфонічної музики, як самостійність голосів, приховане багатоголосся, збереження єдиного горизонтального динамічного рівня при різноманітні вертикалі, виникає новий фактурний вимір твору (попри горизонталь та вертикаль) — глибина, яка і надає багатовимірність внутрішньому змісту.

Зовсім інші задачі постають перед виконавцем при зверненні до твору докорінно протилежної за естетичними орієнтирами епохи — романтизму. Романтизм з його трагічним сприйняттям світу, невдоволеністю оточуючою дійсністю в якості головного об'єкту висуває людину — митця з багатим внутрішнім світом. Тому провідне значення відіграє психологічне змалювання різноманітних відчуттів особистості. Завдяки можливості музики найтонше відтворити людські емоції та почуття вона стає провідним видом мистецтва в естетиці романтизму.

Загальні установки художнього напрямку виявляються і в виконавському мистецтві, яке вирізняється підвищеною емоційністю, тяжінням до камерності та інтимності, що потребує певного характеру та способу використання динамічних відтінків. У романтичному творі на перший план виходить не загальне, статичне, контрастне співставлення, збереження динамічного рельєфу на тривалий час, а навпаки, чуйність та різноманіття динамічного нюансування, детальне відтворення душевних порухів та емоційних градацій.

Яскравим прикладом може слугувати творчість Роберта Шумана — одного з найталановитіших представників романтизму, в якій знайшли вираження провідні установки напрямку. Фрагментарність, афористичність, тонкість градацій та корінний контраст зумовили особливу поетичність музики композитора та потребували тонкого динамічного вирішення для підкріплення образного плану. Звернемося до суто романтичного жанру — новелети №8 *fis moll*.

Твір вже спочатку порушує встановлені канони змістовного та динамічного розвитку, бо починається з кульмінації — *f*, що немов відразу поглинає стрімким потоком почуттів. Позначка *f* триває досить довго і в розвитку виявляється внутрішнє тяжіння

до подальшого нагнітання напруження. Кожне проведення теми потребує додаткового посилення звуку, бо з новою хвилею тематичного розвитку відбувається ущільнення фактури (додається другий голос, тема переноситься в низький регістр, подвоюється в октаву, проводиться стретно). Збереження провідного відтінку не відмінняє тонких звукових градацій (*sf*, *f* – *p*, *crescendo*, *diminuendo*). Таким чином, форте початкового матеріалу не статичне, а з нагнітанням внутрішньої напруги, де перші 48 тактів являють собою невинний динамічний розвиток в межах *f*.

Новий розділ – *Trio I* – відокремлюється за методом контрастного співставлення: змінюється тематизм, характер руху, провідний штрих (*staccato* замість *legato*), що підкріплюється динамічним зламом – *p*. Коли ж в розділі з'являється *f*, то воно набуває зовсім іншого характеру – скерційного та грайливого, бо поєднується з пунктирним ритмом та стакато.

Повернення початкового матеріалу становить як змістовну, так і формотворчу репризу – характерний композиційний прийом Р. Шумана: загальна імпровізаційність та фантазійність розвитку компенсується чіткими мікроструктурами, внутрішньою завершеністю фрагментів.

*Trio II* вносить новий контраст, але тотожній з *trio I* – повертається пунктирний ритм та акцентованість остинатних ритмічних та мелодійних фігур. Динамічний відтінок *f* в даному розділі потребує світлого та життєрадісного виконання. Навіть в 9 – 17 тактах, де стрімке крещендо підносить до динамічної вершини *sf*, звучання ні в якому разі не повинно стати важким. Наступне проведення тематичного матеріалу досягає звучання *ff*. Стрімкий злет та кульмінаційне оптимістичне ствердження провідного образу розділу вичерпує емоційний накал і подовжується поступовим послабленням динамічної напруги до *p*.

Наступне співставлення розділів композитор будує на інших засадах. Якщо початкові побудови мали демонструвати яскравий контраст, різке "переключення" в іншу змістовну сферу, то новий розділ, позначений ремаркою "Голос здалеку", включається в розвиток поступово. В басовому голосі зберігається пунктирний рух по звукам акордів, а в верхньому з'являється нова кантилена

тема половинними тривалостями legato на р. В цей час контраст з зовнішнього рівня переноситься на внутрішній, розшаровує фактуру на два пласти. В драматургії цілого це переломний, ключовий момент, бо нова співуча, тепла та поетична тема поступово змінює загальний образний стрій, уособлює сферу лірики та визначає розвиток центральної частини твору. Можна згадати про провідне в творчості Р. Шумана протиставлення двох головних для романтизму типів сприйняття дійсності: бунтарського, вольового та поетичного, мрійливого. Для композитора ці типи світовідчуття уособлювались у фігурах Евсебія та Флорестана і як наслідок приводили до контрастного співставлення драматичних та витончених образів (згадаємо "Крейслеріану").

В новелеті в камерному масштабі надається те саме співставлення. Бунтарський, протестуючий флорестанівський дух першої частини твору (загалом форма — контрастно співставлена, але мініатюрні розділи групуються в більш великі побудови) змінюється на внутрішню ліричну промову. В динамічному аспекті зміна образного насичення матеріалу становить значну складність: виконати нову тему пісенно на р після бурхливого f, sf та не втратити її характер при поєднанні з паралельним скерційним планом. В подальшому розвитку (розділ "Просто та співуче") тема набуває цілісного ліричного характеру, бо отримує новий супровід — розкладені акорди та ритмічне прискорення. Синкопований ритм та заліговані ноти весь час створюють затримання акордових звуків (романтичне томління). Поступове каяття та розчинення теми співпадає з відтінком р та уповільненням темпу (Adagio). Проведення теми обрамляється фрагментом попереднього розділу, в якому скерційний характер поєднується з секундовими інтонаціями мелодійного руху, що робить розділи тематично спорідненими.

Наступний визначний розділ в авторському визначенні — продовження та завершення, відмежовується зміною розміру (3/4) та появою нового тематичного матеріалу. Цей розділ внутрішньо цілісний при видимій фрагментарності. На протязі розвитку весь час поступово прискорюється темп, переважно динамічне вираження — контрастне чергування f та р (образне

співставлення у барочному розумінні), формотворчі засади базуються на концентричності, бо проходить ряд тематичних фрагментів, за якими слідує трансформована головна лірична тема, і далі розділи проходять у зворотному порядку. Показовим є новий варіант ліричної теми. Вона подається у ритмічному збільшенні на *sf*, має стверджувальний характер, як проголошення головної думки твору – екстатичного, урочистого висловлювання (згадаємо, що аналогічну образну зміну буде широко використовувати Ф.Ліст). Завершується новелета прискоренням темпу та поверненням головного динамічного відтінку – *f*.

Розглянутий твір вказує на головні орієнтири романтичної епохи: при збереженні загальної установки на розмежувальну функцію динаміки як засобу підтвердження образного та драматургічного розвитку, з'являється ряд новацій – тонке динамічне нюансування для відтворення різноманітних душевних рухів та безмежне багатство динамічних градацій навіть в межах одного знакового визначення.

### **Висновки**

Зазначимо декілька провідних положень, що мають допомогти виконавцям при аналізі та відтворенні динаміки у музичному цілому:

1) динаміка – один з головних компонентів музичної виразності та провідний засіб інтерпретаторської майстерності. Тільки динаміка надає можливість відтворити заново твір у його часовому становленні та окреслити індивідуальність піаніста;

2) зміст та характер динамічних засобів суттєво залежить від контексту і не залишається постійним навіть у творах одного композитора, не кажучи вже про стильовий напрямок та епоху;

3) динамічна організація не може бути достеменно зрозуміла без внутрішніх, функціональних зв'язків з іншими засобами виразності та змістовним цілим твору;

4) правильно організована динаміка може обумовити, визначити, та передвістити як інші художні елементи твору (передчуття розвитку мелодії за динамічним фразуванням, співпадіння з фактурними змінами, єдність з гармонічним розвитком), так і загальні формотворчі процеси.

## Література

1. Бажанов Н. *Функции динамики в системе фортепианных выразительных средств: Автореф. канд. дис.* — Вильнюс, 1989. — 27 с.
2. Баренбойм Л. *Путь к музицированию.* — Л., 1979.
3. Бениюмов М. *Об историческом генезисе, принципах организации и специфических уровнях громкостной динамики // Вопросы воспитания музыканта—исполнителя.* — Вып. 68. — М., 1983.
4. Браудо И. *Об органной и клавирной музыке.* — Л.: Музыка, 1976. — 152 с.
5. Браудо И. *Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе.* — Л.: Музыка, 1979. — 71 с.
6. Друскин М. *Нотный текст (Особенности и воспроизведение в исполнении) // Очерки. Статьи. Заметки.* — Л., 1987. — С. 210—220.
7. Кречковская Н. *Проблема исполнительского стиля — центральная задача исполнительского музыкознания // Музыкальная педагогика В.В. Крюкова.* — Ростов на Дону, 2002.
8. Либерман Е. *Творческое отношение к авторскому тексту как педагогическая проблема // Вопросы воспитания музыканта—исполнителя.* — Вып. 68. — М., 1983. — С. 104—115.
9. Майкапар С. *Годы учения.* — М., 1938. — С. 57.
10. Медушевский В. *О динамическом контрасте в музыке // Эстетические очерки.* — Вып. 2. — М., 1967. — С. 212—244.
11. Мильштейн Я. *Советы Шопена пианистам.* — М., 1967. — С. 119.
12. Раппопорт С. *О вариантной множественности исполнительства.*
13. Рубинштейн А. *Музыка и её представители.* — М., 1981.
14. Скребков С. *Избранные статьи.* — М., 1980.

## ДИТЯЧІ СЮЇТИ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО В СУЧАСНОМУ РЕПЕРТУАРІ БАЯНІСТІВ

У статті розглядаються дитячі цикли Володимира Зубицького. Особливості фактури виявляються на прикладі Дитячих сюїт № 1 і № 3 для баяна соло.

В статтє рассматриваются детские циклы Владимира Зубицкого. Особенности фактуры выявляются на примере Детских сюит № 1 и № 3 для баяна соло.

In the article children cycles by Vladimir Zubitsky are represented. The texture peculiarities are revealed in the Children suites № 1 and № 3 for bayan solo.

Дитяча музика займає значне місце в музичному доробку В. Зубицького. Вона включає як альбоми для початківців ("Портрети композиторів" (1988), "Impressions" (1988), "Три п'єси у народному стилі" (1994), "Сюїта в трьох частинах" (1994), "Українські танці" (1995), так і твори середнього рівня складності (Дитячі сюїти (1972, 1987, 1987), Болгарський зошит (1987)). Більшість з них вже стали репертуарними в баянному класі<sup>1</sup>. Незважаючи на те, що творчість композитора активно вивчається (тільки за останні роки написано ряд дисертаційних досліджень, що аналізують бандурні твори В. Зубицького [11, 12], неофольклорні тенденції у баянній творчості композитора [2], розглядають окремі опуси В. Зубицького в контексті вивчення феномену українського "модерн-баяну" [4]), дитяча музика композитора залишається поза увагою мистецтвознавців. В цьому аспекті аналіз Дитячих сюїт В. Зубицького є актуальним. Наукова розвідка ставить за мету визначити рівень складності та значення дитячих циклів композитора в сучасному педагогічному репертуарі баяністів.

Свою Першу дитячу сюїту В. Зубицький написав на початку 1970-х років, коли був ще студентом Московського музичного

<sup>1</sup> Дитячі сюїти і Болгарський зошит у педагогічному середовищі одержали назву "Зошитів", ймовірно з огляду на те, що п'єси цих циклів, як аркуші з альбому, можуть виконуватися окремо.

училища ім. Гнесіних. За спогадами музиканта, саме до цього періоду відносяться його свідомі спроби на композиторській ниві. Із вдячністю маестро пригадує свого училищного викладача — добре відомого баяніста В. Мотова, який "зацікавлено і доброзичливо підтримував цю сферу діяльності" [5, с. 7] і був першим професійним наставником композитора-початківця. Дитячу сюїту №1 В. Зубицький вперше виконав на вступному іспиті з фаху до Київської консерваторії по спеціальності баян (1971)<sup>1</sup>. Надалі вона поповнила репертуар концертуючих баяністів, зокрема була включена в збірку "Грає Володимир Бесфамільнов" (М., 1983).

Слід зазначити, що звернення до жанру сюїти певною мірою було зумовлено даниною існуючим в той час пріоритетам у сфері баянного репертуару. В 1950-80-х роках виникає ціла низка оригінальних циклічних творів для баяна. Так у 1951 році пише свою "Сюїту" О. Холмінов. Наступною стає "Російська сюїта" Г. Шендерьова (1959). У 1965 році з'являється "Камерна сюїта" В. Золотарьова. Паралельно працює М. Чайкін, який створює "Концертну" (1962), "Українську" (1970), "Поліфонічну" (1977) сюїти. Протягом 1975 року завершують свої цикли А. Тимошенко ("Російська сюїта") та В. Семенов ("Болгарська сюїта"), який згодом видає "Дитячу сюїту" (1982)<sup>2</sup>.

Серед названих творів особливе місце належить шести Дитячим сюїтам В. Золотарьова (1968-1974). За висловом В. Зубицького, з сучасних композиторів, що найбільш позитивно вплинули на його творчість, він називає саме Владислава Золотарьова [5, с. 11]. "Завдяки його музиці, — зізнається В. Зубицький, — я відкрив для себе новий інструмент, ... став щасливим свідком зародження баяна як академічного інструмента" [5, с. 7]. Слід сказати, що творчість видатного російського композитора В. Золотарьова (1942-1975) стала важливим етапом у розвитку баянного мистецтва. Його фактурно-блискучі, відзначені ефектними сонористичними знахідками твори для

---

<sup>1</sup> У 1972 році В.Зубицький вступив до композиторського факультету Київської державної консерваторії ім. П.І.Чайковського.

<sup>2</sup> Наведений перелік не охоплює усі твори сюїтного жанру написані в зазначений період. До нього включені тільки найбільш відомі баянні сюїти.

баяна, отримали широку популярність серед виконавців. Написані у 60-70-х роках вони значно розширили сучасний концертний репертуар. В Партиті, Другій і Третій сонатах, шести Дитячих сюїтах "у повній мірі розкрилися художні достоїнства нового типу інструмента, який став яскравим представником камерно-академічної сфери музичного мистецтва" [6, с. 4]. Нова, до того часу невідома баяну образна сфера вимагала стилістичного оновлення. В творах В. Золотарьова вперше були використані серійна, додекафонна техніки, різні сонористичні прийоми (кластери, кластерне глісандування, ритмізація руху міхом, тремоло, рикошети, вібрато і т. ін.).

Про недостачу саме такого оригінального репертуару неодноразово вказували провідні музиканти-педагоги. Так в статтях різних років академік М. Давидов наголошує, що успішний розвиток баянного виконавства залежить від оригінального репертуару [3, с. 56-57, 68-70, 114-115, 125-126, 141, 154-155 та ін.]. В "Методиці викладання гри на баяні" І. Алексєєв підкреслює, що розширення концертного репертуару для свого інструменту баяністи вимагають у більшому ступені, ніж виконавці на інших інструментах" [1, с. 155]. Потребу власного репертуару, як одну з головних труднощів, визнає також Ф. Ліпс. Він пише: "Більшу частину концертних програм складають перекладення класики... Проте художнє обличчя кожного інструменту розкривається, перш за все, через репертуар, написаний спеціально для нього" [8, с. 81].

В інтерв'ю А. Семешко В. Зубицький згадує, що в сімдесяті роки молодих музикантів-виконавців і прогресивних викладачів вже не задовольняє вузьке коло "класичних" баянних творів. "Час просто "вібрував" від необхідності проникнення у нові образні сфери, від необхідності оволодіння новими формами, котрі були б співзвучні сучасності, він вимагав створення абсолютно сучасного баянного репертуару" [5, с. 27].

Першим кроком у пошуках нової музичної мови, яка у повній мірі виявилася у великих концертних творах В. Зубицького ("Слов'янській сонаті" (1986), "Шести медитаціях на вірші Ш. Бодлера" (1988), "Фатум" сонаті (2000) та інших), стала Дитяча сюїта №1 для баяна соло (присвячена М. Різолу). Написана ще

досить традиційними засобами, в ній вже використовуються прийоми, що стануть згодом характерними для "баянного стилю" композитора. Арочну будову п'ятичастинного циклу утворюють перша ("Зимова дорога") і остання ("Постлюдія") п'єси, які є інтонаційно і фактурно спорідненими. Написані в етюдному жанрі, вони висувують перед виконавцем завдання досягти рівного безперервного терцового тремоло, що покладене в основу техніки мініатюр. Слід зазначити, що такі засоби відтворення зимової негоди є досить традиційним. Ідентичний прийом знаходимо в "Тройці" із "Заметілі" для симфонічного оркестру Г. Свиридова, етюдів для фортепіано "Метелиця" М. Сильванського та інших. Характерно, що В. Зубицький застосовує не тремоло міхом, а дає імітацію скрипкового штриха, в якому важливим є "осциляція", ефект рівномірного биття. На тлі такого коливного остінатного супроводу неспішно розгортається широка наспівна мелодія (*legato e cantabile*). Відсутність періодичності, циркуляції, неповторність її вільного розвитку асоціюється зі шляхом, який не має кінця.

Артикуляційна палітра розширюється у середньому розділі "Зимової дороги". Фактура ускладнюється додаванням мелодичного підголоску (*non legato*) в партії правої руки<sup>1</sup>, який ніби обриві вирізняється своїм чітким контуром. У такий спосіб утворюються три фактурні прошарки, кожний з яких має незалежну лінію розвитку. Досягати тембрової й штрихової різноплановості цих складових в загальному характері звучання мініатюри є досить серйозним завданням для юного виконавця.

Особливістю фактурного плану п'єси є доручення мелодичної лінії протягом усього твору партії лівої руки. Раніше типово баянним вважався зворотній розподіл функцій голосів. Акомпанемент застосовувався переважно в площині лівої клавіатури. Якщо тут і виникали мелодичні будови, вони використовувалися фрагментарно, в той час як мелодика зосереджувалася в партії правої руки. Розподіл голосів, який використовує В. Зубицький в крайніх п'єсах циклу, надає особливого тембрового колориту звучанню, що підсилюється також і засобами реєстровки

---

<sup>1</sup> У "Постлюдії" така фактура дана з початку твору.

сучасного баяна. Завуальованість, м'якість акомпанементу досягається кларнетовим тембром. У виконавському плані винесення тематичного матеріалу у ліву руку не є досить зручним. Проте композитор зумів знайти таке фактурне вирішення, яке не складає перешкод в технічному плані для виконання п'єси молодими музикантами.

Наступна "Гумореска" висуває зовсім інші завдання. Складність становить артикуляційна палітра твору, яка включає широкий спектр штрихів і вказівок, щодо характеру виконання. Здається, що в мініатюрі сконцентрована максимальна кількість засобів музичного вислову: від *lamentoso*, *legatissimo* до *seccissimo*, *marcatissimo*, *acuto*. Така жива "система імпульсів виразності, що розгортається у часі" [16, с. 4], створює енергію ритму твору. Слід зазначити, що композитор застосовує як артикуляційні опозиції<sup>1</sup> (*legato-staccato*, *leggierissimo-marcatissimo*), так і різноманітні *tenuto*, акценти. Більшість з ремарок, що визначає характер звучання твору, згодом увійшла в термінологічний словник композитора. Серед них такі як *acuto*, *faceto*, *marcato* стали найбільш використовуваними в музиці В. Зубицького. Як зазначає О. Сокол у книзі "Теорія музичної інтерпретації", "чим різноманітніше "артикуляційний словник" композитора, чим більше артикуляційних опозицій він може застосувати, тим більш різноманітним і виразним є динамічний та ритмічний, і в цілому — експресивно-мовний потік його музики" [14, с. 106]. Точне виконання усіх авторських вказівок дозволить баяністу досягти легкого скерцозного характеру п'єси.

Контрастом "Гуморесці" звучить третя частина циклу "Печаль". На відміну від попередньої динамічно яскравої, штрихово-гострої мініатюри, тут основним засобом звуковидобування є *legato*. Складна поліфонічна фактура з особливим виділенням лінії крокуючого басу в дусі теми пасакалії, що надає характеру звучання стриманої скорботи, вимагає прослуханості усіх голосів трипарового викладу. Увагу привертає неординарне гармонічне рішення п'єси. Насичені барви сучасних звучностей, переважно середньо-низького регістру (тембр фагот), надають

---

<sup>1</sup> Термін наведено за визначенням О. Сокола (с.32).

мініатюрі оксамитового тембрального колориту. Основне завдання виконавця — використовуючи текстові вказівки, щодо характеру звучання (*con amarezza, doloroso, addolorando, ampiamente, pesante* та ін.), відтворити музичний образ відповідний авторському задуму.

Передостанній веселий "Дощик" є блискучою токатою, що потребує технічної вправності. Максимально швидкий темп (*vivacissimo*) у сполученні з артикуляційною активністю є значним випробуванням для баяніста. Фігураційні побудови дрібними шістнадцятками чергуються в п'єсі з акордовими епізодами. Створюючи ефект завмирання, композитор тут використовує прийом вібрато ("*vibrando intensivo*"). Такий прийом на баяні досягається засобом розхитування корпусу, що відбивається на звучанні. Вібрато може виконуватися декількома способами: за допомогою тремтіння розкритої долоні лівої руки, коливних рухів ноги, а також пульсацією правого зап'ястя, що міцно утримує натиснуті кнопки клавіатури. В "Дощику" композитор застосовує останній з цих прийомів, що дозволяє стрімко відтворити динамічний спад. У дисертаційному дослідженні І. Єргієва визначається, що "спостереження за еволюцією "вібрато" в українській баянній музиці свідчить, що до певного періоду ми не знаходимо прикладів цього прийому в оригінальній музиці у жодного з українських композиторів. В перший раз цей сонорний винахід виникає в "Траурній музиці" ("*Musica Funebre*", 1978 р.) В. Зубицького вже у другому такті на витриманому акорді як вібрація вертикалі" [4, с. 84]. Проте у Першій дитячій сюїті, написаної значно раніше за вказаний дослідником твір, композитор використовує вібрато відразу у двох п'єсах циклу. В "Печалі" — як виконавську ремарку ("*rosso vibr.*"), що впливає на характер звучання у додаванні жалю і "Дощику", де "*vibrando intensivo*" застосовано як штриховий прийом, який згодом композитор буде уживати дуже часто.

Складність у виконанні мініатюри становить поєднання водночас різних штрихів (*non legato-staccato, non legato-tenuto, legato-tenuto*). Доручені партіям різних рук, вони передбачають окрему роботу у досягненні якісної вимови. Відзначена технічна віртуозність сполучається в п'єсі з динамічною строкатістю. Різка

контрастність нюансів вимагає неабиякої звукової майстерності виконавця. Слід зазначити, що разом із штриховою та динамічною насиченістю фактура твору не є обтяжливою. Вона вдало відтворює світлий характер теплого літнього дощуку.

Отже, кожна з п'ес Першої дитячої сюїти ставить певні завдання перед музикантом, що спрямовані на розвиток визначених навичок і прийомів гри. В цілому вона становить програму академконцерта, яка включає етюд, поліфонію і дві п'еси, а уся разом складає крупну форму. Образна яскравість циклу робить його привабливим для виконання. Як зазначає І. Алексеев: "Розуміння художнього твору знаходиться у тісному зв'язку з емоційним відголосом виконавця на зміст твору. Учень буде любити тільки ті твори, образи яких йому зрозумілі і активно діють на його емоції" [1, с. 28]. Зручність, "баянність" фактурного викладу Дитячої сюїти надає можливості її вивчення найбільш підготовленим учням музичних шкіл.

До наступних дитячих сюїт композитор повертається тільки через п'ятнадцять років після написання першої. У 1987 році він створює Другу і Третю дитячі сюїти та Болгарський зошит.

Серед названих творів Третя дитяча сюїта вирізняється ритмічним різнобарв'ям. Композитор присвятив її своєму першому вчителю О. Усатюку і дав підзаголовок "Українська". Наче вихоплені з народного музикування, елементи тематизму фольклорних першоджерел розгортаються тут в перемінних розмірах, синкопованих формулах, фактурному розмаїтті. Слід зазначити, що жанр традиційної народної обробки для баяна ніколи не приваблював В. Зубицького. Як зізнається композитор-баяніст у одному із своїх інтерв'ю: "От чого я практично ніколи не грав на естраді — це баянних обробок народних пісень і танців ... це було і залишається моєю непохитною позицією" [5, с. 15].

П'еси п'ятичастинної Третьої сюїти розташовані за принципом контрасту. Повільна "Пісня" — прелюдія розпочинає цикл. Написана в простій тричастинній формі зі вступом, вона визначається характерними рисами думного епосу. Орнаментально-мелізматичний заспів — "заплачка", звуковисотний діапазон якого охоплює три октави, відкриває твір. Інтонаційно проста, викладена в натуральному мінорі тема "Пісні" оберта-

ється в обсязі квінти. Її акордовий супровід, поданий в синкопованому ритмічному остінато, створює з одного боку гармонічну застиглість, одноманітність, з іншого — ефект пульсуючого руху. Середній розділ (*ritu mosso, marziale*) - марш - за образним змістом відповідає спогаду про військові події. Варійована реприза повертає початковий музичний матеріал. Синкопований супровід перетворюється тут на мірний рух шістнадцятками. Він сполучається із хроматичним підголоском, що лине "над мелодією", яка залишається у середньому прошарку фактури. Таке фактурне вирішення створює ефект об'єму звучання. Використане наприкінці п'єси "vibrando", раніше застосоване композитором в Дитячій сюїті №1, асоціюється з розчиненням видимої картини.

Хоча за фактурними засобами і характером інтонування "Пісня" є досить традиційною, робота над нею стане новим щаблем зросту учня музичної школи. Труднощі складатимуть: мелізматика (трелі, морденти), часта зміна ритмічних формул (синкопи, пунктир, рівні тривалості), подвійні ноти, темпові зміни (середня частина), використання виборної системи.

Наступна скерцозна "Жартівлива" визначається різнобарвною ритмікою, широкою штриховою палітрою, сонористичними ефектами. В ній композитор використовує тему української народної пісні "Ой ходила дівчина бережком". Жвавий, рухливий характер п'єси загострюється метро-ритмічною мінливістю, яка виявляється вже на початку мініатюри (5/8; 2/4; 5/8; 7/16; 2/4; 2/8). Неординарне гармонічне рішення тематичного матеріалу: на C-dur'ний колорит первісно викладеної в терцію без супроводу мелодії несподівано накладається f-moll'ний акомпануючий прошарок, створює терпку барву звучання. Слід зазначити, що в "Жартівливій" композитор застосовує майже увесь арсенал прийомів гри: non legato, staccato, marcato, tenuto, glissando, акценти, вібрато, тремоло міхом. Яскравого тембрального колориту він досягає засобом контрастного зіставлення різних регістрів (максимально верхній та низький діапазон звучання). Наприкінці п'єси за рахунок подрібнення тривалостей (тріольне, квартольне тремоло) рух прискорюється. У такий засіб автор підводить до кульмінації (*marcato < ff*), після якої "театральним"

ефектом завершує мініатюру: елемент тематичного зерна, що звучить на "p" у високому регістрі третьої октави, протиставляється кластерам ("sff", "fff") низького діапазону. Важливо зазначити, що у верхній теситурі звучність баяну є занадто тихою, що обумовлюється природними якостями інструмента. Як пише М. Різоль: "Слід мати на увазі, що високий регістр на баяні звучить слабше за низький та середній" [13, с. 96]. Тому "p" у розташуванні третьої октави буде значно тихшим за вказаний нюанс. Гіперконтраст заключного епізоду підсилюється окремою реєстровкою кожного з мотивів. Останній такт мініатюри відтворює ефект луни ("pp"), що світлим *vibrando* (C-dur) віддається у челестовому регістрі.

Яскраво характеристична "Жартівлива" вимагає від виконавця володіння крупною штриховою технікою. У подвійних нотах, акордах, тремоло міхом слід намагатися досягти чіткої вимови. Саме досконалість у володінні цими прийомами дозволить баяністу відтворити скерцозний, сповнений світлого народного гумору, стихії веселощів характер п'єси. Як зізнається В. Зубицький в інтерв'ю 2005 року, настанову на створення саме такої музики він отримав від свого батька, який заповідав синові, не дивлячись ні на що, писати веселу музику. Оскільки "в ній найбільше мають потребу люди. Вона є енергетично цінною" [7, с. 16].

"Турецький танець", який є третім номером циклу, представляє орієнтальну тему в українській культурі. Композитор розкриває її наче у подвійній призмі: з одного боку ця тематика притаманна національному мистецтву (можна згадати "Запорожець за Дунаєм" Г. Артемовського), з іншого – В. Зубицький веде певний діалог з В. Моцартом, рондо "alla turka" якого є яскравим прикладом звернення до орієнтальних образів. Екзотична тональність (a-moll), форшлаговані елементи орнаменту (барабанчики) "Турецького танцю" є алюзією на моцартівську фортепіанну сонату A-dur (K.Nr.331). Проте це не є стилізацією. Відштовхуючись від ідеї геніального австрійця В. Зубицький створює свій танець "alla turka", який на відміну від відомого "турецького маршу" характеризується витіюватістю мелодичного малюнку, що саме й перетворює його на танець. Поміщений в

"Українську сюїту", цей музичний образ представляє не щось чуже, але інше, що є також частиною України.

За фактурним викладом мініатюра становить ритмове остінато, на тлі якого вільно розгортається збагачений різноманітною мелізматикою мелодичний голос. Наче нескінченний у своєму розвитку, ускладнений метричною примхливістю (чергування розмірів: 8/8; 7/8; 9/8; 6/8), він потребує від виконавця кропіткої роботи над інтонуванням та гнучкою ритмікою. Водночас сполучення по-різному згрупованих, самостійних за своїм розвитком звукових прошарків вимагає вибудованості не тільки горизонталі, але й ясності у співпаданні вертикалі.

Останні дві мініатюри, як і в Першій дитячій сюїті, викладені "attacca". Вони утворюють контрастно зіставлену форму і є яскравим фіналом циклу, в якому колористична "Трембіта" сприймається як вступ до запальної "Коломийки".

Національно-характерна "Трембіта" сповнена яскравих динамічних контрастів. Відтворюючи український простір, композитор тут широко використовує звуконаслідувальні прийоми. Імітування трембітових звучань досягається вдало знайденим гармонічним і фактурним рішенням: гучні "порожні" квінтови поєднання (акордова вертикаль з двох квінт), що гудуть в партії супроводу, є основою мелодичної лінії, яка являє характерну інтонацію заклику. Ефект луни створюється засобом динамічного протиставлення ("f", "p") та перегукування в різних регістрах інструменту (верхній, середній) одного музичного матеріалу. Головним завданням виконавця в цій п'єсі є створення особливого колориту, відповідного до образного змісту мініатюри. Просторова атмосфера "Трембіти" природно готує наступну п'єсу циклу, семантика якої також пов'язана із відкритим середовищем.

Коломийка віддавна була яскравим явищем народного побуту. Народжена від танцювальної коломийкової пісеньки, вона йшла шляхом "якнайширшого розгалуження тематики, відображення в тих же лаконічних формах... такої великої різноманітності життєвих фактів та людських емоцій, які своєю суттю й настроєвістю не вкладаються в звичний діапазон

тематики танцювальних пісень і виходять далеко поза властивий їм гумористично-сатиричний спосіб відтворення дійсності" [15, с. 12-13]. У фольклорі сьогодення цей жанр представлений заснованою на характерній коломийковій формулі (4 + 4 + 6) "співанкою-хронікою" на історичну або сучасну тему.

П'єса з однойменною назвою є блискучою токатою, що завершує "Українську сюїту". У ній композитор використовує типові риси жанру народного музикування: рухливий темп, чотирнадцятискладну строфу, гостре синкопування, дводольний такт. Твору притаманна також характерна коломийці ритмічна імпровізаційність. "Перебивки" метричної пульсації створюються засобами протиставлення фактурної щільності (одноголосна та акордова), підкресленим акцентуванням внутрішньо та міжтактових синкоп, використанням численних пауз. Разом з тим в мініатюрі автор сміливо застосовує яскраві регістрові та штрихові ефекти, різноманіття яких включає: *staccato*, *marcato*, *marcatissimo*, *legato*, *legatissimo*, *tenuto*, тремоло міхом. Широка артикуляційна палітра доповнюється й словесними ремарками (*leggiero*, *marcato*, *sonore*, *faceto*, *sereno*, *ruvido*, *bruscamente*). Спрямовані на підкреслення оригінального коломийкового колориту, вони визначають непередбачувано-мінливий настрій твору. Динамічний план п'єси відбиває мовні нюанси, притаманні жанру. Звукові градації "Коломийки" сягають від шепоту ("sub.p *leggiero*", "pp"), до раптових голосних вигуків "sub.ff", "ffff *marcatissimo*". Інтенсивність звукового потоку посилюється наприкінці мініатюри, де композитор використовує тріольне тремоло міхом. У стрімкому динамічному наростанні ("sub. mp" – "poco a poco *cresc.*" – "f" – "sub.ff" – "non dim." – "ff" – "sfff" < "ffff") коломийка дістає свого апогею і завершується яскравим ре мажорним ствердженням.

У виконавському плані слід відзначити, що відтворення світлого святкового настрою п'єси є головним завданням баяніста. Шляхом досягнення цієї мети є робота над освоєнням різних штрихів та прийомів ведення міху, точністю нюансування, якістю звучання окремих мелодичних побудов і великих частин форми, виховання виконавської витримки в охопленні технічно складного матеріалу.

Важливо підкреслити, що не дивлячись на те, що "Коломийка" входить в цикл дитячих сюїт, сам композитор-баяніст прираховує її до яскраво концертних творів. Так у свій виконавський CD альбом "Vladimir Zubitsky Accordion Vol 1" поряд із Джаз партитою №2 та Сонатиною автор включає "Коломийку" з "Української сюїти".

В цілому "Українська сюїта" розрахована вже на досить підготовленого виконавця. Разом із задачами технічного і звукового плану вона висуває досить складне художнє завдання - відтворення національного у різних його проявах: від далекого минулого, вічного ("дума") до сьогодення. Активна, жива ритміка, що виявилася вже в Першій дитячій сюїті, знайшла продовження в "Українській". Слід зазначити, що взагалі пошуки у сфері ритму є однією з найважливіших рис музики ХХ століття. Так О. Мессіан визначає, що "ритмічна музика та, що нехтує повторення, квадратність і симетричне ділення, яка надихається природними рухами, вільними і нерівними по тривалості" [9, с. 214]. Її мета — "відчуття слухачем потрясіння, шоку від того як це гарно, усвідомлення, що музика його зворушує" [9, с. 218]. Загостре відчуття ритму, який є одним з основних компонентів музичної мови сьогодення, притаманне сучасному виконавству. Необхідно згадати, що у більшості баянних творів репертуару 60-70-х років застосування періодичної ритміки вважалося типовим, особливо в жанрі народної обробки. Це було обумовлено тим, що сама природа фольклорного музикування пов'язувалася з простим ритмовим дробленням. Застосування неординарних ритмічних формул у поєднанні з українським мелосом стало тим новим, що характеризує сучасний стиль В. Зубицького. На початковому етапі вивчення творів композитора така ритміка видається складною. Проте у процесі входження в матеріал виявляється, що майстерно вплетена в канву фактури та гармонічну палітру, вона є по-баянному зручною.

Написані для багатотембрового готово-виборного баяна Дитячі сюїти мають багато знахідок у галузі фактури. Поліплановість звукових прошарків (часто триголосся, в якому кожний з голосів має свою окрему лінію розвитку) розкриває нові яскраві темброві можливості інструмента. За визначенням О. Міщенка:

"Багатоплановість та звукова перспектива — це не штучне виділення головного голосу, а раціональна збалансованість фактурних пластів, що створює ефект стереофонічності, коли ми ясно чуємо кожен фактурну лінію на одній із клавіатур баянів та їх одночасне злиття в багат шаровий, об'ємний, барвистий моноліт" [10, с. 36]. Збагаченню барвної палітри сприяють й ретельно виписана автором реєстрова, фактурна та гармонічна насиченість, широке використання таких баянних прийомів гри як різновиди вібрато, тремоло міхом, гліссандо. Хоча певні з них і викликають складнощі у виконанні, проте блискуче знання баяна дозволяє авторові розташувати фактурні комплекси максимально зручно.

У **висновках** слід відзначити, що Дитячі сюїти В. Зубицького не є музикою для початківців<sup>1</sup>. Дитячі за образністю (відсутній негатив), вони є достатньо складними для вивчення в класі ДМШ. Окремо взяті прийоми гри, що використані в цих творах, на певному етапі навчання в дитячій музичній школі можуть бути подоланими. Проте сполучення багатьох специфічних виконавських засобів у межах однієї п'єси становить перешкоду до включення Дитячих сюїт В.Зубицького у репертуар починаючих баяністів. Виконання окремих мініатюр з цих збірок може бути доступно тільки достатньо підготовленим учням ДМШ, вихованцям середніх спеціальних музичних шкіл, тому частіше мініатюри з Дитячих сюїт входять в реєстр конкурсних творів. Водночас, виконання сюїтних циклів в цілому ставить інші завдання перед баяністом. Труднощі опанування великої форми, розуміння художньої концепції твору під силу вже зрілим музикантам. Тому в такому об'ємі виконання стає доступним на рівні середніх та вищих музичних навчальних закладів.

## Література

1. Алексеев И.Д. *Методика преподавания игры на баяне.* — М.: Музгиз, 1961. — 156 с.

---

<sup>1</sup> У композиторській творчості В.Зубицького початковий етап навчання гри на баяні представлений збірками для ансамблевого музикування.

2. Гончаров А.О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В.Зубицького: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. — К., 2006. — 17с.

3. Давидов М.А. Проблемы развития академичного народно-инструментального искусства в Украине: Зб.ст. — К.: Вуг. ім. Олени Теліги, 1998. — 207с.

4. Єрґієв І.Д. Український "модерн-баян" як феномен світового мистецтва: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. — Одеса, 2006. — 165с.

5. Зубицький В.Д. Семешко А.А. Диалог о времени и мастерстве. — К.: Ascorus Publishers, 2003. — 40с.

6. Имханицкий М.И., Липс Ф.Р., Сурков А.А. Предисловие к "Антологии литературы для баяна". - Часть 1. — М.: Музыка, 1984. — С. 3-5.

7. Лесина Ю.В. Трепещущее сердце музыканта // Ваш шанс. — 2005. — №3. — С. 16.

8. Липс Ф.Р. Главное — в наш жанр пришли крупные композиторы // Музыкальная академия. — 2000. — №3. — С.81-84.

9. Мессиа́н О., Самюэль К. "Я отдаю предпочтение ритму..." // Музыкальная академия. — 2003. — №3. — С.214-220.

10. Міщенко О.В. Перекладення музичних творів для дуету баянів: Навч.-метод. посіб. — Харків: Крок, 2000. — 254с.

11. Морозевич. Н.В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової. — Одеса, 2003. — 16с.

12. Олексієнко О.В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І.Чайковського. — К., 2003. — 16 с.

13. Ризоль Н.И. Очерки о работе в ансамбле баянистов (На основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии), общ. ред. Н. Чайкина. — М.: Сов. композитор, 1986. — 224 с.

14. Сокол А.В. Теория музыкальной артикуляции. — Одесса: ОКФА, 1996. — 208 с.

15. Танцювальні пісні. — К.: Наукова думка, 1970. — 802 с.

16. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. — М.: Музыка, 1971. — 293 с.

## ДЖАЗОВЫЕ ИСКАНИЯ В "SMALL EAST SUITE" А. КАБАЧЕНКО ДЛЯ КВАРТЕТА ТРОМБОНОВ

Статья посвящена новому сочинению украинского композитора А. Кабаченко для квартета тромбонів, в котором отображен синтез джазовой и академической стилистик.

Стаття присвячена новому твору українського композитора А. Кабаченко для квартету тромбонів, в якому відображено синтез джазової та академічної стилистик.

The article considers a new work for a quartet of trombones by a Ukrainian composer A. Kabachenko. This music work represents synthesis of the jazz and academic stylistics.

В истории зарубежной музыки значительное место занимают произведения для квартета тромбонів, написанных в джазовом стиле. Это и джазовые обработки и оригинальные сочинения в джазовом стиле. Среди наиболее значительных Н. Carmichael – I. Luis "Georgia on my mind" for 4 trombones (Alba Musikverlag GmbH, Hamburg, 1959), Comp-arr. C. Mandernach – "You asked for it" for 5 trombones and ritm section (Alpheus Music Corp. Holliwood, 1981), S. Joplin – E.K. Miller "Peacherine rag" for trombone quartet (Ludnig Music Publishing Co, Cleveland, 1983), D. Ellington "Mood Indigo" for 5 trombones and ritm section. Arr. D. Hemuall, 1983, Josquin-Tosolus "Qui facis morabilia" arr. for four trombones by Himes (Trombone Ass. Wertern Mossachusetts, 1986), . R. Stig – "Deep Brass Joke" Scerzzo for 4 trombones and tuba (Ligingo, 1975); E.R. Miller "Main Street" for quartet trombones (Fcma music Publications P.O. Naperville, 1976 USA); J. Stone – "All that jazz" for quartet trombones (Mark Reift, 1980); S. Gilles – Flash jazz 4 trombones ("Brass bulletin" 1980, №30, p. 8); L. Shaw. "26 Frippery" for quartet trombones ("Brass bulletin" 1985, №30, p. 10).

И сегодня на рубеже тысячелетий наряду с оригинальной музыкой для данного состава Н. Martinez – "Zorongo" (Flamenco-jazz) for quartet trombones (Real musical 2003), L. Neihaus "10 jazz Sketches" Volume 3 for 3 trombones (Kendor Music, inc Delevan, IV.2004); Вс. Космин – "Загородняя прогулка" (пьеса для

4 тромбонов (Москва 1998г., рукопись) по-прежнему появляются и джазовые обработки: С. Williams and T. Monk arr S. Hampton "Pound Midnight" for quartet trombones 2000, Beatles "Yesterday" dur 4 Posaunen (Edition Mark Reift, 2004), D. Armitage "Compalaining Blues Blues" dur 4 Posaunen, "Happy-Go-Lucky Rag" dur 4 Posaunen, "Sweet and Mellow Swing" dur 4 Posaunen, (Edition Mark Reift, 2004), G. Gershwin — D. Armitage "A Portait" dur 4 Posaunen (Edition Mark Reift, 2004). Оба направления развиваются на равных, взаимодействуя друг с другом.

На Украине лишь в последние годы стали рождаться оригинальные произведения для ансамбля тромбонов в джазовой стилистике: А. Кабаченко "Small east suite" для квартета тромбонов, тубы и ударных (Львов, 1996, рукопись); П. Яровинский — пьеса "Ралли" для квартета тромбонов (Харьков, 2000, рукопись); В. Пацера — Блюз-сюита "Играем для вас" для квинтета тромбонов (Харьков, 2002, рукопись); В. Пацера — Концерт №4 (джазовый) для двух тромбонов, струнной группы оркестра, ударных (Харьков, 2004, рукопись). В отличие от своих зарубежных коллег украинские композиторы открыли джазовое направление в репертуаре для ансамбля тромбонов лишь во второй половине 90-х годов, начав сразу с создания оригинальных произведений, пропустив стадию обработок. В этом — своеобразие украинского пути, на котором уже сегодня немало ярких творческих достижений.

Целью статьи является анализ взаимодействия джазовой и академической стилистики в сочинении А. Кабаченко "Small east suite" (Львов, 1996 г.). Написанное для квартета тромбонов, тубы и ударной установки, "Small east suite" стало первым в Украине оригинальным опусом подобного рода. Сюите А. Кабаченко суждено было сыграть некую пограничную роль в период активного формирования джазового направления в истории украинской музыки для ансамбля тромбонов. Являя собой, несомненно, оригинальную художественную композицию, Сюита А. Кабаченко написана на основе темы, сыгравшей выдающуюся роль в истории джаза.

Творческая задача композитора обусловлена скрытым посвящением великим джазовым музыкантам XX века — Хуану

Тизолу, о чем свидетельствует введение темы из его пьесы "Караван" и Дюку Эллингтону — V часть имеет название "Дюк". Показательно целенаправленное обращение композитора к английскому языку как в названии произведения, так и наименовании его частей, что свидетельствует об обращении к родному языку джазовых музыкантов. Общее название Сюиты — "east" — указывает на восточный колорит произведения, обусловленный обращением к ориентальной цитируемой теме. Так А. Кабаченко фиксирует внимание исполнителей и слушателей на взаимодействие восточной и западной культур, что является одной из последовательно реализуемых композитором творческих задач.

Помимо "географического диалога" А. Кабаченко вводит в Сюиту принцип диалога исторических эпох, подчеркивая в разрабатываемой и джазовой теме те интонации, мотивная природа которых актуальна в условиях различных историко-художественных пластов. В результате "диалог культур", осуществляемый композитором на основе прояснения скрытых смыслов джазовой темы, становится принципом творческого концептирования на ее основе.

В оригинале тема и пьеса написана тромбонистом оркестра Дюка Эллингтона Хуаном Тизолом (1936 г.) [4, с. 189]. Благодаря оркестру, возглавляемому Д. Эллингтоном, пьеса стала широко известной в мире. Для А. Кабаченко, как и для многих музыкантов мира, ее тема становится мировым символом искусства великого Дюка, своего рода его "визитной карточкой", "музыкальным портретом". Не случайно и обращение А. Кабаченко к ансамблю тромбонистов, так как тема и пьеса в целом были созданы тромбонистом. Таким образом, помимо этого посвящения в Сюите присутствует двойное портретирование.

Закономерно обращение А. Кабаченко при раскрытии концепции сочинения к стилю свинга. Его возникновение сопряжено с деятельностью оркестра Дюка Эллингтона в 30-годы XX в., благодаря чему свинг обрел впоследствии всемирную известность. Таким образом, и на уровне исполнительского стиля также реализуется идея посвящения.

О мемориальности сочинения свидетельствует возвышенно-драматический тон музыки Сюиты. Выбор цитируемой темы произведения – посвящения обусловлен рядом причин. Заимствованная мелодия содержит значительный музыкально-выразительный потенциал, позволяющий на ее основе строить мемориально-художественную композицию. В опоре на тему, ставшую основой импровизации для ряда поколений джазовых музыкантов, украинскому композитору удалось создать особый художественный мир, открыть те возможности мелодии, которые до сих пор, по-видимому, оставались нераскрытыми [4, с. 189]. В этом отличие сочинения А. Кабаченко от ставших традиционными "обработок" темы "Караван". Сюита А. Кабаченко отличается оригинальной художественной концепцией. Композитор "проводит" тему сквозь разные эпохи, прибегая к стилизации. В частности, из темы выделен "речитативно-группетный" комплекс (III-V части), отсылающий к эпохе барокко; джазовый стиль свинга преобладает во II и IV части Сюиты. Совершенный композитором небольшой экскурс в музыкальное прошлое, услышанные в теме интонации старинной музыки, словно напоминает об исторической обусловленности появления джаза, истоки которого уводят в глубины истории музыкальной культуры.

Создание произведения для тромбовых ансамблей на основе органичного сочетания академического музыкального языка со стилем и приемами, свойственными джазу, на сегодняшний день не имеет аналогов ни в украинской, ни в мировой творческой практике. На академической основе базируются в большей степени I ч. ("Фанфара") и V ч. ("Дюк"). В III ч. ("Фугато") традиционная структура взаимодействует с элементами джазовой стилистики (обилие глissандо, ритмическая свобода, остроумное авторское изобретение-ремарка – "rubato verbludato"). В собственно джазовой манере решены II и IV ч., в которых использованы приемы риффов и свинга, оставлены "окна" для творчества исполнителей [4, с. 189] (импровизации I тромбона и ударных в IV части).

Как известно, "специфика джаза – в своеобразной логике ритмического построения музыки, в котором написанные

традиционным способом синкопы берутся как бы "с опозданием" [4, с. 186]. Кроме этого, "в джазовой практике эти оттенки синкоп бывают разные — и большие, и меньше триольных" [4, с. 187]. Характер джазового ритма практически невозможно точно передать с помощью нотных знаков. Здесь в силу вступает исполнительская интуиция, и только при ее "включении" возникает чарующая полиритмия джаза, заразительный ритм, если играющие играют "с лифтом". Так создается атмосфера все возрастающего ритмического накала и раскрепощения [4, с. 187]. С учетом этих закономерностей, свойственных искусству джаза, композитором написаны II и IV части Сюиты, что ставит перед исполнителями академического направления сложные задачи воплощения авторского замысла.

В Сюите преломлены свойства других циклических форм. Очевидны признаки полифонического диптиха: если "Болеро" (II ч.) трактовать как своеобразную прелюдию, то в содружестве с "Фугато" (III ч.) она образует полифонический цикл. В этот полифонический малый цикл может быть "втянута" и "Фанфара" (I ч.) — вступление ко всему сюитному циклу, обретающая функцию вступления и к "Болеро". В результате, Фугато предвывает словно бы удваивающаяся прелюдия ("Фанфара" и "Болеро"), либо состоящая из 2-х разделов (призывного и танцевального) единая прелюдия (функционально-смысловое объединение I и II ч.ч. Сюиты). Наконец, наличие импровизированного раздела в IV части "Караван" позволяет усмотреть черты и трактованного "ракоходно" полифонического цикла: "Фугато" — (III ч.) — *improvisato* (прелюдия, превращающаяся в постлюдия), заключенная внутри IV части. В итоге III часть обрамлена двумя разными по форме и содержанию прелюдиями. Так в Сюите становится очевидной ее концентрическая структура: вокруг "Фугато" описана внутренняя малая ("прелюдийная") арка, которая, в свою очередь, обрамлена внешней, большой аркой (вступительная "Фанфара" — заключительная часть "Дюк"). Следовательно, "Фугато" (III ч.) предстает в значении драматургического центра, от которого исходят смысловые функциональные связи, "притягивающие" к нему II и IV части, выполняющие роль как представленного в традиционной

последовательности ("Болеро" — прелюдия к "Фугато") полифонического цикла, так и "инверсионно" (*improvisato* IV ч. — как постлюдия к "Фугато"). Так, посредством фуги возникает сцепление двух полифонических циклов. Таким образом, очевидны укрупнение, гиперболизация полифонического диптиха, разрастающегося до четырех (с учетом вступительной "Фанфары") частей. Однако в полифонический цикл может быть вовлечена и финальная V часть, выполняющая функцию заключения. В результате, весь сюитный цикл может быть представлен как метаморфоза разрастающегося по вертикали и горизонтали художественного целого полифонического цикла:

I ч. ("Фанфара") — функция вступления;

II ч. ("Болеро") — функция прелюдии;

III ч. "Фугато";

IV ч. ("Караван" + *improvisato*) — функция постлюдии;

V ч. ("Дюк") — заключение.

Произведение может быть трактовано и как своеобразный цикл вариации на "чужую" тему, в котором цитируемая тема целиком проводится в предпоследней IV части, а в трех первых и в заключительных частях, обретающих значение вариаций, разрабатываются ее фрагменты — вариационность в Сюите базируется на разработочности. При трактовке ее как вариационного цикла смысловой и драматургической вершиной оказывается IV ч., где разрабатываемая тема проводится целиком. В результате в Сюите в целом формируется возможность двойственной трактовки смыслового центра. При условиях понимания "Восточной сюиты" как полифонического цикла в таковой функции выступает Фугато (III ч.), при ее трактовке как вариационного цикла это значение обретает IV ч., в которой тема единственный раз проводится целиком. Таким образом, происходит расширение кульминационной зоны, охватывающей две части. Кроме того, очевидна и переменность функций III и IV частей в зависимости от их принадлежности к тому или иному циклическому плану. В полифоническом цикле IV ч. выполняет функцию послесловия (постлюдии), в вариационном III ч. обретает значение ввода к кульминационному разделу. Наличие функциональной двойственности, наблюдаемой в III и IV ч.,

свидетельствует о большой смысловой нагрузке, приходящейся на этот своего рода "мигрирующий" центр цикла.

В Сюите прослеживаются черты и сонатно-симфонического цикла, о чем свидетельствует свободное преломление в ней установленного М. Арановским архетипа жанра симфонии [1, с. 24]. В таком случае I ч. ("Фанфара") Сюиты соответствует функции *Homo agens*, II ч. ("Болеро") — *Homo ludens*, III ч. ("Фугато") — *Homo sapiens*, IV ч. ("Караван") — *Homme communis*, V ч. ("Дюк") — послесловие-эпитафия, в которой реминисценция "Фугато" способствует возвращению к философскому осмыслению. В результате возникает возможность преломления своеобразной двуфинальности: активно-действенную IV ч. дополняет медленный финал (V ч.). Подобно тому, как смысловая неоднозначность решения знаменовала своеобразие полицентровой концепции целого, так и удвоенная трактовка финала позволяет обнаружить два фазиса итогового осмысления целого.

О наличии в Сюите черт симфонической поэмы свидетельствует преломление в ней принципов программности, монотематизма, цикличности в одночастности (части следуют друг за другом *attacca*). В этом случае части Сюиты целесообразно трактовать таким образом: I ч. — Вступление, II ч. — Экспозиция, III ч. — полифоническая Разработка, IV ч. — Финал, в котором все фрагменты темы, обретая свое место, сведены в единство, V ч. — Coda-послесловие.

Темповой контраст в Сюите заключен в пределах умеренных и медленных темпов, что обусловлено мемориальной программой. Композитор тяготеет к созданию темповых арок: II и IV ч. написаны в *Allegretto sostenuto*, что свидетельствует о формировании еще одной арки. Исключительное значение с точки зрения темповой драматургии принадлежит III ч. "Фугато", вокруг которой описаны две темповые арки (внешняя — *Grave* и внутренняя — *Allegretto sostenuto*). Так анализ темповой логики целого вновь подчеркивает центрообразующую роль *Fugato*. Показательно, что А. Кабаченко ни разу не обратился к оригинальному авторскому темпу *Moderato*, помещая тему то в "ускоренные", то "замедленные" условия существования, все дальше уходя от мерности, свойственного ей изначально

темпоритма, от умеренной неторопливости, первоначальной отрешенности образа. В Сюите осуществляется уход от *tempus planus* и *tempus ritmus* к более свободному изложению темы.

Структурным стержнем оригинала темы Х. Тизола является контраст выдержанных звуков, выполняющих роль интонационной опоры и своего рода "раскачек" вокруг них. Это выражается в чередовании двутактов (2 такта — выдержанный звук и 2 такта — движения четвертными). Этот метроритмический и мелодический контраст заложен в основу всех частей Сюиты как свидетельство совпадения новой концепции с замыслом Х. Тизола и как своеобразное переосмысление, метаморфизирование контрастных элементов темы. Если в оригинале у Х. Тизола тема звучит по-восточному медитативно, созерцательно, подчас обреченно, то в Сюите она представлена в иных ритмических условиях, передавая в каждой части различную образность.

В "Фанfare" (I ч.) наблюдается логика "квадратности" с той разницей, что украинский композитор оформляет интонационное развитие не в два 16-такта, а в два 4-такта половинных и более мелких длительностей, с характерным для "Каравана" Х. Тизола интонационным "раскачивающимся" секундovým оборотом. Постоянен возврат к крупным длительностям в этой части — в виде призывных фанфарных звучаний.

В "Болеро" (II ч.) структурный контраст (2,4,5,7 цифры) представлен на фоне *basso ostinato* (партия тубы) на интонационных оборотах темы (ум. 5, м. 2 и б. 2). Элементы темы, ее "выдержанные" звуки в этой части звучат на фоне, своего рода, *perpetum mobile* (*basso ostinato*). Так возникает контраст статики и динамики.

Примененный А. Кабаченко авторский термин "*rubato verbludato*" ("Фугато" III ч.) предполагает воссоздание эффекта "раскрутки ритма". В сольных фрагментах композитором предусмотрены остановки на "выдержанных" звуках. Чередование "выдержанных" звуков и "раскачки" поставлено в этой части в полифоническое соотношение голосов, когда "раскачки" проводятся в одном голосе, а длинная нота звучит в басовом голосе. Таким образом, автор сгущает драматическую природность темы-оригинала, полифонически соединяя голоса

(принцип единовременного контраста). Это — еще один способ передачи идеи динамики в статике.

В IV ч. ("Караван"), композитор во вступительном разделе остроумно сочетает "выдержанные" длительности в нижних голосах партитуры (III, IV-IV, V тромбоны) с "раскачивающимися" секундовыми оборотами темы в верхних.

В V ч. ("Дюк") А. Кабаченко повторит прием полипластового монолога (5 голосов ансамбля), где главенствует принцип единовременного полифонического сочетания выдержанных звуков и "раскачивающихся" элементов темы (22-23 цифры). В Coda (24 ц.) голоса объединяются в tutti, утверждая оптимистический G-Dur.

Части Сюиты следуют друг за другом подобно "каравану": "шаг за шагом" разрабатывая интонационные идеи темы Х. Тизола. Принцип "каравана" выходит за пределы цитируемой темы и становится организующим началом в сюитном цикле. Интонационность Сюиты на "микроуровне" связана с "Караваном". Так, теме "Караван" присущи следующие наиболее важные интонационно-структурные элементы: "раскачка" (малая и большая секунды), чистая и увеличенная кварты, уменьшенная квинта, "хроматический ход", большая секста.

В I части, фанфарного характера, преобладают интонации кварты и секундовые обороты. Во II части преобладают секундовые обороты, а также увеличенную кварту и уменьшенную квинту. В III части использованы чистая кварта, "секундовый" оборот, увеличенная кварта и уменьшенная квинта, большая секста.

В IV части тема проводится полностью, присутствуют все интонационные обороты, появляется "хроматический ход".

В V части использованы "секундовые" обороты, большая секста, увеличенная и чистая кварты, уменьшенная квинта, отсутствует хроматический оборот. В результате, из разбросанных по частям Сюиты повторяющихся интонационных оборотов, слагается переосмысленный образ известной темы Х. Тизола.

"Фанфара" — I часть Сюиты — небольшая 8-тактовая пьеса призывно-фанфарного характера. Автор не стремится сразу же продемонстрировать всю звуковую мощь инструментального

ансамбля, а этим Вступлением словно открывает "занавес" для развития последующего действия. В "Фанfare" звучат призывные кварто-квинтовые интонации, услышанные украинским композитором в музыке "Каравана" Х. Тизола и напоминающие звучание средневековых фанфар, расположенных на башне старинного замка и призванных привлечь внимание горожан к будущему действию средневековой мистерии.

Название следующей части "Болеро" вызывает первоначально некоторое удивление. Ведь, как известно, во-первых, болеро — испанский танец, и какова его роль в Сюите в контексте со столь разноплановыми другими частями, как "Фугато", "Караван", "Дюк"? Во-вторых, в этой части (ц. 2) проводятся фрагментарно интонации темы из "Каравана", перевоплощенные, пересемантизированные в жанровых условиях в болеро (ц. 4-5 и 7-8) благодаря ритмическим остиinato. Как же понимать сочетание болеро с интонациями известной джазовой темы? В том и состоит неоднозначность и особенности трактовки "Болеро" и всей восточной Сюиты в целом, что произведение обладает внешним и внутренним (скрытым) планами. Первый, внешний план — представлен интонацией темы, звучащей в виде риффа и в свинговой манере. Использование свинга, расцвет которого приходится на время, связанное с творчеством Д. Эллингтона, также вносит штрихи к его портрету [5, с. 44]. Тональность пьесы "Караван" f-moll, вводится не сразу, а постепенно: в "Болеро" она появится (с 5-8 цифры), постепенно утверждаясь в сюитном цикле. Характерны для внешнего плана произведения — узнаваемость известной джазовой темы и инструментально-джазовый блеск, свойственный эпохи Д. Эллингтона.

Внутренний план Сюиты не так явен, но более глубок. Вторая часть ("Болеро") имеет не только непосредственный, а скрытый смысл: если воспринимать музыку "Болеро" не только как испанский танец, а трактовать авторский замысел более обобщенно, то эта часть приобретает в мемориальном произведении черты *Dance macabre*. Доказательствами этого положения служат несколько существенных черт: общий остиinato-неумолимый ритмический характер (партия тубы) на протяже-

нии всей части и триольно-неотвратимые ритмические удары, как имитация звучания малого барабана или кастаньет (в партиях II и III тромбонов); звучания "пустых" квинт (ми-бемоль — си-бемоль) и репетиций на "f" (октава основной тональности "Каравана" Х. Тизола); саркастический характер проведения темы у тромбонов с обилием глиссандо и форшлагов; множество тритонов, обретающих несколько inferнальный характер (ц. 6 — 2 и 3 такты в партии тромбонов, 6 цифра — 6 тактов у тромбонов, 5 цифра — 3 такт в партии тромбонов, 8 цифра — 3 такт в партии тромбонов); элементы нисходящей целотонной гаммы (3 такта до цифры 8) ассоциируются с образами рока и скорби; холодность и "пустынный" чистых квинт, олицетворяющих холод одиночества (цифра 7 — триоли у тромбонов в 5-6 тактах, последний аккорд части); 12-тактовый длительный трагический "уход" (8 цифра).

Вводимая *attacca* "Фугато" (III часть) на 5/4 (после предыдущего *Allegretto* с ритмическим остинато) в медленном темпе продолжает мемориальную линию. Эта часть также построена на элементах темы "Караван", переинтонированной, переосмысленной А. Кабаченко. Здесь интонации темы звучат с лирико-драматичным пафосом в виде монологического высказывания, проводимого поочередно в партиях тромбонов (IV, III, I), а затем, в эпизоде *Lento* (10 цифра), переходящего в полипластовый монолог всех 5-ти голосов произведения, как величественное поклонение личности великого Музыканта, как философско-драматическое посвящение. Кульминация приходит к трагической "развязке", к исходу, достигаемой введением уменьшенного септаккорда. В этой части автор лишь скупно сохраняет черты джазового стиля с помощью глиссандо и вибрато (как своего рода "черты к портрету"). В условиях Фуги — постоянное проведение темы "Караван" приобретает характер персонификации личности, а в условиях жанра *Metopia* — воспринимается как постоянное кружение вокруг навязчивой идеи-образа, неотвязной мысли [2, с. 6].

Кроме того, "в тех же образцах, в которых одна из частей претендует на воплощение вневременной, вечной истины, с соответствующим комплексом интонационных, формообразующих и драматургических средств, очевидно воздействия

партичности" [2, с. 147]. В Сюите А. Кабаченко III и V части, возвышенно-баховского характера — символизируют осмысленные личности великого Музыканта в Вечности.

"Караван" (IV часть) начинается вступительным риффом на интонации цитируемой темы с постепенным подключением всех голосов ансамбля. Рифф словно бы готовит полное проведение темы. Эта часть полна действенного начала, которое выражается через виртуозную игру музыкантов ансамбля, использование выразительных приемов (удары ногами по полу, удары ладонью по мундштукам), возврат свинга, блеск глассандо, импровизации I тромбона на интонациях из темы (17-19 цифры) и ударной установки (20 цифра). На основе приемов стилизации А. Кабаченко воспроизводит джазовый блеск, подобно звучанию биг-бэнда времен Д. Эллингтона.

С ц.21 происходит "оминоривание" темы, символизирующее возврат из вымышленного праздничного действия к трагической реальности. Истаивание приводит к постепенному угасанию музыки, слиянию голосов ансамбля в унисонном, грустном звучании "d". Важно еще отметить с ц.21 плавный переход музыки от джазового к академическому стилю.

Последняя часть Сюиты ("Дюк") основана на реминисценции начального раздела III части (Фугато) и наиболее ярко раскрывает сущность произведения-посвящения. В этой части царит возвышенно-баховский характер музыки-посвящения, с элементами барочных группетто, речитативных обыгрываний фрагментов темы из "Каравана". Через драматизм секвенций украинский автор выражает скорбь.

Последующее Grave (24 ц.) — это заключительные такты коды. Замедление темпа оправдывает неожиданный драматургический "поворот" к Соль-мажору, вносящему некоторый оттенок просветления в общий мрачный колорит части. Это просветление — своеобразный катарсис не только для данной части, но и Сюиты в целом.

## **Выводы**

1. Сюита — один из наиболее мобильных жанров, что позволяет экспонировать в нем и джаз. Свидетельство этому —

Сюита А. Кабаченко, которая по существу открыла джазовое направление в репертуаре украинского ансамбля тромбонов, позднее продолженное П. Яровинским и В. Пацерой.

2. Украинские композиторы не подражают европейским образцам в этом направлении, а ищут свой путь, переосмысливая творческий опыт, отражают свое видение данного ансамбля, доказательством этому — смелое сочетание в Сюите академического и джазового стилей.

3. Сюита продолжила мемориальную тему — одну из главных тем в украинских произведениях для ансамбля тромбонов.

4. Подключение жанровых черт симфонической поэмы, вариаций, фантазий, партиты, концерта, сонатно-симфонического цикла свидетельствует о неоднозначности трактовки концептуализации жанра Сюиты.

5. Тема "Караван" в Сюите пребывает в состоянии непрерывной метаморфозности, то обретая характер звучания средневековых фанфар ("Фанфара" I ч.), то превращаясь в *Dans macabre* с чертами болеро ("Болеро" II ч.), то приближаясь к философско-возвышенной патетике баховского типа ("Фугато" III ч. и "Дюк" V ч.).

6. Ансамбль тромбонов обретает концертную трактовку, что свидетельствует об изменении к нему композиторов, следствием чего становится стилевая и техническая усложненность: использование свинга, виртуозность каждой партии, сложное ансамблевое взаимодействие, импровизации I тромбона и ударных.

### Литература

1. Арановский М. *Симфонические искания*. — Л.: Советский композитор, 1979. — 240 с.

2. Калашник М.П. *Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века*. — Харьков: Форт, 1994. — 69 с.

3. Конен В. *Рождение джаза*. — М.: Советский композитор, 1990. — 503 с.

4. Лундстрем М. *Композиция, аранжировка, исполнительство в биг-бэнде // Медведев А., Медведева О. Советский джаз*. — М.: Советский композитор, 1987. — С.184-193.

5. Симоненко В.С. *Мелодії джаза*. — К.: Музична Україна, 1984 - С.44,144.

## **О РАННЕМ ПЕРИОДЕ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ В ТБИЛИСИ**

В статье воссоздана панорама музыкального Тифлиса в период 1846-51 годов, а также освещена роль прессы в направлении художественных вкусов массовой аудитории.

У статті відтворена панорама музичного Тіфліса в період 1846-51 року, а також висвітлена роль преси у напрямі художніх смаків масової аудиторії.

The goal of current article is to re-create a musical Tiflis of 1741-51 years. Another idea is to illuminate the role of press in the direction of artistic tastes of the mass audience.

Начало русской музыкальной критики в Грузии восходит к публикациям на страницах газеты "Кавказ". Это первая на Кавказе русская политическая, литературная и культурно-историческая газета стала издаваться в 1846 году по инициативе наместника, князя Михаила Семеновича Воронцова. Редколлегия газеты сосредоточила вокруг себя весь цвет тифлисской интеллигенции. Наряду с Д. Бакрадзе, П. Иоселиани, Р. Эристави, в её состав вошли проживающие в то время в грузинской столице М. Броссе, Е. Ведеревский, Я. Полонский, В. Соллогуб. Поначалу заметки, связанные с вопросами музыкальной культуры, печатались в переплетении с театральной публицистикой, однако за короткий срок музыкальная критика обрела автономию и основательно укрепилась в подвальных разделах газетной полосы.

Первые рецензии проникнуты игриво-насмешливым тоном, неизменным и в информации о репертуаре, и профессиональных достоинствах исполнителей, и в воззваниях к артистам и в размышлениях о поведении публики. Это качество непроизвольно "навязано" театральной жизнью той поры, ядро которой составляли комедии и водевили. Обращает на себя внимание, что, стремясь к контакту с читателем, авторы порой впадают в непростительную фамильярность, в особенности, когда дело доходит до коммерческих расчетов. Так, одна из первых заметок,

явно не лишённая профессионального интереса, завершается знаменательным призывом: "...милости просим пожаловать в Тифлис подбирать наши денежки недаром"<sup>1</sup>.

Тонкая чувствительность автора этих слов к финансовой стороне культурных мероприятий, воспринимаемой им как главный стержень коммуникативного триединства автор-исполнитель-слушатель — внушительно запечатлелась в начальных строках заметки: "Не в одних только столицах России платят деньги в Великий пост за концерты, и другие города имеют это удовольствие. Из них нельзя исключить и Тифлис".

В то же время, этим ранним публикациям неизменно присуща живость изложения, сохраняющая пульсацию нерва театрально-концертной жизни грузинской столицы; они проникнуты настроением праздничной приподнятости, вселяемым красочностью окружающей природы (...только Тифлис пользуется тем преимуществом, что в это время (в Великий пост — М.К.) небо у него чисто, солнце светит ярко и отрадно, деревья цветут и зеленеют...) и радушным гостеприимством жителей, щедро наделенных не только художественными дарованиями ("... где почти каждый есть певец, где песни, веселость и беспечность составляют один из господствующих элементов народного характера"), но также чувством понимания прекрасного, готовностью откликнуться на любое проявление таланта.

Выделенные качества создали фон для формирования тех тенденций музыкальной и театральной публицистики которые заложили основы профессионального уровня и определили её главные приметы. Это смягчаемая панегерико-дифирамбическим покровом острота критического суждения, трезвость оценки и воинствующая защита интересов публики.

Так в заметке "Отчет о тифлисском театре с 20 сентября 1845 года по 1 января 1846 года"<sup>2</sup> ответственность за плохое посещение спектаклей, за нарушение театральной этики всецело возлагается на театральное руководство. Ему также ставят в вину слабость режиссерской работы; сомнительность вкуса в выборе

---

<sup>1</sup> "Кавказ", 1846, №13, с.49.

<sup>2</sup> "Кавказ". 1846, №6.

репертуара; игнорирование индивидуальности при распределении ролей; безответственность в отношении к рекламам и объявлениям, нерасторопное расклеивание афиш; неправильное акустическое устройство суфлерской будки; ущербность визуального облика второстепенных персонажей. Повод для критики музыкального оформления спектаклей — использование в разных постановках одних и тех же куплетов, а также фальшивая игра оркестра, лишенного опытного дирижера. "Если бы для тифлисского театра, — говорится в заключении заметки, — ангажировали вместо половины актеров, стоящих ниже посредственности, артистов хороших, обратили бы внимание на выбор пьес, на раздачу ролей по характерам, а, главное на репетиции ... то можно надеяться, что тифлисская публика всегда поддержит театр и станет посещать его не для одних свиданий, громких разговоров и хохота" (разрядка моя — М.К.).

Принципиальность позиции критика дает знать о себе уже в первой рецензии на концерт в Великий пост. Знакомство с её текстом подводит к выводу о том, что пышная цветистость слога, заигрывание с читателем, расшаркивание перед заезжей "знаменитостью" представляют удачные или неудачные приёмы, регулирующие остроту критических выпадов, главная цель которых отстаивание права меломанов на высокий художественный уровень. Автора не останавливает ни исключительность самого факта — публичного концерта с разнообразной программой, — ни трудности, через которые прошли его устроители. Главная претензия обращена к акустике зала, непригодного для проведения концертов: "... на подмостках театра, который, по мановению волшебного жезла, преобразился из манежа ... всякий резкий звук дерет по коже" . Вследствие этого увертюру из "Паризины", оперы Доницетти, которая прозвучала в исполнении оркестра роговой музыки Эриванского полка, в дальнейшем рекомендуется исполнять " в саду наместника, не в душной маленькой зале, но под сводом чистого неба, где воздух разносит звуки и придает им особую чистоту и гармонию".

Плохая акустика и "беззубый рояль" помешали критику оценить игру пианиста Байера, дебютировавшего с концертом Мошелеса. Однако, из рецензии можно заключить, что ни

изнуряющая духота, ни дефекты резонанса не помешали шумному успеху " артистов богемских гор" — тирольских певцов, наполнивших зал " звучанием голоса" и " чудными соловьиными трелями". Подлинное отношение критика к выступлению Байера остроумно отразилось в его реплике о реакции зала: "Аплодисменты г-ну Байеру, кажется, были из приличия и поощрения его к дальнейшему усвершенствованию, но те (тирольским певцам, — М.К.) были прямо от души".

Рецензия позволяет судить о проницательности автора, предсказавшего судьбу некоторых художественных явлений в Грузии. Заявляя о нежизнеспособности зарождающегося на подмостках новоявленного театра "живых картин", он безошибочно указал, какое место в недалеком будущем предстоит занять балету.

Неопровержимое доказательство общественного престижа музыкально-театральной публицистики, её действительного влияния на развитие культурной жизни города — те изменения, которые за короткий срок произошли в составе театральной труппы. Пост музыкального руководителя занял приглашенный из Одессы Доменико Малаголли. О благоприятных сдвигах, которые произошли в связи с этим, сообщает очередная анонимная заметка "Тифлисский театр"<sup>1</sup>. Автор её безошибочно распознается по лексике с присущими ей отождествлением понятий "хор" и "оркестр", сведением отрицательных эмоций к рефлексу "подирания по коже". " ... двухмесячное управление им (Малаголли — М.К.) оркестром улучшило его до того, что трудно узнать в этом стройном хоре тех самых виртуозов, которые прежде то друг друга обгоняли, то пищали ..." — утверждает критик. Однако никакие изменения не смогли поколебать рутину в музыкальном оформлении спектаклей; по-прежнему "оркестр потчует ... устарелыми вальсами и польками, надоевшими публике донельзя". К тому же прибытие столичных артистов отнюдь не улучшило исполнение водевильных куплетов.

Тем не менее, оказавшись в центре музыкальной жизни Тифлиса, Малаголли разворачивает кипучую деятельность. Он

<sup>1</sup> "Кавказ", 1846, №36.

организует музыкальные вечера, выступая в них как солист и участник камерных ансамблей. В водевильные представления вводятся оперные увертюры, а в антрактах неутомимый маэстро знакомит публику со своими сочинениями. В газете "Кавказ" появляется информация о личности новоявленного дирижера: "Доменико Малаголли итальянец, римлянин; имя его вписано в альбом Феррарской Филармонической академии. До приезда в Тифлис Малаголли был много раз капельмейстером и дирижером различных оркестров и военной музыки.

Изучив тщательно свой предмет, Малаголли располагает давать в Тифлисе уроки на всех инструментах и учить пению; равным образом он может составлять и аранжировать музыкальные пьесы из лучших опер известнейших композиторов — как для пения с фортепиано, так и для всяких других инструментов. Если бы кому угодно было узнать высшую часть искусства контрапункта, то Малаголли готов служить и в этом случае своими посильными средствами.

Малаголли, находящийся в постоянных сношениях с известнейшими музыкальными магазинами в Риме, Падуе и Неаполе, может получать оттуда самые лучшие инструменты, новейшие ноты".

Кем же был на самом деле этот избранник Феррарской академии, обладатель, по утверждению прессы, столь разнообразных дарований? Какие преобразования ему удалось на самом деле произвести? Был ли он признан в Тифлисе как исполнитель, и какой прием встречали его композиторские опыты? Серия последующих газетных обозрений, обозначившая новый этап музыкальной публицистики, содержит исчерпывающие ответы.

Дебют Малаголли-композитора состоялся на фоне водевиля "Страшная тайна". В антракте дирижер предложил вниманию публики симфонию собственного сочинения. Однако, по свидетельству автора статьи "Симфония и папиросы"<sup>1</sup>, зал мгновенно опустел. Наслаждению музыкой в перерыве между действиями зрители предпочли "вреднейшее изобретение скупого века", окутав оркестр густой завесой сигарного дыма.

---

<sup>1</sup> "Кавказ", 1846, № 38. Подписано:М-изъ.

"Хвала усердному артисту! — восклицает критик, — он не стал разгонять смычком эту неутешительную эмблему и сыграл нам за симфонией чрезвычайно грациозный ... вальс своего сочинения".

Как очевидно, в провале "мероприятия" обозреватель винит лишь публику, которой, кстати говоря, вовсе не делает честь аншлаг, при котором состоялся спектакль. По мнению предыдущего рецензента, "Страшная тайна" не только пошлый фарс, не имеющий сценического движения, основанный на пустой игре слов, но даже и грязный. Подобные пьесы не привлекут внимания туземцев, дальновидных в этом отношении"<sup>1</sup>.

Началу спектакля Малаголли предпослал увертюру из "Фенеллы" Обера. Трудно судить, что стояло за этим — стремление повлиять на балаганный уровень представления или дань традиции; из последующих отзывов прессы ясно лишь то, что исполнительский потенциал участников музыкального исполнения был подстать происходящему на сцене. " Увертюру из "Фенеллы" играли восемь человек, — сообщает автор фельетона "Музыкальный вечер"<sup>2</sup>, — из которых для половины нет ни дизезов, ни бемолей..." Отсутствие валторн вынудило дирижера заменить их кларнетами, из коих профессиональные навыки обнаружил лишь первый, упорно завывая при этом интонацию на четверть тона... " Когда же партия валторн начинает звучать "в низких, продолжительных нотах", "вой" кларнетов "невыносим".

Приведенные строки принадлежат Леону Янишевскому, поэту, драматургу и публицисту, тонкому и блестяще образованному музыканту, великолепному знатоку концертного репертуара (в Грузию он был выслан из Польши за политическую неблагонадежность). Его печатные выступления содержат беспристрастную информацию об организаторской и исполнительской деятельности Малаголли. Язвительная ирония, которой переполнен фельетон "Музыкальный вечер", прежде всего вызвана затеей дирижера дать концерт вперемежку с ужином ("концерт из восьми разнообразных пьес, ужин из трех блюд").

---

<sup>1</sup> Читатели " Кавказа" в скором времени получили возможность убедиться, что дальновидному критику на этот раз явно изменило чутье.

<sup>2</sup> " Кавказ" , 1846, №43.

"Наш музыкальный вечер отличался совершенной эмансипацией вкусов и нравов, — говорится в фельетоне. — Смотрите! Здесь раскрыты зеленые поприща для преферанса, там гремят карамболи на бильярде, тут, ближе к оркестру, кресла для желающих слушать и заманчивые кушетки, предлагающие вздремнуть под напев "Сомнамбулы"; каждый делает, что ему угодно ... нет, что в иных концертах, где варвар артист, какой-нибудь Оле Буль или Лист заставлял непременно слушать, слушать — и только!".

Намерение автора соблюдать такт и быть благожелательным отстывает перед негодованием в адрес музыкантов, "которые работают усердно, чтобы произвести как можно больше шума". Надо полагать, что, отправляясь в неизвестную страну, опытный капельмейстер плохо представлял, какие трудностями его ожидают. Заступив должность, он не сумел найти профессиональной поддержки, и, не зная местную публику, встал на неверный путь. " ... в промежутках задумчиво отзовется скрипка г-на Малаголли, как сладостный напев менестреля посреди неистовой оргии, потом тишина, наконец, ужин; а если ария Доницетти, оддутая фальшиво на кларнете, привела вас не на шутку в отчаяние, то вот, под рукой и противоядие ... шампанское из магазина г-на Блота ...". Однако ухищрения предприимчивого мастера не оправдали себя, публики собралось очень мало...

Понимая щекотливость положения дебютанта, критик великодушно заявляет о своей снисходительности к нему — подобно тому, как последний снисходителен к публике, и при этом поясняет, что замечаниям подверглись лишь те недостатки, которые можно исправить (!!!).

Программа концерта с отсутствием сколько-нибудь заметных сложностей всячески одобряется; она доступна как Малаголли, игра которого "обыкновенного усовершенствования, без затей, но приятна", так и восприятию слушателей.

Скрупулезный разбор выступления артиста обнаруживает высокий профессионализм, цельность восприятия исполнительского процесса, доскональное знание программы. Параметры эмоциональности (при избыточности лирического чувства, недостаток драматизма), нюансировка (судя по всему, наиболее

привлекательная сторона исполнителя), уровень технической подготовки (при красоте звучания среднего регистра, неровность перехода в высокие позиции; затруднительность исполнения двойных нот, стаккато, трелей — иногда с неправильной аппликатурой) — таковы пункты предлагаемого читателям анализа.

Некоторую благосклонность вызвал партнер Малаголли, уже известный тифлисским жителям пианист Байер, хотя "старый, беззвучный, растерзанный рояль не отвечал желанию играющего" (на этот раз вечер проходил в здании Благородного собрания). Однако, исполнение фортепианных дуэтов Осборна и Берио критик счёл неудачным, ставя на вид игнорирование репетиций.

*Этот же ансамбль стал предметом опубликованного через полгода фельетона "Первый музыкальный вечер"<sup>1</sup>. Демонстративное нарушение в заглавии очередности концертов воспринимается как поддержка новой формы организации музыкальных вечеров, что сразу отразилось на составе посетителей. По словам рецензента, "...небольшое число слушателей состояло из истинных любителей музыки, умеющих отвечать душою вдохновению артиста и справедливо оценить его достоинства"<sup>2</sup>.*

С повышением уровня концерта нарастает требовательность критика. Если в предыдущем очерке приливы иронии отступали перед долгом вежливости, здесь автор с первых же слов настраивается на полемику, заявляя о своей неудовлетворенности услышанном. Резкой критике подвергается программа концерта. Главная мишень насмешки оркестровые увертюры Малаголли; рецензент считает, что ему вообще не следует заниматься композицией. Основательно задет также представленный в его программе Рейсингер, который характеризуется как неисправимый эпигон венских классиков. Не обошло острей сатиры и музыки Адана, и даже Россини. В прозвучавших дуэтах из опер "Почтальон из Лонжюмо" и "Вильгельм Телль" осуждается излишество виртуозных приёмов, в которых тонет идея,

---

<sup>1</sup> "Кавказ", 1847, №9.

<sup>2</sup> Леон Янишевский. Ему принадлежат все публикации, которые будут приводиться в дальнейшем.

обилие общих мест, лишаящее исполнителей возможности показать индивидуальность, выразить свое отношение к авторской концепции. "Музыкальная мысль закутана в драпировку всевозможных пассажей и заживо похоронена под штукатуркою и лепной работой гамм и арпеджий".

Обстановка, в которой прошёл вечер (ни рояль, ни акустики зала на этот раз не дали повод для критики) способствовала распознаванию истинного лица пианиста Байера, который, как утверждает рецензент, не идет дальше академической выучки. "... за пределами рутины и технического труда начинается высшая сфера красоты и чувства, которых развития недостает г-ну Байеру, и потому его игра всегда холодна, монотонна". Напряженное внимание к техническим пассажам до того подавляет эмоциональность, что даже "минутное чувство проявляется в его игре боязливо и украдкой, как будто привидение, чуждающееся божьего света".

Выдвигая музыкально-просветительские задачи, автор фельетона не делает скидку на неподготовленность читателя, что должно было способствовать выработыванию навыков наведения справок, пользования специальной литературой, и, соответственно, расширению кругозора, накоплению гуманитарных знаний.

Значительное внимание уделяет Янишевский тем музыкальным инструментам, которые меньше известны тифлисским меломанам. В их числе виолончель, которая, соперничая "со скрипкой высотой звука ... соединяет с нею могущество баса. Её волшебные звуки то поют неугою сладострастия, то невнятно ропщут заветную думу...". Однако в Тифлисе в то время на виолончели не играли, и дирижёр был вынужден передать партию этого инструмента фисгармонии.

Представление об исполнительской подготовке музыкантов красноречиво дополняет статья "Еще раз о "Горе от ума" ". Письмо к редактору "Кавказа"<sup>1</sup>. Указывая на причины скандального провала комедии Грибоедова, её автор замечает, что шедшая во второй половине вечера опера-водевиль Верстовского "Бабуш-

---

<sup>1</sup> "Кавказ", 1846, №42.

кины попугай" "рассеяла немного всеобщую ... грусть, вызванную жалким представлением первой пьесы. Здесь все играли отлично, жаль только, что г-н дирижер оперного оркестра (Д. Малаголли — М.К.) не постарался тщательно приготовить миленькую музыку Верстовского. Г-жа Медведева в дуэте самой простой модуляции не может удержаться в своей партии альты, и, смеясь над собой, все время врывается в пределы сопрано; а финальные сцены вообще во всех водевилях всегда раздражаются отвратительным унисоном во всех диапазонах голоса. Театральный оркестр?! Но для такого оркестра покуда нет ещё критики!"

Бескомпромиссность суждений, яростные нападки на признанные авторитеты, категорическое неприятие смягчающих обстоятельств вынудили руководство театра обратиться через редакцию газеты к суровым критикам с призывом к милосердию: "...потерпите, господа! Будьте к нам снисходительны! ... сообщайте нам свои замечания ... но не подавляйте своей безмерной строгостью возникающие таланты... не лишайте их тем самым ожидающей их будущности!"<sup>1</sup>.

Угроза для дальнейшего процветания театрально-музыкального дела, по мнению редакции газеты, исходит также из приемов, при помощи которых публика выражает свое отношение к происходящему на сцене. Авторы статьи озабочены сомнительностью вкуса, бестактностью в проявлении симпатий и антипатий, что, ударяя по самолюбию артистов, снижает энтузиазм и вызывает пагубное безразличие к успеху.

Беспокойство редакции не лишено основания, однако упомянутые рецензии убеждают в неправомерности однозначного представления о зрителях, облик которых формируется и видоизменяется в соответствии с жанрами культурных мероприятий и художественным потенциалом их участников. И отзывы Л. Янишевского на гастроли скрипача Париса зафиксировали знаменательный этап эволюции слушательской аудитории.

Контингент посетителей этих непривычных для Тифлиса музыкальных вечеров, надо полагать, определился не без влияния

---

<sup>1</sup> "Кавказ", 1846, №48.

рекламных объявлений Янишевского. Они призывали к такому приему приезжего артиста, который должен убедить, "что наш Тифлис ... достоин их посещения точно также, как каждый другой европейский город"<sup>1</sup>.

В статье "Концерты г-на Париса"<sup>2</sup> глубоко отразились патриотические чувства автора, нежная любовь к приютившей его земле, проникновение духовностью её народа, трагическим прошлым и исторической значимостью текущего момента.

В ней излагаются взгляды рецензента на исполнительское искусство. По его убеждению, демонстрирование исполнительского мастерства, виртуозного владения инструментом отнюдь не является первоочередной задачей концертантов; главное максимальное приближение к авторскому замыслу, вникание в концепцию произведения. Каждый номер программы Париса дается в словесной интерпретации его семантики, сочетающейся с анализом музыкально-выразительных приемов и особенностями исполнительской интерпретации. Ощутимо затронут и вопрос слушательской эмпатии. Взятый критиком курс уводит от предметных ассоциаций, сосредотачивая внимание на эмоциональной экспрессии. Вот как выглядит в его восприятии завершающий раздел концерта Берлиоза, судя по всему, наиболее совершенного по исполнению: "Величественный переход в *C dur* ... гремит торжеством благородной резинации, которая с высоты религиозности постепенно снисходит на тихую уступчивость року, и на протяжении басовых нот покоится христианским смирением. Утихло всё — но после стольких потрясений всё еще дрожит сердце в неясном тремоландо и едва слышный вздох по интервалам окончательного аккорда улетает за надеждой. Вот мысль, которую сочинитель вдохнул в своё творение и которую нам высказал г-н Парис с увлекательным вдохновением и глубоко страждущим чувством" (разрядка моя — М.К.).

Однако увлеченность исполнительской интерпретацией концерта Берлиоза не усыпила бдительности рецензента, который

---

<sup>1</sup> Сообщение о предстоящем концерте г-на Париса опубликовано в одном номере с рецензией "Первый музыкальный вечер в Тифлисе".

<sup>2</sup> "Кавказ", 1847, №13.

уже после второго номера — фантазии на темы оперы "Лючия ди Ламмермур" — переходит к резкой критике. Музыканту такого масштаба, — считает он, не подобает вольничать с композиторским текстом ради виртуозности, которой, кстати, оказалась недостаточной для трели завершающего аккорда.

Проще и однозначнее выглядят ассоциации, вызванные открывшей второе отделение "Меланхолической пасторалью" Прюма. "...блеснула молния, раздались глухие удары грома — бешеное тремоло бушует вихрем, струится проливным дождем. Кажется, слышны возгласы, взывающие о помощи — буря во всем величии неистовства! Но она летает на крыльях урагана, а здесь уже утихает рёв стихии — прояснились небеса, воцаряется прежняя тишина, а в ней опять свирель задумчиво кончает пастушескую мелодию".

Порывшись в памяти, нетрудно установить сходство приведенных строк с программой III-й части "Фантастической симфонии". Однако это сходство не следует рассматривать как показатель привязанности эрудированного критика к известному сценарию; скорее всего, оно свидетельствует об эпигонском подражании Берлиозу, а, может быть, и Бетховену.

Рецензия отразила скептическое отношение автора к жанровому направлению программной музыки, увлечению бытописанием, если даже модель — быт праздничный, свободный от повседневных прозаизмов. Неизбежная при этом однозначность ассоциативной реакции противоречит специфике художественных задач. Так, предлагаемая читателю интерпретация сюжетной символики "Венецианского карнавала" Паганини шокирует критика прозаической заземленностью, ниспровергающей музыку с предназначенной ей высоты. "Я вслушивался с напряженным вниманием в неистовый шум этой оргии, и пылкое воображение помогло мне различить в нем и пошлую фразу Арлекина, и рёв пьяного сбира, и хохот толпы плебеев, встречающей возгласами "браво" группы уродливых масок..."

Роскошный пир звуков, огненный вихрь маскарада не может избавить сознание критика от укоренившихся представлений о банальности, уродстве, кривлянии, которыми для него исчерпывается мир карнавала. Напряженный слух музыканта жаждет

уловить хотя бы "один сердечный звук", напоминающий об октавах Тассо, или задушевный напев гондольера, за который можно было бы отдать "весь блеск, весь гром, всё волшебство карнавала!!". (Обратим внимание на критерии прекрасного — октавы Тассо и перл народного гения — песня гондольера).

В строках о "Венецианском карнавале" дает о себе знать известная узость эстетического кредо их автора. Отметая возможности моделирования низменного, банально-площадного, он также оставляет за пределами понимания комическое и гротесковое. Однако нам кажется, что сосредоточенность внимания на прекрасном и возвышенном должна была благотворно влиять на формирование художественных интересов посетителей концерта, ограждая их вкус от той части театрального репертуара, которая к тому времени стала приобретать тревожную популярность. Оценим проницательность Янишевского, предсказавшего в ожидании гастролей Париса распределение симпатий меломанов вокруг намечавшейся программы. По его расчетам, наибольший интерес предстоит вызвать "Венецианскому карнавалу". И действительно, этот опус (как и фантазия Париса на тему мазурки Шопена), настолько пришелся по душе слушателям, что во втором концерте, в программе которого он не значился, публика потребовала его исполнения на bis.

Рецензия Янишевского сохранила представление о магнетической притягательности, которую возымела игра скрипача, как нарастал от концерта к концерту поток посетителей, и при каком аншлаге состоялся последний музыкальный вечер. "Стечение публики было многочисленно; каждый хотел иметь билет. И опоздавшие приобрести его ... предлагали двойную и даже тройную цену".

Публицистический стиль Л. Янишевского узнается в помещенных на страницах "Кавказа" двух анонимных сообщениях о выступлениях певца Ричарди<sup>1</sup>, который рекомендуется как "первый тенор главнейших заграничных театров". Критик обращает внимание на активное участие в концерте меломанов,

---

<sup>1</sup> "Кавказ", 1848, № 48.

рискнувших выступить в роли аккомпаниаторов. "Достойна полного уважения готовность господ любителей музыки благородным участием своим ... помочь заезжему к нам в Тифлис артисту. Избранная и многочисленная для Тифлиса публика разделила их соревнование. ...Прием этот и прием тифлисскою публикою г-на Париса ... может убедить всякого артиста, решающегося посетить наш отдаленный край, что он под южным небом Кавказа будет принят с тёплым сочувствием к его таланту".

Другое, опубликованное почти через год сообщение<sup>1</sup>, ставит в известность о новом выступлении певца: "Г-н Ричарди перед выездом из Тифлиса даст концерт, в котором будут участвовать многие из любителей музыки нашего города. Без сомнения и на этот раз благосклонность Тифлисской публики к заезжему к нам из дальних стран артисту оставит в нем самые приятные воспоминания о Тифлисе, который, хоть и находится в Азии, но в нем всякий талант встречает ценителей, награждающих решимость артиста посетить столь далекий край".

Отсутствие в Тифлисе той поры профессиональных пианистов, несомненно, составляло немалую помеху для проведения сольных концертов силами вокалистов или струнников. Не позаботившийся о партнере гастролёр мог оказаться перед угрозой отмены выступления или выступать без аккомпанемента, как Парис или Ричарди. Но тут на помощь приходили меломаны из зала, подвижнически отдающие себя на суд взыскательных и привередливых слушателей; при этом исполнительский уровень добровольных аккомпаниаторов возвысился до того, что критик уже мог говорить о соревнованиях. Критик сообщает, что "избранная и многочисленная" публика к этому времени представляла устойчивую аудиторию, и, призывая артистов почаще посещать этот край, критик ставит в залог успеха каждого, кто обладает истинным талантом, свойственные ей такт и умение ценить прекрасное.

---

<sup>1</sup> "Кавказ", 1849, №5.

## З М І С Т

<b>РОЗДІЛ І</b>	
<b>МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА: ДОСВІД, ІННОВАЦІЙНІ</b>	
<b>ПОШУКИ .....</b>	<b>3</b>
<i>Кононова О.</i> ІЛЛЯ ІЛЛІЧ СЛАТІН – ЗАСНОВНИК ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В ХАРКОВІ .....	3
<i>Кравець В.</i> ЕТАПИ СХОДЖЕННЯ. З ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В ХАРКОВІ .....	22
<i>Польська І.</i> ХАРКІВСЬКА КОНСЕРВАТОРІЯ В МУЗИЧНОМУ І СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ КІНЦЯ 40-х – ПОЧАТКУ 50-х РОКІВ (З НЕОПУБЛІКОВАНИХ ЛИСТІВ С.С. БОГАТИРЬОВА ДО Л.Й. ФАНЕНШТИЛЯ) .....	40
<i>Рощенко-Авер'янова О.</i> ПАМ'ЯТІ Г.Б. АВЕР'ЯНОВА: ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ РЕКТОРА Й АРТИСТА .....	57
<i>Очеретовська Н.</i> ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ КУРСУ ГАРМОНІЇ В ПЕДАГОГІЧНІЙ СПАДЩИНІ ПРОФЕСОРА М.Д. ТИЦА .....	68
<i>Верба О.</i> Л.Б. РЕШЕТНИКОВ – МУЗИКАНТ, ВЧЕНИЙ, ПЕДАГОГ .....	76
<i>Руденко Н.</i> З ПЕРЕПИСКИ А.А. АЛЬШВАНГА І СІМ'І ГОЛЬДІНГЕР (1940-1950) .....	84
<i>Алтухов В.</i> ТВОРЧЕСТВО МОЦАРТА КАК РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА ИГРЫ НА КЛАРНЕТЕ .....	95
<i>Беліченко Н.</i> ПРО МОДЕЛІ ДУХОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ В СВ. ПИСАННІ .....	108
<i>Сахно І.</i> ДО ПРОБЛЕМ ВИВЧЕННЯ ВИТОКІВ ПРАВОСЛАВНОЇ КУЛЬТУРИ .....	116
<i>Цуранова О.</i> ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТУ С.В. СМОЛЕНСЬКОГО-ПЕДАГОГА .....	121
<i>Гіголаєва В.</i> МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ Й ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ: ДО ПИТАННЯ ПРО НОВІ ПЕРСПЕКТИВИ .....	131
<i>Чернявська М.</i> КАРА ТАУЗІГ: РАПСОДІЯ БЕЗСМЕРТНОГО ПОЕТА .....	141
<i>Рябцева І.</i> ПОВЕРНЕННЯ З ЗАБУТТЯ... МИХАЙЛО ГАВРИЛОВИЧ ІВАНОВ – ВИКЛАДАЧ, КОМПОЗИТОР, ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ .....	151
<i>Сафронова Н.</i> АУДІОВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА ЯК ВАЖЛИВИЙ ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ .....	164
<i>Коваленко Ю.</i> ВПЛИВ РЕЖИСУРИ ТА ПЕДАГОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ ДОМІАНА КОЗАЧКІВСЬКОГО, ВОЛОДИМИРА СКЛЯРЕНКА ТА МАР'ЯНА КРУШЕЛЬНИЦЬКОГО НА СТАНОВЛЕННЯ ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ В УКРАЇНІ .....	167

## РОЗДІЛ 2

### ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ ТА ВИКОНАВСТВО В ДІАЛОГАХ З ЧАСОМ ..... 178

*Сиднєва Т.* ПАРАДОКСИ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ..... 178

*Калашнікова А.* РИСИ СТИЛЮ МОДЕРН У "СКІФСЬКІЙ СЮІТІ" С. ПРОКОФЬЄВА ..... 186

✓ *Козак О.* ФУНКЦІЇ КОНФЛІКТА

В ДРАМАТУРГІЇ СУЧАСНОГО СИМФОНІЗМУ: СЬОМА І ВОСЬМА СИМФОНІЇ Д. ШОСТАКОВИЧА ..... 195

*Веремьйова М.* АСПЕКТИ ВИЯВЛЕННЯ РОМАНТИЧНОЇ КОНЦЕПЦІЇ GESAMTKUNSTWERK У ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТАХ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДІ ..... 205

*Бабій О.* Das Ewig-Weibliche I.B. ГЕТЕ І ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ В ОПЕРНИХ ТВОРАХ Р. ВАГНЕРА ..... 217

*Гужва О.* МІФ І РЕЛІГІЯ В ПРОЕКЦІЇ НА ЖАНР СИМФОНІЇ ..... 229

*Тарасова О. Ю.* ФАЛИК. ДУХОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ХОРА (К ПРОБЛЕМЕ КОНЦЕРТНОГО СТИЛЯ) ..... 243

*Кром А.* З ІСТОРІЇ АМЕРИКАНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МІНІМАЛІЗМУ: СТВ РАЙХ ..... 250

*Михайлова О.* ВЗАСМОДІЯ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ В "БЕСТІАРІЇ" Ф. ПУЛЕНКА - Г. АПОЛЛІНЕРА ..... 257

*Панасюк В.* "А БАНДУРИСТ ИГРАЕТ НА БАНДУРЕ СТРАВИНСКОГО "СВЯЩЕННУЮ ВЕСНУ"" (про особливості взаємодії фольклору і мистецтва авангарду) ..... 269

*Іванова М.* ЖАНРОВА ПОЕТИКА "РОСІЙСЬКИХ КАЗОК" М. СИДЕЛЬНИКОВА (до питання вивчення камерно-ансамблевої музики) ..... 283

*Полянська Г.* ОПЕРА-БАЛЕТ "ВІЙ": ПРЕОБРАЖЕННЯ ДАНСАНТНОСТІ У СКЛАДНОМУ МІЖВИДОВОМУ СИНТЕЗІ ..... 292

*Сандюк С.* СКРИПКОВІ КОНЦЕРТИ В.А. МОЦАРТА В КОНТЕКСТІ ЙОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЯ ..... 302

*Євдокимов С.* VIBRATO ЯК ТЕХНІЧНИЙ ПРИЙОМ ТА ХУДОЖНІЙ ЗАСІБ У СКРИПКОВОМУ ВИКОНАВСТВІ ..... 316

*Стогній В.* ДИНАМІЧНЕ НЮАНСУВАННЯ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ ..... 325

*Голяка Г.* ДИТЯЧІ СЮІТИ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО В СУЧАСНОМУ РЕПЕРТУАРІ БАЯНІСТІВ ..... 338

*Федорков О.* ДЖАЗОВІ ПОШУКИ В "SMALL EAST SUITE" А. КАБАЧЕНКО ДЛЯ КВАРТЕТУ ТРОМБОНІВ ..... 352

*Кіракосова М.* ПРО РАННІЙ ПЕРІОД РОСІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ В ТБЛІСІ ..... 365

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Алтухов Валерій Миколайович** – директор Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату, заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри оркестрових духових інструментів ХДУМ ім. І.П. Котляревського.
- Бабій Оксана Петрівна** – аспірантка ХДУМ ім. І.П. Котляревського.
- Беліченко Наталя Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри гармонії і поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського.
- Верба Оксана Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики і фортепіано ХДАК.
- Веремійова Марина Миколаївна** – концертмейстер Луганського інституту культури і мистецтв.
- Гіголаєва Вікторія Олександрівна** – магістр ХДУМ ім. І.П. Котляревського.
- Голяка Геннадій Петрович** – аспірант Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка.
- Гужва Олександр Павлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри філософії та соціології Української державної академії залізничного транспорту.
- Євдокимов Сергій Анатолійович** – доцент кафедри оркестрових струнних інструментів ХДУМ ім. І.П. Котляревського.
- Іванова Маргарита Анатоліївна** – викладач теоретичних дисциплін Сумського вищого училища мистецтв і культури ім. Д.С. Бортнянського.
- Калашникова Ганна Володимирівна** – аспірантка Нижегородської державної консерваторії ім. М.І. Глінки.
- Кіракосова Марія Акопівна** – старший науковий співробітник кафедри історії музики Тбіліської державної консерваторії.
- Коваленко Юлія Петрівна** – викладач кафедри театрознавства ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

- Козак Олександра Іванівна** – кандидат філософських наук, доцент кафедри теорії музики і фортепіано ХДАК.
- Кононова Олена Василівна** – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського.
- Кравець Валерія Федорівна** – заслужений діяч мистецтв України, викладач Харківського музичного училища ім. Б.М. Лятошинського.
- Кром Ганна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри історії музики Нижегородської державної консерваторії ім. М.І. Глінки.
- Михайлова Ольга Валеріївна** – асистент-стажист ХДУМ ім. І.П. Котляревського.
- Очеретовська Неоніла Леонідівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І.П. Котляревського.
- Панасюк Валерій Юрійович** – кандидат мистецтвознавства, докторант Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка.
- Польська Ірина Іллічна** – доктор мистецтвознавства, професор ХДАК.
- Полянська Галина Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, викладач Полтавського музичного училища ім. М.В. Лисенка.
- Рощенко-Авер'янова Олена Георгіївна** – доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри історії та теорії світової та української культури ХДУМ ім. І.П. Котляревського.
- Руденко Ніна Іванівна** – доцент кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського.
- Рябцева Ірина Іллічна** – старший викладач Дніпропетровської муніципальної консерваторії.
- Сандюк Сергій Анатолійович** – викладач ХССМШ
- Сафронова Ніна Володимирівна** – старший викладач кафедри театрознавства ХДУМ ім. І.П. Котляревського.
- Сахно Ігор Леонідович** – керівник хору церкви Трьох Святителів та ансамблю древньоцерковного співу „Стрітєння”.
- Сіднева Тетяна Борисівна** – кандидат філософських наук, професор, проректор з наукової роботи, завідувача кафедрою

філософії та гуманітарних дисциплін Нижегородської державної консерваторії ім. М.І. Глінки, заслужений працівник вищої школи РФ.

**Стогній Валентина Тимофіївна** — доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

**Тарасова Ольга Володимирівна** — аспірантка Нижегородської державної консерваторії ім. М.І. Глінки.

**Федорков Олег Вікторович** — доцент кафедри оркестрових духових інструментів ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

**Цуранова Оксана Олексіївна** — викладач Харківського гуманітарно-педагогічного інституту

**Чернявська Маріанна Станіславівна** — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І.П. Котляревського.

Наукове видання

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.).

## МИСТЕЦТВО ТА ОСВІТА СЬОГОДЕННЯ

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти

Випуск 18

Відповідальний за випуск	<b>Драч І.С.</b>
Редактор та упорядник	<b>Шубіна А.І.</b>
Технічний редактор	<b>Графова О.Ю.</b>

Підписано до друку 07.12.2006. Формат 60x84 1/16  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура BalticaС.  
Ук. друк. арк. 22,3. Обл. - вид. арк.23,4.  
Накл. 300 прим.

Видавництво «Кортес»  
Віддруковано ФОП Костинський А.В.  
61024, м. Харків, вул. Лермонтовська, 27.