

Міністерство культури, молоді та спорту України

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

Кафедра історії української та зарубіжної музики

**МИСТЕЦТВО:  
ЖІНКА  
ЗА МЕЖАМИ ЗВИЧАЙНОГО**

*Аспекти  
історичного музикознавства*

Випуск XVII

Збірник наукових статей

Харків  
2019

**Ministry of Culture, Youth and Sport of Ukraine**  
**Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts**  
**History of Ukrainian and foreign music department**

**ART:  
WOMAN  
OUT OF FRAMES OF THE ORDINARY**

*Aspects  
of the historical musicology*

**Issue XVII**

**Collection of research papers**

Kharkiv  
2019

Министерство культуры, молодёжи и спорта Украины

Харьковский национальный университет искусств  
имени И. П. Котляревского

Кафедра истории украинской и зарубежной музыки

**ИСКУССТВО:  
ЖЕНЩИНА  
ЗА ГРАНЬЮ ОБЫДЕННОГО**

*Аспекты  
исторического музыкознания*

Выпуск XVII

Сборник научных статей

Харьков  
2019

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
(Протокол № 2 від 26 вересня 2019 року)

Видання індексується базами даних Google Scholar, Бібліометрика української науки, ELIBRARY.ru (РІНЦ),  
реферується та відображається у загальнодержавній реферативній базі даних «Україна наукова»  
[<http://www.nbuv.gov.ua/db/ref.html>]

**Редакційна колегія:**

ВЕРКІНА Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (*голова*); ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – доктор мистецтвознавства, професор; ДРАЧ І. С. – доктор мистецтвознавства, професор; ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО М. Р. – доктор мистецтвознавства, професор; ШАПОВАЛОВА Л. В. – доктор мистецтвознавства, професор; ГРЕБЕНЮК Н. С. – доктор мистецтвознавства, професор; BEDNAREK WIESIAW – dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy (Polska) [*Беднарек В'єслав* – доктор хабілітований, професор вокально-акторської кафедри Музичної академії ім. Ф. Нововейського у Бидгощі (Польща)]; JEREMUS-LEWANDOWSKA ANNA – dr. hab., prof., Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego, Poznan (Polska) [*Сремус-Левандовська Анна* – доктор хабілітований, професор Академії музики ім. І. І. Падеревського (м. Познань, Польща)]; WASZKIEL MAREK – dr. hab., prof., Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa (Polska) [*Вашкель Марек* – доктор хабілітований, професор Варшавської національної театральної академії ім. О. Зельверовича (м. Варшава, Польща)]; LOOS HELMUT – dr., prof., Leipzig; Ehrenmitglied der Gesellschaft für deutsche Musikultur in Südosteuropa, München (Deutschland) [*Лоос Хельмут* – доктор, професор, Лейпциг; Почесний член Товариства німецької музичної культури в Південно-Східній Європі, (м. Мюнхен, Німеччина)].

**Рецензенти:**

Польська І. І., д-р мистецтвознавства, проф.; Чепалов О. В., д-р мистецтвознавства, проф.;  
Александрова О. О., д-р мистецтвознавства, доцент (Україна, м. Харків).

**Редактори-упорядники** – Л. В. Русакова

**Аспекти історичного музикознавства** : зб. наук. ст. **Вип. XVII: Мистецтво: Жінка за межами звичайного** / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова; ред. Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк. Харків : ХНУМ, 2019. 312 с. ISSN 2519-4143

Сьогодні вже не лишилося сумнівів щодо можливостей жінки, яка віками перебувала на периферії історії мистецтв, бути не тільки її надихаючою Музою, але і справжнім її Творцем. Отже, наукові розвідки, зібрані навколо «жіночого питання» в мистецтві, не стільки висвітлюють його дискусійний бік, скільки зосереджуються на практичному внеску жіночої половини людства до скарбниці світової музично-театральної культури. *Перший розділ* збірника представляє жіночу складову культури України, звертаючись до композиторської, музично-виконавської, театрально-кінематографічної творчості наших сучасниць та віддаючи данину давньому й недавньому минулому; *другий* – дає ретроспективний погляд, виокремлюючи легендарні жіночі постаті світового мистецтва, що вплинули на хід музичної історії, та відкриваючи маловідомі імена, які ще чекатимуть на своїх дослідників.

Видання адресоване науковцям, викладачам, студентам і аспірантам музичних і театральних спеціальностей та любителям музики й театру.

УДК 78.03



**ЗМІСТ**  
СОДЕРЖАНИЕ ■ TABLE OF CONTENTS

**Зміст ■ Содержание ■ Table of contents** ..... 5

Розділ 1. ■ Раздел 1. ■ Section 1.

*Жіночі обличчя України*

*Женские лица Украины ■ Women's faces of Ukraine*

- Шубіна Л. І.* «Актуальне інтонування» у вокально-виконавській практиці Тетяни Веркіної (на матеріалі романсового репертуару) ■ *Шубина Л. И.* «Актуальное интонирование» в вокально-исполнительской практике Татьяны Веркиной (на материале романсового репертуара) ■ *Shubina L. I.* "Actual intoning" in the vocal-performing practice of Tetiana Vierkina (based on the romance repertory) ..... 9
- Джерелянський П. (Величко Ю. П.).* Рівні між рівних. Українське жіноцтво в історично-культурному контексті ■ *Джерелянский П. (Величко Ю. П.).* Равные среди равных. Женщины-украинки в историко-культурном контексте ■ *Jerelianskyi P. (Velychko Yu. P.).* Equal among equals. Ukrainian women in historical and cultural context ..... 33
- Сухомлінова П. П.* Хорова творчість Ганни Гаврилець як символ соборності України (на прикладі музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо») ■ *Сухомлинова П. П.* Хоровое творчество Анны Гаврилец как символ соборности Украины (на примере музыкально-сценического действия «Золотой камень поседем») ■ *Sukhomlinova T. P.* Choral creativity by Hanna Havrylets as a symbol of the togetherness of Ukraine (on the example of the musical and stage action "We will sow the Golden Stone") ..... 44
- Якимчук О. М., Черкашина О. В., Утешева Н. М.* Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella I. **Алексійчук: особливості трактування канонічного тексту** ■ *Якимчук Е. Н., Черкашина О. В., Утешева Н. М.* Духовные песнопения для женского хора



- a cappella И. Алексейчук: особенности трактовки канонического текста  
 ■ *Yakymchuk O. M., Cherkashina O., V., Utesheva N. M.* Spiritual chants for the female choir a cappella by Iryna Aleksiiichuk: features of the interpretation of canonical text ..... 60
- Щетинський О. С. Музична іконографія Благовіщення: особистий досвід** ■ *Щетинський А. С.* Музыкальная иконография Благовещения: личный опыт ■ *Shchetynsky O. S.* Musical iconography of Annunciation: personal experience ..... 74
- Феденко А. Ю. Специфіка втілення жіночих образів у сучасних українських мюзиклах та рок-операх (на прикладі творчості Наталії Сумської)** ■ *Феденко А. Ю.* Специфика воплощения женских образов в современных украинских мюзиклах и рок-операх (на примере творчества Натальи Сумской) ■ *Fedenko A. Yu.* The specifics of female characters embodiment in contemporary Ukrainian musicals and rock operas (on the example of Nataliya Sumska's creativity) ..... 90
- Мельник А. О. Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру** ■ *Мельник А. А.* Скрипичная миниатюра в творчестве Людмилы Шукайло: особенности трактовки жанра ■ *Melnyk A. O.* Violin miniature in creativity by Liudmila Shukailo: features of the genre interpretation ..... 102
- Гордеев С. І. Театрально-педагогічні принципи В. М. Чистякової в формуванні образного світу українського актора** ■ *Гордеев С. И.* Театрально-педагогические принципы В. М. Чистяковой в формировании образного мира украинского актёра ■ *Hordiiev S. I.* Theatrical and pedagogical foundations laid down by V. M. Chystiakova in the development of the imaginative world of the Ukrainian actor ..... 115
- Горелова В. С. Полина Куманченко та Лідія Криницька в образі матері у фільмах «Кров людська – не водиця», «Дмитро Горицвіт», «Люди не все знають» та «Лимерівна»** ■ *Горелова В. С.* Полина Куманченко и Лидия Криницкая в образе матери в фильмах «Кров людская – не водица», «Дмитро Горицвит», «Люди не все знают» и «Лымеривна» ■ *Horielova V. S.* The Kharkiv actresses Polina Kumanchenko and Lidiya Krynytska in the image of a mother in the films “Human’s blood is not water”, “Dmytro Horytsvit”, “People don’t know the all” and “Lymerivna” .. 130



- Калениченко О. Н.* **Интерпретация произведений Н. В. Гоголя на сцене театра кукол (на материале спектакля О. Дмитриевой «Майская ночь, или Лунное колдовство») ■ Каленіченко О. М.**  
 Interpretation of works by M. V. Gogol on the puppet theater stage (based on the spectacle by Oksana Dmitrieva «May night, or Moonlight Witchcraft») 148
- *Kalenichenko O. M.* Interpretation of Gogol's works on the puppet theater stage (based on the spectacle by Oksana Dmitrieva «May night, or Moonlight Witchcraft») 148

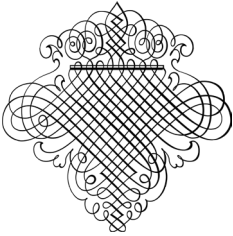
## Розділ 2. ■ Раздел 2. ■ Section 2.

*Жіноча історія світового мистецтва**Женская история мирового искусства ■ Female History of the World Art*

- Михайлова О. В.* **Женщина в искусстве: дыхание прекрасного в мужском мире ■ Михайлова О. В.** Жінка в мистецтві: подих прекрасного в чоловічому світі ■ *Mikhailova O. V.* Woman in art: a breath of beauty in the men's world ..... 163
- Сердюк О. В.* **Марія Шимановська як концертуючий композитор епохи романтизму ■ Сердюк А. В.** Мария Шимановская как концертирующий композитор эпохи романтизма ■ *Serdiuk O. V.* Maria Szymanowska as a recital pianist-composer of the Romantic epoch ..... 180
- Маценка С. П.* **Літературний портрет Фанні Гензель-Мендельсон (роман «Найдорожча Фенхель! Життя Фанні Гензель-Мендельсон в етюдах і інтермецо» Петера Гертлінґа) ■ Маценка С. П.** Литературный портрет Фанни Гензель-Мендельсон (роман «Дорогая Фенхель! Жизнь Фанни Гензель-Мендельсон в этюдах и интермецо» Петера Хертлинга) ■ *Mascenka S. P.* Literary Portrait of Fanny Hensel-Mendelssohn (in Peter Härtling's novel "Dearest Fenchel! The Life of Fanny Hensel-Mendelssohn in Etudes and Intermezzi") ..... 195
- Чернявська М. С.* **Постать Кларі Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі ■ Чернявская М. С.** Облик Клары Вик-Шуман в европейском научном дискурсе ■ *Cherniavska M. S.* Clara Wieck Schumann in the European scientific discourse ..... 213



<b>Сердюк Я. О. Аманда Майєр: скрипалька, піаністка, композиторка – представниця лейпцизького романтизму</b>	
■ <i>Сердюк Я. Я.</i> ■ Аманда Майєр: скрипачка, пианистка, композитор – представительница лейпцигского романтизма ■ <i>Serdiuk Ya. O.</i> Amanda Maier: a violinist, a pianist, a composer – the representative of Leipzig Romanticism .....	232
<b>Польская И. И. «Ехеги monumentum»: отражение шумановских образов в Вариациях И. Брамса на тему Р. Шумана оп. 23:</b>	
■ <i>Польская И. И.</i> «Ехеги monumentum»: віддзеркалення шуманівських образів у Варіаціях Й. Брамса на тему Р. Шумана оп. 23 ■ <i>Pol'ska I. I.</i> «Ехеги monumentum»: the reflection of Schumann's images in the Variations by J. Brahms on the theme by R. Schumann op. 23 .....	249
<b>Коденко И. И. Концепції відтворення старовинної музики у творчості Ванди Ландовської</b>	
■ <i>Коденко И. И.</i> Концепции воссоздания старинной музыки в творчестве Ванды Ландовской ■ <i>Kodenko I. I.</i> Concepts of Early Music Re-creation in Wanda Landowska's Work .....	261
<b>Клебанова С. В. Вокальный цикл «Фацелия»: опыт звуковой экзистенции в раннем творчестве С. Губайдулиной</b>	
■ <i>Клебанова С. В.</i> Вокальний цикл «Фацелія»: досвід звукової екзистенції в ранній творчості С. Губайдуліної ■ <i>Klebanova S. V.</i> The vocal cycle "Facelia": the experience of "sound existence" in Sofia Gubaidulina's early creativity .....	280
<b>Про авторів</b> .....	304
<b>Об авторах</b> .....	306
<b>About authors</b> .....	308



## Розділ 1.

# Жіночі обличчя України

УДК 784.071.2 (477.54)(092) : 781.62

DOI 10.34064/khnum2-1701

**Шубіна Л. І.**

ORCID 0000-0002-3984-8856

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

### **«Актуальне інтонування» у вокально-виконавській практиці Тетяни Веркіної (на матеріалі романсового репертуару)**

**АНОТАЦІЯ** ■ Шубіна Л. І. «Актуальне інтонування» у вокально-виконавській практиці Тетяни Веркіної (на матеріалі романсового репертуару). ■ Автором здійснена спроба, використовуючи визначення «актуальне інтонування», послідовно розкрити в дисертаційному дослідженні Тетяни Веркіної, народної артистки України, професора, ректора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, розглянути це поняття в контексті виконавської практики Веркіної-співачки. Матеріалом дослідження стали кілька прикладів з її романсового репертуару, які аналізуються в аспекті логіки змістоутворення в кожному з обраних творів та найбільш яскравих проявів в їх інтерпретації творчої індивідуальності виконавиці, а також її власного ставлення до жанру романсу як до актуального явища в сучасному соціокультурному середовищі. ■ **Ключові слова:** романс, вокально-виконавська практика Т. В. Веркіної, «актуальне інтону-



вання», інтонація, камерний спів, виконавська інтерпретація, соціокультурне середовище.

**АННОТАЦІЯ ■ Шубина Л. І. «Актуальное интонирование» в вокально-исполнительской практике Татьяны Веркиной (на материале романсового репертуара).** ■ Автором предпринята попытка, используя понятие «актуальное интонирование», последовательно раскрытое в диссертационном исследовании Татьяны Веркиной, народной артистки Украины, профессора, ректора Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, рассмотреть это понятие в контексте исполнительской практики Веркиной-певицы. Материалом исследования стали несколько примеров из её романсового репертуара, которые анализируются в аспекте логики смыслообразования в каждом из выбранных произведений, наиболее ярких проявлений в их интерпретации творческой индивидуальности исполнительницы, а также её собственного восприятия жанра романса как актуального явления в современной социокультурной среде. ■ **Ключевые слова:** романс, вокально-исполнительская практика Т. Б. Веркиной, «актуальное интонирование», интонация, камерное пение, исполнительская интерпретация, социокультурная среда.

**ABSTRACT ■ Shubina L. I. «Actual intoning» in the vocal-performing practice of Tetiana Vierkina (based on the romance repertory).**

■ **Background. Objectives and methodology of the research.** An attempt is made to consider the vocal-performing work of the People's Artist of Ukraine Tetiana Vierkina in the aspect of the "actual intoning" concept, which was developed in her PhD thesis. "Actual intoning" is interpreted by the researcher not only as the performer's work, who turned the author's text into the sound reality, into a living speech utterance, but also as the desire to fill her interpretation with relevant meanings that are significant for the modern era. The scientific work by T. Vierkina, devoted to the problems of intoning, grew out from a generalization of her many years of experience – artistic and pedagogical. However, in the field of view of the musicologists studying the performing art of T. Vierkina, mainly, her pianistic mastery proves to be. However, in Ukraine, as in the cities of Russia, Armenia, Georgia, Belarus, T. Vierkina is also known as a chamber singer, the owner of a very beautiful soprano, a performer with a peculiar manner of singing.



Being not as powerful and dense as opera voices, the singer's voice nevertheless sounds good in large concert halls with the accompaniment of symphony orchestras thanks to her technique of bright, sonorous sound. Having a recognizable, unique timbre, Tetiana Vierkina subordinates it to the tasks of expressively meaningful singing, finds her place among the intellectual type of singers.

Two main directions in her vocal repertoire are defined – domestic, classical romance, pop songs of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, on the one hand, and chamber-vocal music by Kharkiv composers, on the other. **The purpose of this article** is to consider only one direction in the vocal performing creativity by T. Vierkina related to her romances singing repertoire.

**The research is based** on five romances representing the Pushkin-Glinka era – “You’ll never understand my sadness” by A. Gurilev to the poem of V. Beshentsov, “Don’t wake her at the dawn” by A. Varlamov to the poem of A. Fet, “When minute of the life is hard” to the poem of M. Lermontov – and the “Silver Age” of Russian poetry: “No, he didn’t love” by A. Guercia to the poem of E. Del Preite, in the Russian translation of M. Medvedev and “The Lord’s Ball” by A. Vertinsky to the poem of the author. An analysis of the interpretations of these works is included in the historical context, referring to some other interpretations of their musical text, to reveal the originality of the images and meanings created by T. Vierkina. The features of the artist’s creative formation and the circumstances of her life, which influenced her performing style, are taken into account. Thus, the general scientific methods of historical retrospection, comparison, generalization are used in this work, as well as the **complex methodology** of analytical musical-theoretical researches that correlated with B. Asafiev’s theory of intonation.

**Research results.** The paper describes main features of the singing art of T. Vierkina, the artist with a beautiful timbre of her voice, which has a wide range capable of covering both soprano and mezzo-soprano. A brief overview of the vocal performance of T. Vierkina as a chamber singer is presented. The role of the Petersburg vocal teacher Raisa Christie, under whose guidance T. Vierkina perfected her singing technique and was supported in her search for an intonationally meaningful manner of singing, is shown.

Turning to the analytical material, the author emphasizes means of expressiveness, with the help of which the singer creates completely different images on the basis of five romances. High, penetrating elegiac character of the



Glinka type in the work of A. Gurilev is combined with the subtle understanding of the dialogical nature of the romance genre – the singer interprets each verse as an increasingly tense “phase” in her communication with an invisible interlocutor. In the song-romance of A. Varlamov, the singer goes by the parallelism of images of nature and a young beauty. The singer organizes the couplet-stanza form in a three-part composition, where the first and last sections (the nature waking up at sunrise plays with morning colors on the cheeks of a sleeping girl) contrast with the central one, in which the image of the night, the time of love anxieties and longings, dominates. At first, the singer’s voice is distinguished by its primary “instrumentality”, ease and purity of sound, while in the “night scene” it acquires greater density, verbal expressiveness. In the Bulakhov’s elegy, subtle penetration into the composer’s concept, which comes in a certain contradiction with Lermontov’s intent, makes it attractive. The poet reveals the effect of prayer as a process that begins “when minute of the life is hard”, and ends with the liberation of the hero from the burden of doubt. Bulakhov, on the contrary, choosing for the romance a gloomy, mournful tonality in B minor keeps it unchanged throughout the entire work, with the exception of episodic deviation to the parallel major, emphasizing the static contemplation of the image of the hero, who thinks suffering itself as grace, as effort of the soul aspiring to God.

When considering the last two romances (“No, he didn’t love” and “The Lord’s Ball”), references were made to the interpretations of other performers, who each in their own time and in their own way updated these works (V. Komissarzhevskaya, N. Alisova, A. Vertinsky, V. Vysotsky and others). T. Vierkina’s versions of the two romances are analyzed. The first one attracts with light associations with the free gypsy style of singing (improvisation, use of the larynx-nasal timbre, changing of the metro-rhythm, compression-stretching, free transitions from tempo slowdowns to accelerated movement, transitions from singing to chanting words, etc.). In the song-arietta by A. Vertinsky, the emphasis is on elegance, intonation of sympathy for the heroine, whose life flew in ghostly dreams. The singer narrates, distancing herself from the heroine, then, seems to transform into her, then comments, rising above the “action”.

**Conclusions.** Works created almost two centuries ago, performed by T. Vierkina, become significant and relevant for her contemporaries. In the romance she emphasizes the richness and depth of emotional experiences, which turns it into a kind of “encyclopedia” and, at the same time, “school of feelings”.



This school, according to the singer, is called upon to resist the ever-increasing impoverishment of the emotional life of people in the era of technological progress and the increasing popularity of communications in the virtual space of the Internet. T. Vierkina believes that with the classic romance the art of representing ordinary human feelings in the light of a high ideal, reflecting them openly, sincerely, and confidentially, is a part of our life. Evenings of T. Vierkina's romances have always been significant events in the musical life of Kharkiv, which drew the attention of the public. The singer's desire to "actualize" the genre, make it a "barometer" of the moods of her contemporaries, always find support among admirers of her artistic talent – all the singer's concert performances end with "mass singing" – performance of some popular romance by all the listeners in the hall. ■ **Key words:** *romance, vocal-performing practice of T. B. Vierkina, "actual intoning", intonation, chamber singing, performer's interpretation, socio-cultural environment.*



**Постановка проблеми та мета дослідження.** Почнемо з розгляду ключового для нашого дослідження визначення «актуальне інтонування». В сучасному музикознавстві вже склалися більш-менш чіткі смислові межі визначення «інтонування». Один із послідовників інтонаційної теорії Б. Асаф'єва (1930) серед багатьох чинників, що складають основу інтонування, називає «рух тонів», «осмислення», «безперервне функціонування психіки», «життєві смисли та аксіологію», «механізми слухового сприйняття» та ін. (Ментюков, А., н. д.). Але що ж являє собою «актуальне інтонування»? Наукове трактування цього визначення знаходимо в дисертаційному дослідженні Тетяни Веркіної, народної артистки України, професора кафедри спеціального фортепіано, ректора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (2008b).

З одного боку, «актуальне» трактується автором як реалізація потенційних можливостей нотного тексту, як багатоплановий процес активно творчої виконавської інтерпретації. У цьому значенні термін будь-яке виконання стає «актуальним», оскільки є актом втілення музичного (нотного) тексту в музичну мову. Але «актуальне» розгля-



дається автором і як «значуще», «злободенне», «важливе сьогодні, зараз». Тоді перед виконавцем постає завдання розкрити той підтекст твору, що буде співзвучним сучасній соціокультурній ситуації, відповідатиме духовним потребам та очікуванням сучасної слухачької спільноти. Виконавець у цьому випадку стає активним музичним просвітителем, учителем, місіонером, завдання якого – у старовинній музиці відкривати щось важливе сучасному слухачеві, а в новій, щойно створеній – знаходити цінності «вічні», актуальність яких із плином часу залишається незмінною. Спробуємо, слідом за дисертанткою, розглянути, як здійснюється процес «актуального інтонування» в її власній концертно-виконавській діяльності.

Наукова праця Т. Веркіної виросла з узагальнення її багаторічного досвіду – артистичного та педагогічного. Однак в поле зору дослідниці, як і музикознавців, які вивчають виконавську творчість Т. Веркіної, потрапляє, здебільшого, її піаністична майстерність. Утім, в Україні, як і в містах Росії, Вірменії, Грузії, Білорусії, Т. Веркіну знають і як камерну співачку, володарку надзвичайно красивого сопрано, виконавицю зі своєрідною манерою співу.

Цього напрямку своєї діяльності Т. Веркіна торкається лише в одному розділі дисертації, присвяченому вокальному циклу «Заветнейшее» В. Бібіка на вірші А. Ахматової, першим інтерпретатором якого стала Тетяна Борисівна. В поодиноких публікаціях інших авторів розмірковування про Веркіну-співачку пов'язані, переважно, з іншими, більш широкими темами: в аспекті виконавського стилю Т. Веркіної в цілому – в лаконічній статті Г. Ганзбурга (2016); при вивченні впливу міської аури на творчість поетів і музикантів Харкова в статті І. Драч (2009). Можливо, причина полягає в тому, що сама Тетяна Борисівна беззастережно вважає головною справою свого життя гру на фортепіано, а співу відводить роль супутню. Але чи можна погодитися з такою категоричною думкою? Її виступи в концертних залах Харкова, Києва, міст республік колишнього Союзу завжди викликали прихильну реакцію публіки. Вечори старовинного й сучасного романсу, презентація вокальних творів харківських композиторів або відродження забутих чи рідко виконуваних творів з музичного спадку минулих століть – все це ставало подією в музичному житті, жваво обговорювалося.

У Харківському осередку Спілки композиторів України Тетяну Борисівну слушно називали «музою», з легкої руки якої виник, по суті, новий творчий напрям. Бо чимало вокальних творів було написано «під Веркіну», – під впливом її особистості, притаманної їй вокально-виконавської манери! Співачці була однаково близькою як проста, доступна широкій аудиторії мова масово-популярних жанрів, так і складна стилістика новітньої музики, адресованої достатньо підготовленому слухачеві. І це були вже не пісенно-романсові мініатюри, а великі, розгорнуті форми вокального циклу, кантати та навіть симфонії (моносимфонія «Исповедь» В. Птушкіна, присвячена пам'яті Б. Чичибабіна). В. Бібік, В. Золотухін, В. Птушкін, М. Кармінській та інші композитори-харків'яни в пошуках сучасних засобів виразності знаходили в особі співачки однодумця, кращого інтерпретатора своїх творів. У багатьох випадках Т. Веркіна не тільки презентувала ці твори широкому слухачькому загалу, але й створювала їх «еталонні» інтерпретації, на які орієнтувалися вже наступні виконавці. А іноді такі інтерпретації виявлялися справді ексклюзивними, тому що твори, які виконувала Т. Веркіна, були безпосередньо адресовані їй, натхненні її неповторним образом піаністки, що співає. Так народився, приміром, один із кращих камерно-вокальних циклів В. Бібіка «Заветнейшее» на вірші А. Ахматової, в якому, за задумом автора, виконавиця співала та сама собі акомпанувала. В. Бібік зізнався Т. Веркіній, що ідею цього опусу йому підказало яскраве враження – жіноча фігура, що стояла біля колони у блакитній сукні (Веркіна, Т., 2008а, с. 152). «Інтелектуальною співачкою» називав Тетяну Борисівну композитор Марк Кармінський, маючи на увазі притаманний їй особливий тип виконавства, котрий він особливо цінував, – не «прекрасний спів» як такий, а «розумний», з глибоким розкриттям авторського тексту.

Варто зазначити, що докладалися певні зусилля для фіксації та збереження вокального творчого доробку Т. Веркіної – були зроблені записи Національним радіо, існують чимало аудіодисків із записом виконання класичних романсів, камерних творів харківських композиторів. На обласному телебаченні пройшли програми з виступами Веркіної-співачки. Цей значний за обсягом і художньою якістю матеріал ще чекає на свого дослідника. **Мета даної статті** скромніша –



розглянути лише один напрямок у вокальному виконавстві Т. Веркіної, пов'язаний з її романсовим репертуаром.

**Виклад основного матеріалу.** Кажуть, коли хочеш пізнати людину, звернися до її джерел. Співом Т. Веркіна захоплювалася від раннього дитинства. В будинку постійно музикували. Батько, знаний вчений-фізик, вчився паралельно в класі спеціального фортепіано професора А. Лунца. Мати, хімік за освітою, мала гарне, по-оперному сильне сопрано. Професор П. Голубев, фундатор харківської вокальної школи, в якого вона брала уроки, прококував їй блискучу оперну кар'єру. Будучи ще студенткою університету (нині – Харківський національний університет імені В. Каразіна), Лідія Коваленко здобула славу університетської зірки – її виступи з аріями із опер, романсами, українськими піснями незмінно супроводжувалися оваціями. Фортепіано та вокал вже в її ранні роки співіснували в житті Тетяни «на рівних». Слідом за старшою сестрою дівчинка вчилася грати на інструменті та водночас із захопленням слухала спів мами, підспівуючи їй. А подорослішавши, співала з нею дуєтом українські народні пісні, старовинні романси. Потім настала пора шкільних вечорів, на яких Тетяна нерідко виступала солісткою хору. І в Інституті мистецтв, будучи студенткою фортепіанного відділу, охоче брала участь у вечорах, які проводила кафедра іноземних мов – англійською мовою співала пісні з альбомів «Бітлз», мюзиклу Л. Бернстайна «Вестсайдська історія».

На одному з таких вечорів Тетяну запримітив студент-композитор Володимир Птушкін і відразу ж, вражений її голосом, попросив виконати його вокальний цикл на слова Г. Аполлінера «Дороги». Не вдовзі Тетяну запросили до Харківського театру російської драми – виконувати вокалізи одразу у двох виставах. Протягом наступних років молоду викладачку запрошували ілюстратором вокальних творів на заняття з історії музики. Планка вимог до вокалу підвищувалася, і постало питання про необхідність спеціальної освіти. І тут відразу ж виникли перші труднощі. За плечима Веркіної-піаністки – навчання в класі професора Харківського інституту мистецтв В. Захарченка, а пізніше – вдосконалення майстерності в класах прославлених піаністів і професорів Московської консерваторії Є. Малініна та



С. Нейгауза. А вокал? Може, варто було б вступити до класу сольного співу в інституті, де вона вже викладала? На цьому, до речі, наполягала професор Т. Я. Веске, намагаючись залучити здібну співачку до свого класу. Але не склалося... Скоріш за все, через те, що Тетяна, яка обрала для себе шлях камерної співачки, розуміла – універсальна академічна школа, орієнтована на оперних співаків, уведе її вбік від обраного вже напрямку. А школа камерного співу й сьогодні залишається відносно слабкою ланкою у вокальній освіті. Отже, довелося переймати співочий досвід мами, прислухатися до співу видатних камерних співачок, тобто опановувати основи майстерності самостійно, покладаючись на власну інтуїцію та свій художній смак.

Але допомога все-таки прийшла – із зовсім несподіваного боку. Справжнім дарунком долі Тетяна Борисівна вважає зустріч зі співачкою та вокальним педагогом із С.-Петербурга Раїсою Крісті. Цю зустріч влаштували викладачі І. Й. Козловська та Е. Д. Цукурова, в класі яких Тетяна в студентські роки опановувала практику концертмейстерської роботи та гри в камерному ансамблі. Обидві високо цінували вокальні дані, особливу виконавську манеру Тетяни, та доклали чимало зусиль, щоб допомогти розкрити її співочий талант. Завершивши вокальну кар'єру, Р. Крісті намагалася влаштуватися до С.-Петербурзької (на той час – Ленінградської) консерваторії, але не була прийнята через відсутність диплома про вищу музичну освіту. Приїхавши до Харкова (аби погостити в рідних), вона затрималася тут на деякий час. Саме тоді Тетяна під керівництвом Крісті почала серйозно опановувати таємниці співочого мистецтва.

У Р. Крісті були свої секрети постановки дихання, настройки та управління голосовим апаратом. Вона нічого не нав'язувала, не примушувала до послуху, а прагнула зберегти природне звучання голосу учениці, здійснюючи легке його «огранювання», розкриваючи в ньому нові темброві барви. Вчительку та ученицю зблизили копітка робота над кожним звуком, інтервалом, логікою розгортання вокальної мелодії, і, паралельно, – тривалі бесіди про створення художнього образу, «збирання» його з інтонаційних деталей авторського тексту.

Уроки Р. Крісті швидко та міцно засвоювалися її ученицею, оскільки лягали на добре підготовлений ґрунт. Так, Т. Веркіна із за-



хопленням розповідала про роки навчання у знаменитій своїм педагогічним колективом загальноосвітній школі № 17, особливо – про уроки літератури. Їх вела Рахіль Лазарівна Басіна, яка володіла мистецтвом перетворювати звичайні шкільні заняття на справжню творчу студію. Школярів долучали до практики «повільного», осмисленого читання літературних творів, виразного інтонування віршів. Вимога вчителя – дослухатися до слова, шукати для нього відповідну «інтонаційну форму», захоплюючи «інтонаційні експерименти», коли пошук потрібної інтонації йде за принципом «від противного» – все це нагадувало подорож до «країни чудес», породжувало бажання знову та знову зазирати до таємничого «задзеркалля» художніх творів.

\* \* \*

Сьогодні, через багато років, уже в своїй педагогічній роботі Тетяна Борисівна постійно наголошує на близькості мови словесної та музичної. Прагнучи розвинути у своїх вихованців інтерес до інтонаційного аналізу твору, вона нерідко «звертається за допомогою» до суміжного мистецтва. У традиціях класу – своєрідні інтонаційні «тренінги», основою яких стало читання-інтонування літературних текстів. Наприклад, розмотується «інтонаційний клубок» початкового двовірша з пушкінського «Я помню чудное мгновенье» – від слова до речення, від речення до строфи. Або, ставши в коло, учні передають з рук в руки якийсь літературний текст, і кожен наступний «гравець» має не просто прочитати свою частину тексту, а увійти в потрібну «тональність» та підхопити інтонацію партнера, не перериваючи ні на мить прихованої «мелодії» твору.

Настільки ж небайдужим є ставлення Т. Веркіної й до того, як спілкуються з педагогами та між собою її вихованці! Переглядаючи разом із ними фільм чи екранізацію вистави, вона не втрачає нагоди прокоментувати, а то й покритикувати сценічну мову акторів, відзначаючи як випадки точного «влучання» в потрібну інтонацію, так і навпаки, – інтонаційну фальш. У багатьох інтерв'ю з журналістами Т. Веркіна нарікає на загальний занепад культури мови, на її емоційну сухість, маловиразність. А бідність почуттів – від браку любові, доброти, співчуття. Особлива увага до слова, до мови – найважливіша

ознака роботи Т. Веркіної над вокальним репертуаром, у тому числі й романсом. У просторі авторського музично-поетичного тексту вона нерідко виступає співавтором творів, виявляючи свою індивідуальність в оригінальній художній інтерпретації.

Романс – не просто частина вокального репертуару Т. Веркіної. Вона з дитячих років жила в його атмосфері, відчуваючи його як прекрасну країну, в якій панують любов і краса. Сприйняття романсу не тільки як мистецтва, але й як форми спілкування – яскраво емоційного, щирого, від серця до серця – Т. Веркіна зберегла й пізніше, коли співала на «малих» концертних майданчиках – в організованій її батьком, директором ФТНТУ, «філармонії фізиків», у Будинку вчених, на вечорах в Інституті мистецтв... І, нарешті, піддавшись на вмовляння свого колеги й партнера по концертним виступам М. Дубіненка, Т. Веркіна ризикнула вийти з романсом на велику, філармонічну, сцену. Успіх у харківської публіки виявився настільки резонансним, що було прийнято рішення – негайно розпочати підготовку нових програм.

Репертуарні уподобання співачки пов'язані з тим різновидом романсу, що його зазвичай називають старовинним, класичним, а ще – міським, побутовим. Залишаючись явищем мистецтва, такі романси мають функції вжиткові, задовольняючи потреби людей у спілкуванні, у психологічній рекреації. Їх створюють і виконують професійні музиканти, а також безвісні аматори, і звучать вони, в рівній мірі, на концертній естраді та в побуті, піддаючись нерідко фольклоризації – з усіма наслідками, що випливають з того (забуття авторів музики або тексту, «ревізія» музичного й поетичного тексту – відповідно до смаків та виконавських можливостей співаків «з народу»).

У концертних програмах Т. Веркіної переважають пісні-романси пушкінсько-глінкинської епохи. Цю класику жанру в її репертуарі відкривають твори О. Гурільова – «героя» музичних вечорів у будинку Веркіних. А поруч – вокальні твори О. Варламова, П. Булахова, М. Глінки, О. Даргомижського, а також вокальна лірика Срібної доби, в тому числі, зворушливі пісеньки поета, що співав, – О. Вертинського, популярні мелодії ХХ ст. – І. Дунаєвського, І. Шварца, А. Гуерчіа, С. Байнеса, твори харківських авторів – В. Золотухіна, М. Кармінського, М. Стецюна, В. Птушкіна.



«Актуальне інтонування» та його прояви у виконавській практиці Т. Веркіної ми розглянемо у *трьох аспектах*: 1) як процес «змістоутворення» в образах для аналізу романсах; 2) як прояв творчої індивідуальності артистки в конкретних творах; 3) з точки зору сприйняття співачкою романсового жанру як актуального явища сучасної духовної культури. Для аналізу обрані п'ять романсів, різних за тематикою та образним змістом. Разом вони перекидають арку від «Золотої доби» романсу (О. Гурільов, О. Варламов, П. Булахов) до «Срібної» – (А. Гуерчіа, О. Вертинський).

«*Вам не понять моей печали*» О. Гурільова на вірші О. Бешенцова – одне з найяскравіших творінь композитора. Через весь романс лейтмотивом проходить фраза, винесена в заголовок. Героїня розповідає своєму невидимому співрозмовникові про власну драму, приводячи один за одним докази зради коханого. Ця «негативна конструкція» проходить на початку кожного куплету, вона ж замикає його – триразово повторений лейтмотив перетворюється на імперативне твердження: «Вам не понять». Відзначимо, як тонко Т. Веркіна переосмислює лейтмотивну фразу. Спочатку вона звучить як запитання, що залишається без відповіді (внутрішній діалог героїні). У другій і третій строфах-куплетах ця фраза звучить більш схвильовано, напружено, в стислому темпоритмі – героїня немов звертається до свого мовчазного співрозмовника, бажаючи викликати реакцію у відповідь. Цікавим є трактування заключного четвертого куплету. Дві перші фрази – нове свідцтво переживань героїні, виражене промовистою метафорою («вулкан ревности...»). Це – кульмінаційна фаза наскрізної «крешендууючої» форми, яку співачка вибудовує на основі куплетно-строфічної. А далі – несподіваний спад і перехід до тиші та спокою. Останні повторення слів «Вам не понять» вже позбавлені імперативної переконливості, звучать на *pp*, трохи відсторонено. Справді, неможливо зрозуміти іншу людину, не маючи особистого досвіду любовних страждань. Отже, у виконанні Т. Веркіної виразно постав загалено-філософічний план елегії Гурільова.

«*На заре ты её не буди*» О. Варламова на вірші А. Фета – ще одна перлина в репертуарі Т. Веркіної. На відміну від романсу Гурільова, в якому «місце дії» не позначене, у творі Варламова-Фета образ



сплячої юної красуні вписаний в живий, динамічний образ природи. Композитор перетворює вірші Фета на елегійний романс, наближений до жанру пісні – узагальнена мелодика, куплетно-строфічна форма. Розгортання ж «фабули» романсу стає вже завданням виконавця.

Вірш Фета по-різному трактується філологами. Дехто робить наголос на мотиві смерті, що реалізується через образ юної, але смертельно хворої дівчини. Іншим виявилася ближчою типово фетівська ідея злиття людини та природи, гармонії їхніх взаємин. О. Варламов зі своєю музичною версією перебуває десь посередині подібних трактувань. Він надзвичайно точно відтворює інтонацію, в якій насолода від не надто яскравої краси російської природи поєднується з тугою та смутком. До цього треба додати й відомий вислів В. Боткіна (2002), який відзначив, що поетичне почуття Фета постає «в простой домашней одежде». Ця фетівська «нота» на диво співзвучна побутовому романсу й, можливо, тому вона так природно лягла й на музику Варламова. Висока поетичність його романсу поєднується із сумною, ностальгічною інтонацією. Обрано простий, «первинний» комплекс виражальних засобів: пісенна мелодія із симетричним рухом мелодійної лінії вгору і вниз, яка скромно прикрашена мелізмами (форшлаги), мінор із традиційним відхиленням у паралельний мажор, м'яке погойдування вальсового ритму.

Т. Веркіна виконує романс легким, польотним, вирівняним «інструменталізованим» звуком. Вона немов зі сторони милується сплячою дівчиною, на обличчі якої грають яскраві фарби ранкової природи, що прокидається. А разом із природою починають прокидатися й перші любовні почуття. Співачка особливо виділяє третій та четвертий куплети, де мова йде про тривожні сумніви, яких героїня зазнала напередодні, «ввечеру» спостерігаючи за іграми місяця, слухаючи гучний спів солов'я. Але це – лише перші ліричні передвістя, а поки вона перебуває у своєму солодкому сні. Співачка «закільцьовує» композицію твору, повертаючись до початкової, легкої, немов усміхненої манери інтонування. Але тепер образ підсилений наполегливими повторами слів «Не буди», які в заключній фразі переростають на вигук.

Елегія «*В минуту жизни трудную*» П. Булахова написана на вірш М. Лермонтова «Молитва». Твір цей багато в чому є незвичай-



ним для поета: бунтівний романтик, схильний до пошуків спокою... в бурях, раптом виявляє смиренне бажання на собі самому відчутти чудодійну силу молитви. Автор не каже, яку саме молитву він старанно повторює, йому важливіше розповісти читачеві про благодатний вплив на його душу молитовного звернення до Бога. Серед виражальних засобів, якими користується поет – семантика фоном. Так, тягуче, тужливе «у» дев'ять разів з'являється в першій строфі, де позначено початковий стан героя («теснится ль в сердце грусть»). У другій строфі на перший план виходять голосні більш відкриті, дзвінкі «і» та «а», в заключній третій строфі панує голосна «о» – ліричний герой радіє звільненню від тягара вічних сумнівів: вони тепер «далекО – и верится, и плачется, и так легкО, легкО».

Композитор, який теж писав свою елегію «в минуту трудную», будучи через важку хворобу довгі роки прикутий до ліжка, також міг, подібно до Лермонтова, присвятити романс самому собі. Слідом за поетом він виділяє ключові голосні, роблячи їх ударними (початок такту) та подовжуючи тривалості. Але в цілому в музиці романсу відсутнє віддзеркалення *процесу* духовного перетворення героя. Вона більш споглядальна й узагальнено передає зосереджений молитовний стан. Молитовне почуття – приховане від сторонніх, інтимне, оскільки йде від серця, котре у стані молитви намагається позбутися дрібних пристрастей, повсякденної суєти – передається засобами романсового жанру.

Тетяна Веркіна та Микола Дубіненко спромоглися вирішити відразу два виконавських завдання. По-перше, здійснити слідом за автором процес «переінтонування» первісних жанрових засобів романсу, перевести їх у новий образно-смісловий контекст, а, по-друге, знайти ключі до власної інтерпретації цього шедевр російської камерно-вокальної музики. Прислухаймося спочатку до звучання інструменту. Партія супроводу, незважаючи на граничну економію засобів та службову, на перший погляд, функцію, виконує важливу роль у створенні музично-поетичного образу. Налаштування на цей образ – похмурий, тривожний – піаніст задає в короткій прелюдії, де після двох закличних вигуків (динамічно акцентований зменшений септакорд із розв'язанням у тоніку) розпочинають невпинний рух басові октави.



Цими октавами позначатиметься початок тридольних тактів, що може викликати асоціації з вальсовим ритмом, а наступні розкладені тризвучки – з «гітарними переборами». Але в піаніста інший задум – басові октави звучать *non legato*, без особливого акценту на сильній долі, вони наближаються, радше, до мірного калатання «дзвонів». А розкладені звуки акорду уподібнюються «хвилі», що накочується у відповідь, пробуджена басовим звуком. М. Дубіненко грає, не стільки наслідуючи традицію романсової лірики, скільки наближаючись до стилю романсу-*молитви* (згідно з авторською виконавською вказівкою – *Andante religioso*). Відзначимо й дивовижну злитість обох партій, яка будується за принципом «естафети», демонструючи вміння партнерів уважно прислухатися один до одного, до окремих інтервалів, співзвуч.

«Переінтонування» романсових засобів виразності в новому образно-смысловому контексті здійснює і співачка. «В минуту жизни трудную» – перша фраза на повторенні-скандуванні одного тону звучить стримано-скорботно та, водночас, з якоюсь твердою рішучістю. Подальше мелодійне оспівування зі «слабким закінченням» – інтонацією «подиху» – лише закруглює, пом'якшує фразу, але без надмірного ліризму. Співачка й далі знаходить певний баланс між строгістю стриманого почуття та його емоційною наповненістю. Головну роль у встановленні цієї рівноваги зіграло глибоке розуміння твору Булахова. Звернімо увагу на вибір композитором однієї з найбільш скорботних, похмурих тональностей – сі-мінору. Можливо, саме на цей вибір митця навів перший двовірш «Молитвы» – «В минуту жизни трудную / Теснится ль в сердце грусть», або важке випробування, що випало на долю самого автора. Монолітність лаконічної форми періоду з чотирма фразами, в які «вкладені» три строфи тексту, забезпечує і майже безроздільно пануючий тут сі-мінор (відблиск мажору у відхиленні в паралельну тональність у другій фразі не впливає на основний тональний колорит твору). Навіть у кульмінаційній фразі «З души, как камень скатится», в якій міг би з'явитися довгоочікуваний промінь мажорного світла, зберігається «сфера впливу» сі-мінору, драматизм якого підсилений зменшеним септакордом на сильній долі. У той же час, попередники Булахова – О. Гурільов, О. Даргомижський – у своїх



версіях «Молитвы» М. Лермонтова зверталися до мажорного ладу, наголошуючи, в першу чергу, на світлоносній силі святих слів.

Як не дивно, обрана композитором тональність сі-мінор постає в його творі не такою вже й похмурою, не породжує сумних думок про цілковиту безвихідь, нездоланність лихої долі. Але просвітленість, яка відчувається в романсі, виражена не прямо, а опосередковано – за допомогою ретельно підібраних засобів. Наприклад, завдяки прозорій фактурі – пропуску мінорної терції в акомпанементі, де жоден звук не залишається «поза увагою», особливій ролі квінтовості (квінта як інтервал та як опорний тон) з її семантикою «чистої безмежної далі» та ін.). При цьому ключ до своєї інтерпретації Т. Веркіна знаходить у християнському розумінні страждання – як благодаті, як початку пробудження душі, що шукає шляхів до Бога. Чи не цю думку стверджував і Пушкін? «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»... Кульмінаційний стрибок на дециму, як його інтерпретує Т. Веркіна, – це не крик відчаю, але міцний вольовий порив людини, що пізнала високий смысл страждань.

**«Нет, не любил он»** А. Гуерчіа на вірші Е. Дельпрейте в російському перекладі М. Медведєва пролунав 1896 р. у виставі Олександринського театру «Безприданница». Відтоді цей, не відомий до того часу широкому загалові, романс вмить став надзвичайно популярним. Цей факт можна було б залишити поза увагою, якби він не підводив нас певною мірою до явища «актуального інтонування». Тому дозволимо собі невелику історичну довідку.

У сцені, де гості просять Ларису Огудалову заспівати, О. Островський дав вказівку постановникам – виконувати романс М. Глінки «Не искушай». Але В. Комісаржевська, що грала роль Лариси Дмитрівни, звертається, всупереч волі автора, до нікому не відомого твору, написаного в традиціях «жорстокого романсу», й виконує його у своїй власній редакції. Комісаржевська немов відчуває, що м'яка елегійність запропонованого драматургом романсу не буде співзвучною настроям її сучасників і аж ніяк не асоціюватиметься з образом героїні, який вона створювала. На жаль, немає можливості почути голос великої актриси, збереглися лише спогади очевидців тріумфального успіху романсу в її виконанні. Однак є запис у виконанні Ніни Алісо-

вої, яка прославилася в тій же ролі у фільмі «Безприданниця» Я. Протазанова. Тут теж лунає романс Гуерчіа. І трактує його Алісова, як можна припустити, в тому ж образно-смысловому ключі, що й Комісаржевська. Ларису Огудалову-Алісову в уже згаданій сцені вмовляють заспівати, але Карандишев, за якого не по любові, а від відчаю вона вирішується вийти заміж, намагається заборонити їй це, входячи в роль майбутнього чоловіка. Але в душі героїні зріє бунт – вона рішуче, проти волі осоружного нареченого, бере в руки гітару і починає співати. Стає зрозуміло, що цей романс – про неї саму: про загублені мрії, про палке кохання, яке насправді виявилось порожнім обманом. І у виконанні Алісовою це був вже не «жорстокий романс» з характерними для нього мелодраматичною сльозою й буденним сюжетом про зламану долю. Алісова піднімає романс до рівня втілення глибоких трагічних переживань, позначаючи ним кульмінацію в розвитку образу своєї героїні.

Романс і далі використовували кінематографісти, інтонаційно переосмислюючи його в нових смыслових контекстах. У фільмі «Война и мир» С. Бондарчука «Нет, не любил он» звучить у виконанні В. Пономарьової у сцені відвідування Наташею Ростовою театру, де її намагається спокусити Анатоль Курагін. Романс допомагає створити певний психологічний підтекст, що пророкує майбутні страждання героїні. І ось – несподіваний поворот у трактуванні романсу – його виконує від особи своєї героїні, зенітниці Жені Камелькової Ольга Остроумова у фільмі «А зорі тут тихі». Женя Камелькова співає романс, щоб відвернути на себе увагу німецьких десантників, і чим ближче до трагічного фіналу, тим жорсткіше та гучніше лунає вже не романс, а його окремі уривки – їх, як снаряди, посилає в обличчя ворога відважна дівчина.

І це – лише поодинокі приклади з життя романсу, якому, можливо, від початку судилася інша, скромніша, доля. Але щасливий випадок вивів його на велику сцену та зробив надбанням російської пісенної класики, незважаючи на італійське коріння твору. Романс Гуерчіа був у репертуарі багатьох видатних співачок, починаючи від Н. Обухової (пізніше – Г. Каревої, Т. Церетелі) й закінчуючи естрадними артистами різних поколінь (Ж. Бічевська, Л. Зикіна та багато інших). Романс



виконувався в різних інтерпретаціях, піддавався різного роду редагуванню, в процесі якого поволі забувалися імена авторів, перетворюючись на «старовинний російський романс». Твір Гуерчіа став однією з найяскравіших творчих удач Т. Веркіної. Проста, невибаглива мелодія, традиційні для романсу лексика, фразеологія, куплетно-строфічна форма з незмінним повторенням музичного матеріалу, як і сама тема втраченого кохання, – все це наповнюється співачкою таким високим змістом, виконується так невимушено, щиро, що, всупереч Станіславському, хочеться вигукнути: «Вірю!».

Текст романсу будується як діалог. Пряма мова коханого перетворюється на непряму: героїня коментує його пристрасні зізнання, обіцянки вічного раю, що обернулися врешті-решт брехнею та стражданнями покинутої героїні. Саме це подвійне смислове акцентування слів тексту тонко відчуває співачка, використовуючи широке коло інтонаційних засобів: від надмірно «солодких», звабливих інтонацій до таких, що передають невимовну душевну тугу та розпач. Протягом майже всього романсу чітко артикулюється займенник «он» за рахунок продовження звучання приголосної «н», уповільнення темпу. Співачка таким чином підкреслює діалогічний характер романсу, в якому важливо не тільки те, що «он *не любил*», але й те, що «не любил *он*».

Подібне виспівування приголосного звуку, як відомо, є характерним для виконання в народі протяжних пісень, а також для циганської виконавської манери. Саме так співає цей романс, наприклад, Т. Церетелі. У трактуванні Т. Веркіної теж можна виявити елементи подібної манери. Вони – і у використанні в окремих випадках горло-носового звуку в низькому регістрі, і в уже зазначеному подовженні приголосного звуку за рахунок продовження попередньої голосної, у навмисному детонуванні, «під'їзді» до основного тону, у «вибуховій» агогіці, коли спів, який порушують паузи, перетворюється на експресивну вокальну декламацію. Так само вільно співачка використовує й засоби темпоритму. Але асоціації з циганським співом є дещо умовними. Зазначені вище особливості свідчать про прагнення співачки внести до виконання ефект імпровізації, надаючи романсу ознак автентичності, природності ліричного висловлювання.

«Бал Господен» О. Вертинського. Треба мати неабияку творчу сміливість, щоби після романсової лірики Гурільова, Варламова, Булахова звернутися до твору Вертинського. Як відомо, ставши самотнім інтерпретатором актуальних ідей Срібної доби, Вертинський вже в ранній період своєї творчості винаходить самотній авторський жанр, в якому в нерозривній єдності постали музика, поезія та акторська гра. Романси Вертинського – він називав їх «пісеньками-арієтками» – вивели на новий рівень класичний романс, поєднавши його з народною піснею та практикою мелодекламації, розповсюджені на той час. Відомо, що поети-символісти (та близькі до них за своїми естетичними уподобаннями футуристи) не стільки читали, скільки виспівували свої вірші, вели пошуки нового словесного «вокалізму». При цьому вони дозволяли собі часом підкреслене граसरивання та деяку манірність, як, наприклад, І. Сєверянин (чи не звідси й особливий, легко впізнаваний виконавський стиль Вертинського?).

«Бал Господен», написаний перед від'їздом в еміграцію (1917) – одна з творчих вершин раннього Вертинського. Це невеличка вокальна «новела», в якій сюжет читається, здебільшого, між рядків, постаючи в мерехтливих неясних образах, у переривчастій логіці оповідання. Маленька дівчинка, яка живе в сумному «сонному» містечку, марить балами, «горящим Версалем»... Але красиве вбрання, яке вона раптом отримала з самого Парижа, нема куди надіти... Вертинський співчуває героїні, щиро жаліє її, але й дистанціюється від неї, звертаючись до дівчини на «Вы», іронізує над примарними дівочими мріями, безжально повертаючи бідолашну на землю. У своєму новому «печальному» вбранні героїня вирушає до Бога, на свій перший та останній бал. І їде вона не в розкішній кареті, а в «бутафорском, смешном экипажике», що запряжений сліпими кінями, і в супроводі «старого попика».

Можливість почути живий голос Вертинського, авторську інтерпретацію його творів – велика удача, але й джерело серйозних проблем для виконавців. Чи йти слідом за Вертинським, «історизуючи» його твір, копіюючи голос, манеру виконання? Або намагатися відкривати в цій та інших пісеньках автора саме те, що цікавить сучасного слухача, є для нього актуальним? Як, наприклад, робив це



Володимир Висоцький? Висоцький співає «Бал» під гітару у властивій йому манері – нестримній, атакуючій, із гранично високим емоційним напруженням. Всі строфи-куплети звучать в єдиному образно-емоційному ряді. Висоцький протестує з усім запалом його темпераментної натури проти прижиттєвої смерті простих людей, вимушених жити в сірих, сумних буднях. Висоцький співає явно не «за Вергинським», а так, як розуміє й відчуває цей твір він сам, відкриваючи в романсі ті змістовні шари, котрі близькі духовним запитам його сучасників.

Що почула в романсі «Бал Господен» Т. Веркіна, представниця вже нашого покоління? Відразу відзначимо, що співачка пішла шляхом переосмислення авторського трактування твору, поглиблюючи в ньому філософську основу. Ключовим образом «Бала» в її трактуванні стає постать смерті, що виступає у творі в різних іпостасях. Передчуття її наближення співачка позначає вже в першій строфі, де виникає контраст між двома першими та останніми фразами. Світло, чисто звучить голос у високому регістрі, коли сповіщає про радісну подію – маленькій дівчинці із самого Парижа привезли святкове вбрання. Але в наступних двох рядках цей світлий образ немов дзеркально відбивається в образі, що виникає зі світу небуття. Голос співачки йде в низький регістр, звучить більш похмуро, навіть містично. Все, що на початку «новели» вішувало свято, виявилось ілюзією, казкою, більш того – знаками, що вказують на наближення фіналу життя – сукня героїні виявляється «печальною», а сама вона уподібнюється «Орлёнку», блідому маленькому герцогу – йдеться про сина Наполеона, людину зі зламанною долею, що померла зовсім молодою. Цей же контраст Т. Веркіна підкреслює і в наступній строфі, в якій героїня марить «горящим Версалем» та балом, на якому вона танцюватиме... з мертвим принцом.

Від третьої строфи-куплету характер виконання змінюється. На перший план виходять смислові паузи як знаки безмовного потойбічного світу (співачка не просто перериває виконання, вона немов прислухається до раптової тиші), водночас відбувається уповільнення темпу, що дозволяє привернути увагу слухачів до особливо значущих слів, фраз – «Шли года»... «Вы поблекли... и платье увяло».



Від куплету до куплету виконавиця поглиблює контраст між мрією та реальністю. На емоційному підйомі звучать слова про «божевільні» сподівання, що, здавалося б, виповнилися – омріяне вбрання («Ваше дивное платье... Мезон Ла-Валет») було одягнуто. Але далі лунають сумні, співуче вимовлені, слова: «Фиалки цвели». Фіалки – квіти весни, символ відродження життя. Однак саме фіолетовий колір символісти вважали кольором смерті. Після цієї фрази співачка уповільнює темп, різко знижує емоційний тонус звучання. Голос лунає зовсім тихо, ледь чутно – адже сукня була одягнута на померлу вже героїню, і прямує вона тепер у свою останню путь.

Особливо вражають у виконанні співачки останні два рядки. Перший – «Так весной в бутафорском смешном экипажике» – невеличка динамічна хвиля, за якою йде різкий зрив-провал до безодні. «Вы поехали к Богу» – співачка робить паузу та завершує ледь чутно – «на бал». В голосі співачки відчувається іронія, але, на відміну від Вертинського, її іронія стосується, радше, не героїні, якій співачка щиро співчуває, а того маріонеткового антуражу, що вступає у протиріччя з трагічним фіналом твору.

Всього лише п'ять романсів з репертуару Т. Веркіної – п'ять прикладів реалізації принципу «актуального інтонування» в її вокально-виконавській творчості – але й вони дають можливість **зробити певні висновки**.

1. Тетяна Веркіна – безумовно, талановита камерна співачка. Її голос красивого, впізнаваного тембру, досить широкого діапазону, здатний брати високі сопранові та низькі мецо-сопранові ноти, надзвичайно гнучкий, рухливий, відрізняється польотністю звучання. Саме ця польотність робить голос співачки чутним у великих залах, дозволяючи їй виступати в супроводі симфонічного оркестру. Але найяскравіше її співацьке мистецтво розкривається в концертах камерної вокальної музики. Саме тут демонструється багатство виразних засобів, якими володіє співачка, здатність знаходити цікаві інтерпретації авторських задумів, відкриваючи в них смисли, які резонують з ментальністю сучасного слухача.

2. Розгляд наведених творів з позицій «актуального інтонування» виявив деякі риси творчої особистості співачки. Перш за все,



творчість Т. Веркіної – це мистецтво розумного, інтелектуального виконавства. Про це свідчать і вимогливий відбір творів для репертуару, і ретельний аналіз нотного тексту та поетичного слова, і тонке вміння розставляти психологічні акценти в процесі створення власної інтерпретації. Артистка вільно володіє різноманітними вокальними манерами – від кантилени до мовної декламації, від піднесеної строгості академічного співу до вільного, імпровізаційного виконання в традиціях циганського мистецтва.

3. Відмітимо ставлення Т. Веркіної до романсу як особливого жанру мистецтва, котрий вона розуміє як «класику для всіх». Вона цінує здатність жанру з рівним успіхом існувати на академічній сцені та в побуті, сприймаючи його й сьогодні як засіб емоційного спілкування мільйонів людей. Цінує також дивовижну здатність романсу відображати правдиво й відкрито такі знайомі всім і кожному людські почуття, пов'язані із життєвими подіями – закоханості та зради, розлуки й очікування радісних зустрічей, віддзеркалювати їх у світлі високих загальнолюдських ідеалів. Можливо, саме тому Т. Веркіна сприймає свої вечори класичного романсу як своєрідну «школу почуттів», можливість нагадати слухачам, що світ емоцій є багатим і різноманітним, і що романс може й має протистояти помітному збідненню емоційно-го життя людей, яке ми останнім часом спостерігаємо.

Творчий шлях Веркіною-співачки почався в 70–80 роки минулого століття. Сьогодні, в силу величезної адміністративної та педагогічної зайнятості, вона рідко виходить на сцену. Але один твір звучить і в колі близьких співакці людей, і на малих концертних майданчиках – романс В. Птушкіна «Талісман» на вірші О. Пушкіна. Це – ще один приклад актуалізації твору шляхом його переінтонування. Написаний композитором для вистави «Делаем експеримент» Харківського театру російської драми, романс довго не виходив за межі цього театру, доки випадково не потрапив до поля зору Т. Веркіної, після чого й відбулося його друге народження. Романс, який герої вистави співали під гітару, не надто доладними акторськими голосами, Т. Веркіна підняла до рівня серйозного, високого вокального твору, підкресливши його тонку елегантну структуру та філософську глибину романсового жанру. Меломани Харкова вважають «Талісман» не тільки візитівкою



творчої співдружності Т. Веркіної та В. Птушкіна, а й своїм улюбленим міським романсом.

### ЛИТЕРАТУРА

Асафьев, Б. В. (Ред.). (1930). *Русский романс. Опыт интонационного анализа.* (Сб. статей). Государственный институт истории искусств. Москва-Ленинград: Academia, 167.

Боткин, В. П. (2002). Стихотворения А. А. Фета. *Критика 50-х гг. XIX века.* Л. И. Соболев (Сост., преамбулы и примеч). Москва: Олимп: АСТ. Отримано через [http://az.lib.ru/b/botkin\\_w\\_p/text\\_0150.shtml](http://az.lib.ru/b/botkin_w_p/text_0150.shtml)

Веркина, Т. Б. (2008а). Ахматовская поэзия в музыке В. Бибика (вокальный цикл «Заветнейшее»). І. Л. Иванова, А. А. Мізітова (Ред.). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 22, 152–158. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Веркіна, Т. Б. (2008b). *Актуальне інтонування як виконавська проблема.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

Ганзбург, Г. І. (2016). Роздуми про виконавський стиль Тетяни Веркіної. *Тетяна Веркіна: мистецтвом змінювати світ.* Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Л. І. Шубіна (Ред.-упоряд.). Харків: Фактор, 211–214.

Драч, І. С. (2009). Аура города в камерно-вокальных сочинениях В. Птушкіна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 25, 19–23. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.

Ментюков, А. П. (n. d.). *О понятии «музыкальное интонирование».* Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Retrieved September 7, 2019, from <https://cyberleninka.ru/article/n/oponyatii-muzykalnoe-intonirovanie/viewer>

*Тетяна Веркіна: мистецтвом змінювати світ:* зб. наук.-метод. матеріалів (2006). Л. І. Шубіна (Ред.-упоряд.). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: Фактор, 432.



## REFERENCES

Asafev, B. V. (Ed.). (1930). *Russkiy romans. Opyt intonatsionnogo analiza*. (Collection of articles). State Institute of Art History. Moscow; Leningrad: Academia, 167 [in Russian].

Botkin, V. P. (2002). Stikhotvoreniya A. A. Feta [Poems by A. A. Fet]. L. I. Sobolev (Comp., Preambles and notes). *Kritika 50-kh gg. XIX veka – Criticism of the 50s of the XIX century*. Moscow: Olimp: AST. Retrieved from [http://az.lib.ru/b/botkin\\_w\\_p/text\\_0150.shtml](http://az.lib.ru/b/botkin_w_p/text_0150.shtml) [in Russian].

Drach, I. S. (2009). Aura goroda v kamerno-vokalnykh sochineniyakh V. Ptushkina [Aura of the city in chamber-vocal works by V. Ptushkin]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 25, 19–23. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Russian].

Hanzburh, H. I. (2016). Rozdumy pro vykonavskiy styl Tetiany Vierkinoi [Reflections on Tatiana Verkina's performing style]. *Tetiana Vierkina: mystetstvom zminiuvaty svit – Tatiana Verkina: to Change the World by Art*. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. L. I. Shubina (Ed.). Kharkiv: Factor, 211–214 [in Ukrainian].

Mentyukov, A. P. *O ponyatii «muzychalnoye intonirovaniye»* [About the term “Musical intonating”]. Novosibirsk State Conservatory named after M. Glinka. Retrieved September 7, 2019, from <https://cyberleninka.ru/article/n/o-ponyatii-muzychalnoe-intonirovanie/viewer> [in Russian].

*Tetiana Vierkina: mystetstvom zminiuvaty svit [Tatiana Verkina: to Change the World by Art]* (2006). L. I. Shubina (Ed.). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv: Factor, 432 [in Ukrainian].

Verkina, T. B. (2008). Akhmatovskaya poeziya v muzyke V. Bibika (vokalnyy tsikl «Zavetneyshee») [Akhmatov's poetry in the music of V. Bibik (the vocal cycle “The most cherished”)]. I. L. Ivanova, A. A. Mizitova (Eds.). *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohyky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 22, 152–158. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Russian].



Vierkina, T. B. (2008). *Aktualne intonuvannia yak vykonavska problema [Actual intonation as a performance problem]*. (Extended abstract of Candidate (Ph.D) dissertation). Odessa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10.09.2019 р.*

УДК 008 (477) : 305-055.2  
DOI 10.34064/khnum2-1702

**Джерелянський П. (Величко Ю. П.)**

ORCID 0000-0001-6599-9124

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, Харків, Україна

### **Рівні між рівних.**

#### **Українське жіноцтво в історично-культурному контексті**

**АНОТАЦІЯ** ■ **Джерелянський П. (Величко Ю. П.). Рівні між рівних. Українське жіноцтво в історично-культурному контексті.** ■ Стаття являє собою спробу визначити цілком особливу, притаманну українським історичним реаліям, роль жінки в суспільстві. Деяко нетривіальний підхід до формування джерельної бази розвідки уможливив, зокрема, звернення й до творів красного письменства. Найбільше уваги приділено питанню входження жінки до соціуму в добу зародження та розквіту українського козацтва. Серед висновків, як головна, проведена думка про те, що українське жіноцтво, всупереч жорстокому національному, економічному й соціальному гнобленню та іншим вкрай несприятливим обставинам, протягом кількох століть незмінно зберігало відданість загальнолюдським і християнським ідеалам та чеснотам. ■ **Ключові слова:** *суспільство, історичні джерела, красне письменство, жінка-українка, вітчизняна історія, доба козаччини.*



**АННОТАЦИЯ ■ Джерелянский П. (Величко Ю. П.). Равные среди равных. Женщины-украинки в историко-культурном контексте. ■** Статья представляет собой попытку определить совершенно особую, присущую украинским историческим реалиям, роль женщины в обществе. Несколько нетривиальный подход к выбору и использованию источников дал, в частности, возможность обратиться и к беллетристике. Наибольшее внимание уделено проблеме вхождения в социум женщины эпохи зарождения и расцвета украинского казачества. Среди выводов в качестве главной проводится мысль о том, что женщины-украинки, вопреки жестокому национальному, экономическому и социальному гнету, а также иным крайне неблагоприятным обстоятельствам, на протяжении нескольких столетий неизменно сохраняли преданность общечеловеческим и христианским идеалам. ■ **Ключевые слова:** *общество, исторические источники, беллетристика, женщина-украинка, отечественная история, эпоха казачества.*

**ABSTRACT ■ Jerelianskyi P. (Velychko Yu. P.). Equal among equals. Ukrainian women in historical and cultural context.**

■ The article is an attempt to define a very special role of women in society, inherent in only Ukrainian historical realities. In particular, a somewhat non-trivial approach to the formation of a source base for the study allowed referring to works of fiction. Most attention is paid to the issue of women entering society medium in the times of the Cossacks. Among the conclusions – contrary to national, gender and social oppression for several centuries – Ukrainian women have maintained their commitment to universal human and Christian ideals and virtues.

The role and place that women take in the social structure is an extremely significant criterion for assessing the level of civilizing development of one or other society. It was the words “Equal among equals” that one could quite accurately define the positions of Ukrainian women in the glorious and tragic times of the national history – during the emergence and heyday of the Cossacks. It was a time when Ukrainian women, not only a gentry, but also a simple Cossack women, invariably felt not imaginary but sincere self-respect both in the family and in the society.

However, not only in Cossack times, but throughout the turbulent history of our country, Ukrainian women did not just “walk alongside of” their men, they often stepped forward, and their actions were decisive for the further course of

events for many years to come. Unfortunately, there are reasons to consider the current (as of 2019) stage of research in the format of scientific inquiry, which directly relates to Ukrainian women in the historical and cultural context, only as an initial one. With this in mind, the aim of the proposed work is to begin filling in quite substantial gaps in the civilizing history of Ukraine.

It was they, Ukrainian women – even from renowned Princess Olha – who became the worthy examples to follow for their compatriots. There are countless names of women, by whom Ukraine is proud of and who are respected all over the world – from the poetess Lesia Ukrainka, folk paintress Yekateryna Bilokour, opera vocalist Solomiia Krushelnytska up to bright personalities already from the contemporary generation of Ukrainian women.

They did never and under no circumstances bow to a slavish worldview. In this regard the observation of a well-known European writer, made by him as far back as in the last century, is very accurate: “The Ukrainian woman is the Spanish woman of the East ... At every opportunity, her irrepressible Cossack nature flares up in her soul that does not know any repressor ...”. And further: “They are always ready to change ploughshares for spears, they live in small republican communities, as equals among equals ...”. We discover all this for ourselves in the “Female Images from Galicia” by Leopold von Sacher-Masoch.

Paul of Aleppo, known also as Paul Zaim, an Arab traveller, who visited Ukraine twice in the middle of the XVII century, testified: “... Throughout the Cossack land we saw a strange thing – they all are, with few exceptions, literate; even most of their women and daughters can read and know the procedure of church service ... Ukrainian women are well dressed, busy with their own affairs, and no one casts sassy glances at them.” Numerous documents have survived, indicating that the wives of the Cossack Starshyna not only knew writing and reading well but were also able, when the need arose, to help their husbands in solving the most important political problems.

The material, which is no less important in its cognitive weight from documentary evidence, also provides imaginative literature, where the realities of bygone times are reflected through the author’s creative imagination. These are the dramatic poem “Boyaryna” by Lesia Ukrainka, and “Hanna Montovt”, the story written by a famous Ukrainian historian and writer Orest Levytskyi, as well as “Aeneid”, a burlesque and tranny poem written by Ivan Kotliarevskyi; the latter literary work can be considered as a kind of encyclopaedia of Olde Ukrainian life.



In “Boyarina”, the comparison of the “civil society” (using the modern definition) of the Ukrainian Cossack State with the conditions prevailing in neighbouring Muscovy is especially striking. A young girl of Ukrainian noble descent, who left her motherland for the sake to be with her beloved man, met in a foreign land very different ideas about human truths, class-specific and inherent female virtues, which are significantly different from those truly Christian and deeply democratic principles of life that she was used to since childhood in her native Ukraine. And, becoming a Boyarina, although she obeyed fate, however, she was no longer able to get used to her new life.

The fate of poor Princess Hanna from the story by Orest Levytskyi was formed in a different manner. However, not at all because of the imperfection of the then social system, but solely because of her own frivolity and inability to exercise her (tremendous) rights. But in “Aeneid” by Ivan Kotliarevskyi, where antique plots were whimsically intertwined with the signs of Cossack life, the remark: “Like a lady of certain sotnyk ...” became virtually the highest mark for one of the goddesses. As the expression goes, it speaks for itself, and the irony about the mention of the sotnyk will be completely inappropriate, given the trace that Bohdan Khmelnytskyi, the former Chygyryn sotnyk and subsequently a Hetman of Ukraine, left in the history of Ukrainian nationality!

In the times of Cossacks, men have the opportunity to spend more or less long time with their families too rarely. But they went to a military campaign with peace of mind because from this moment their faithful wives took active roles in all matters – and not only household, but the domesticities too. And, say, not the eldest of their sons, but she herself took part, when necessary, in resolving property or other disputes, defended the interests of their families before the society, and even in court. Moreover, their wives could often ride horses with arms in hands to defend their native homes.

Unfortunately, then-Muscovy have introduced serfdom in its most despotic form on intaken Ukrainian lands, combined with her absolutist system of government and public relations which immediately changed the state of Ukrainian women for the worst. And this applied not only to the impoverished and enslaved people, but also to the wealthy and influential sections of the then population. And subsequently Taras Shevchenko became the most sincere voice of a deeply tragic female fate ...

**Conclusions.** Even when then Ukrainians were slowly forgetting about the previous rights and privileges of their women, undeniable documentary and literary

evidence remained the mention of them, which in one way or another were connected with the times of Cossacks. So, Ukrainian women of those, already far from us times was not only faithful wives, caring mothers and teachers for their children, real Bereginias of the families, but also a self-sufficient persons, conscious in their place in the society. ■ **Key words:** *society, historical sources, fiction, Ukrainian women, the history of Ukrainian nationality, the times of Cossacks.*

□ □ □

**Постановка проблеми та мета дослідження.** Роль та місце, що його посідає жінка у структурі того чи іншого суспільства, є надзвичайно суттєвим критерієм для оцінки рівня цивілізаційного розвитку цього суспільства. Саме словами «рівна між рівних» можна було доволі точно визначити становище українки у славну і трагічну добу вітчизняної історії – в період зародження та розквіту козацтва. То був час, коли українська жінка (не лише шляхтянка, але й проста козачка) незмінно відчувала не удавану, а щиру повагу до себе – як у родині, так і в громаді. Втім, не лише за козацької доби, а й протягом усєї буремної історії нашого народу українські жінки не просто «йшли поруч» із чоловіками – нерідко вони крокували попереду, а їхні вчинки були визначальними для подальшого перебігу подій на багато років уперед. Маємо констатувати, що сучасний (на 2019 рік) стан і рівень досліджень, котрі безпосередньо стосуються українського жіноцтва в історично-культурному контексті та здійснені у форматі наукової розвідки, є лише початковим. З урахуванням цього, **мета пропонованої роботи** – розпочати заповнення доволі суттєвої прогалини в цивілізаційній історії України.

**Виклад основного матеріалу.** Саме вони, українські жінки, – ще від славетної княгині Ольги – ставали своїм співвітчизникам гідним прикладом для наслідування. Непросто навіть перелічити імена жінок, якими пишається Україна та яких шанують в усьому світі – від поетки Лесі Українки, художниці Катерини Білокур, співачки Соломії Крушельницької до яскравих особистостей вже із сучасної генерації українського жіноцтва. Єднає їх усіх те, що ніколи й ні за яких обставин вони не схилилися до рабського світосприйняття. Надзви-



чайно слухним у цьому відношенні є спостереження відомого європейського літератора, зроблене ним ще позаминулого століття: «Українка – іспанка Сходу... При кожній нагоді в ній спалахує нестримна козацька натура, що не знає жодного пана...». І далі: «Вони завжди готові змінити плуг на спис, живуть маленькими республіканськими громадами, як рівні з рівними...». А ще один висновок цього ж автора вартий, безумовно, нашої особливої уваги: «Музичний талант слов'ян – національна риса характеру – найбільше виявляється в українки. Її чудові, часто глибоко меланхолійні, дико веселі народні пісні значно перевершують польські. ... Через пісню і слово вона влила в душу босоногого хлопчини ненависть та завзятість, на Поділлі, на Україні та в Галичині вона врятувала русинську національність». Ці промовисті твердження ми знаходимо в «Жіночих образках з Галичини» Леопольда фон Захер-Мазоха (Захер-Мазох, Л., н. д.).

Про українське козацтво написані сотні, а може, й тисячі книг – від свідчень сучасників та художньої прози різних періодів і до новітніх історичних розвідок. Аргументований висновок багатьох з авторів: попри всю самобутність козацтва, чимало спільних ознак єднало його із західноєвропейським лицарством. Йдеться, насамперед, про високі моральні засади – нехтування, коли треба, смертельною небезпекою, безкорисливе бойове побратимство, безумовна вірність складеній одного разу присязі...

Як відомо, доба розквіту козацтва співпадала з періодом остаточного занепаду європейського лицарства. І всі ті свідчення великої шани, що їх надсилали до козацького війська ушановані лицарські ордени протягом XVI–XVII століть, можна вважати своєрідною естафетою, яку вони воліли передати найдостойнішим зі своїх наступників. Єдина ж суттєва відмінність між ними полягала нібито у відсутності в українських козаків-лицарів культу «прекрасної пані», без якої не можна собі уявити лицарство європейське. Намагалися навіть якось це пояснити – тривалим перебуванням козацького війська далеко від будь-яких осередків мирного життя та особливостями православного світогляду. То невже козаки дійсно не тільки не оспівували, але й не шанували своє жіноцтво? Вичерпну відповідь дають нам варті цілковитої довіри історичні джерела.

Арабський мандрівник Павло Алеппський (Халебський), який двічі відвідував Україну в середині ХVІІ століття, свідчить: «Починаючи з Рашкова й по всій землі русів, тобто козаків, ми помітили пречудову рису, що збудила у нас подив: усі вони, за винятком небагатьох, навіть більшість їхніх дружин і доньок, уміють читати і знають порядок церковних служб та церковні піснеспіви; ...» (Халебський, П., 2009, с. 25); «... молодіці пишно вбрані, заклопотані своїм ремеслом, і ніхто не пасе їх ласим поглядом» (там само, с. 178). Зауважимо принагідно, що й досі відсутній український переклад (з арабської) подорожніх записок Павла Алеппського, зроблений на сучасному науковому рівні, – з розгорнутим довідковим апаратом та належним чином коментований. Маємо, радше, щось на зразок вільних переказів цього надзвичайно важливого для нас історичного джерела. Разом із тим, збереглися численні документи, з яких постає, що дружини козацької старшини не тільки добре знали грамоту, а й були здатні, коли в тому виникала потреба, допомагати своїм чоловікам у розв'язанні найважливіших проблем.

Промовисті деталі щодо родинних взаємин на українських теренах містяться у спогадах Гійома де Боплана – французького військового інженера та мандрівника, який, подібно до Павла Алеппського, доволі тривалий час перебував в Україні в першій половині ХVІІ століття. Він, зокрема, докладно розповідає про усталену тоді традицію, згідно з якою не лише хлопець міг засватати кохану дівчину, але й дівчина могла «засватати» юнака, котрий припав їй до серця. Між іншим, церква досить поблажливо ставилася до такої незвичної, здавалося б, практики, а самі укладені подібним чином шлюби були на диво міцними.

А тепер – звернімо увагу на листи всесильного гетьмана Івана Мазепи до своєї коханої Мотрі Кочубіївни (Борщак, І. & Мартель, Р., 1991). Ні, в них не сама лише палка любов гетьмана до юної красуні, а й глибока повага до неї. Ось, наприклад: «Моє серденько, мій квіт рожаний! Сердечно на тебе болю, що недалеко від мене їдеш, а я не можу очиць твоїх і личка біленького видіти...» (Борщак, І. & Мартель, Р., 1991, с. 47). Або ж: «Моє сердечне кохання! Прошу і вельми прошу, будь ласка, зо мною побачитися для устної розмо-



ви...» (там само, с. 48). І, спересердя, та все одно якось дуже шляхетно: «... Бодай того Бог з душею розлучив, хто нас розлучає...» (там само, с. 50).

Матеріал, ніяк не менш важливий за своєю пізнавальною вагою від документальних свідчень, надає й красне письменство, де через творчу уяву літератора відбиваються реалії давно минулих часів. Це і драматична поема Лесі Українки «Бояриня» (Українка, Л., 1991), і повість знаного українського науковця-історика та літератора Ореста Левицького «Ганна Монтовт» (Левицький, О., 1926), і навіть бурлескно-трагедійна «Енеїда» Івана Котляревського (Котляревський, І., 1969), яку можна вважати своєрідною енциклопедією старосвітського українського життя.

Особливо вражає в «Боярині» співставлення «громадянського суспільства» (коли скористатися сучасним визначенням) Української козацької держави з умовами, що панували в сусідній Московії. Молода жінка, котра покинула батьківський край, аби не розлучатися з коханим чоловіком, зустріла на чужій землі зовсім інші уявлення про загальнолюдські та власне жіночі чесноти – суттєво відмінні від тих справді християнських та глибоко демократичних у своїй основі життєвих засад, до яких вона з дитинства призвичаїлася в рідній Україні. І, ставши «бояриною», хоча й скорилася долі, однак звикнути до свого нового життя-буття вже не змогла.

Інакше складалася доля бідолашної княгині Ганни з повісті Левицького. Проте, зовсім не через недосконалість тодішнього суспільного устрою, а виключно через власну легковажність та невміння скористатися своїми (й неабиякими) правами. А от в «Енеїді» Котляревського, де античні сюжети примхливо переплелися з прикметами козацького побуту, промовистою оцінкою для однієї з богинь стає зауваження: «Мов сотника якогось пані...» (Котляревський, І., 1969, с. 58). Коментарі, як то кажуть, зайві, а іронія з приводу згадки про сотника буде й зовсім недоречною, з огляду на той слід у вітчизняній історії, що його залишив колишній чигиринський сотник, а згодом гетьман – Богдан Хмельницький.

Надто рідко за доби козаччини чоловік мав можливість більш-менш тривалий час перебувати разом із родиною. Але у вій-

ськовий похід він вирушав зі спокійною душею, бо до всіх справ – і не лише хатніх, господарських – відтепер залучалася його вірна дружина. І, скажімо, не старший із синів, а вона сама брала, коли треба, участь у розв'язанні майнових або інших суперечок, боронила інтереси своєї сім'ї перед громадою, а то й у суді. Більше того, могла верхи на коні, зі зброєю в руках стати на захист рідної домівки.

На жаль, запровадження Москвою на підвладних їй українських землях кріпосництва (із властивою йому авторитарною системою державного управління та суспільних взаємин) кардинально змінило становище української жінки, позбавивши її більшості колишніх прав та можливостей. Скажімо, здобуття навіть елементарної освіти стало для більшості юних українок практично нездійсненою мрією, а дорослі жінки, втративши майже всі свої родинні та майнові права, перетворилися мало не на цілковиту власність свого чоловіка. І це стосувалося не самих тільки зубожілих і поневолених, але й заможних та впливових верств тогочасної людності. Найщирішим же співцем глибоко трагічної жіночої долі став дещо згодом український геній Тарас Шевченко...

Початок двадцятого століття був для України та українців не лише часом надій, але й добою гірких розчарувань. У тому числі – пов'язаних із завжди непростими взаєминами з нашими північними сусідами. Відчуття невимовної туги викликає в читачів один із хрестоматійно відомих прозових творів Івана Франка – «Сойчине крило» (Франко, І., 2012). Ті моторошні випробування, що чатували на героїню Франкової новели на «неосяжних обширах» Російської імперії, аж ніяк не були наслідком якогось фатального збігу обставин, а зумовлені самим станом безнадійно хворого (вже на той час) російського суспільства.

**Висновки.** Навіть тоді, коли українці поволі забували про колишні права та привілеї свого жіноцтва, згадкою про них залишалися незаперечні документальні й літературні свідчення, так чи інакше пов'язані з добою козаччини. Українська жінка тих, таких уже далеких від нас, часів, була не тільки вірною дружиною, дбайливою матір'ю та вихователькою дітей, справжньою Берегинею роду, але й самодос-



татньою, свідомою свого місця в суспільстві, особистістю. Втім, у середовищі, де вирував дух завзяття та невичерпного оптимізму, інакше не могло й бути. А для чоловіків-українців ХХІ століття виникає серйозний привід, аби замислитися: а як вони ставляться до своїх матерів і сестер, наречених і дружин – усіх жінок рідної України?

І зараз, коли в жорстокому двобої з підступним агресором, одвічним ворогом України – імперською Росією – вирішується подальша доля української нації та держави, саме сучасне жіноцтво подає нам приклад незламної волі та справжнього патріотизму. На наших очах відроджуються героїчні традиції Легіону Українських січових стрільців часів Першої світової війни, в якому дівчата-стрілчині відзначалися бойовим вмінням, рішучістю та відвагою. А справді народна Українська повстанська армія чималою мірою завдячує своїй легендарній славі перебуванню в її лавах національно свідомого жіноцтва – розвідниць та зв'язкових, лікарів та медичних сестер, бійців та командирів бойових підрозділів...

Все, що повсякденно роблять у наш буремний час жінки, – учасниці всенародного волонтерського руху, журналістки та фронтові медики, а нерідко й відважні бійці, – переконливо доводить: народові, який зростив таке сміливе та шляхетне духом жіноцтво, судилося велике майбутнє й навіть у найжорстокішому протистоянні він неодмінно переможе! І зовсім не випадково своєрідним заповітом великого українського педагога Василя Сухомлинського є наступне твердження: «Для того, щоб виховати справжніх чоловіків, потрібно виховувати справжніх жінок».

#### ЛІТЕРАТУРА

Борщак, І. & Мартель, Р. (1991). *Іван Мазепа*. Київ: СП Свенас, 136.

Захер-Мазох, Л. *Жіночі образки з Галичини*. Отримано 9 серп. 2019 через <http://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3064>

Котляревський, І. (1969). *Енеїда*. Київ: Дніпро, 305.

Левицький, О. (1926). *Ганна Монтовт*. Київ: Сяйво, 120.

Українка, Л. (1991). *Бояриня*. Київ: Молодь, 96.

Франко, І. (2012). *Сойчине крило*. Львів: Апріорі, 88.



Халебський, П. (2009). *Україна – земля козаків*. Київ: Ярославів Вал, 293.

#### REFERENCES

Borshchak, I. & Martel, R. (1991). *Ivan Mazepa [Ivan Mazepa]*. Kyiv: SP Svenas, 136 [in Ukrainian].

Zakher-Mazokh, L. *Zhinochi obrazky z Halychyny [Female Images from Galicia]*. Retrieved August 9, 2019 from <http://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=3064> [in Ukrainian].

Kotliarevskyi, I. (1969). *Eneida [Aeneid]*. Kyiv: Dnipro, 305 [in Ukrainian].

Levytskyi, O. (1926). *Hanna Montovt [Hanna Montovt]*. Kyiv: Siaivo, 120 [in Ukrainian].

Ukrainka, L. (1991). *Boiarynia [Boyaryna]*. Kyiv: Molod, 96 [in Ukrainian].

Franko, I. (2012). *Soichyne krylo [Jay wing]*. Lviv: Apriori, 88 [in Ukrainian].

Khalebskyi, P. (2009). *Ukraina – zemlia kozakiv [Ukraine is the land of the Cossacks]*. Kyiv: Yaroslaviv Val, 293 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 30.08.2019 р.*



УДК 78.071.1.087.68:2-135(477)

DOI 10.34064/khnum2-1703

**Сухомлінова Т. П.**

ORCID 0000-0002-7251-0793

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди,  
кафедра теорії і методики мистецької освіти та диригентсько-хорової під-  
готовки вчителя,

*61166, провулок Фанінський, 3-в, Харків, Україна,*

Харківське музичне училище імені Б. М. Лятошинського,

*61001, Гімназійна набережна 1А, Харків, Україна*

### **Хорова творчість Ганни Гаврилець як символ соборності України (на прикладі музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо»)**

**АНОТАЦІЯ** ■ Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець як символ соборності України (на прикладі музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо»). ■ Тема соборності України зберігає злободенність протягом майже всієї її історії, залишаючись актуальною і сьогодні. Мета пропонованого дослідження – виявити в хоровій творчості Г. Гаврилець, однієї з ведучих представниць сучасного українського музичного мистецтва, характерні риси, що символізують ідею соборності української нації; релігійні, фольклорні, світоглядні ознаки національної самобутності, які складають єдину духовну систему національної культури.

Музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» є унікальним твором, в якому композиторка своїм даруванням створила цілісну картину авторського бачення єдиної соборної України, охопивши основні віхи її історії (від прадавніх часів до сьогодні), традиції та вірування народу (релігійні та побутові), об'єднавши регіональні культурні ознаки в загальну систему цінностей української нації у минулому та сучасності. Аналіз твору Г. Гаврилець дає підстави вважати, що його композицію здійснено за принципом «єдності та різноманітності», застосування якого сприяє більш яскравому вираженню його головної ідеї. Так, унікальні, самобутні особливості представлених



в дійстві епох історії України, її географічних регіонів, мистецтва її видатних творців (композиторів, поетів, виконавців) складаються в єдиний «портрет» української нації, загальний образ її ментальності та культури. ■ **Ключові слова:** *Україна, соборність, хорова творчість Ганни Гаврилець, композиторка, традиції, обрядовий фольклор, історичні епохи, принцип єдності та різноманітності.*

**АННОТАЦІЯ ■ Сухомлинова Т. П. Хорове творчество Анны Гаврилец как символ соборности Украины (на примере музыкально-сценического действия «Золотой камень посеём») ■** Тема соборности Украины сохраняет злободневность в течение практически всей её истории, оставаясь актуальной и сегодня. Цель предлагаемого исследования – выявить в хоровом творчестве А. Гаврилец, одной из ведущих представительниц современного украинского музыкального искусства, характерные черты, символизирующие идею соборности украинской нации; религиозные, фольклорные, мировоззренческие признаки национальной самобытности, которые составляют единую духовную систему национальной культуры.

Музыкально-сценическое действие «Золотой камень посеём» – уникальное сочинение, в котором дарование композитора создало целостную картину авторского видения единой соборной Украины, охватив основные вехи её истории (от древнейших времен до сегодняшнего дня), традиции и верования народа (религиозные и бытовые), объединив региональные культурные признаки в общую систему ценностей украинской нации в прошлом и современности. Анализ сочинения А. Гаврилец даёт основания считать, что композиция произведения осуществлена по принципу «единства и разнообразия», применение которого способствует более яркому выражению его главной идеи. Так, уникальные, самобытные особенности представленных в действе эпох истории Украины, её географических регионов, искусства её выдающихся творцов (композиторов, поэтов, исполнителей) складываются в единый «портрет» украинской нации, общий образ её ментальности и культуры. ■ **Ключевые слова:** *Украина, соборность, хоровое творчество Анны Гаврилец, композитор, традиции, обрядовый фольклор, исторические эпохи, принцип единства и разнообразия.*



**ABSTRACT ■ Sukhomlinova T. P. Choral creativity by Hanna Havrylets as a symbol of the togetherness of Ukraine (on the example of the musical and stage action “We will sow the Golden Stone”).**

■ In recent years, there has been an increasing interest in Ukrainian choral music of the modern generation of composers. Hanna Havrylets' choral works are topical for performers and scholars. The musical and stage performance “We will sow the Golden Stone” is an example of embodiment the idea of united Ukraine, which was preserving its actuality during the all history of the country. Hanna Havrylets is an artistic figure, whose creative work unites Western and Eastern Ukraine. She was born in Galicia, studied and worked in the capital city. Her music reached Eastern Ukraine, where the artist's choral works are performed by almost every choir group and where they have become the favorite among performers and listeners. Concerning choirs of Kharkiv region, we should mention the Chamber Choir named after Viacheslav Palkin of Kharkiv Regional Philharmonic Society, the Opera Studio Choir and the Student Choir of Kharkiv National University of Arts named after Ivan Petrovych Kotliarevsky, the Student Choir of Kharkiv State Academy of Culture.

**Research aims and methods.** We tried to identify Hanna Havrylets' choral works' characteristic features, which are a symbol of the nation's unity in the contemporary Ukrainian musical space, as well as some religious, philosophical and traditional folk features of the national identity, which perform the unifying function in the Ukrainian musical art.

**Research results.** The features of H. Havrylets' works that connect the cultural poles became a religious orientation (appeal to the Orthodox tradition), reliance on folklore and national historical and cultural traditions, which, combined with professional skills and composer talent, allowed her to create unique creative projects. One of such projects is the musical stage performance “We will sow the Golden Stone” (1997). The work was created for the People's Artist of Ukraine Nina Matviyenko (soloist), a choir of boys and a symphony orchestra, the author of the poems is Sofiya Maidanska. Its uniqueness is in the fact that it combines almost all the genres of Ukrainian folk music in one piece united by the only idea of covering all the milestones of Ukrainian history starting from the World Creation and up to the present days.

The artistic method of synthesizing musical and stage performance has a multi-level manifestation. Synthesis of art types (music, fine arts, choreography



and theater) is supplemented with synthesis of styles, genres, and contents. H. Havrylets skillfully combines peculiarities of artistic thinking, characteristic of Ukrainian folklore, with contemporary composer vision; also the folkloric manner of singing – with the academic.

Having considered the musical and stage performance “We will sow the Golden Stone” by H. Havrylets, we found common for Ukrainian culture and art features, which support the idea of unity and collegiality of Ukraine. These common religious, folkloric, philosophical features constitute a single spiritual system of the national culture. Due to her composer talent, H. Havrylets created a complete picture of author’s vision of united Ukraine, embodied in her work all major milestones of the country’s history (from the ancient times and up to the present days), traditions and beliefs of the Ukrainian people (religious and everyday ones), their identity by including regional features into a single system of the Ukrainian nation’s values in the past and the present. An analysis of the work by H. Havrylets gives reason to believe that the composition of the work is carried out on the principle of “unity and diversity”, the use of which contributes to a more vivid expression of its main idea. The unique, original features of the different eras of the history of Ukraine, its geographical regions, the art of its outstanding creators (composers, poets and performers) are combined into a single “portrait” of the Ukrainian nation, in a common image of its mentality and culture.

**Summary.** Thus, in the process of analyzing the musical stage performance “We will sow the Golden Stone” the religious, folklore, and worldview signs of national identity were revealed, bearing the idea of the collegiality of the Ukrainian people. Religious signs include reproduction by the composer of Pagan tradition, coverage of the Pagan era, for which ritual folklore of the ancient Slavs was used; subsequently – and Orthodox symbolism, in praising the original Christianity and the Cossacks as the defender of their native land, thanks to the appeal to the genres “koliadka”, “szhedrivka” (traditional songs usually sung on Christmas holidays), historical songs, works of authors known throughout Ukraine. The folklore signs of the national identity of the work embodying the idea of the collegiality of Ukraine include the use of folklore primary sources collected in different parts of Ukraine by Nina Matviienko, as well as the coverage of all genres of Ukrainian folklore reflected the foundations of the worldview and everyday life of the people of all regions of the country. An expression of the ideological foundations of national identity and unity became the composer’s coverage of milestones in the history of



Ukraine, historical events that happened with Ukraine as a whole – the Golden Horde' invasion, the exploits of the Zaporozhian Sich, events of the twentieth century, which were tragic for both, Western and Eastern Ukraine. It was in these events that the eternal desire of the Ukrainian people for freedom was clearly manifested, they became symbols of his struggle for territorial integrity and his own religion and self-expression (national consciousness, culture, art), for an ideal future.

Since the historical process of unity of the Ukrainian nation has not yet been completed, the problems of this study within the framework of Ukrainian musical art have prospects for further development. ■ **Key words:** *Ukraine, collegiality, choral work by Hanna Havrylets, composer, traditions, ritual folklore, historical eras, the principle of unity and diversity.*



**Постановка проблеми.** Україна як держава від Київської Русі існувала і продовжує існувати понині в складних історичних умовах. Її єдність була хиткою впродовж більш ніж тисячоріччя; отже, тема соборності України зберігає злободенність протягом майже всієї історії країни. Як відомо з історичних джерел (Бойко, О., 2012; Греченко, В. та ін., 2006; Слюсаренко, А. та ін., 2000), особливо гостро проблема соборності постала у ХХ ст., на його початку, коли 1918 р. відбулися перші спроби створити єдину українську державу, та наприкінці, коли Україна отримала самостійність. Однак процес поєднання Заходу та Сходу України відбувається й досі, що робить звучання теми соборності нації актуальним як для митців, так і для науковців. Такі ментальні засади, як національна самобутність, звертання до культурної традиції, прагнення до творчої самореалізації та свободи стають запорукою об'єднання нації. Творчість Ганни Гаврилець несе в собі позначені якості, втілюючи ідею соборності нації у музично-культурному пласті сучасного життя, яскравим прикладом чого є створене композиторкою музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо», якому присвячене дане дослідження.

**Мета дослідження** – виявити в хоровій творчості Г. Гаврилець характерні риси, що символізують ідею соборності української нації;

релігійні, фольклорні, світоглядні ознаки національної самобутності, що виконують об'єднуючу функцію у сучасному українському музичному мистецтві. **Об'єктом дослідження** є хорова творчість Г. Гаврилець, **предметом** – відтворення в ній релігійних, фольклорних, історичних особливостей української музичної культури, простежене на матеріалі музично-сценічного дійства композиторки «Золотий камінь посіємо».

**Результати дослідження.** Ганна Гаврилець є митецькою постаттю, творчість якої об'єднує Захід та Схід України. Народившись на Галичині, отримавши освіту та працюючи у столиці, вона створила музику, яка дісталася Східної України, де хорові твори митця виконуються майже кожним хоровим колективом, здобувши любов виконавців та слухачів. Серед таких хорових колективів на Харківщині слід назвати Камерний хор імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії, хор оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, його ж студентський хор, а також студентський хор Харківської державної академії культури.

Рисами, що поєднали культурні полюси, в творчості Г. Гаврилець стали релігійна спрямованість (звертання до православної обрядовості), спирання на фольклорний ґрунт та національні історико-культурні традиції, що у поєднанні з професійними прийомами та композиторським даруванням дозволило їй створювати унікальні творчі проекти. Одним з таких проектів є музично-сценічне дійство «*Золотий камінь посіємо*» (1997).

Твір на вірші Софії Майданської був написаний для народної артистки України Ніни Матвієнко, хору хлопчиків та симфонічного оркестру. Саме він розпочинає третій з напрямів хорової творчості композиторки: унікальність його полягає у поєднанні майже всіх жанрів українського музичного фольклору в одному творі, об'єднаному ідеєю охопити всі віхи історії України, від створення світу до теперішнього часу. Музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» відображує історичні етапи розвитку українського Відродження і являє собою, за виразом О. Бенч, «музично-історичну енциклопедію» (Бенч, О., 2009, с. 69) процесу становлення національного Новітнього Відродження у музичному мистецтві.



Драматургія дійства складається за сценарієм, створеним історією України. Композитор надає характеристику історичним періодам шляхом використання фольклорних та світських жанрів, які були розповсюджені в Україні у той чи інший час. Музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» складається з шести частин, у яких відродження знаходить символічне відбиття через сакральну тематику: шість днів творення світу – шість частин, в яких відображається творення України. Кожна частина дійства є «знаком-символом епохи», яку представляє (там само). Отже, композиторка поділяє історію України, виокремлюючи у частинах твору головні, на її думку, епохи, а саме: 1 ч. – «Створення світу», 2 ч. – «Весна світу», 3 ч. – «Русь прадавня», 4 ч. – «Княжа доба», 5 ч. – «Козацька держава», 6 ч. – «Ввійди і ти у цей собор».

Використаний у музично-сценічному дійстві метод художнього синтезу має багаторівневий прояв. Синтез видів мистецтва (музика, образотворче мистецтво, хореографія, театр) доповнюється синтезом стилів, жанрів, змістів. Г. Гаврилець майстерно поєднує особливості художнього мислення, властиві українському фольклору, з сучасним композиторським поглядом. Характерним є поєднання академічної та народної вокальної манери виконання. Г. Гаврилець звертається майже до всіх вокальних жанрів українського фольклору. Це – повне коло календарно-обрядових пісень, які зібрані Ніною Матвієнко в різних регіонах України (ідея соборності). Серед них – колядки, щедрівки, канти, веснянки, русальні, купальські, петровські, чумацькі, жнивні, весільні пісні.

Принцип єдності та різноманітності проявляється як на основі співвідношення окремих творів, так й у контексті всього монументального дійства «Золотий камінь посіємо». Зібрані зі всієї України Ніною Матвієнко пісні виступають як прояв синтезу єдності та різноманітності: єдність – Україна, різноманітність – різні її регіони, кожен з яких має свої відмінності у загальній єдиній традиції. Названий принцип застосований і до самого фольклорного матеріалу. Яскравим прикладом цього є використання жанру купальських пісень, які виконувались під час язичницького свята весняного рівнодення Івана Купала, що співпадало за церковним календарем з християнським святом



Різдва Іоанна Хрестителя. Отже, єдність – це слов'янська спільнота, різноманітність – докорінна зміна її світогляду. Принцип єдності та різноманітності композитор використовує і в обробках. Так, в колядці «Нова радість» виявом принципу єдності можна вважати єдиний вербальний текст, що тричі повторюється, а різноманітності – варіативне розгортання музичної тканини. В п'ятій частині цей принцип композитор інтерпретує особливим чином, втілюючи ідею єдності «оспівуванням» історичної епохи, а саме XVII ст., ідея ж різноманітності представлена творами різних композиторів, стилів, епох (Д. Боршнянський, Д. Туптало, Г. Сковорода, М. Ділецький, К. Чеченя). В шостій частині Г. Гаврилець залишається вірною принципу єдності та різноманітності, використовуючи твори композиторів XX ст., яких зв'язує приналежність школі Мирослава Скорика; в той же час, його учні є яскравими особистостями українського музичного мистецтва (О. Ківа, Є. Станкович, Г. Гаврилець).

Музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» постає як мікросвіт творчості Г. Гаврилець, оскільки весь фольклорний напрям хорової музики митця у цьому творі узагальнюється. Зацікавленість композитора фольклором продовжується й поза межами дійства. Всі наступні обробки, створені Г. Гаврилець, можна вважати другою хвилиною третього з напрямів її творчості, що був розпочатий дійством «Золотий камінь посіємо».

За задумом композитора, загальне коло дійства утворюється завдяки існуванню внутрішніх кіл. Принцип «циклу у циклі» простежується на різних рівнях твору. Так, основою драматургії дійства є втілення в ньому історичних циклів. Використання у повному обсязі календарно-обрядових пісень щорічного циклу також складає внутрішнє коло. Поруч із великими циклами, Г. Гаврилець використовує малі цикли в середині частин. Прикладом цього є диптих «Весняні забави» у другій частині дійства. Характерною рисою композиторського стилю є застосування репризності, як вербальної, так і музичної, що є втіленням ренесансної символіки кола. Так, текстова реприза наявна в обробці «Зайчику, зайчику», а музична – в циклі «Весняні забави», де наприкінці обробки «Ой, на горі льон» з'являється музичний матеріал «Зайчику, зайчику».



**Перша частина** дійства має символічну «ренесансну» назву «**Створення світу**» й втілює найдавніші часи та зародження життя на землі. Частина призначена для симфонічного оркестру й читця і представлена як музично-хореографічний епізод, в якому не передбачається вокально-хорового звучання. Лише голос солістки, як «голос за кадром», проголошує текст Софії Майданської «Коли не було з нащада світа». Хореографія у цьому епізоді грає провідну роль – через танець створюється узагальнений образ первинного людства.

**Друга частина** дійства – «**Весна світу**» – за задумом композитора, є втіленням дитинства (юності) слов'янської нації. Вона складається з циклу веснянок, русальної та жнивної («Орел поле поорав») пісень, охоплюючи не тільки весняний, а й літній цикл у повному обсязі. Таким чином, за концепцією Г. Гаврилець, «весна світу» трактується не за календарними ознаками, а за тими язичницькими традиціями української нації, що до сьогодні збереглися у її співах.

Цикл веснянок розташований на початку частини, адже саме веснянка пов'язана з дитячою та юнацькою традицією виконання, що на рівні не тільки змісту, але й хорового тембру сприяє розкриттю символіки народження світу. Цикл веснянок має специфічну внутрішню конструкцію. Він утворений композитором з трьох номерів: пісні для сопрано-соло «Ой, ти, соловейку», що постає як вступ, та хорового диптиху «Весняні забави», в склад якого входять обробки українських веснянок «Зайчику, зайчику» та «Ой, на горі льон».

**Третя частина** «**Русь прадавня**» є втіленням язичницького періоду історії прадавніх слов'ян. Ця частина продовжує не тільки історичний, але й календарно-обрядовий цикл, який представлений головним літнім святом – Івана Купала. Як зазначає А. І. Іваницький (2004), свято літнього сонцестояння, а саме Івана Купала, було центральним святом давніх слов'ян. В цей час часто відбувались сватання та весілля, тому це також свято молоді. Свято Івана Купала мало ритуальне значення: купальські вогні вважались жертвними та очищувальними.

Перший номер частини – це музично-хореографічний епізод «Заклинання. Жертвоприношення», а останній – обробка пісні «Що Петрівочки дві неділечки». Поява християнської тематики (Петровський

пост, який закінчується 12 липня на свято Святих первоверховних апостолів Петра і Павла) свідчить про перехідний від язичництва до християнства духовний період в історії слов'ян, коли поступово відбувалося проникнення церковного календаря у обрядовий. Композиторка використовує в цій частині купальські пісні «Сьогодні Івана, а завтра Купала», «Купалочка», які виконувались під час святкування язичницького свята весняного рівнодення, що співпадало за церковним календарем із християнським святом Різдва Іоанна Хрестителя. Інші пісні, що звучать в цій частині, мають весільну та передвесільну тематику – «Засвічу свічу», «Ой, до бору стежечка», «Що петрівочки дві неділечкі».

**Четверта частина** дійства звернена до християнської Русі, про що свідчить назва «*Княжа доба*», бо саме князь Володимир охрестив Русь. Перший номер частини, музично-хореографічний епізод «Слава Стольному Києву», втілює велич та могутність Київської держави того часу – як відомо, Київська Русь була найвпливовішою державою Європи ІХ–ХІ ст. Наступні три номери четвертої частини – обробки колядок і щедрівок. Фольклорною основою четвертої частини є зимовий обряд, бо саме він пов'язаний з християнською тематикою – свята Різдва Христового. Перша обробка – колядки «Нова радість» – оспівує головну ідею свята – народження Спасителя. Друга колядка, «Гой питалася княжа корона», є авторською; за змістом вона призначена господині дому. Третя обробка – щедрівки «У нашого пана» – господарю дому. Г. Гаврилець, зберігаючи аутентичну традицію фольклорного виконавства, розташовує колядки саме у такій послідовності, як їх традиційно виконували при колядуванні. Про звертання композиторки до християнського періоду української історії свідчить використання на початку та кінці обробки дзвону, що, як відомо сповіщав про початок та кінець богослужіння. Це знов створює коло (ренесансний символ). Загальний характер обробки – святковий, урочистий, величний, що підкреслює мажорний лад, танцювальний ритмічний малюнок, насичений пунктиром та шістнадцятими.

Крім релігійної та народної обрядовості, Г. Гаврилець відтворює в четвертій частині історичний факт татаро-монгольської навали, вводячи музично-хореографічний епізод «Орда», під час якого звучить



текст із «Слова о полку Ігоревім», де йдеться про князівську міжусобицю, що призвела до ослаблення Київської Русі та втрати її державності. Після симфонічного номеру, як його логічне продовження, йде «Плач-колискова» – свого роду панахида за упокій душ загиблих від татар слов'ян. Вокальне соло є втіленням, з одного боку, образу матері, яка співає колискові, а з іншого – образу матері-землі, яка надає довічний покій своїм дітям-воїнам, що загинули, захищаючи її та народ.

**П'ята частина дійства – «Козацька держава»** – відтворює епоху Запорізької Січі (XIV–XVI ст.), що припадає на час італійського Відродження. Ренесансні ідеї мали своє відображення і в українській культурі того часу. Насамперед, козацтво було українським втіленням ренесансного образу воїна-лицаря з такими характерними рисами, як честь, благородство, духовність. Головною метою козацького війська було збереження первісного християнства, саме тому Г. Гаврилець використовує духовні хорові твори видатних композиторів українського походження. Так, урочисто та святково, п'яту частину дійства розпочинає один з найвідоміших хорових концертів Д. Бортнянського «Господи, силою твоєю». Також Г. Гаврилець використовує твори інших українських авторів XVII ст. Серед них – богослов та письменник Д. Туптало (другий номер дійства, кант «Мати милосерда» в обробці Г. Гаврилець), філософ, поет та педагог Г. Сковорода (шостий номер, «Стоїть явір над горою» в обробці К. Чечені), композитор, теоретик М. Ділецький (сьомий номер, танець). Крім творів авторів XVII ст., Г. Гаврилець використовує фольклорні обробки свого сучасника, керівника ансамблю давньої музики Костянтина Чечені (п'ятий номер, «А у полі річка»), а також власні. Серед останніх – обробки кантів «Мати милосерда», «Щиголь тугу має», обробка української народної пісні «Ой, горе тій чайці». Вибір композиторкою жанру канта як першоджерела пов'язаний з тим, що саме XIV ст. є часом його виникнення.

З тією ж історичною епохою пов'язана поява таких жанрів українського фольклору, як історичні, козацькі, соціально-побутові, сатиричні пісні. У зв'язку з цим поширюється епічне виконавство – мистецтво кобзарів, тому останнім номером Г. Гаврилець вводить виступ сучасного українського кобзаря, заслуженого артиста України Тара-

са Силенка із народною пісню «Ой, полети, галко», в якій оспівується велич Запорізької Січі. Використання творчості сучасного кобзаря є втіленням у дійстві образу Козацької держави, оскільки саме кобзарі були співцями героїчних подвигів козацького війська. Кобзарське виконавство, з одного боку, постає символом козацької епохи, з іншого – періоду національно-визвольної боротьби (XVII–XVIII ст.) та національного відродження (XIX ст.). Доля кобзарства є трагічною, особливо у першій третині XX ст., коли відбулося масове знищення кобзарів як носіїв духовної та національної культури українського народу. Оскільки шоста частина дійства репрезентує історію XX ст., виконання кобзарем останнього номеру п'ятої частини є зв'язкою між ними.

Задля втілення колориту XVII ст. Г. Гаврилець в п'ятій частині дійства поєднує свої обробки з творами видатних авторів того часу, зі старовинними та сучасними обробками давньої музики, з кобзарським виконавством. Відбувається співставлення вокальної, хорової та інструментальної музики; в образній сфері поєднуються світська, духовна і фольклорна лінії. Все це можна трактувати як новий рівень втілення принципу єдності та різноманітності: твори різних авторів, стилів, епох, видів виконавства поєднані задля побудови єдиного образу України в певний історичний час (XVII ст.).

**Шоста частина дійства «Ввійди і ти у цей собор»** зосереджена на фактах української історії XX ст. Вступний текст С. Майданської оповідає про тяжкі часи гніту української інтелігенції як провідного представника національного руху до свободи у сталінських концтаборах в першій половині XX ст. Для характеристики епохи Г. Гаврилець використовує твори композиторів XX ст. Перший номер – Камерна кантата О. Ківи на вірші П. Тичини, другий номер – обробка народної пісні «Шуміла ліщина» М. Скорика, третій – «Глибокий колодязю» Є. Станковича. Фінал дійства (четвертий номер) належить перу Г. Гаврилець. Звернення до творів саме цих композиторів не випадкове. Мирослав Скорик є вчителем та професійним наставником Олега Ківи, Євгена Станковича та самої Ганни Гаврилець. Тим самим композиторка знов спирається на принцип єдності та різноманітності: один вчитель, одна композиторська школа М. Скорика демонструє



розмаїття творчих індивідуальностей учнів, які є яскравими особистостями українського національного музичного мистецтва.

Останній номер дійства є гімном, що славить український народ, оспівуючи час початку самостійного життя країни з надією на щасливе та велике майбутнє. В своєму поетичному тексті Софія Майданська возвеличує свій народ з його прадавньою і тяжкою долею. Перший куплет оспівує єднання небесного та земного його буття, порівнюючи сучасний український народ з молодими гілками оновленого дерева, яке є символом всього його історичного життя:

«О, великолюдні хори в піднебесі  
Моєї Батьківщини! Серед них  
І я співаю кожною обростю  
Свого оновленого верховіття!»

В приспіві людина-особистість постає частиною нації як єдиного цілого під охороною покровительки українського народу Оранти:

«Ввійди і ти у цей собор, поглянь,  
В найменшій краплі першого дощу  
Дзвенить шатер нетлінної будови,  
З якої дивиться на нас Оранта...»

Поетеса використовує ряд метафор та символів. Так, у фразі «В найменшій краплі першого дощу дзвенить шатер нетлінної будови» С. Майданська наголошує на тому, що божественне єство та його могутність проявляються навіть у найменшій частині земного буття. Словосполучення «Перший дощ» є символом божественної волі до оновлення, нового етапу в новітній історії українського народу. Перші чотири рядки другого куплету є порадою приймати з вдячністю та смиренням Божу волю та благодать. Ідея другої строфи – з радістю приймати надані Богом блага і укріплятися у вірі в милосердя Богородиці – заступниці за наш народ перед Богом. Фінал дійства є втіленням ідеї оновлення, відродження та соборності української нації.

**Висновки.** Таким чином, в процесі аналізу музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо» виявлені релігійні, фольклорні та світоглядні ознаки національної самобутності, що несуть ідею соборності українського народу. До релігійних ознак належить відтворення композиторкою язичницької традиції, висвітлення язичницької доби, для чого використаний обрядовий фольклор прадавніх слов'ян; згодом – і православної, в оспівуванні первісного християнства і козацтва як захисника рідної землі, завдяки звертанням до колядок, щедрівок, історичних пісень, творів відомих по всій Україні авторів. До фольклорних ознак національної самобутності твору, що втілюють ідею соборності України, належать використання фольклорних першоджерел, зібраних в різних куточках України Ніною Матвієнко, як і охоплення всіх жанрів українського фольклору, у якому відбиваються основи світогляду і повсякденного життя народу всіх регіонів країни. Виразом світоглядних засад національної самобутності і єдності стало висвітлення композиторкою віх історії України, тих історичних подій, що трапилися з Україною в цілому – навали Золотої Орди, подвигів Запорізької Січі, подій ХХ ст., які були трагічними як для Західної, так і для Східної України – подій, що яскраво виявили довічне прагнення українського народу до свободи, стали символами його боротьби за територіальну цілісність та власне віросповідання й самовираження (національна свідомість, культура, мистецтво), ідеальне майбутнє.

Отже, музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» Ганни Гаврилець є унікальним твором, в якому композиторка своїм даруванням створила цілісну картину авторського бачення єдиної соборної України, охопивши в творі основні віхи історії країни, традиції та вірування її народу, втілила його самобутність, об'єднавши регіональні ознаки в єдину систему цінностей української нації у минулому та сучасності.

Оскільки історичний процес єднання української нації ще не завершений, проблематика цього дослідження щодо українського музичного мистецтва має перспективи подальшого розвитку.



## ЛІТЕРАТУРА

Бенч, О. (2009). Фольклорні архетипи у хоровій творчості Ганни Гаврилець. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (75). Композитор і сучасне соціальне середовище*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 68–69.

Бойко, О. Д. (2002). *Історія України*. (Вид. 2-ге, доп.). Київ: Видавничий центр «Академія», 656.

Греченко, В., Чорний, І., Кушнерук, В., Режко, В. (2006). *Історія світової та української культури*. Київ: Літера, ЛТД, 480.

Іваницький, А. І. (2004). *Український музичний фольклор*. Вінниця: Нова книга, 320.

Слюсаренко, А. Г., Гусев, В. І., Дрожжин, В. П., Козицький, М. Ю., Колесник, В. Ф. (2000). *Новітня історія України (1900–2000)*. Київ: Вища школа, 663.

Сухомлінова, Т. П. (2012). Проблеми періодизації хорової творчості Ганни Гаврилець. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 36. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, 338–348.

## REFERENCES

Bench, O. (2009). Folklorni arkhetypy u khorovii tvorchoosti Hanny Havrylets [Folk archetypes in choral art by Hanna Havrylets]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky (75). Kompozytor i suchasne sotsialne seredovyshche [A composer and modern social environment]* Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, 68–69 [in Ukrainian].

Boiko, O. D. (2002). *Istoriia Ukrainy [History of Ukraine]*. (2nd ed., rev.). Kyiv: Akademiia, 656 [in Ukrainian].

Hrechenko, V., Chornyi, I., Kushneruk, V., Rezhko, V. (2006). *Istoriia svitovoi ta ukraïnskoi kultury. [The history of world and Ukrainian culture]*. Kyiv: Litera, LTD, 480 [in Ukrainian].



Ivanytskyi, A. I. (2004). *Ukrainskyi muzychnyi folklor [Ukrainian folk music]*. Vinnytsia: Nova knyha, 320 [in Ukrainian].

Sliusarenko, A. H., Husiev, V. I., Drozhzhyn, V. P., Kozytskyi, M. Yu., Kolesnyk, V. F. (2000). *Novitnia istoriia Ukrainy (1900–2000) [The Newest History of Ukraine (1900–2000)]*. Kyiv: Vyshcha shkola, 663 [in Ukrainian].

Sukhomlinova, T. P. (2012). Problemy periodyzatsii khorovoi tvorchosti Hanny Havrylets. [Problems of Periodization of Choral Art by Hanna Havrylets]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogics and theory and practice of education*, 36. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 338–348 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 15.05.2019 р.*



УДК 783.6.087.682 : 78.071.1 (477) «19/20»

DOI 10.34064/khnum2-1704

**Якимчук О. М.**

ORCID 0000-0002-2276-6061

**Черкашина О. В.**

ORCID 0000-0001-9516-1648

**Утешева Н. М.**

ORCID 0000-0001-6723-0212

Вінницький державний педагогічний університет імені М. Коцюбинського,  
21100, вул. Острозького, 32, м. Вінниця, Україна

## **Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella**

### **I. Алексійчук: особливості трактування канонічного тексту**

**АНОТАЦІЯ ■ Якимчук О. М., Черкашина О. В., Утешева Н. М. Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella I. Алексійчук: особливості трактування канонічного тексту. ■** Матеріалом представлено в статті аналізу стали чотири піснеспіви відомої української композиторки І. Алексійчук («Царю Небесний», «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові», «Мій голос до Господа», «Свят, свят Господь Саваоф»), які об'єднані нею у цикл «Духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella». Віднайдено алгоритм послідовності піснеспівів у циклі, а також відповідність музичних засобів семантиці канонічного тексту. Зроблено висновок, що усі піснеспіви виразно передають смисл та особливості обраних текстів. Музичні структури чітко співвідносяться з вербальними. Найбільшої кількості повторів у піснеспівах набувають стійкі формули канонічного тексту – «Господи помилуй», «Алилуя», «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові», «Свят Господь». Семантичне значення канонічного тексту відтворено насиченою гармонією, змінним розміром, репетиційністю, широким діапазоном хорової партитури, наскрізним драматичним розвитком, політембровістю, контрастними зіставленнями всіх засобів виразності. ■ **Ключові слова:**



*духовні піснеспіви Ірини Алексійчук, жіночий хор, канонічний текст, молитва, сопрано, альт.*

**АННОТАЦІЯ ■ Якимчук Е. Н., Черкашина О. В., Утешева Н. М. Духовные песнопения для женского хора а cappella И. Алексійчук: особенности трактовки канонического текста. ■** Материалом представленного в статье анализа стали четыре песнопения известного украинского композитора Ирины Алексійчук («Царю Небесный», «Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу», «Мой голос ко Господу», «Свят, свят Господь Саваоф»), объединённые ею в цикл «Духовные песнопения для женского хора а cappella». Найден алгоритм последовательности песнопений в цикле, а также соответствие средств музыкальной выразительности семантике канонического текста. Сделаны выводы о том, что все песнопения выразительно передают смысл и особенности избранных текстов. Музыкальные структуры чётко соотносятся с вербальными. Наибольшее количество повторов в песнопениях получают устойчивые формулы канонического текста «Господи помилуй», «Аллилуйя», «Слава Отцу, и Сыну, и Святому Духу», «Свят Господь». Семантическое значение канонического текста реализуется посредством насыщенной гармонии, переменного размера, релетиционности, широкого диапазона хоровой партитуры, сквозного драматического развития, политембровости, контрастного сопоставления всех средств выразительности. ■ **Ключевые слова:** *духовные песнопения Ирины Алексійчук, женский хор, канонический текст, молитва, сопрано, альт.*

**ABSTRACT ■ Yakymchuk O. M., Cherkashina O. V., Utesheva N. M. Spiritual chants for the female choir а cappella by Iryna Aleksiiichuk: features of the interpretation of canonical text.**

■ **Background.** The choral creativity of a modern Ukrainian composer Iryna Aleksiiichuk is multifaceted and diverse. It includes spiritual chants, cycles of arrangements of Ukrainian and Balkan folk songs, choral works on poetry of Ukrainian and foreign poets (“Letters from the shell” and “Otherworld’ Games” on the verses by O. Stepanenko, “How Volodya flew quickly from the mountain” on the words by D. Harms), etc. **The objective** of this study is to find out the features of interpretation the canonical text in spiritual chants for a female choir а cappella by I. Aleksiiichuk.



**Methods of studying.** The holistic musical-theoretical analysis is applied to determine the figurative content of the work, to identify the peculiarities of form-building and the use of compositional ways of expressiveness (the intonational structure of the basic elements of the form, the tonal-harmonic plan, the methods of development of the thematic material). In the analysis of music the method of comparison was used (to identify correspondence between the means of musical expressiveness and the features of the canonical text).

**Results.** The material of the analysis are four chants (“The King of Heaven”, “Glory to the Father, and the Son, and the Holy Spirit”, “My voice to the Lord”, “Holy, holy, Lord of Sabaoth”), which are united in the cycle “Spiritual chants for female choir a cappella”. In the process of researching the algorithm of sequence of the chants in the cycle is revealed, as well as the correspondence of musical means of expressiveness to canonical text.

It is concluded that all chants expressly convey the meaning and the features of the canonical text. Musical structures clearly correlate to verbal. The greatest number of repetitions in the chants the stable formulations of the canonical text acquires: “Lord have mercy”, “Hallelujah”, “Glory to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit”, “Holy Lord”. The semantic significance of the canonical text is reproduced through the rich harmony and inventional polyphony, through the changes of time signatures, text repetitions, the wide choir range, dramatic development and contrasts of all means of expressiveness.

Four abovementioned spiritual chants for the female choir a cappella on the canonical texts were written by I. Aleksiichuk in different times during 2002–2011. The order of the canonical text and the logic of the deployment of the musical material allowed the composer to combine them into a fourpart concert for a female choir.

The cycle begins with the evening prayer “*The King of the Heaven*” (prayer to the Holy Spirit). This prayer is a part of the early and evening Church rules. A number of services that are performed during the day in the Orthodox Church opens by the evening Divine service, since the day, according to the Church’s Charter, begins in the evening. That is why in first the evening service is, which included the repentant prayers for everyday sins and gratitude to God for this day. The chanting begins and ends with the sound of the bells that by and by go silent. The similarity of the finale to the introduction, the repetition of the musical and verbal texts contributes to the roundness of the musical form and helps to its holistic perception.



The music of the incantation “*Glory to the Father, and the Son, and the Holy Spirit*” reproduces his exalted character. Applied by the author the ways of expressiveness correspond to the canonical text, which glorifies the God in his three hypostases.

The definitive feature of the musical work is the presence of a genre sign characterizing of Orthodox worship, the bells. This feature is reproduced in the homophonic-harmonic texture of the composition relying on the main harmonic functions, singing the repeated sounds, etc. In this chant, I. Aleksiichuk is working on three small parts of the canonical text: “Glory to the Father, and to the Son, and to the Holy Spirit”, “now and always and forever” and “Hallelujah”, giving each of them the certain musical themes. The complete formula of prayer sounds in the work three times gaining dynamic development.

In the third chorus, “*My voice to the Lord*”, verses from Psalm 141 are used. This Psalm is the prayer of David to the Lord in the cave in time of his persecution by Saul. Of the seven verses of David’s Psalm, I. Aleksiychuk used four – 1, 2, 4, 5, in which the main content of the work is concentrated.

The last part of the cycle is the hymn “*Holy, holy, Lord of Sabaoth*” performing finale function. This prayer is a part of the Eucharistic canon and it sounds in the most important section of the Divine Liturgy – the Liturgy of the Faithful. The chant begins immediately with the glorification of the God.

**Conclusions.** An analysis of spiritual chants with canonical texts for the female choir a cappella by I. Aleksiichuk illustrates the following.

All the songs very clearly express the meaning and features of the canonical text. I. Aleksiichuk choses three-part forms with reprise, in which clearly, according to the text, the musical structures built;

the stable formulations of the canonical text “Lord have mercy”, “Hallelujah”, “Glory to the Father, and the Son, and the Holy Spirit”, “Holy Lord” are most often repeated; at the end of the three chants (except «My voice to the Lord»), the final confirming formula of the prayers “Amen” sounds;

means of expressiveness (changing of meter signatures, repetitions of the sounds, a wide range of the choir, singing of the main sounds of melody) are designed to create the illusion of chime that is the genre sign of the Orthodox worship;

the semantic meaning of the canonical text is passing through the rich harmony, in which dissonances and chromaticism aggravate the expressiveness of the spoken



words, through the dramatic development of the words of praise (“Hallelujah”, “Glory to the Father, and Son”), poly-timbre sounds, contrasting of all means of expressiveness, etc. ■ **Key words:** *spiritual chants by Iryna Aleksiiichuk, female choir, canonical text, prayer, soprano, alto.*



**Постановка проблеми.** Хорова творчість сучасної української композиторки Ірини Алексійчук багатопланова й різноманітна. Вона репрезентована духовними піснеспівами, циклами з обробок українських («Веснянки», «Коляда») та балканських («Шарено цвече», «Песме любови», «Чула јесам», «Царевчева ліра») народних пісень, хоровими творами на вірші вітчизняних та зарубіжних поетів («Листи із мушлі») та «Потойбічні ігри» на вірші О. Степаненко, «Как Володя быстро под гору летел» на слова Д. Хармса).

**Аналіз останніх досліджень.** Творчість Ірини Алексійчук привертає увагу сучасних українських музикознавців. Так, проєкцію камерно-вокальної лірики І. Карабиця на творчість І. Алексійчук здійснено в кандидатській дисертації О. Гуркової (2016). Дослідженню інноваційних рис у псалмах композиторки присвячено статтю А. Волошенко (2015). Проте особливості прочитання канонічного тексту в духовних піснеспівах для жіночого хору а cappella ще не розглядалися.

**Мета статті** – виявити особливості прочитання канонічного тексту в духовних піснеспівах для жіночого хору а cappella І. Алексійчук.

**Виклад основного матеріалу.** Чотири духовні піснеспіви для жіночого хору а cappella на канонічні тексти («Царю Небесний», «Слава Отцю і Сину», «Мій голос до Господа», «Свят, свят Господь Саваоф») були написані І. Алексійчук у різні роки (2002–2011). Порядок канонічного тексту і логіка розгортання музичного матеріалу дозволили композиторці об’єднати їх у чотирьохчастинний концерт для жіночого хору. Саме у такій послідовності, як вони подані у концерті, розглянемо зазначені твори.

Цикл починається з вечірньої молитви «**Царю небесний**» (молитва Святому Духу). Ця молитва входить до початкових молитов ранішніх та вечірніх правил. Низку служб, які звершуються протягом доби,

в Православній Церкві відкриває вечірне богослужіння, оскільки день за церковним Уставом починається з вечора. Саме тому першою службою церковної доби є вечерня, на якій підносяться покайні молитви про щоденні гріхи й подяка Богові за цей день.

Піснеспів «Царю Небесний» написано у тричастинній репризній формі. Молитва розпочинається легким та прозорим звучанням дзвіночків, на фоні яких виникає унісон-брумендо *фа*<sup>1</sup>. За вказівкою авторки, кожен з виконавців має повільно промовляти слова Трисвятого («Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний, помилуй нас!»).

У створеній інструментальним колоритом і тембрами голосів аурі молитовності перше сопрано соло (або всі, на розсуд хормейстера) починає співати початок молитви. Перша фраза «Царю небесний... Утішителю... Душе істини» розділена паузами на три короткі мотиви, що відтворює поступове й обережне входження людини у молитовний стан і лагідне звернення до Всевишнього. Цей початок є інтонаційним зерном (лейтмотивом) крайніх розділів, з якого проростає подальший розвиток першої частини і репризи. У ній закладені основні позиції розгортання музичного матеріалу: ритмічна організація, основна теситура мелодії першої частини (ч. 5 *фа*<sup>1</sup>-до<sup>2</sup>), довга нота з ферматою в кінці музичної структури.

У 10–13 тт. в партіях першого і другого сопрано відбуваються перегуки, після чого обидві партії зливаються у дует в терцію. Мелодія молитви розгортається на фоні акордів у партії альтів, досягаючи свого теситурного прориву у 18–19 тт. на основних словах «Спаси, Благий, душі наші». Цими словами, власне, закінчується текст молитви Святому Духу. У низхідний секвенційний рух, розпочатий на кульмінації (18–19 тт.), влітається текст Трисвятого, повертаючись у партії сопрано до одноголосної мелодії у теситурних межах чистої квінти *фа*<sup>1</sup>-до<sup>2</sup> з повторами слів «помилуй нас».

Середня частина піснеспіву розпочинається коротким невпинним проханням «Господи, помилуй» в альтовій партії (28–29 тт.). Аналогічна репліка прозвучить ще раз (36–37 тт.) після першого проведення Ісусової молитви в партії сопрано.

У середній частині темп стає швидшим не лише за вказівкою автора *Andante con moto e agitato*, а й внаслідок використання шість-



надцятих. На фоні витриманого  $do^1$  в альтовій партії сопрано співають Ісусову молитву. Друге проведення цієї теми доручено альтам (38–43 тт.). Інтимність та щирість звернення до Бога підкреслена динамічною шкалою  $tr-pp$ .

Динамічним ( $ff$ ) та теситурним (друга октава) контрастом до Ісусової молитви звучать слова молитви «Слава Тобі, Боже наш» (44–45 тт.). Відтворюючи хвалебний характер прославлення Бога у цій частині канонічного тексту, композиторка переносить мелодію в партії сопрано в другу октаву. Рівномірний рух восьмих і гармонічні затримання у верхніх голосах накладаються на повторення слова «Слава» довгими нотами в партії альтів, що надає гармонічній експресивності та виразності молитві, яка прославляє Всевишнього.

Після короткого уславлення Бога утретє звучить Ісусова молитва, яка проводиться в альтовій партії у низькій теситурі (50–55 тт.).

Усі три проведення Ісусової молитви побудовані на однаковому музичному матеріалі з канонічною імітацією, звучать у межах динамічної градації  $tr-pp$ , розчиняючись у кластерному звучанні на  $pp$  та  $ppp$  на ферматі в кінці речення.

У репризі інтонаційний матеріал першої частини сполучається зі словами молитви до Пресвятої Трійці. Як і перша частина, реприза починається інтонаційним зерном (першою фразою) «Пресвята Тройце» (56–60 тт.). Далі перегуки в партіях першого та другого сопрано зливаються в дует в терцію, який набуває свого розвитку у низхідній секвенції (69–70 тт.). По закінченню молитви до Пресвятої Трійці секвенцію, як і у першій частині піснеспіву, продовжує текст Трисвятого з повторенням «помилуй нас» в кінці речення, яке традиційно закінчується кластерним звучанням довгої ноти.

Подальша молитва «Господи, помилуй» (81–84 тт.) проводиться останній раз у цьому піснеспіві в альтовій партії. Короткі репліки-лейтмотиви з м. 3 сопрано соло «Пресвята Тройце... Ісусе Христе...» (85–88 тт.) звучать на фоні мажорного тризвуку в хорі із завершальною формулою канонічного тексту «Амінь», яка за традицією використовується в кінці молитов на підтвердження істинності промовлених слів.

Розділ *Andante con moto* виконує функції коди. Репліки-лейтмотиви з м. 3 «Царю Небесний...» у партіях першого і другого сопрано, які звучать на фоні хорового «Амін» і дзвіночків, поволі переходять на шепіт і зникають. Піснеспів закінчується звучанням дзвіночків, які плавно замовкають. Подібність фіналу до вступу, повтор музичного і вербального текстів сприяють завершеності музичного твору й посилюють його цілісне сприйняття.

Музика наступного піснеспіву «*Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові...*» відтворює його піднесений характер. Обрані авторкою засоби виразності відповідають канонічному тексту, який прославляє Бога у трьох іпостасях.

Визначальною рисою музичного твору є наявність стійкої асоціації зі звучанням дзвону, характерного для православних богослужінь. Ця особливість відтворена у гомофонно-гармонічному складі фактури, опорі на головні гармонічні функції, оспівуванні основних звуків, репетиційності тощо. У зазначеному піснеспіві І. Алексійчук опрацюює три невеликі частини канонічного тексту: «слава Отцю, і Сину, і Святому Духові», «нині і повсякчас, і на віки віків», «алилуя», наділяючи кожного з них певним тематизмом. Повна формула молитви звучить у творі тричі, набуваючи динамічного розвитку. Розглянемо особливості прочитання канонічного тексту у кожному циклі молитви.

*Перший цикл.* Перша тема «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові» проводиться чотири рази, розвиваючись шляхом ритмічного дроблення. Перше проведення в альтовій партії нагадує знаменний розспів, натомість подальше звучання у партії сопрано набуває характеру візантійської орнаменталістики.

Друга тема «нині і повсякчас» імітує дзвін. Починаючись з октавного унісона (25 т.), гармонічна вертикаль на останніх словах стає більш щільною (31–32 тт.), завершуючись малим мажорним секундакордом. Змінний розмір, репетиційність, динамічне зростання від *sr* до *f* сприяють накопиченню напруження від початку до кінця фрази (ключових слів «на віки віків»). Імітацію дзвону в другій темі підсилює педальне *до-дісз<sup>2</sup>* – «Домм» – в партії сопрано.

Третя тема, «Алилуя», викладена тетраордами з восьмих нот. Секвенційний розвиток з чотирьох тактів, на якому побудована мело-



дія «Алилуї», підводить до піднесеної «Слави» на *ff*, з якого починається другий цикл молитовної формули.

*Другий цикл.* Перша тема – «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові». У цьому проведенні, порівняно із звучанням у першому циклі, тема набуває міцної акордової підтримки, повторюючись двічі. Піднесеність прославлення Бога посилюється також звучанням мелодії у високій теситурі (друга октава), *ff*, насиченою хоровою фактурою.

Друга тема, «Нині і повсякчас», набуває темпових, динамічних і ладових змін. Повільний темп (*religioso sereno*), динамічна градація *mp–pp* сприяють заглибленню у молитву. У цьому проведенні мелодичні репліки схожі на речитатив.

Третя тема – «Алилуя». Друге проведення схоже до першого, побудованого тетра хордами з восьмих нот. І. Алексійчук вказівками *cantabile* та *non legato* уточнює різну артикуляцію повторів «Алилуї». Залишаючи принцип хвильового і секвенційного розвитку, композиторка динамізує тему «Алилуї», збільшуючи її тривалість до вісімнадцяти тактів. Зростаюча динамічно й емоційно «Алилуя» переривається ферматою. Починається третій цикл молитовної формули, у якому контраст між темами зменшується – вони всі мають урочистий характер, звучать у мажорі у динамічній градації *f–fff*.

*Третій цикл.* Перша тема «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові» повторює своє друге проведення. Вказівки *tempo meno mosso, marcato, ff*, фанфарне *ля*<sup>2</sup> у сопрано надають темі неймовірної урочистості.

Друга тема – «Нині і повсякчас» – продовжує характер «Слави». Співпадаючи фактурно з другим проведенням, на цей раз вона звучить у мажорі.

Третя тема – «Алилуя» – виконує функцію коди. Тут знову повертається основний темп, ефект дзвону посилюється завдяки повторам, репетиційності, утримуванню динамічного рівня *f–ff*, фанфарного *ля*<sup>2</sup>, контрапунктного звучання слів «Слава» і «Алилуя». Стрімкий розвиток «Алилуї» переривається ферматою. У заключному акорді контрапунктом звучать слова «Слава і «Аміль». Як і у «Царю небесному», «Аміль» проспівується в кінці молитви.

Отже, піднесений характер канонічного тексту піснеспіву «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові» відтворено завдяки наскрізному ди-



намічному розвитку, перевазі мажорної сфери звучання, імітації дзвону, широкому діапазону хорової партитури, який сягає двох октав, наявності повторів, остинатності, репетиційності, змінному розміру, політембровості й регістровим зіставленням, контрастним зіставленням усіх засобів виразності.

У третьому піснеспіві «*Мій голос до Господа*» використано вірші з 141 псалма. Цей псалом – молитва Давида до Господа у печері під час його гонінь від Саула. З семи віршів Давидового псалма І. Алексійчук використала чотири – 1, 2, 4, 5, у яких зосереджено основний зміст твору.

Піснеспів написаний у тричастинній репризній формі. У першій частині використовуються 1 та 2 вірші псалма, у яких Давид звертається до Господа («мій голос до Господа, я кличу, мій голос до Господа, я благаю») і розповідає йому свої тривоги («перед обличчям Його виливаю я мову свою, про недолю свою я розповідаю перед обличчям Його»). Крики й благання наповнюють склепіння печери. Давид, розповідаючи Богу про свої нещастя, тішиться тим, що Господь не залишить його.

У крайніх розділах на фоні хорового звучання сопрано і альт соло проводять основну мелодію піснеспіву. У середній частині залишається лише звучання хору. Музичний твір починається невеликим вступом, у якому закладено основні засоби виразності, що відтворюють характер канонічного тексту: вказівки *dolce con tristezza*, *pp*, остинатна синкопована альтова партія (органний пункт), на фоні якої сопрано проводять зачин псалма «Мій голос до Бога». З десятого такту на фоні хорового звучання розгортається соло сопрано з характерними інтонаціями плача-моління. Примхливий ритм, гнучка агогічна організація темпоритму, наявність хроматизмів, форшлагів, *glissando*, динамічна шкала *mp–pp* відповідають жанровим ознакам *lamento* й змісту канонічного тексту.

У середній частини «Праворуч поглянь і побач» використані 4 та 5 вірші псалма. Тут залишається лише хорове звучання, яке стає більш схвильованим, чому сприяє змінний розмір, безперервний рух восьмих, насиченість фактури у сходженні до кульмінації на словах «за душу мою» (50–51 тт.). У динамічній кульмінації, яка співпадає зі



словами «Я кличу до Тебе» (52–53 тт.) моління Давида сягає найвищої напруги, що підкреслюється *ff*, *sf*, високою теситурою звучання та хроматичними сповзаннями у хорових партіях. Невтомні заклики до Господа переходять у тиху репліку альтя соло «Ти моє пристановище», яка є семантичною кульмінацією усього музичного твору.

Реприза є скороченою порівняно з першою частиною. У ній звучить лише перший вірш псалма. Таким чином, третій піснеспів є ліричною кульмінацією усього циклу.

Остання частина циклу – піснеспів «*Свят, свят Господь Саваоф*», який виконує функцію фіналу. Ця молитва є частиною євхаристичного канону і звучить у найважливішій частині Божественної літургії – Літургії вірних. Вона одразу починається з уславлення Бога. Як і інші, піснеспів «Свят Господь» написаний у тричастинній репризній формі.

Темп позначений як *Allegro festivo* – так підхоплюється радісне відчуття, народжене у «Славі». У невеликому вступі закладається святковий характер піснеспіву, що створюється пружним пунктирним ритмом та легкою й активною артикуляцією.

З остинатного унісонного *до*<sup>2</sup> народжується основна тема, яка являє собою оспівування цієї ноти (5–12 такти). Початок мелодії швидко, у геометричній прогресії (5 тактів), набирає темп. Зберігаючи гармонію у повторі перших двох речень «Свят Господь Саваоф» (5–8, 9–12 тт.), композиторка ускладнює її додатковими звуками, що додає хорovій партитурі виразності звучання. При зміні тексту на словах «повне небо і земля» мелодія, викладена досі одноголосно, звучить у кварту (13 т.), а потім у терцію, що органічно вплітається у загальний музичний розвиток.

При повторі канонічної формули «Свят Господь Саваоф» (17–24 тт.) хорово партитура порівняно з першим проведенням звучить тоном вище, в мелодії оспівується звук *ре*<sup>2</sup>. Структура музичного матеріалу й гармонія зберігаються, як і в першому проведенні основної теми.

У розділі «Алилуя» авторка використовує змінні неквадратні розміри (5/8, 3/4), що надає ритму пружності й акцентованості. Драматургічний розвиток на повторі одного слова «Алилуя» відбувається



завдяки зміні репетиційності в мелодії короткими оспівуваннями, перегукуваннями партій сопрано і альта, додаванню голосів хорової партитури, розширенням діапазону тощо.

Середня частина піснеспіву, «Осанна», контрастна до крайніх розділів, повертає нас до молитовного стану, який відповідає семантичному значенню слів – «спаси, ми молимо». Подібно до оспівування у першій частині основних звуків мелодії  $do^2$ ,  $re^2$ , у середній частині відбувається оспівування  $sol^1$ , на фоні якого повна формула канонічного тексту «Осанна в вишніх» звучить в альтовій партії. Продовження молитовного вірша «*благословен, хто йде в ім'я Господнє!*» проспівують усі партії хору.

У репризі «Осанни» знову повертається стан тихої внутрішньої молитви. Музично-тематичний матеріал схожий з першим проведенням «Осанни», однак І. Алексійчук по-іншому опрацює хорову фактуру – додає довгі ноти у верхньому голосі, перше речення проводить на квінту нижче, ніж у першому викладенні теми.

Реприза піснеспіву «Свят Господь» повторює музичний матеріал першої частини, який плавно переходить (121–122 тт.) у коду, де оспівується канонічний виголос «Аллилуя». Урочистий характер коди створюють безперервний рух восьмими, контрастна артикуляція, накладання різних ритмічних формул у промовлянні одного слова в різних партіях хору та їхнє повторення, висока теситура та широкий діапазон звучання мелодії, дублювання мелодії в секунду, кварту, динамічна шкала  $f$ – $ff$ . Наскрізний розвиток «Аллилуї», розпочатий у 117 т., має дві хвили розвитку – більш напружену (117–129 тт.) та більш спокійну (129–146 тт.). Завершує коду тиха ремінісценція-підсумок – те, для чого відбувалось піднесене прославлення Бога. Для того, щоб ще раз тихо вимовити «Осанна» («просимо, Господи, спаси!») й на закінчення молитви засвідчити звернення до Бога просвітленим «Амінь».

**Висновки.** Аналіз духовних піснеспівів для жіночого хору а cappella на канонічні тексти І. Алексійчук дозволяє зробити такі висновки:

– усі піснеспіви дуже виразно передають смисл та особливості канонічного тексту. І. Алексійчук обирає тричастинні репризні форми, у яких чітко, відповідно до тексту, вибудовує музичні структури;



– найбільшої кількості повторів у піснеспівах набувають стійки формули канонічного тексту – «Господи помилуй», «Алилуя», «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові», «Свят Господь»;

– у кінці трьох піснеспівів (крім «Мій голос до Господа») звучить завершальна формула молитов «Амінь», яка підтверджує їх істинність, щирість звертання до Бога;

– засоби виразності (змінний розмір, репетиційність, широкий діапазон хорової партитури, оспівування основних звуків мелодії) у своєму комплексі сприяють створенню стійкої асоціації зі звучанням дзвону, характерного для православного богослужіння;

– семантичні значення канонічного тексту підкреслюються насиченою гармонією: дисонанси та хроматизми посилюють виразність проспіваних слів; наскрізним драматичним розвитком на словах ухвали й прославлення («Алилуя», «Слава Отцю і Сину»), політембровістикою, контрастними зіставленнями усіх засобів виразності тощо.

**Перспективою подальших розвідок** авторів цього дослідження є визначення інтерпретаційних засад у піснеспівах на канонічні тексти, як в творчості І. Алексійчук, зокрема, висвітлення особливостей прочитання композиторкою канонічного тексту у піснеспівах для мішаного хору, так і в творчості відомих хорових колективів.

#### ЛІТЕРАТУРА

Волошенко, А. (2015). Авангардні проєкції національного хорового псалму на прикладі творів Ірини Алексійчук. *Музикознавчі студії Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка*, 36, 44–51.

Гуркова, О. М. (2016). *Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

*Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена* (2013). Духовно-просветительское издание. Москва, 944.

Чекан, Ю. І. (2017). Історія музики – ХХІ: екстенсифікація чи інтенсифікація? *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 120, 23–38.



## REFERENCES

Chekan, Yu. I. (2017). Istorii muzyky – XXI: ekstensyfikatsiia chy intensyfikatsiia? [The History of Music XXI: extensification or intensification?]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Academy of Ukraine*, 120, 23–38 [in Ukrainian].

Hurkova, O. M. (2016). *Tvorchist I. Karabytsia v konteksti zhanrovo-stylovykh tendentsii v ukrainskii muzytsi ostannoii tretyny XX stolittia [I. Karabit's creativity in the context of genre and style trends in Ukrainian music of the last third of the XXth century]*. (Candidate's dissertation). National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

*Tolkovaya Psaltir Yevfimiya Zigabena [Explanatory Psalter by Euthymius Zigaben]* (2013). (Spiritual and Educational Edition). Moscow, 944 [in Russian].

Voloshenko, A. (2015). Avanhardni proektsii natsionalnogo khorovoho psalmu na prykladi tvoriv Iryny Aleksiiichuk [The avant-garde projections of the national choral psalm written by I. Alexiichuk]. *Muzykoznavchi studii Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. Lysenka – Musicological Studios of Lviv National Music Academy named by M. Lysenko*, 36, 44–51 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.06.2019 р.



УДК 78.036 : 780.6.07 : 781.43

DOI 10.34064/khnum2-1705

**Щетинський О. С.**

ORCID 0000-0001-9576-1061

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

## **Музична іконографія Благовіщення: особистий досвід**

**АНОТАЦІЯ** ■ **Щетинський О. С. Музична іконографія Благовіщення: особистий досвід.** ■ На прикладі своєї першої опери «Благовіщення» автор аналізує специфіку створення опери. Спеціальний наголос зроблено на взаємодії трьох складників: музики, тексту і сценічної дії. Розглянуто стосунки композитора і лібретиста, зміст комунікації між ними, зокрема, на початковому етапі роботи. Досліджено музичні еквіваленти закладених в лібрето драматургічних особливостей. Проаналізовано символічне трактування інструментального складу, обумовлене драматургічною концепцією опери. Зроблений стислий аналіз стильових і мелодико-гармонічних засобів, показано, як застосування модерних композиторських прийомів звуковисотної організації сприяє побудові цілісного музично-сценічного твору. Окреслені відмінності у трактуванні «емансипованого дисонансу» порівняно з композиторською практикою першої половини ХХ ст. ■ **Ключові слова:** *лібрето, драматургія, персонаж, інструментальний склад, символічне, інтеграція, стилістичний синтез, мікротематизм, емансипований дисонанс, інтервальна структура.*

**АННОТАЦИЯ** ■ **Щетинский А. С. Музыкальная иконография Благовещения: личный опыт.** ■ На примере своей первой оперы «Благовещение» автор анализирует специфику написания оперы. Специальный акцент сделан на взаимодействии трёх компонентов: музыки, текста и сценического действия. Рассмотрены взаимоотношения композитора и либреттиста, содержание коммуникации между ними, в частности, на начальном этапе работы. Исследованы музыкальные эквиваленты заложенных в либретто драматурги-



ческих особенностей. Проанализирована символическая трактовка инструментального состава, обусловленная драматургической концепцией оперы. Прделан краткий анализ стиливых и мелодико-гармонических средств, показано, как использование современных композиторских приёмов звуковысотной организации содействует построению целостного музыкально-сценического произведения. Отмечены отличия в трактовке «эмансипированного диссонанса» по сравнению с композиторской практикой первой половины XX ст.

■ **Ключевые слова:** *либретто, драматургия, персонаж, инструментальный состав, символическое, интеграция, стилистический синтез, микротематизм, эмансипированный диссонанс, интервальная структура.*

**ABSTRACT ■ Shchetynsky O. S. Musical iconography of Annunciation: personal experience.**

■ **Background.** The objective of the article is to analyze the interaction, for sake of artistic unity of a work, of the musical, textural and theatrical structures and solutions in the contemporary opera as in a synthetic genre. The author uses his chamber opera “*Annunciation*” as an example of these processes and shows the ways certain dramatic and theatrical ideas determine musical solutions.

Although since the middle of the 19<sup>th</sup> century composers sometimes wrote an opera text themselves, the common case was still a collaboration of two (sometimes more) creators: a composer and a librettist, each of them being an expert in their own particular field. Their collaboration and mutual flexibility are of great importance, especially at the initial phase of creation, when a composer makes a decision concerning fundamental features and structures of a future work. Since an opera libretto often consists of the fragments borrowed from previously created texts, a composer should comprehend the libretto in its new integrity. Understanding dramatic intentions of a librettist is extremely important, too. On the other hand, a good libretto should contain some elements of incompleteness (let’s call it “dramatic gaping”) to ensure the composer’s freedom in building musical forms and to encourage him / her to elaborate self-own personal solutions both in musical and dramatic (theatrical) fields.

**The results of the research.** The text of Alexander Shchetynsky’s chamber opera, “*Annunciation*”, is inspired by the dialogue described in Chapter 1 of St. Luke’s Gospel between the Virgin Mary and the Angel Gabriel, who announced about future birth of Jesus Christ the Son of God. Gradual transformation of Mary



who prepares to become the mother of God forms the action. Since both characters are positive and no conflict is developed between them, dramatic tension appears basing on the contrast between Mary's happiness, when she hears the message, and the presentiment of her own and her Son's future tragedy.

Instrumental scoring (piano, celesta and metal percussion) is in no way the klavier variant, but the only possible version for performance of this opera. Percussion instruments, played by the pianist and partly by the singer, symbolize the Heaven. The pianist plays the grand piano, which stays at the stage. He is not a common accompanist but the second character (the Angel Gabriel) taking a direct part in the stage action, so the sounds of the piano is Angel's secret speech. The idea to shape two characters with totally different means was suggested by the librettist Alexey Parin. His concept of putting the speech of the Angel not into a human voice but into the wordless "voice" of an instrument looked extremely promising and innovative. This "secret utterance" of the Angel, then, became the starting point of the opera and the source of its genre definition: *the stage dialogues without accompaniment*.

The structure of the work is as follows (all the episodes go one after another without a break).

Episode 1. "Presentiment" (aria). Mary is occupied with the spinning wheel. The Angel has not yet come, only the tinkling of percussion instruments hints at grace descending upon Mary.

Episode 2. "Whiff" (recitative). The Angel is entering. The mood is strange, unreal, as if in a dream, when the common logic of action is broken.

Episode 3. "Good Word" (scene). The first dramatic climax. The piano part is resembling a choir singing, which Mary is understanding and answering to it. The general mood of the music is tragic: it is the presentiment of a terrible ordeal and human grief awaiting Mary.

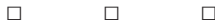
Episode 4. "Ecstasy" (aria). The Immaculate Conception. The climax is of lofty, lyrical substance. There is free soaring of the voice and feeling of the miracle and happiness.

Episode 5. "Fear" (scene). The second dramatic climax: Mary has been realizing her future. The vocal style is unstable; recitation and *Sprechgesang* follow cantabile closely.

Episode 6. "Farewell" (aria). Happiness mixed with bitter presentiments. At the very end the music resembles a lullaby.

The musical language of the opera does not contain any elements of traditional Church music. This is spiritual music intended for the theatre or concert performance, without any allusion to Divine Service. In style the work tends toward musical modernism and 20<sup>th</sup> century avantgarde, with their attributes of atonality and modality, rhythmical complication, emancipation of timbre component and dissonances. The latter were used both in atonal and modal context. Both horizontal and vertical elements of the texture have their common roots in several micro-thematic interval structures, exactly, in the combinations of a triton and minor second (including octave transpositions, the major seventh and minor ninth). These structures form the common basement of all musical components and lead to thematic unity of the opera. Despite the modernistic orientation, cantabile style prevails in the soprano part, making use of various types of singing such as recitation, *arioso*, *parlando*, *Sprechgesang*, whisper, and others.

**Conclusion.** The musical solutions in “*Annunciation*” appear as a consequence and elaboration of the dramatic concept of libretto. Analysis of its peculiarities led to forming their musical equivalents, which helped to achieve the integrity of all the main components of the work. ■ **Key words:** *text, dramatic structure, character, instrumentation, symbolic, integration, stylistic synthesis, micro-thematic interval structures, emancipated dissonance.*



**Постановка проблеми.** Творчий процес потребує значного напруження інтелекту й інтуїції композитора, і, водночас, максимальної раціоналізації усіх його зусиль. Вже від початку роботи автор намагається побачити майбутній твір внутрішнім оком, так би мовити, у згорнутому вигляді, аби в подальшій роботі розгорнути і розвинути задумані ідеї. Ця задача стає набагато складнішою, коли йдеться про твір синтетичного жанру – оперу. У цьому випадку композитор, як правило, спирається на готову літературно-драматургічну основу – лібрето, найчастіше складене співавтором композитора – лібретистом. Отже, необхідна *координація роботи кількох митців*. Кожен з них має усвідомлювати і враховувати прагнення співавтора. Безпосередня робота композитора починається з усебічного обмірковування і, за потреби, корекції лібрето і загального драматургічного обрису твору.



Без прийняття і схвалення стилістичних і драматургічних особливостей тексту, без узгодження й усунення можливих розбіжностей із лібретистом композитору буде важко рухатись далі.

**Стаття має на меті** показати специфіку роботи сучасного композитора над оперою на прикладі першої опери автора «Благовіщення». Спеціальний наголос зроблено на взаємодії трьох складників: музики, тексту і драматургічної концепції (сценічної дії).

Проблема співвідношення слова і музики існує не лише в опері, а й у будь-якому вокальному чи хоровому творі. Коли йдеться про «нетеатральні» жанри, композитори, окрім осмислення обраних текстів, хіба що скорочують їх або подають фрагменти у новому порядку, але доволі рідко вдаються до змін у самому тексті. Втім, такі випадки особливо цікаві, оскільки вказують на окрему ланку творчого процесу – *інтеграцію тексту і музики*. Саме потребою відчувати текст стовідсотково «своїм» обумовлені заміни окремих слів, що їх робив Едісон Денісов у своїх вокальних циклах. Його не зупиняло навіть те, що ці тексти належали поетам найвищого рівня – Пушкіну, Блоку та іншим. Звісно, Денісов не «виправляв» поетів, його метою було пристосувати текст до свого – цілком окремого й нового – твору. Заради його музично-текстової цілісності й органічності довелося замінити деякі слова, які не пасували до нового *музичного* контексту. Говорячи про пушкінський цикл «Твой облик милый», композитор пояснює це дуже просто: «До текстів Пушкіна у мене внесено тут деякі зміни. Але їх дуже мало – окремі слова просто якось не давали потрібної інтонації» (як цит. у: Шульгин, Д., 1988, с. 263).

Варто докладніше розглянути стосунки композитора і лібретиста, аби уникнути недооцінки ролі одного з них (як правило, менше уваги можуть приділяти тексту і його літературним, а надто драматургічним якостям, однак трапляється і легковажне, спрощене ставлення до музики). «Розподіл обов'язків» між лібретистом і композитором обумовлений не лише складністю завдання, а й принциповою різницею головних складників твору – музичного, літературного і театрального, що походять із різних видів мистецтва, однак рівною мірою потребують фахового підходу. До середини ХІХ ст. композитору, можливо, не спадало на думку самому братися за текст для опери, а оперне лібрето

сприймалось як самостійний драматичний твір, що його музиканти могли використовувати багато разів (часом кількість таких використань сягала кількох десятків). У співавторстві з лібретистом більшість оперних композиторів працювала і пізніше – у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст., зокрема, Верді, Чайковський, Римський-Корсаков, Бізе, Массне, Пуччіні. Вони висловлювали лібретистам свої побажання, часом рішучо наполягали на певних змінах, аби втілити своє бачення твору, але не більше. Повторне використання в операх раніше складеного лібрето в цей період уже не на часі, оскільки зростає естетична цінність індивідуального мистецького рішення, в тому числі драматургічного. Однак той самий сюжет все ще міг бути неодноразово втілений різними композиторами. Найвідоміший приклад – «Історія кавалера Де Гріє і Манон Леско» абата Прево, що стала основою опер Массне і Пуччіні, а кількома десятиліттями раніше – опери Обера і балету Галеві. На сюжет «Ночі проти Різдва» Гоголя писали опери Чайковський, Римський-Корсаков і Лисенко, двоє останніх використали для своїх опер також Гоголеву «Майську ніч». «Пікова дама» Пушкіна стала сюжетним джерелом не лише опери Чайковського, а й оперети Франца фон Зуппе. Показово, що всі ці твори написані на різні лібрето (часто різними мовами) і суттєво відрізняються за своєю концепцією, драматургією і жанровою приналежністю, а з музичного боку взагалі мають небагато спільного.

Від середини ХІХ ст. деякі композитори не потребували сторонньої допомоги і самостійно складали лібрето. Серед них – Мусоргський, Дебюссі, Берг, Денісов, частково Берліоз (у пізніх операх), Шенберг, Прокоф'єв, Яначек. Звісно, усі вони мали помітний літературний хист, однак завжди спирались на існуючий літературний твір – адаптували до своїх потреб видатні літературні або драматургічні першоджерела. Лише Вагнер, використовуючи стародавні легенди, сам створював тексти власних опер і розробляв їх театральну-драматургічну концепцію, однак це – винятковий випадок, обумовлений не лише видатним літературним обдаруванням композитора, а й його ідеєю *Gesamtkunstwerk*. Втім, одна людина рідко володіє рівною мірою як музичним, так і літературно-драматургічним ремеслом, тому не дивно, що й у ХХ ст. більшість видатних майстрів опери – Штраус,



Бріттен, Шостакович, Стравінський, Хіндеміт – віддавала перевагу роботі із літераторами за фахом. Ситуація не змінилась і в наш час, коли за приклади плідної співпраці композитора і лібретиста можуть правити опери Т. Адеса, Дж. Бенджаміна, К. Саарьяхо, Ф. Перокко, Д. Курляндського, В. Балає, В. Губаренка і багатьох інших. Потреба тісної співпраці авторів тексту і музики на початковому етапі роботи є очевидною, однак і на подальших стадіях, включно із постановочним та репетиційним процесами, їх координація, а часом і гнучкість, готовність піти на розумний компроміс лише додасть шансів на успіх.

Оскільки лібрето часто складається з фрагментів раніше створених текстів, композиторові важливо відчутти його як нову цілісність. Цей процес закладає сценічний і, можливо, стилістичний фундамент майбутнього твору. Гарне лібрето, доки воно не втілилося в оперу, несе в собі моменти незавершеності, відкритості (назвемо це «драматургічними люфтами»), аби дати композитору більше свободи у побудові музичної форми як продовження форми літературної. Зрозуміло, що підготовчий етап до створення опери передбачає також вивчення композитором літературних першоджерел та інших матеріалів, тематично пов'язаних із сюжетом, персонажами тощо.

В основу лібрето мосі одноактної камерної опери «Благовіщення» (1998) покладено описаний у першій главі Євангелія від Луки діалог Діви Марії і архангела Гавриїла. Архангел повідомив Марію, що вона народить дитя Ісуса, який стане Христом – Сином Божим. В усіх гілках християнства свято Благовіщення є одним з найважливіших, його ікона знаходиться в центрі православного іконостасу – на Царських вратах. Цей сюжет став одним з найпоширеніших і найулюбленіших у живописців та іконописців усіх часів. Йому присвячена величезна за обсягом богословська література, в тому числі сучасна, але світські письменники і поети звертались до нього відносно рідко. В музиці тему Благовіщення втілено, зокрема, в багатьох вокальних гімнах доби Середньовіччя і Ренесансу, в численних магніфікатах (від Ренесансу до наших днів), а також у творах із текстом однієї з основних християнських молитов – «Ave Maria, gratia plena» (у православ'ї – «Богородице Діво, радуйся»). Головний релігійний композитор ХХ ст., Олів'є Мессіан, не присвятив Благовіщенню окремого твору,



хоча таємничо-світла атмосфера цього сюжету, поза всяким сумнівом, присутня в його музиці. Натомість, у творчості його старшого колеги Пауля Хіндемита знаходимо монументальний вокальний цикл для сопрано і фортепіано «*Das Marienleben*» («Життя Марії») на вірші Р. М. Рільке – поетико-музичну «біографію» Діви Марії; одна з частин циклу – «Благовіщення». Наскільки мені відомо, опер на цей сюжет раніше не створювали, отже, мій опус, як не дивно, є першою ластівкою в цьому жанрі.

Партитура твору написана для сопрано, фортепіано й ударних і передбачає виконання двома музикантами: співачкою і піаністом. Лібрето опери склав російський критик, поет і перекладач, фахівець у галузі музичного театру Олексій Парін<sup>1</sup>. Він же запропонував і головний драматургічний «хід»: два персонажі мають бути втілені принципово різними засобами. Роль Діви Марії виконує співачка (високе сопрано), а текст становлять або монологи, що окреслюють її думки й почуття, або репліки у відповідь Гавриїлу. Отже, з драматургічного боку Марія як персонаж вирішена традиційно. Натомість другий персонаж – архангел Гавриїл – тексту взагалі не має. Його роль виконує піаніст, а його мовлення передано виключно інструментальною музикою без жодного слова. Тракткування піаніста не як носія «інструментального супроводу», а як персонажа, що передає таємне безсловесне промовляння Ангела, яке чує і розуміє Марія (а за нею і слухачі опери), стало вихідним драматургічним пунктом і зумовило жанрове визначення твору: *сценічні діалоги без акомпанементу*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Лібрето опубліковано в буклеті фестивалю Євангелічної академії Локкума *Сакро-Арт '99* в німецькому перекладі Марії Деперман. Див.: Parin, A., 1999.

<sup>2</sup> Оперу вперше було поставлено в Московському музичному театрі «Гелікон-опера» 1999 р. як одну з частин спектаклю «Голоси незримого (Біблійний триптих)». Головні ролі виконували сопрано Тетяна Куїнджі і піаніст Юрій Полубелов, режисер – Дмитро Бертман, костюми і сценографія Тетяни Тулубевої. Того ж таки року вистава була двічі показана в Німеччині (в м. Локкум на фестивалі «Сакро-Арт» і у Фрайбурзі в Католицькій академії) та увійшла до поточного репертуару Гелікон-опери. У 2000 р. відбувся ще один показ вистави у Німеччині на Людвігсбурзькому фестивалі. Невдовзі спектакль отримав Російську національну театральну премію «Золота маска» в категорії «новачія». В Україні концертна версія твору прозвучала 2001 р. у Львові на фестивалі «Контрасти» у виконанні Т. Куїнджі і Ю. Полубелова. Ці ж музиканти



Текст лібрето нагадував неримовану поему, разом з тим, був уда-ло збудований зі сценічного боку. В підсумку я використав його повністю й у первинному вигляді, за винятком двох вилучених рядків у п'ятому епізоді. Послідовність сцен так само була збережена. Традиційні для опери повтори окремих слів і словосполучень знадобилися лише у кількох випадках у четвертому і шостому епізодах (зазначу, що за умови, коли в музиці відсутні репризні форми і немає традиційного повторювання фраз, періодів, «двотактів» тощо, ширше вживання текстових повторів могло би спричинити відчуття штучності й неузгодженості музики і слова). Композиторське осмислення і «освоєння» лібрето потребувало в даному випадку не текстових змін – у цьому не було потреби, а вироблення музичних відповідників до головних ідей і драматургічних особливостей, закладених у тексті або передбачених лібретистом. В лібрето Паріна я відчув оптимальний баланс між тим, що напряду наявне у тексті, і тим, на що є лише натяк, який ніби підбадьорює композитора і спонукає його до пошуку своєї «поліфонічної лінії» – характеристики персонажа чи ситуації музичними засобами.

Вже на початковому етапі необхідно було визначитися з інструментальним складом. Символічне або «драматургічне» трактування інструментальної партії поширилося не лише на фортепіано. Інші інструменти – челеста й ударні – мали уособлювати небо. Цією ідеєю обумовлений вибір виключно металевих ударних (як відомо, традицію пов'язувати саме металеві ударні із «небесною субстанцією» започаткував Мессіан). Долучення челести до «небесних» звучань видалось мені цілком логічним за тембровою ознакою (ніби м'які клавішні дзвіночки – темброве «продовження» кроталей), до того ж, підкріплювалось самою назвою інструмента. Те, що ударними і челестю опікується той самий музикант, що виконує фортепіанну партію, так само має свою драматургічну мотивацію, симво-

---

здійснили студійний аудіозапис «Благовіщення» для компакт-диску американської фірми TNC. 2009 р. в Московській філармонії на фестивалі «Другое пространство» було презентоване напівсценічне виконання опери (Т. Куїнджі – сопрано, Федір Аміров – фортепіано та ударні, режисер – Оксана Новосад).

лізуєчи спільне «горне» джерело, звідки спустився Ангел і линули «небесні» звуки<sup>3</sup>. Таким чином, інструментальний склад і трактування всіх без винятку інструментів були нерозривно пов'язані із драматургічною концепцією і стали її невід'ємною часткою. Лише на перший погляд за своїм інструментальним складом ця опера нагадує оперний «клавір». Насправді вона у жодному разі не є зредукованим перекладом, а втілює єдино можливу виконавську версію. Інше інструментування зруйнувало б драматургічну конструкцію твору.

Список використаних ударних таких: індійські дзвіночки, лінійні (вітрові) дзвіночки, 5 трикутників (із різною висотою тону), 3 гонги (невеликі, так само звуковисотно різні), тамтам, кроталі (хроматичний набір із діапазоном від  $c^4$  до  $c^5$ ). Найбільш розвинуті партії мають кроталі і трикутники, особливо у першому епізоді, де вони, разом із челестєю, утворюють спільний тембровий комплекс «дзвіночків», що звучать на тлі «шурхотіння» тамтама (тремоло або тертя, обидва прийоми – із використанням металевих мітличок). Важливо, що звучання всіх інструментів з групи «дзвіночків», включно із п'ятьма трикутниками, не є лише колористичним засобом, а часто містить мелодичні й тематично важливі фрази, що за характером наближаються до кантилени, отже, потребують хоча й прозорого, але доволі експресивного виконання<sup>4</sup>. Дещо парадоксальне використання ударних у мелодичному амплуа (неначе проти їхньої природи) має підкреслити атмосферу таємничості, вихід за межі звичного і буденного.

Новаторська ідея Олексія Паріна передати мову Ангела не за допомогою вокалу, а інструментальною музикою без жодного слова

---

<sup>3</sup> Партитурою передбачено, що епізодично на ударних грає також і співачка (Марія ніби долучається до свого небесного ества). Однак практика довела, що це не обов'язково: у постановці «Гелікон-опери» 1999 р. і в подальших виконаннях на ударних грав лише піаніст, а ідея небесної обраності Марії адекватно втілювалась іншими сценічними засобами.

<sup>4</sup> Із цим завданням блискуче впорався перший виконавець опери піаніст Юрій Полубелов. Зокрема, його фразування на трикутниках своєю пластичністю нагадувало романтичний стиль, що його піаніст міг би відтворити, граючи, приміром, Шопена чи Шумана.



видалась мені надзвичайно цікавою і перспективною. Відкривалась можливість зробити піаніста другою дійовою особою, що знаходиться на сцені і бере участь у сценічній дії. Даний прийом підкреслював багатозначність «сакральної мови» Ангела у його бесіді з Марією. Про перебіг цієї бесіди слухач дізнається з реплік-відповідей Марії, але іншим, не менш важливим, джерелом оповіді мала стати партія фортепіано, що не лише окреслювала б загальні риси й емоційне наповнення сказаного Ангелом, а й за самим характером звучання, фактурою та іншими рисами нагадувала би промовляння. За такої умови текст і музика – кожен своїми засобами – разом діяли б у спільному напрямі.

Задля ілюзії мовлення я використав у партії фортепіано декілька прийомів. Так, у другому епізоді короткі прозорі репліки рояля оточені багатьма паузами. Марія крізь дзвенючу тишу навколо себе ніби починає вловлювати уривки промови, складає їх до купи і поступово осмислює їх як ангельське звертання до неї (текст Марії: «...кто-то пришёл, я знаю. Потому что гудит в ушах, как от раскатов грома»). За допомогою третьої педалі видобуваються фортепіанні флажолети: окремі звуки і відлуння легким маревом огортають фрази у високому регістрі, створюючи ефект сяючої глибини простору. Третій епізод починається з доволі розгорнутої фортепіанної прелюдії без участі сопрано<sup>5</sup>. Тут кожен з чотирьох голосів – це по-різному ритмізована «речитація-псалмодія» на одній ноті, а звуковий образ нагадує «розфокусований» спів чоловічого хору ніби із «прихованим» текстом на фоні низьких рояльних «дзвонів». У п'ятому епізоді так само використана квазі-хорова «речитація» рояля, однак ритмічно тут усі голоси синхронізовані й утворюють темні кластери в найнижчому регістрі, що відповідає змістові епізоду: усвідомлення Марією майбутньої трагедії і її страх. У першому епізоді рояль відсутній (Ангел ще не з'явився), а в заключному шостому епізоді (відхід Ангела на

<sup>5</sup> Я свідомо заклав тут можливість вільної мізансцени, і цим чудово скористався режисер вистави в «Гелікон-опері» Дмитро Бертман: під час прелюдії Марія повільно пересувалася по авансцені вздовж променя світла, похитуючись, наче йдучи над прірвою. Рецензії на цю виставу в російській і німецькій пресі передруковані у двомовній (російською і німецькою) книзі «Сакро-Арт 1995–2004» (2016, с. 468–487).



небеса, текст Марії: «Ты уходишь? Одну меня оставляешь?»), поряд з ударними, використана лише гра на струнах рояля, отже, тембровий образ інструмента радикально змінюється. В такий спосіб досягається ефект поступового зникнення, ніби розчинення у повітрі силуету небесного гостя.

Аналізуючи образ Марії, варто пам'ятати заувагу Едісона Денісова, що її він зронив, оповідаючи про свій вокальний цикл «Італійські пісні» на вірші Блока, заключна четверта частина якого – «Успіння»: «Хіба мислимо озвучити образ Божої Матері? Звісно, ні. Можна створити лише якийсь звуковий еквівалент, але можна викликати і відчуття Її незримої присутності, Її страждання, Її болю і якимись іншими засобами мистецтва» (як цит. у: Шулгин, Д., 1998, с. 161). Ця думка показує шлях до втілення образу Богоматері (та інших святих) у світському творі без втрати сакрального сенсу, тобто без профанації образу.

На рівні сюжету і стосунків між персонажами у «Благовіщенні» немає і не могло бути драматичного конфлікту. Обидва персонажі – позитивні й доповнюють одне одного. Ця драматургічна особливість могла спровокувати загальну статичність, тим більше, що в музиці твору немає швидких темпів і енергійного руху. Уникнути статичності можна було лише за рахунок інтенсивної внутрішньої дії – преображення Марії, простеження її шляху від пасивного стану обраності до повного об'єднання з небесною волею. Саме потребою внутрішньої динаміки обумовлено й різноманіття форм усіх шести епізодів, що звучать без перерви.

Епізод 1. «Передчуття» (арія). Марія пряде. Ангела ще немає, лише поодинокі подзвонювання ударних натякають: на Марію сходять благодать, вона обрана.

Епізод 2. «Подув» (речитатив). З'являється Ангел. Атмосфера звучання дивна, ірреальна, як уві сні, коли звичайна логіка порушена (адже поява Ангела, навіть у стародавні часи, була річчю небуденною).

Епізод 3. «Блага звістка» (сцена). Перша драматична кульмінація, передчуття величезних випробувань і людського горя, що чекають на Марію.



Епізод 4. «Екстаз» (арія). Непорочне зачаття. Кульмінація піднесеного ліричного начала, відчуття чуда і повного блаженства.

Епізод 5. «Страх» (сцена). Друга драматична кульмінація. Марія бачить видіння і починає розуміти своє та Ісусове майбуття.

Епізод 6. «Прощання» (арія). Почуття щастя разом із гірким передчуттям. Після динамічних контрастів і трагізму попередньої сцени панує тихе звучання, в кінці музика нагадує колискову.

Від початку роботи мені було зрозуміло, що сюжетна канва – передчуття Марії, прихід Ангела, розмова двох персонажів і відхід Ангела – дають лише зовнішній сюжетний каркас, а головна дія твору – внутрішня, яка відбуватиметься всередині свідомості Марії. Провідний вектор цієї дії – поступове проникнення в Марію небесного начала, приготування її до стану Богоматері, а драматична напруга виникає внаслідок контрасту між її щастям від почутого і передчуттям майбутньої трагедії. Окреслення цього процесу потребувало різних засобів виразності і контрастних звукових образів, не лише в експозиційному вигляді, а й в умовах їх взаємодії і непомітного перетікання один в одного. Оскільки рояль уособлював іншого персонажа – Ангела, а ударні пов'язувались із «небесним началом», для безпосередньої характеристики Марії можна було розраховувати передусім на можливості сопрано. Вкрай важливим виявилось налаштування взаємодії слів і мелодичної лінії сопрано (те, що називають композиторською «роботою з текстом»). При цьому ніколи мені не йшлося про пряме ілюстрування тексту засобами музики, оскільки мелодика мала свою логіку розвитку, а будова мелодичних фраз могла істотно відрізнитися від граматичних структур тексту. Під взаємодією музики зі словом я розумію тут, першою чергою, *співвідношення текстових і музичних акцентів*. Текстові акценти (у спрощеному вигляді) – це наголоси у словах, ієрархічне співвідношення різних за граматичним навантаженням слів (головних, залежних, допоміжних, службових тощо), а також смислові підкреслення в реченнях. Так само можна говорити про музичні акценти різного рівня (ритмічні, метричні, звуковисотні, штрихові, регістрові, структурно-фразові тощо). Мені важливо було відійти від

паралелізму текстових і музичних акцентів, створити їх *поліфонічне* поєднання<sup>6</sup>.

Музична мова опери зорієнтована на модернізм і авангард ХХ сторіччя із такими його атрибутами, як атональність або модальність, ритмічна ускладненість, вивільнення тембрового фактора, дисонантна гармонія, поєднання фіксованого і алеаторичного способів запису тощо. Попри модерну орієнтацію, основою вокальної партії стало мелодичне письмо у різноманітних його проявах. Часто використовуються широкі (іноді до кількох тактів) розспіви окремих складів. Цей прийом, безперечно, сягає корінням барокової і класичної оперної колоратури. Мені було важливо, щоб він став тут питомим засобом змістовно-образної характеристики і музичного розвитку. Цій же меті підпорядкована і нестандартна просодія – умисно «дивна», очуднена, химерна за інтонацією подача деяких слів, значне розтягування окремих складів перед прискореним промовлянням наступних тощо. Окрім різного стибу *santabile*, в партії сопрано використовуються і комбінуються інші типи співу: речитатив, *parlando*, аріозна мелодика, *Sprechgesang*, шепіт тощо. Проте жодного разу я не застосовував переходу на розмову (ненотоване проговорення тексту), отже, вся вокальна партія вирішена виключно музичними засобами.

Зовнішня «безконфліктність» драматургії вела до думки, що характеристики обох персонажів, а також «загальних понять», тобто фактично всі елементи музичної тканини, потрібно об'єднати спільним тематизмом. Чітко окреслених тем у традиційному розумінні у творі немає. Відповідно, не вживаються і традиційні прийоми «тематичної роботи», добре відомі з музики класико-романтичної доби. Проте цю оперу не можна вважати атематичною. Вся її музична тканина об'єднана за допомогою кількох мікротематичних інтервальних структур, що утворюють більшість мотивів і типові акордові сполуки, отже, стають джерелом як горизонталі, так і вертикалі. Головними складниками цих структур є тритон і мала секунда, що в умовах атональності і модальності втрачають якості нестійких інтервалів, не потребують

---

<sup>6</sup> Цей «різновид» поліфонії мав і зворотній бік, істотно підвищивши складність екрітмічного перекладу тексту іншими мовами.



розв'язання, а їхнє поєднання стає, користуючись терміном Юрія Холопова (1974), центральним елементом звуковисотної організації<sup>7</sup>. Різні форми поєднання малої секунди із тритоном – прямі та з октавним переносом, коли мала секунда обертається на малу нону чи велику септиму – є основним звуковисотним «будівельним матеріалом» твору.

Важливим аспектом гармонічної мови твору є нівелювання різниці між дисонансом і консонансом, а також відсутність їх взаємної залежності. В умовах атональності це явище було віддавна помічено й обговорено, зокрема, в колах нововіденської школи. Звідти походить термін «емансипація дисонансу» та пов'язана з ним ідея не якісної, а кількісної різниці між дисонансом і консонансом<sup>8</sup>. Однак музика «Благовіщення» не є суцільно атональною, в ній на рівні горизонталі (мелодики) присутні окремі елементи розширеної тональності, а також використовується модальна техніка із мінливими тяжіннями і ладовими модуляціями. І модальність, і тональність ніде не виокремлюються, вони завжди інтегровані у переважно атональний контекст, тому в опері практично немає полістилістики, а «емансиповані дисонанси» вписуються як до атонального, так і до модального і навіть тонального оточення. Принципи їх функціонування в цьому середовищі мають бути досліджені окремо, але наперед зрозуміло, що тут наявний феномен *стилістичного синтезу* – характерної ознаки сучасного музичного мислення.

**Висновки.** Музичні рішення «Благовіщення» постали значною мірою як результат осмислення і розвитку драматургічної концепції, закладеної в лібрето. Аналіз потенційних ідей лібрето і знайдені музичні відповідники його особливостей сприяли єдності головних складників твору: музичного, текстового і театральнo-драматургічного.

<sup>7</sup> «Одна група функціонує як елемент, від якого походить уся побудова висотної структури; цей елемент центральний (розрядка автора – О. Ш.). Він є інваріантом, що за його зразком (“ейдосом”) постає багато інших» (Холопов, Ю., 1974, с. 238).

<sup>8</sup> «Те, що відрізняє консонанси від дисонансів, є не більшим або меншим ступенем краси, а більшим або меншим ступенем зрозумілості. <...> Термін *емансипація дисонансу* стосується [такої] його зрозумілості, що вважається рівною зрозумілості консонансу. Заснований на цій передумові стиль трактує дисонанси подібно до консонансів і відкидає тональний центр» (Shoenberg, A., 1950, p. 104–105).



## ЛІТЕРАТУРА

Сакро-Арт 1999. Рецензии (2016). *Сакро-Арт 1995–2004. Сборник материалов фестиваля русск. искусства, проводившегося Евангелической Академией Локкума в Германии в 1995–2004*. Москва: Аграф (Локкум): Евангелическая Академия Локкума, 465–493.

Холопов, Ю. Н. (1974). Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность*, 8. Москва: Музыка, 229–277.

Шульгин, Д. И. (1998). *Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед*. Москва: Композитор, 438.

Parin, A. (1999). *Verwandlung. Sacro Art'99. Stimmen des Unsichtbaren*. Loccum: Ewangelische Akademie Loccum, 18–19.

Schoenberg, A. (1950). *Composition with Twelve Tones. Stile and Idea*. New York: Philosophical Library, 102–143.

## REFERENCES

Kholopov, Yu. N. (1974). Ob obshchikh logicheskikh printsipakh sovremennoy garmonii [About general logical principles of modern harmony]. *Muzyka i sovremennost – Music and modernity*, 8. Moscow: Muzyka, 229–277 [in Russian].

Parin, A. (1999). *Verwandlung. Sacro Art'99. Stimmen des Unsichtbaren*. Loccum: Ewangelische Akademie Loccum, 18–19 [in German].

Sacro Art 1999. Retsenzii [Presseecho] (2016). *Sacro Art 1995–2004*. Loccum: Loccum Ewangelische Akademie, Moscow: Agraf Verlag, 465–493 [in German, in Russian].

Schoenberg, A. (1950). *Composition with Twelve Tones. Stile and Idea*. New York: Philosophical Library, 102–143.

Shulgin, D. I. (1998). *Priznaniye Edisona Denisova. Po materialam besed [Confession of Edison Denisov. After the materials of the conversations]*. Moscow: Kompozitor, 438 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 30.04.2019 р.



УДК 792.57

DOI 10.34064/khnum2-1706

**Феденко А. Ю.**

ORCID 0000-0002-4832-0017

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Специфіка втілення жіночих образів у сучасних українських мюзиклах та рок-операх (на прикладі творчості Наталії Сумської)**

**АНОТАЦІЯ** ■ Специфіка втілення жіночих образів у сучасних українських мюзиклах та рок-операх (на прикладі творчості Наталії Сумської). ■ Метою статті є дослідження на прикладі сценічної творчості Н. Сумської виконавських принципів і вокально-технічних прийомів, що сприяють втіленню змістовно-емоційних характеристик жіночих образів у сучасних мюзиклах та рок-операх. Відсутність спеціальної літератури, наукових праць, в яких досліджується феномен втілення вокально-сценічних образів акторами в сучасних українських мюзиклах та рок-операх, обумовлює актуальність подібної розвідки.

Робиться висновок, що вокальне виконавство в сучасних рок-операх та мюзиклах висуває особливі – універсальні – вимоги до актрис. Сучасні мюзикли та рок-опери демонструють всі можливі полістилістичні та поліжанрові синтезування, у тому числі, вкраплення елементів фольклорних, академічних та деяких жанрів легкої музики. Вокальна партія ускладнюється, наповнюючись нетрадиційними інтонаціями, відповідно до змін гармонії, яка представлена в основному дисонуючими співзвуччями. Різноманіття співацьких манер, технічних вокальних прийомів, що складають основу сучасних музичних вистав, допомагає підкреслити емоційні лінії твору. Розмовні діалоги, танцювальні епізоди, застосування елементів музичної мови інших культур, широкий стилевий діапазон, від фольклору до авангарду, від барочних стилізацій до джазу й шлягеру, спів з мікрофоном –

все це вимагає знання специфічних акторських та хореографічних прийомів, гарного володіння вокальною технікою, тобто, усім тим, що й складає професійний акторський універсализм. ■ **Ключові слова:** *вокально-сценічний образ, мюзикл, рок-опера, вокально-виконавські прийоми, творчість Наталії Сумської.*

**АННОТАЦІЯ** ■ **Феденко А. Ю. Специфика воплощения женских образов в современных украинских мюзиклах и рок-операх (на примере творчества Натальи Сумской).** ■ Целью статьи является исследование на примере сценического творчества Н. Сумской исполнительских принципов и вокально-технических приёмов, способствующих воплощению содержательно-эмоциональных характеристик женских образов в современных мюзиклах и рок-операх. Отсутствие специальной литературы, научных работ, в которых исследуется феномен воплощения вокально-сценических образов актёрами современных украинских мюзиклов и рок-опер, обуславливает актуальность подобных изысканий.

Делается вывод, что вокальное исполнительство в современных рок-операх и мюзиклах выдвигает особые – универсальные – требования к актрисам. Современные мюзиклы и рок-оперы демонстрируют всевозможные полистилистические и полижанровые синтезы, в том числе, вкрапления элементов фольклорных, академических и некоторых жанров лёгкой музыки. Вокальная партия усложняется, наполняясь нетрадиционными интонациями, в соответствии со сменами гармонии, представленной в основном диссонирующими созвучиями. Разнообразии певческих манер, технических вокальных приёмов, составляющее основу современных музыкальных спектаклей, помогает подчеркнуть эмоциональные линии произведения. Разговорные диалоги, танцевальные эпизоды, включение элементов музыкального языка других культур, широкий стилиевой диапазон, от фольклора до авангарда, от барочных стилизаций до джаза и шлягера, пение с микрофоном – всё это требует знания специфических актёрских и хореографических приёмов, хорошего владения вокальной техникой – то есть, всем тем, что и составляет профессиональный актёрский универсализм. ■ **Ключевые слова:** *вокально-сценический образ, мюзикл, рок-опера, вокально-исполнительские приёмы, творчество Натальи Сумской.*



**ABSTRACT ■ Fedenko A. The specifics of female characters embodiment in contemporary Ukrainian musicals and rock operas (on the example of Nataliya Sumska's creativity).**

■ **Background.** The creative mastery process of the musical and rock opera genres has become one of the urgent vocational training problems today considering the growing popularity of these genres both in the world and in Ukrainian musical culture. There is a need to investigate the methodological aspect of professional activity in this direction like a set of requirements for the modern actor working in the music-dramatic genre. The lack of specialized literature and scientific works which investigates the embodiment phenomenon of vocal and stage images by actors in contemporary Ukrainian musicals and rock operas raises an urgent need for its consideration.

Phenomenological analysis of the vocal and stage creativity of the actress Nataliya Sumska, namely, her stage works in rock operas “Eneida by Serhii Bedusenko based on the poem-burlesque by I. Kotliarevsky, “Bila Vorona” (“The White Crow”) by Genadii Tatarchenko and Yurii Rybchynskyi and “Nezrivnianna” (“The Incomparable”) Musical, based on the famous play by Peter Quilter (the composer Ivan Nebesnyi) are the **material of this study**.

**Objectives. The purpose of the article** is to investigate the performing principles and vocal techniques that contribute to the embodiment of content-emotional female images characteristics in contemporary musicals and rock operas on the example of Nataliya Sumska's acting creativity.

**The results of the study.** The success of the Nataliya Sumska stage activity is closely related to the actress' high level of vocal skills. Didona's role in the rock opera “Eneida” has required from the performer a whole range of professional skills, first of all, vocal – that is, acting universalism. The vocal and stage image created by Nataliya Sumska is realized through singing, which organically combines the traditions of folk-song performance with the best achievements of the national academic and variety performing arts. The dominance of “folk” color in the sound of the voice is one of the creative tasks that the author of the rock opera sets before the actress. The bright individual “synthesizing” vocal and performing style is the original combination of ethnic origin with jazz and pop rhythms and harmonies offered by the composer, made the unique image of Didona by N. Sumska's performance. Thus, a perfect actress's mastery of different singing styles and the ability to use her own voice to achieve high artistic output is of great



value, as composers in rock operas and musicals are constantly performing acts of styling.

In the role of Jeanne d'Arc from the Ukrainian rock opera by Genadii Tatarchenko and Yuriy Rybchynskyi's "Bila Vorona" ("The White Crow") the main features of N. Sumska's art were clearly revealed, such as: great tragedy, heroic pathos and pathetics combined with lyric scourge and poetic sorrow. The stage techniques, by which N. Sumska created the image of Jeanne, were: enhanced sound supply and high dynamic tone of performance, expedient use of registers, expanded palette of sound dynamics and its filing ("filer un son"); going beyond the range of sound characteristic of academic vocal performance, the use of different singing styles and techniques; skillful presentation of intonation recitation gradations (from whisper to cry); possession of sound amplification equipment; maintaining a vocal line, subject to any nature of sound production; finally, acting is the ability to convey the character of the heroine through the voice, facial expressions, gestures, to make the viewer feel the pain and joy of her soul. Thus, Nataliya Sumska is fully capable of using the necessary means of artistic expression, various methods of performance, revealing the semantic and emotional content of the stage image and the work as a whole.

In the "Nezrivnianna" ("The Incomparable") Musical Nataliya Sumska embodied the comedic image of an American pianist who believed in her talent as an opera singer and one of the earliest representatives of "outsider music". The actress brilliantly demonstrated that she was able to sing both "strictly past the notes" and only in "disgusting" voice, as her role required. She did not only change her voice for the horrific performance of operatic classics, but she was able to convey faith and belief in her own success to her Florence heroine. The actress was able to achieve great artistic power in the embodiment of the image, first of all, thanks to the mastery of vocal technique, as different modes of the larynx, specific techniques: conscious oscillation of sound, different attack power, accentuation of individual sounds, etc.

**Conclusions.** Considered the creating specifics of vocal and stage image in contemporary rock operas and musicals by actress Nataliya Sumska, we came to the conclusion that vocal performance in modern rock operas and musicals poses special requirements for actresses. Modern musicals and rock opera demonstrate all possible polystylistic and polygenre syntheses, including the incorporation of folk and academic elements, and some genres of light music. The vocal part



is complicated by changes in priorities in harmony, which is represented mainly by dissonant sounds. Accordingly, the melody of rock operas and musicals today is filled with unconventional unexpected intonations and lines, characteristic of metrorhythmic constructions. Conversational intonations, variety of singing manners and vocal techniques that form the basis of modern musical performances help to emphasize the emotional lines of the work. The presence of conversational dialogues, dance episodes with specific plasticity, the use of elements of the musical language of other cultures, a wide style range (from folklore to avant-garde, from Baroque stylings to jazz and smash hit), features of singing with a microphone – all this requires knowledge of specific acting and choreographic techniques, a good mastery of vocal technique, that is, all that constitutes professional acting universalism. ■ **Key words:** *vocal and stage image, musical, rock opera, vocal and performing techniques, Nataliya Sumska's creativity.*



**Постановка проблеми.** Процес творчого опанування жанрів мюзиклу та рок-опери сьогодні став однією з актуальних проблем професійної акторської підготовки, зважаючи на зростаючу популярність цих жанрів як у світовій, так і в українській музичній культурі. Зацікавленість проблематикою втілення сценічних образів акторами у мюзиклі та рок-опері напряму пов'язана із новими проявами сучасного мистецтва, а також з необхідністю дослідження методологічного аспекту професійної діяльності в цьому напрямі – комплексу вимог до сучасного актора, що працює у музично-драматичному жанрі.

**Аналіз останніх досліджень.** Відсутність спеціальної літератури, наукових праць, в яких досліджується феномен втілення вокально-сценічних образів акторами в сучасних українських мюзиклах та рок-операх, висуває нагальну потребу у його розгляді.

Методологічне значення у вивченні питань, що пов'язані з процесом створення вокально-сценічного образу, має дисертація С. Стібневої (2009). «Вокальна творчість актора драматичного театру: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти». Методологічні аспекти сучасного естрадного виконавства у своїй докторській дисертації також розкриває Н. Дрожжина (2008), експериментальні

підходи до аналізу музично-театрального тексту мюзиклу розглядає О. Монд (2010); особливості синтезу співацьких манер в українській музиці – Н. Шевченко (2013). Синтезу української естрадної музики та фольклору присвячено дисертацію В. Тормахової (2007); етнокультурологічний аспект вітчизняного вокального виконавства досліджує В. Антонюк (2001). До уваги взято й роботи авторів, які досліджують мюзикл та рок-оперу як жанри в межах масової культури (А. Комлікова, 2011; Н. Костюк, 2008; С. Манько, 2014; І. Палкіна, 2012;). Окремі питання сценічного втілення жанру мюзиклу та рок-опери на українській сцені висвітлюють С. Манько (2012), Т. Полянський (2013), В. Шпаковська (2005).

Феноменологічний аналіз вокально-сценічної творчості актриси Наталії Сумської – а саме її сценічні роботи у рок-операх «Енеїда», «Біла ворона» та мюзиклі «Незрівнянна» складають **матеріал даного дослідження** – потребував вивчення різноманітних науково-популярних джерел, авторами яких є Т. Данюк (2005), Н. Заболотна (2005), Н. Зінченко (2005), Г. Цимбал (2013). Аналіз праць театрознавців та музикознавців з проблематики вокально-виконавської творчості Наталії Сумської, створення нею вокально-сценічних образів свідчить про відсутність комплексного дослідження її творчості, що обумовлює **актуальність обраної теми**.

**Метою статті** є дослідження на прикладі акторської творчості Наталії Сумської виконавських принципів і вокально-технічних прийомів, що сприяють втіленню змістовно-емоційних характеристик жіночих образів у сучасних мюзиклах та рок-операх.

**Виклад основного матеріалу.** Секрет вдалої сценічної діяльності Наталії Сумської тісно пов'язаний з високим рівнем вокальної майстерності актриси. Роль Дідони в рок-опері «Енеїда» (створеної композитором Сергієм Бедусенко за поемою-бурлеском І. П. Котляревського) потребувала від виконавиці цілого спектру професійних навичок, насамперед, вокальних – отже, актриса повинна бути універсальною. Вокально-сценічний образ, створений Наталією Сумською, реалізується завдяки співу, в якому органічно поєднані традиції народно-лісенного виконавства з кращими досягненнями вітчизняного академічного та естрадного сценічного мистецтва. Актрисі вдалося талановито поєдна-



ти ритмо-інтонаційну роботу з народним мелосом та елементи сучасної манери виконання популярної пісенної лірики. Отже, індивідуальною особливістю стилю Сумської в «Енеїді» стала яскрава «синтезуюча» вокально-виконавська манера, що зробила образ Дідони неповторним: опора на фольклорний інтонаційний комплекс та розширення стильових меж ролі за рахунок оригінального поєднання етнічного начала із джазовими та поп-ритмами і гармоніями, запропонованими композитором. Аналізуючи відеозапис виконання ролі Дідони Наталією Сумською, ми помічаємо й темброві «натяжки» на академічну манеру виконання. Можливо, причиною цього є робота співачки в різних стилях музики. З іншої сторони, домінування «народного» колориту в звучанні голосу – одне з творчих завдань, які автор рок-опери ставив перед актрисою. Тому народну манеру співу у певному сенсі можна розглядати як індивідуальну техніку, використану співачкою. Отже, вміння актриси використовувати власний голос «за призначенням» має неабияку цінність, оскільки сьогодні композитори у рок-операх та мюзиклах постійно здійснюють акти стильових синтезувань.

Наступною роллю Наталії Сумської стала відчайдушна Жана д'Арк з української рок-опери Генадія Татарченка та Юрія Рибчинського «Біла ворона». В цій ролі яскраво проявилися основні риси мистецтва Н. Сумської: велика трагедійна сила, героїчний пафос та патетика, поєднані з ліричним щемом і поетичною скорботою. Сценічними прийомами, за допомогою яких Н. Сумською створений образ Жанни д'Арк в рок-опері «Біла ворона», стали: посилене звукоподача та високий динамічний тонус виконання, доцільне використання регістрів, розширена палітра динаміки звучання музичних і позамузичних структур (*filer un son*); вихід за межі звукового діапазону, характерного для академічного вокального виконавства, використання різних співацьких манер і технік; майстерне подання інтонаційних градацій декламації (від шепоту до крику); володіння звукопідсилювальною технікою; ведення вокальної лінії, за умови будь-якого характеру звуковидобування; нарешті, акторська майстерність – вміння за допомогою голосу, міміки, жестів передавати характер героїні, змушувати глядача відчувати щем її душі, радість, піднесеність, гордість... Отже, Наталії Сумській повною мірою властиве вміння вико-

ристовувати необхідні для художньої інтерпретації образів засоби виразності, різноманітні прийоми виконання, розкриваючи смисловий і емоційний зміст сценічного образу і твору в цілому.

Актриса, яка чудово співала в «Енеїді» і відмінно виконувала рок-балади в «Білій вороні», довела, що в змозі співати і «строго мимо нот», і виключно «огидним» голосом, що, звичайно, набагато складніше. Наталія Сумська не тільки змінила свій голос для жахливого виконання оперної класики в мюзиклі «Незрівнянна» (композитор Іван Небесний) – їй чудово вдалося передати віру своєї героїні Флоренс та її переконаність у власному таланті, та, як наслідок, неможливість для неї вчинити інакше. Наталія Сумська втілила образ американської піаністки та співачки, однієї з найперших представниць «аутсайдерської музики». Актрисі вдалося досягти великої художньої сили впливу на слухача, насамперед, завдяки майстерному володінню вокальною технікою – різними режимами роботи гортані, що дозволяє артистці детально вибудовувати форму твору, розраховувати інтенсивність динамічного руху; гнучкому фразуванню, що сприяє виразнішому виконанню та яскравій індивідуальності вокальної інтерпретації; використанню специфічних прийомів – усвідомленого колювання звуку, різної сили атаки, акцентування окремих звуків.

**Висновки.** Розглянувши специфіку створення вокально-сценічного образу в сучасних рок-операх та мюзиклах актрисою Наталією Сумською, ми дійшли висновку, що вокальне виконавство в сучасних рок-операх та мюзиклах висуває особливі вимоги до актрис. Сучасні мюзикли та рок-опери демонструють всі можливі полістилістичні та поліжанрові синтезування, у тому числі, вкраплення елементів фольклорних, академічних та деяких жанрів легкої музики. Вокальна партія ускладнюється відповідно до змін пріоритетів у гармонії, яка представлена в основному дисонуючими співзвуччями. Відповідно, й мелодика рок-опер та мюзиклів сьогодення наповнена нетрадиційними несподіваними інтонаціями та лініями, співзвучними із характерними метроритмічними побудовами. Розмовні інтонації, різноманіття співацьких манер та технік, технічних вокальних прийомів, що складають основу сучасних музичних вистав, допомагають підкреслити емоційні лінії твору. Наявність розмовних діалогів, танцювальних епізодів із



специфічною пластикою, застосування елементів музичної мови інших культур, широкий стильовий діапазон (від фольклору до авангарду, від барочних стилізацій до джазу та шлягеру), особливості співу з мікрофоном – все це вимагає знання специфічних акторських та хореографічних прийомів, гарного володіння вокальною технікою, тобто, усім тим, що й складає професійний акторський універсалізм.

#### ЛІТЕРАТУРА

Антонюк, В. Г. (2001). *Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект*. Київ : Українська ідея, 144.

Данюк, Т. (2005, 13 серп.). «Біла ворона». *Вечірній Київ*.

Дрожжина, Н. В. (2008). *Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради*. (Дис... канд. кистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.

Заболотна, В. (2005, 13 серп.). Полетіла «біла ворона». *День*.

Зінченко, Н. (2005, 26 серп.). Друге життя «Білої ворони». *Хрещатик*.

Комлікова, А. (2011). Рок-опера: до питання становлення жанру в Україні. *Київське музикознавство*, 39, 159–166. Київ: Київський ін-т музики ім. Глієра.

Костюк, Е. (2008). *Популярные музыкальные направления и жанры XX века. Джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера*. С.-Петербург: Библиотека Гуманитарного Университета, 196.

Манько, С. (2012). Деякі тенденції розвитку рок-опери в західноєвропейській та вітчизняній музиці. *Альянс наук: вчений – вченому*. (Матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф., 15–16 берез.), 8–10. Дніпропетровський державний аграрно-економічний університет, Дніпропетровськ.

Манько, С. (2014). Історія розвитку жанру мюзиклу в Україні в першоджерелах та публікаціях. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 43–47. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків.

Монд, О.-Л. (2010). Теоретико-експериментальний підхід к аналізу театрального текста мюзикла. *Мир науки, культуры, образова-*



ния, 6 (25). Ч. 2, сс. 30–34. Алтайский государственный педагогический университет. Горно-Алтайск.

Палкіна, І. І. (2012). «Біла ворона» Г. Татарченка–Ю. Рибчинського (до питання про витоки вітчизняної рок-опери). *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття*. (Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф.). Мукачеве: Мукачівський державний університет, 199–200.

Полянський, Т. В. (2013). Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи. *Мистецтвознавчі записки*, 23, 122–128. Київ: Міленіум.

Сгібнева, С. С. (2009). *Вокальна творчість актора драматичного театру: мистецтвознавчий та психолого-педагогічні аспекти*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв. Харків.

Тормахова, В. М. (2007). *Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Цимбал, Г. (20 квіт., 2013). Актриса Наталя Сумська: «Якщо мене люблять, можу творити дива». *Урядовий кур'єр*. Отримано через: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/aktrisa-natalya-sumska-yaksho-menelyublyat-mozhu/>

Шевченко, Н. С. (2013). Універсалізм вокаліста у сучасному виконавському мистецтві. *Художня культура і освіта: традиції, сучасність і перспективи*. (Матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конференції). Мелітополь: Люкс, 40–47.

Шпаковська, В. Г. (2005). До питань інтерпретації історичної теми у жанрі сучасного музично-драматичного театру «рок-опера». *Сучасне мистецтво*, 2, 167–176. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України.

#### REFERENCES

Antoniuk, V. H. (2001). *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichniy aspekt [Ukrainian Vocal School: Ethnocultural Aspect]*. Kyiv: Ukrainska idea, 144 [in Ukrainian].



Drozhzhyna, N. V. (2008). *Vokalne vykonavstvo v systemi muzychnoho mystetstva estrady [Vocal performance in the system of music variety]* (Candidate dissertation). Kharkiv State I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Komlikova, A. (2011). Rok-opera: do pytannia stanovlennia zhanru v Ukraini [Rock opera: to the question of the formation of the genre in Ukraine]. *Kyivske muzykoznavstvo – Kyiv musicology*. Kyiv: Kyiv Institute of Music named after Glier, 39, 159–166 [in Ukrainian].

Kostyuk, Ye. (2008). *Populyarnye muzykalnye napravleniya i zhanry XX veka. Dzhaz, myuzykl, rok-muzyka, rok-opera [Popular music styles and genres of the twentieth century. Jazz, musical, rock music, rock opera]*. St. Petersburg: Biblioteka Gumanitarnogo Universiteta [The Library of the University of the Humanities], 196 [in Russian].

Manko, S. (2012). Deiaki tendentsii rozvytku rok-opery v zakhidnoevropeiskii ta vitchyznianiі muzytsi [Some trends in the development of rock opera in Western European and national music]. *Alians nauk: vchenyi – vchenomu. – Alliance of Sciences: Scientist – to Scientist: Proceedings from VII International Science-Practical Conference, March 15–16*, pp. 8–10. Dnipropetrovsk State Agrarian and Economic University. Dnipropetrovsk [in Ukrainian].

Manko, S. (2014). Istoriiia rozvytku zhanru miuzyklu v Ukraini v pershodzherelakh ta publikatsiiakh [History of development of the genre of musical in Ukraine in primary sources and publications]. *Tradytzii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti – Traditions and innovations in higher education in architecture and art*. Kharkiv – Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, Kharkiv, 1, 43–47 [in Ukrainian].

Mond, O.-L. (2010). Teoretiko-eksperimentalnyy podkhod k analizu teatralnogo teksta myuzykla [Theoretical and experimental approach to the analysis of the theater text of a musical]. *Mir nauki, kultury, obrazovaniya – The world of science, culture, education*. Gorno-Altaysk, 6(25), part 2, 30–34 [in Russian].

Palkina, I. I. (2012). «Bila vorona» H. Tatarchenka–Iu. Rybchynskoho (do pytannia pro vytoky vitchyznianoі rok-opery) [The “White Crow” by G. Tatarchenko–Yu. Rybchinsky (to the question of the origins of domestic rock opera)]. *Mystetska osvita v yevropeiskomu sotsiokulturnomu prostori*



*XXI stolittia – Art Education in the 21st Century European Socio-Cultural Space*. (Proceedings from All-Ukrainian research-practical conference). Mukacheve: Mukacheve State University, 199–200 [in Ukrainian].

Polianskyi, T. V. (2013). *Miuzykl yak polizhanrovnyi fenomen muzychnoho teatru: istoriia ta perspektyvy* [Musical as a poly genre phenomenon of musical theater: history and perspectives]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Artistic notes*, 23, 122–128. Kyiv: Milenium [in Ukrainian].

Shevchenko, N. S. (2013). *Universalizm vokalista u suchasnomu vykonavskomu mystetstvi* [Universalism of a vocalist in contemporary performing art]. *Khudozhnia kultura i osvita: tradytsii, suchasnist i perspektyvy – Art Culture and Education: Traditions, Modernity and Perspectives*. Proceedings from All-Ukrainian Research Practice Conference. Melitopol: Liuks, 40–47 [in Ukrainian].

Shibnieva, S. S. (2009). *Vokalna tvorchist aktora dramatychnoho teatru: mystetstvoznavchyi ta psykhologo-pedahohychnyi aspekty* [The vocal creativity of an actor of dramatic theater: musicological and psycho-pedagogical aspects]. (Extended abstract of Candidate's dissertation). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Shpakovska, V. H. (2005). *Do pytan interpretatsii istorychnoi temy u zhanri suchasnoho muzychno-dramatychnoho teatru «rok-opera»* [To the issues of interpretation of historical theme in the genre of contemporary music and drama theater “rock opera”]. *Suchasne mystetstvo – Contemporary Art*, 2, 167–176. Kyiv: Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].

Tormakhova, V. M. (2007). *Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntez* [Ukrainian variety music and folklore: interpenetration and synthesis]. (Candidate's dissertation). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].

Zabolotna, V. (2005, August 30). *Poletila «bila vorona»* [The “white crow” flew]. *Den – A Day* [in Ukrainian].

Zinchenko, N. (2005, August 26). *Druhe zhyttia «Biloi vorony»* [The Second Life of the “White Crow”]. *Khreshchatyk* [in Ukrainian].



Daniuk, T. (2005, August 13). «Bila vorona» [“A White Crow”]. *Vechirniy Kyiv – Evening Kiev* [in Ukrainian].

Tsymbal, H. (2013, April 20). Aktrysa Natalia Sumska: «Iakshcho mene liubliat, mozhu tvoryty dyva» [Actress Natalia Sumska: “If one loved me, I can create miracles”]. *Uriadovyi kurer – Government courier*. Retrieved from <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/aktrisa-natalya-sumska-yaksho-mene-lyublyat-mozhu/> [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 12.04.2019 р.*

УДК: 780.614.331.083.071.1(477.54)

DOI 10.34064/khnum2-1707

**Мельник А. О.**

ORCID 0000-0001-5811-8958

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

## **Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру**

**АНОТАЦІЯ ■ Мельник А. О. Скрипкова мініатюра в творчості Людмили Шукайло: особливості трактовки жанру. ■** На основі аналізу творів збірки «10 п'єс для скрипки та фортепіано» надано характеристику жанрово-стильовим різновидам жанру скрипкової мініатюри в творчості відомої харківської композиторки Людмили Шукайло. Визначено, що мініатюра є концепційним жанром музичної культури, що виконує в межах малої форми самодостатню художню функцію і здатна відобразити психологію особистості автора. Зазначається, що п'єсам для скрипки та фортепіано Л. Шукайло властиві мелодійність, ясність і переконливість творчого задуму, логічність музичної мови. Наголошується, що композиторка звертається



до програмних творів, жанрової стилізації та фольклорних витоків. Цикл «10 п'єс для скрипки та фортепіано» Л. Шукайло націлений на ступеневе формування у молодих музикантів не тільки технічних навичок, а й на оволодіння ними специфікою адекватного відтворення образно-смыслового змісту музики. ■ **Ключові слова:** *скрипкова мініатюра, творчість Людмили Шукайло, композиторка, жанр, жанрово-стильові різновиди, інтерпретація.*

**АННОТАЦИЯ ■ Мельник А. А. Скрипичная миниатюра в творчестве Людмилы Шукайло: особенности трактовки жанра.** ■ На основе анализа произведений сборника «10 пьес для скрипки и фортепиано» дана характеристика жанрово-стилевых разновидностей жанра скрипичной миниатюры в творчестве Людмилы Шукайло. Определено, что миниатюра является концептуальным жанром музыкальной культуры, выполняет в пределах малой формы самодостаточную художественную функцию и способна отразить психологию личности автора. Отмечается, что пьесам для скрипки и фортепиано Л. Шукайло свойственны мелодичность, ясность и убедительность творческого замысла, логичность музыкального языка. Подчеркивается, что композитор обращается к программным произведениям, жанровой стилизации и фольклорным истокам. Цикл «10 пьес для скрипки и фортепиано» Л. Шукайло нацелен не только на поступенное формирование у молодых музыкантов технических навыков, но и на овладение ими спецификой адекватного воспроизведения образно-смыслового содержания музыки. ■ **Ключевые слова:** *скрипичная миниатюра, творчество Людмилы Шукайло, композитор, жанр, жанрово-стилистические разновидности, интерпретация.*

**ABSTRACT ■ Melnyk A. O. Violin miniature in creativity by Liudmila Shukailo: features of the genre interpretation.**

■ **Background.** Rapidness of information flows of contemporary life enforces to concentrate a significant amount of information in small formats. This fact meaningfully increases social and practical significance, cultural and aesthetic value of miniature genres, in particularly, in the musical art. The violin miniature is a historically developed, typologically settled genre of professional musical creativity designed to solo music-making in the conditions of chamber or concert performance. Relevance of the genre is also due to its active inclusion in the programs of competitions and festivals.



To the violin miniature genre the such outstanding masters of past were addressing as N. Paganini, H. Wieniawski, P. Tchaikovsky, E. Elgar, J. Sibelius, F. Kreisler, as well as the Ukrainian composers – M. Lysenko, V. Kosenko, L. Revutskyi, B. Liatoshynskyi, etc. True renaissance of violin miniature in Ukraine began in the 70's of the XX century: about 30 miniatures were created by Yu. Ishchenko, I. Karabits, E. Stankovich, O. Kiva, V. Homoliaka, L. Bulhakov, S. Kolobkov and others. At the end of the XX century the Ukrainian artists written about a dozen miniatures and cycles, among the authors – V. Sylvestrov, M. Skoryk, M. Karminskyi, K. Dominchen, H. Havrylets, O. Krasotov, V. Manyk. The 2000s years for the violin miniature genre became even more productive. Let us note the creative achievements of M. Skoryk, O. Hnatovska, I. Albova and M. Stetsiun. The miniatures by famous Kharkiv composer Liudmila Shukailo, who created a cycle of 10 plays, were an important contribution to the violin repertoire.

**The objective** of the article is to consider the peculiarities of the genre interpretation of violin miniatures in the L. Shukailo's creativity on the example of her collection «10 pieces for violin and piano». At the present stage the study of the genre of Ukrainian violin miniature is insufficient; in particular, L. Shukaylo's miniatures were not considered by researchers. **The methodological basis** of this study is the concept of the genre of miniature by K. Zenkin (1997), E. Nazaikinskyi (2009), N. Ryabukha (2004), L. Sviridovska (2007), N. Govar (2013), O. Harhai (2013), V. Zaranskyi (2009).

**The research results.** Miniature is a genre that embodies a variety of lyrical emotions and subtle nuances of mental states and also presupposes clearness of a form, laconism and concentration of thought, the elegance of means of artistic expression and the chamber conditions for performance. The latter contribute to the passing of depth of its content and special intimacy of utterance.

In the works of L. Shukailo all the characteristics of miniature genre are the means realization the composer's artistic idea. There are a lot of miniatures for various instruments among her works. This genre attracts the artist with its exceptional feature: it is necessary to outline a specific laconic image without «blurring». Working on the violin miniature, the author seeks to achieve maximum effects by minimal means, taking into account the performing convenience and mobility of the chamber type of music.

Creativity by Kharkiv composer Liudmila Shukailo, who for several decades has been working in the Kharkiv Middle Special Music School, attracts the



attention of performers and art critics. All the time communicating with children, the composer creates a lot of various pieces for young performers.

Thus, the original author's solution demonstrates in the collection «10 pieces for violin and piano» formed on the principle of «school of playing», that is the increasing of degree of complexity. Most of the pieces have the names corresponding to different style traditions: Baroque (*Passacalia*), Romanticism (*Elegy*, *Scherzino*, *Waltz*, *Intermezzo*, *Burlesque*), some of plays are emphasized separately – «*Ballet scene*», «*Variations*» and «*Spring duet*». It is the contrast of genre attributes that promotes to join diverse miniatures into a cycle. The author traditionally prefers the genre of descriptive (programmed) miniature, because in it, in her opinion, it is easier to specify the content and create the vivid image that is very important for young musicians.

The first piece of the collection, “*Passacalia*”, is stylized in the same named genre (moderate tempo, triple meter, elements of basso ostinato, etc.), however L. Shukailo uses the method of stylization creatively: she interprets this genre in the context of a new round of historical and stylistic development, with the maximum introduction of individual musical thinking. The piece “*Ballet scene*” marked by bright theatricality. Its waltz theme has a cross-cutting development, creates the illusion of whirling; the accents and underscores of weak shares add to it vividness and capriciousness. The piece “*Oh, verbo, verbo*” (“*Oh, willow, willow*”) is the miniature variations on the theme of Ukrainian folk song. The first variation resembles a waltz, the second – the Ukrainian dance “*Cossack*” with its characteristic rhythm and the third associates with the genre of *Toccata* due to monotonous rapid movement.

The romantic quasi-vocal “*Spring duet*”, a musical dialogue of violin and piano, requires the ability to «sing» on the instrument, to fill the sound with a beautiful timbre. The next piece, “*Allegro*”, corresponds to its tempo and characteristic designation. The choice of the tonality of the miniature (“bright” C major), “grateful” for a violinist, adds a festive flavor and reveals the author's goal: to address the music to beginners, taking into account their perception and performance capabilities. The monotony of the “canter” technical figurations, which is maintained throughout the play, unites “*Allegro*” with the etude and makes it possible to use it as an etude.

Semantics of the next piece, “*Elegies*” in D minor, fully corresponds to the genre of the sad song. Its lyrical and psychological aura outlines the multifaceted



image and its tense development. The contrast to the antecedent sad mood the piece “*Scherzino*” presents – the miniature with a characteristic for children’s music name. The stroke of staccato, the alternation of ascending and descending melodic movements, unexpected stops create a certain comic effect. Unfolded “*Waltz*” marked by virtuoso-improvisational character, continues the cycle.

Song and recitation “*Intermezzo*” is characterized by the complication of the figurative and semantic aspects. The miniature has a pronounced lyrical and dramatic orientation. Modern harmonious style is manifested in the extension of tonal-harmonic relations, the introduction of altered tones, tone oppositions, daring shifts-modulations. The piece is marked by equality of violin and piano parts, which seize the initiative from each other creating the continuity of musical development. The last miniature – “*Burlesque*”, with Rondo features, performs the final function in the cycle. The piece has virtuosic orientation – fast paced, rapid passages, pizzicato, dynamic contrasts and the solo *Cadenza* with bright loud double notes. Interpretation of this miniature can be complete only in terms of technical assimilation of all previous material. “*Burlesque*”, in fact, is a test of skill and can be recommended for performances in open concerts.

**Conclusions.** Violin miniature is a conceptual genre of musical culture, performing self-sufficient artistic function like to other genres and being able to reflect the psychology of an author’s personality. In the Ukrainian composers creativity, the genre of violin miniatures is lifted on great artistic high, as the “10 pieces for violin and piano” by L. Shukailo evidenced, which are characterized by melodicism, clarity and persuasiveness of the creative idea, the logics of the musical language. The composer uses the program descriptiveness, genre stylization and folklore sources expressing in music her own emotions, impressions and feelings. Poetic imagery that fascinates with emotion and extremely romanticized reproduction of reality, as well as interesting findings in the field of form and expressive means give the works of self-containment and artistic value. L. Shukailo’s cycle “10 pieces for violin and piano” can be recommended both, for performing as an indivisible work and for using of the pieces in isolation with a methodical purpose. The cycle is aimed at the formation of not only the technical skills, but also on the possession of the specifics of adequate reproduction of the figurative and semantic content of a musical work.

**Prospects.** The questions of scientific understanding of the individual composer’s style of L. Shukailo require the more detailed musicological analysis.



Some of the observations obtained in this article can be applied in the study of a wider range of problems of modern violin art, in particular, the use of the latest composer techniques in the genre of violin miniatures. Further development of the theme will also contribute to the enrichment of the teaching and methodical repertoire in the genre of violin miniature, to identify its new genre varieties and to attract its best samples to the violin performance. ■ **Key word:** *violin miniature, creativity by Liudmila Shukailo, Ukrainian Kharkiv composer, music, genre, style, interpretation.*



**Обґрунтування проблеми.** Стрімкі інформаційні потоки сучасного суспільного життя примушують *максимально концентрувати* значний обсяг інформації в невеликих форматах. Це суттєво підвищує соціально-практичну значимість і культурно-естетичну цінність *міні-атюрних жанрів*, зокрема, у музичному мистецтві. Скрипкова мініатюра – це історично сформований, типологічно усталений жанр професійної музичної творчості, призначений для сольного музикування в умовах камерного або концертного виконання. Актуальність жанру обумовлена також активним включенням його до програм конкурсів і фестивалів.

Деякі композитори звертаються до жанру скрипкової мініатюри на початку свого творчого становлення, інші ж реалізуються у цьому жанрі, вже маючи багатий композиторський досвід. До скрипкової мініатюри звертались видатні майстри романтичного мистецтва – Н. Паганіні, Г. Венявський, Ф. Крейслер, П. Чайковський, Я. Сибеліус, Е. Елгар, фундатори української професійної музики – М. Лисенко, В. Косенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський та ін. Справжній ренесанс скрипкової мініатюри в Україні починається з 70 років ХХ ст.: створено близько 30 мініатюр, серед яких – п'ять різноманітних циклів. До жанру скрипкової мініатюри звертались, зокрема, В. Гомоляка, Ю. Іщенко, І. Карабиць, О. Ківа, Є. Станкович, Л. Булгаков, С. Колобков. Наприкінці ХХ ст. українськими митцями написано близько півтора десятки мініатюр та їх циклів. Серед авторів – В. Сильвестров, М. Скорик, М. Кармінський, Г. Гаврилець, К. Домінчен, О. Красотов,



В. Маник. 2000 роки для жанру скрипкової мініатюри стали ще продуктивнішими. Відзначимо творчі доробки М. Скорика, О. Гнатовської, І. Альбової, М. Стецюн. Вагомим внеском до скрипкового репертуару стали й мініатюри відомої харківської авторки Л. Шукайло, яка створила цикл з 10 п'єс.

**Об'єктом цього дослідження** є українська скрипкова мініатюра, **предметом** – її жанрово-стильові різновиди в творчості харків'янки Людмили Шукайло. **Мета статті** – розкрити особливості трактовки жанру скрипкової мініатюри в творчості Л. Шукайло на матеріалі її збірки «10 п'єс для скрипки та фортепіано».

**Аналіз новітніх публікацій за темою.** Мініатюра є особливим жанром камерної музики, який досліджували відомі музикознавці: Є. Назайкінський (Назайкинский, Е. В., 2009), К. Зенкін (Зенкин, К. В., 1997). Жанру мініатюри на матеріалі фортепіанних творів української музики ХІХ–ХХ століть присвятили свої дисертаційні дослідження Н. О. Рябуха (2004), Л. М. Свірідовська (2007); російської фортепіанної музики другої половини ХХ – початку ХХІ ст. – Н. А. Говар (2013). Українській скрипковій мініатюрі в історичній ретроспективі (кінець ХІХ – 70 рр. ХХ ст.) присвячено дисертацію О. М. Гаргай (2013), матеріал якої обмежений західним регіоном країни, та оглядову публікацію В. І. Заранського (2009). Тобто на сучасному етапі дослідження проблем історії та теорії музичних жанрів вивченість жанру української скрипкової мініатюри виявляється недостатньою; зокрема, мініатюри Л. Шукайло не розглядалися.

Аналіз п'єс композиторки спирається на сформований у наведених музикознавчих працях концепт жанру мініатюри. **Методологічний аспект** аналізу враховує також дисертаційні дослідження українських науковців, присвячені сучасним виконавським засобам музичної виразності (Андриєвський, І. М., 1990) та функціонуванню барокових інструментальних жанрових моделей в українській музиці (Тукова, І. Г., 2003).

**Виклад основного матеріалу.** У процесі розвитку жанру мініатюри сформувалися його основні критерії, серед яких, окрім невеликого розміру, – відточеність форми, лаконізм та концентрація думки, витонченість засобів художньої виразності та камерні умови музикування.



Мініатюра – жанр, що втілює різноманітні ліричні емоції й тонкі нюанси душевних станів. Камерні умови виконання сприяють поглибленості її змісту, що знаходить прояв у особливій інтимності висловлювання.

В Україні скрипкова мініатюра довгий час мала, здебільшого, прикладний характер – використовувалась в обряді у сільській місцевості, супроводжувала різноманітні міські заходи, існувала як засіб приємного музикування. Професійне становлення скрипкової мініатюри в Україні починається лише з творчістю М. Лисенка.

В творчості Л. Шукайло представлено чимало мініатюр для різних інструментів. Цей жанр приваблює композиторку своєю виключною ємністю: необхідно окреслити лаконічний конкретний образ без «розмитості». Працюючи над скрипковою мініатюрою, авторка прагне мінімальними засобами досягати *максимального* ефекту, враховуючи виконавську зручність та мобільність камерного типу музикування; при цьому всі жанрові характеристики мініатюри виступають засобами реалізації художнього задуму.

Творчість харків'янки Л. Шукайло привертає увагу і виконавців, і мистецтвознавців. Вже кілька десятків років Людмила Федорівна працює у Харківській середній спеціальній музичній школі, викладаючи музично-теоретичні дисципліни. Весь час спілкуючись з дітьми, композитор створює багато різноманітної, зокрема, інструментальної музики для юних виконавців.

Так, оригінальне авторське рішення демонструє її збірка «10 п'єс для скрипки та фортепіано», сформована за принципом «школи гри», тобто, за ступенем ускладнення мініатюр. Більшість їх має назви, відповідні програмним задумам та жанровим ознакам різних стильових традицій: барочній – пасакалія; романтичній – елегія, скерцино, вальс, інтермецо, бурлеска; окремо виразнюються п'єси – «Балетна сценка», «Варіації» та «Весняний дует». Саме контраст жанрової атрибутики сприяє об'єднанню різнохарактерних мініатюр у єдиний цикл. Авторка традиційно надає перевагу програмній мініатюрі, оскільки саме в такій, на її думку, найлегше конкретизувати зміст та створити виразний яскравий образ, що для юного виконавця дуже важливо. Простий за формою та контрастний за змістом твір на 3–7 хвилин звучання сприяє концентрації уваги і швидко запам'ятовується.



Перша п'єса збірки – «Пасакалія» – стилізована на зразок одноіменного жанру, свідомством чого є помірний темп, тридольний метр та часте використання основної ритмічної фігури пасакалії, що нагадує традиційне *basso ostinato*. Відродження барочних жанрів у скрипковій музиці не є прямим наслідуванням або змаганням з композиторами епохи Бароко. Л. Шукайло трактує ці жанри у контексті нового витку історико-стильового розвитку, з максимальним привнесенням індивідуального музичного мислення, використовуючи творчий метод стилізації.

Яскравою театральністю відзначена п'єса «Балетна сценка», вальсова тема якої дістає наскрізний розвиток та характеризується висхідною спрямованістю. Тріольність ритму створює ілюзію кружляння, акценти й підкреслювання слабких долей, а також квартово-квінтові «стрибки» підкреслюють театральну природу музики та додають їй танцювальної примхливості.

П'єса «Ой, вербо, вербо» – мініатюрні варіації на тему української народної пісні. Перша варіація нагадує плавний танок на кшталт вальсу. Друга стилізує вельми популярний у XVI–XVII ст. та «забутий» за умов сьогодення український танець «Козачок» з характерною ритмічною фігурою. Третя варіація, моторного типу, асоціюється з жанром токати завдяки одноманітному швидкому рухові.

Квазі-вокальний романтичний «Весняний дует» скрипки і фортепіано – це музичний діалог. Романсово-пісенний склад мелодії потребує вміння «співати» на інструменті, наповнювати красивим тембром звук. Наступне «Алегро» (C-dur) відповідає темповому та характерному позначенню. Вибір тональності мініатюри, «вдячної» для скрипаля, виявляє авторську мету адресувати музику початківцям, враховуючи їх сприйняття та виконавські можливості. Світлий C-dur не обтяжує твір додатковою технічною «незручністю» та додає йому святкового колориту. Ознаки галопу втілені у фортепіанному супроводі підкресленням сильної долі, що водночас організує одноманітний ритмічний рух у партії скрипки. Одноманітність технічної фігури, яка витримується протягом всієї п'єси, споріднює «Алегро» з етюдом та уможливило його використання саме у якості етюд.

Семантика наступної п'єси – «Елегії» (d-moll) повністю відповідає жанру сумної пісні. Її лірико-психологічна аура окреслює бага-

тогранний образ та його напружений розвиток. Контрастом сумному настрою виступає «Скерцино» – п'єса з характерною для дитячої музики назвою. Скерцозність убачається у штриху staccato, чергуванні висхідних та низхідних мелодичних рухів, неочікуваних зупинках, що створює певний курйозний ефект. Цикл продовжує розгорнутий «Вальс», відзначений віртуозно-імпровізаційним характером.

Пісенно-декламаційне «Інтермецо» вирізняється ускладненням образно-сміслового аспекту. Мініатюра має яскраво виражену лірико-драматичну спрямованість. Пісенно-декламаційний тематизм побудований на зміні інтервальних рухів: чисті кварта, малі та великі септими змінюють напружені каскади секунд. Сучасний гармонічний стиль виявляється у розширених тонально-гармонічних зв'язках, уведенні альтерованих тонів, переченні, сміливих модуляційних зрушеннях. П'єса відзначена рівноправністю скрипкової та фортепіанної партій. Безперервний розвиток мелодичної лінії розподілений композитором між партіями скрипки і фортепіано, які перехоплюють ініціативу одне в одного.

Остання мініатюра – «Бурлеска», з рисами рондо, – виконує фінальну функцію у циклі. П'єса має віртуозну спрямованість. Її відзначають швидкий темп, наявність сольної скрипкової каденції та яскравої, насиченої гучними подвійними нотами, коди. Інтерпретація мініатюри може бути повноцінною лише за умов технічного засвоєння всього попереднього матеріалу. Подвійні ноти, стрімкі пасажі, піцикато лівої руки – насичена динамічними контрастами та розмаїттям скрипкової штрихової техніки, «Бурлеска», по суті, є іспитом на майстерність. П'єсу можна рекомендувати для виступу у відкритих концертах. Яскрава образність, характерність, фактурні переключення, різноманітна артикуляція та деталізована динаміка мають бути донесені до слухача.

Художньо-естетичний вимір, поетична образність, що зачаровує емоційністю та надзвичайно романтизованим відтворенням дійсності, а також цікаві знахідки в сфері форми та виражальних засобів забезпечують творам самодостатність і художню цінність. Цикл Л. Шукайло «10 п'єс для скрипки та фортепіано» можна рекомендувати виконувати як невіддільний твір та використовувати п'єси різного ступеню складності поодиноці з методичною метою.



Отже, спираючись на проведений аналіз, можна зробити такі **висновки**.

1) Скрипкова мініатюра є концепційним музичним жанром, що виконує в межах малої форми самодостатню художню функцію, як і інші жанри. Вона здатна відобразити психологію особистості автора.

2) У творчості українських композиторів цей жанр є високохудожнім, підтвердження чому є й збірка «10 п'єс для скрипки та фортепіано» Л. Шукайло, мініатюрам якої властиві мелодійність, ясність і переконливість творчого задуму, логічність музичної мови. Композиторка звертається до програмності, жанрової стилізації та фольклорних витоків, створюючи мініатюри, які музично висловлюють її власні емоції, враження та почуття.

3) Цикл «10 п'єс для скрипки та фортепіано» Л. Шукайло націлений на ступеневе формування у молодих музикантів не тільки технічних навичок, а й на оволодіння ними специфікою адекватного відтворення образно-сміслового змісту музики. П'єси, що тяжіють до жанрових зарисовань, потребують майже візуальної характеристичності, вміння яскраво «намалювати» картину чи окреслити образ, а лірико-психологічні – глибокого емоційного перевтілення.

**Перспективи подальшої розробки теми.** Питання наукового осмислення індивідуального стилю композиторської творчості Л. Шукайло вимагають більш детального музикознавчого аналізу. Окремі наукові спостереження, подані у статті, можуть бути застосовані в дослідженні більш широкого кола проблем сучасного скрипкового мистецтва, зокрема, використання новітніх композиторських технік в жанрі скрипкової мініатюри. Подальша розробка теми сприятиме також збагаченню навчально-методичного репертуару в жанрі скрипкової мініатюри, виявленню її нових жанрових різновидів та залученню кращих її зразків до скрипкового виконавства.

#### ЛІТЕРАТУРА

Андрієвский, И. М. (1990). *Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения).



Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 16.

Гаргай, О. М. (2013). *Індивідуально-авторські моделі скрипкової мініатюри у творчості композиторів західної України (кінець ХІХ – 70-ті роки ХХ ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 19.

Говар, Н. А. (2013). *Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины ХХ – начала ХХІ вв.: проблема стиля и интерпретации*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 29.

Заранський, В. І. (2009). Українська скрипкова концертна мініатюра. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Тернопіль, 2 (21), 33–40.

Зенкин, К. В. (1997). *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. Москва: Знание, 415.

Назайкинський, Е. В. (2009). Поэтика музыкальной миниатюры. *Назайкинський Е. В. История в музыке: избр. исслед.* О. В. Лосева (ред.). Москва: НИЦ Московская консерватория, 371–391.

Рябуха, Н. О. (2004). *Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків, 20.

Свірідовська, Л. М. (2007). *Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – І третина ХХ століття) [Piano miniature in the Ukrainian musical culture (the end of XIX – I third of XX century)]*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 18.

Тукова, І. Г. (2003). *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 19.



## REFERENCES

Andrievskiy, I. M. (1990). *Ispolnitelskie sredstva muzykalnoy vyrazitelnosti kak intonatsionnaya sistema v sovremennoy skripichnoy muzyke* [Performing means of musical expression as an intonation system in modern violin music]. (Extended abstract of Candidate dissertation). Kiev State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 16 [in Russian].

Govar, N. A. (2013). *Fortepiannaya miniatura v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XX – nachala XXI vv.: problema stilya i interpretatsii* [Piano miniature in the works of domestic composers of the second half of the 20th and beginning of the 21st centuries: the problem of style and interpretation]. (Extended abstract of Candidate dissertation). Gnesins Russian Academy of Music. Moscow, 29 [in Russian].

Harhai, O. M. (2013). *Indyvidualno-avtorski modeli skrypkovoi miniaturi u tvorchosti kompozytoriv zakhidnoi Ukrainy (kinets XX – 70ti roky XXI st.)* [Individually-authored models of violin miniature in the works of composers of Western Ukraine (the end of XIX – the 70 years of XX century)]. (Extended abstract of Candidate dissertation). Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv, 19 [in Ukrainian].

Nazaykinskiy, Ye. V. (2009). Poetika muzykalnoy miniatury [Poetics of musical miniatures]. *Nazaykinskiy Ye. V. Istoriya v muzyke – History in music*. (Selected researches). O. V. Loseva (Ed.). Moscow: NITS Moskovskaya konservatoriya, 371–391 [in Russian].

Riabukha, N. O. (2004). *Miniatura yak fenomen muzychnoi kultury (na materialy fortepiannykh tvoriv ukrainskykh kompozytoriv kintsia XIX – XX stolit)* [Miniature as a phenomenon of musical culture (on material of the piano works by Ukrainian composers of the late XIX – XX centuries)]. (Extended abstract of Candidate dissertation). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].

Sviridovska, L. M. (2007). *Fortepianna miniatura v ukrainskii muzychnii kulturi (kinets XX – I tretyna XXI stolittia)*. (Extended abstract of Candidate dissertation). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, 18 [in Ukrainian].

Tukova, I. H. (2003). *Funktsionuvannia instrumentalnykh zhanrovyykh modelei zakhidnoevropeiskoho baroko v ukrainskii muzytsi*. [Functioning of instrumental genre models of Western European Baroque in Ukrainian



*music*]. (Extended abstract of Candidate dissertation). National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine. Kyiv, 19 [in Ukrainian].

Zaranskyi, V. I. (2009). *Ukrainska skrypkova kontsertna miniatiura* [Ukrainian violin concert miniature]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. Chaikovskoho – Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatiuk and the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky*, 2 (21), 33–40. Ternopil [in Ukrainian].

Zenkin, K. V. (1997). *Fortepiannaya miniatyura i puti muzykalnogo romantizma* [Piano miniature and the ways of musical Romanticism]. Moscow: Znanie, 415 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 27.08.2019 р.*

УДК 792. 2071. 2. 028 (477) Чистякова (045)

DOI 10.34064/khnum2-1708

**Гордєєв С. І.**

ORCID 0000-0002-5654-0837

Харківська державна академія культури,  
61057, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна

## **Театрально-педагогічні принципи В. М. Чистякової у формуванні образного світу українського актора**

**АНОТАЦІЯ ■ Гордєєв С. І. Театрально-педагогічні принципи В. М. Чистякової у формуванні образного світу українського актора.**

■ Звертаючись, насамперед, до неопублікованих архівних матеріалів та власних попередніх напрацювань, автор статті систематизує, узагальнює, доповнює й розширює інформацію щодо принципів виховання акторської



індивідуальності, якими керувалася у своїй професійній діяльності видатна українська актриса Валентина Чистякова, маючи за мету відтворення її образу як театрального педагога.

З ім'ям народної артистки України В. М. Чистякової пов'язаний надзвичайно плідний період у діяльності одного з провідних театральних вишів України – Харківського театрального інституту (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Однак в ролі педагога Чистякова виступала ще на початку 20 років ХХ ст., а згодом була серед тих, хто послідовно втілював творчі ідеї її великого вчителя, Леся Курбаса, – як у сценічній практиці театру, так і у викладацькій праці. Підґрунтям педагогічних засад В. М. Чистякової був, насамперед, власний творчий досвід актриси. ■ **Ключові слова:** *театральна педагогіка Валентини Чистякової, театр Курбаса, акторська майстерність, педагогічні засоби, сценічна метафора, мізансцена.*

**АННОТАЦІЯ** ■ Гордеев С. И. **Театрально-педагогические принципы В. М. Чистяковой в формировании образного мира украинского актёра.** ■ Обращаясь, прежде всего, к неопубликованным архивным материалам и собственным предшествующим работам, автор статьи систематизирует, обобщает, дополняет и расширяет информацию, касающуюся принципов воспитания актёрской индивидуальности, которыми руководствовалась в своей профессиональной деятельности выдающаяся украинская актриса Валентина Чистякова, имея своей целью воссоздание её облика как театрального педагога.

С именем народной артистки Украины В. М. Чистяковой связан чрезвычайно плодотворный период в деятельности одного из ведущих театральных вузов Украины – Харьковского театрального института (ныне – Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского). Однако в роли педагога Чистякова выступала ещё в начале 20 годов ХХ ст., а в дальнейшем была среди тех, кто последовательно воплощал творческие идеи её великого учителя, Леся Курбаса, – как в сценической практике, так и в преподавательской работе. Основанием педагогических принципов В. М. Чистяковой был, прежде всего, собственный творческий опыт актрисы. ■ **Ключевые слова:** *театральная педагогика Валентини Чистякової,*



*театр Курбаса, актёрское мастерство, педагогические приёмы, сценическая метафора, мизансцена.*

**ABSTRACT ■ Hordieiev S. I. Theatrical and pedagogical foundations laid down by V. M. Chystiakova in the development of the imaginative world of the Ukrainian actor.**

■ **Topicality of the research theme.** An extremely fruitful period in the activities of one of the leading higher drama schools in Ukraine – Kharkiv Institute for Theatre Arts, now ‘I. P. Kotliarevskiy’ National University of Arts, Kharkiv – connected to the name of Valentyna Chystiakova, a People’s Artist of Ukraine. Chystiakova acted as a teacher in the early 20s of the XX century, and later was among those, who consistently embodied the creative ideas of her great teacher Les Kurbas – both in the stage practice of the theatre and in teaching. The basis of Chystiakova’s pedagogical school was, first of all, laid in the actress’s own creative experience.

Today V. M. Chystiakova’s creative and pedagogical programme is perceived as a pattern. She was among those who have guarded the traditions by Les Kurbas, who gave their talent to the troop of ‘Shevchenko’ Theatre, who contributed to its artistic growth, who insisted on the education of the actor of high plastic culture, having excellent skills in the basics of rhythm, rhythmic plastics, the actor with a broad outlook and deep erudition. Synthesizing in her work the experience and dramatic traditions of the Berezilites, Valetyna Chystiakova became one of the brightest leaders in the thought and aesthetic programme and performing principles of the theatre; she meaningfully defined a qualitatively new stage in the development of dramatics.

**The main research results.** In 1950, without ceasing performances at ‘T. G. Shevchenko’ Theatre, Valentyna Chystiakova begun to work part-time at Kharkiv State Institute of Theatre Arts, generously giving back to her students the knowledge acquired for many in long year in the field of actor’s art. An unappreciated school of such art for young actors of Kharkiv theatres and students of the Institute for Theatre Arts was her unforgettable roles of that period, Greta Norman in play “Life begins again” based on the play by V. Sobko and Fru Alving in “Ghosts” by Henrik Ibsen.

In 1959, after 40 years on stage, V. M. Chystiakova ceased performing in the theatre and completely devoted herself to pedagogical work. Diaries, manuscripts



of lectures and notes give a lot for understanding the pedagogical experience of the actress. Her converse with students has become a school of actor's art. She was anxious for the development of the creative manner of the actor, about his/her thought, aesthetic and ethical culture, acted as an art director and consultant for the students' graduation performances on the Drama Faculty.

As a theoretician of acting, V. M. Chystiakova is almost unknown to theatre theorists. She paid great attention to teaching the technology of acting, the method of histrionism, and the issues of education of the actor. Referring to Les Kurbas, she believed that in the theatre system the actor's gesture technique is one of the main disciplines, but the bias in one-sided biomechanics gives non-talented actors who unable to carry the performance on their shoulders. Hence, her main goal was to educate an actor to be attractive as a personality.

It is quite natural that V. M. Chystiakova paid the main attention to *mise-en-scenes*, i. e. the location and movement of all material, live and article ones, of the performance. She perceived the *miseenscene* as an element that evokes the corresponding associations in the theatregoer. The actress examined the *mise-en-scenes* in detail and considered that they are able to replace words and enrich the image.

The problems of stage speech in the sphere of V. M. Chystiakova's interests as a teacher occupied a permanent and important place. Relying on the Kurbas law of "fixation", she took care that the actor could accurately repeat the speech picture of the role, possess expressiveness of intonation, know where to use pause, where to raise the tone and confidently operate with them. At the same time, the principles of psychological theatre identified one of the main directions of her work with students.

In V. M. Chystiakova's personal archive it was preserved a compendium of book by Grigorii Kristie "Education of the actor belonged to Stanislavski's school", which she used as a material for lectures on the mastery of the actor. The actress developed her own system of "arriving of the actor at the dramatic character" that he crafts. In her lecture "The Mastery of the Actor", she emphasized the need to develop musicality and rhythmicity, without which the actor is not able to aesthetically control his movements on stage. Rejecting dilettantism, Valentyna Chystiakova proved that the untrue, approximate tempo-rhythms of physical actions, do not prepare the actor for the appearance of a true stage experience, the main factor in the theatrical art.

V. M. Chystiakova offered students a series of exercises to improve the expressiveness of hand movements (for hands and fingers), and emphasized that this is a very important and painstaking process. She explained to students that at certain points in the performance, the sculptural expressiveness of the actor's pose is also needed, who should continue to play in statics, emphasizing the characteristic features of the stage image. The actor is both a demiurge and a material. His natural body, voice and emotions must obey the will of the creator, and to become a perfectly tractable instrument.

In the lectures of the 1970s, V. M. Chystiakova expressed a lot of practical thoughts in relation to the specifics of the profession of actor who should immerse himself in a variety of dramatic material, to perfectly master the natural apparatus: the body, the controlling centre – the brain, the psychic setup. All acting is built on suggestion. Therefore, Valentyna Chystiakova compared the actor with a hypnotist. The stage image should cause the effect of hypnosis: to convince, inspire, treat morally. As a teacher, she demanded from the actor a synthetic skill: perfect mastery of gesture, facial expressions, rhythm, physical conditioning, and endurance. In her understanding, the actor is a dreamer, an improviser who instantly picks up stage-directorial offers, and knows how to fix the form.

Stage metaphor is the alpha and omega of Chystiakova's school. She explained to students that the metaphor should be clear and understandable, because its form is not designed for gourmets. The metaphor cannot be overly encrypted. If it does not reach the consciousness of each viewer, its function is useless. V. Chystiakova considered persuasiveness of the metaphor as its main quality.

**Conclusions.** Summing up the foregoing, we can draw the following conclusions. Chystiakova's school is built on a creative community of the teacher and student. Passing on her experience to young actors, she closely connected the drama training technology with the modern practice of the theatre, she did not rest on her oars, and she constantly was in search for the new. An outstanding achievement of the actress was the introduction of stage metaphor in the Ukrainian theatrics. A new generation of actors recognized her as a master of metaphorical speech. The creative and pedagogical heritage of Valentyna Chystiakova has already entered the treasury of the Ukrainian theatre of the XX century, has become a spiritual support of the theatre of the future. For young generations of actors Valentyna Chystiakova is an ideal of a harmonious personality who knew the happiness of inspired work and life in art. The long and fruitful path



of Valentyna Chystiakova, who created about a hundred scenic images, and her personal method of training the actor give every reason to argue that various facets of the artistic heritage of Les Kurbas brightly appeared in the work of his disciple, that traditions and aesthetic principles of the stage-director burst into sparks in her artistic achievements and in her outstanding works, which significantly expanded the style framework of the actor's art and is an integral part of Ukrainian stage culture. ■ **Key words:** *theatrical pedagogics by Valentyna Chystiakova, Theatre by Kurbas, actor's art, pedagogic methods, stage metaphor, mise-en-scene.*



**Мета й актуальність дослідження.** У квітні 2020 р. театральна громадськість відзначатиме знаменну подію – 120-річчя від дня народження народної артистки України Валентини Миколаївни Чистякової (1900–1984). Її мистецький і життєвий шлях невід’ємний від театру «Березіль», акторські пошуки сягають корінням у творчі відкриття Леся Степановича Курбаса. Тому сьогодні ім’я В. Чистякової є для нас втіленням історії українського театру першої половини ХХ ст., його «особистісна» сторінка естетичних, професійних, методологічних пошуків у царині акторського мистецтва.

Звертаючись, насамперед, до неопублікованих архівних матеріалів та власних попередніх напрацювань, автор цієї статті систематизує, узагальнює, доповнює й розширює інформацію щодо принципів виховання акторської індивідуальності, якими керувалася у своїй професійній діяльності видатна актриса, **маючи за мету** відтворити образ В. Чистякової як театального педагога.

**Виклад основного матеріалу.** З ім’ям народної артистки України В. М. Чистякової пов’язаний плідний період у діяльності одного з провідних театральних вишів України – Харківського театального інституту (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). Але в ролі педагога В. Чистякова виступала ще на початку 20 років ХХ ст., коли Леся Курбаса було запрошено на викладацьку роботу до Київського музично-драматичного інституту імені М. Лисенка. Він запросив туди Г. Ігнатовича, Ф. Лопатинського та В. Чистякову як викладача пластики. На жаль, деталі її педа-

гогічної діяльності на початку творчого шляху не збереглися. Але ми можемо припустити, що В. Чистякова використовувала на заняттях з березільцями по пластиці досвід, набутий у хореографічній студії Михайла Мордкіна та, особливо, Броніслави Ніжинської, яка виховувала своїх учнів на етюдах-імпровізаціях, що нагадували екзерсиси Айседори Дункан. До цього необхідно додати, що в системі педагогічних засобів актриси особливого значення згодом набули й мімодраматичні етюди, які використовувалися як тренінг Лесем Курбасом під час студійних занять з акторами «Молодого театру», а потім – у «Березолі».

Також ми можемо стверджувати, що В. Чистякова була серед тих, хто послідовно втілював творчі ідеї свого вчителя як у сценічній практиці, так і у викладацькій праці. Разом із системами К. Станіславського, В. Мейерхольда, Є. Вахтангова в українському театрі 1920–1930 рр. поступово утверджувалася й Курбасова, яку умовно можна охарактеризувати як систему виховання «синтетичного актора», здатного оволодіти не тільки стилістикою драматичного театру, а й виражальними засобами таких видовищних мистецтв, як оперне, балетне, естрадне, циркове, кінематограф, що їх використання стало згодом органічною особливістю експериментальних вистав режисера в «Березолі». Творча праця з Лесем Курбасом, сповнена сміливих пошуків, нескінченних експериментів, стала для В. Чистякової справжньою школою майстерності, сприяла розкриттю її неповторного таланту. «Школа Курбаса» була тією найбагатшою «скарбницею», з якої все своє творче життя актриса черпатиме «метод асоціативних пристосувань» у найрізноманітніших за стилем ролях, навіть у найбільш несхожих між собою спектаклях. Як закономірність сприймається сьогодні творча та педагогічна програма В. Чистякової, яка була серед тих, хто оберігав традиції свого вчителя Леся Курбаса, хто віддав свій талант шевченківському колективу, сприяв його художньому зростанню, наполягав на вихованні актора високої пластичної культури, що вільно володіє основами ритму, ритмо-пластики, актора з широким світоглядом, глибокою ерудицією. Синтезуючи у своїй творчості досвід та акторські традиції березільців, В. Чистякова стає одним із найяскравіших провідників ідейно-естетичної програми та виконавських



принципів театру; вона виразно визначає якісно новий етап у розвитку акторського мистецтва.

У 1950 р., не припиняючи виступів у театрі імені Т. Г. Шевченка, В. М. Чистякова починає працювати за сумісництвом у Харківському державному театральному інституті, щедро віддаючи своїм вихованцям набуті за довгі роки знання в царині акторської майстерності. Неоціненною школою такої майстерності для молодих акторів харківських театрів та студентів театального інституту стають її незабутні ролі цього періоду – Грети Норман у виставі «Життя починається знову» за п'єсою В. Собка і Фру Альвінг у «Привидах» Г. Ібсена.

Перш за все, гра В. М. Чистякової мала помітний вплив на вдосконалення майстерності молодого покоління шевченківців – П. Куманченко, Н. Лихо, Є. Бондаренко, Л. Бикова, Р. Колосової, Л. Попової та багатьох інших. Саме завдяки її допомозі Р. Колосова успішно дебютувала в ролі Тані Єгорової у виставі «За другим фронтом» за п'єсою В. Собка. Згодом саме Р. Колосовій В. Чистякова віддала одну з кращих своїх ролей – роль Марії Лучицької в п'єсі «Талан» М. Старицького.

1952 р. в газеті «Радянське мистецтво» було опубліковано «Слово до молоді» В. М. Чистякової. Відзначивши успіх молодих акторів шевченківського театру, актриса висловила їм побажання: «Головне в нашій роботі – серйозне, вдумливе ставлення до своїх обов'язків. Потрібно щогодинно, щоденно працювати над підвищенням акторської техніки, тренувати голос, тіло, мову. Ніколи не приходьте на репетицію перед самим її початком, щоб не починати її “холодними”. За півгодини потрібно на самоті повторити сцени, увійти в образ, настроїти себе, щоб робота з режисером заставала актора вже в цілковитій творчій готовності» (Чистякова, В., 1952).

У 1959 р., після 40-літньої творчої праці, В. М. Чистякова припиняє виступи в театрі й повністю віддає себе педагогічній роботі. Щоденники, записи лекцій, замітки багато дають для осмислення педагогічного досвіду актриси. Її спілкування зі студентами стало школою акторської майстерності. Вона турбувалася про розвиток творчої індивідуальності актора, про його культуру – ідейну, естетичну, етич-

ну, виступала як художній керівник та консультант дипломних вистав студентів акторського факультету.

Як теоретик акторського мистецтва В. М. Чистякова майже невідома театрознавцям. Вона приділяла велику увагу викладанню технології акторської творчості, методу акторської гри, питанням виховання актора. Посилаючись на Леся Курбаса, вона вважала, що в театральній системі техніка жесту актора є однією з головних дисциплін, але нахил в односторонню біомеханіку дає неталановитих акторів, не здатних винести на своїх плечах виставу. Звідси головна її мета – виховати актора, привабливого як особистість.

Цілком природно, що головну увагу В. М. Чистякова приділяла мізансценам – розташуванню та руху всього (живого і предметного) матеріалу вистави. Вона сприймала мізансцену як елемент, який викликає у глядача відповідні асоціації. Актриса детально розглядала мізансцени, здатні замінити собою слова та збагатити образ.

Аналіз методу роботи Валентини Чистякової зі студенткою Євгенією Червник (випускницею Харківського інституту мистецтв 1972 року) над роллю Катерини в «Грозі» О. Островського дає змогу простежити, яким шляхом йшли педагог і виконавиця цієї ролі до перевтілення. Душевні якості героїні були співзвучні студентці як виконавиці. Записи в щоденнику В. Чистякової свідчать, що процес знайомства з роллю починався для неї із її загального бачення в емоційному, зоровому, музичному ключі, з народження образних асоціацій, які переростали під час сценічних репетицій в акторську метафору. В. Чистякова вже від самого початку роботи наполягала на тому, щоб студентка шукала образні «знаки», котрі могли би замінити побутову реальність. Це пробуджувало фантазію (наприклад, так колись були знайдені самою Чистяковою «руки-крила» до образу Катерини та відчуття її «польоту»). Вважаючи, що побутова мова персонажа на сцені має підкріплюватись певною емоційно-художньою барвою, яка не завжди збігається із звичними життєвими уявленнями, Чистякова-педагог в кожній сцені прагнула разом із виконавицею ролі Катерини до глибокої образної осмисленості інтонаційного малюнка характеру. Відчуття трагічності образу давало можливість знаходити під час репетицій несподівані – і від цього дуже виразні – інтонаційні,



пластичні засоби. «Чому люди не літають? Чому люди не літають, як птахи?» – в устах Катерини це не просто красива фраза, а крик душі людини, народженої для польоту» – пояснювала під час репетиції Чистякова й будувала мізансцену, яку сама колись виконувала, граючи цю роль на шевченківській сцені: біла шаль, немов крила розпростерлися за її плечима. Так досягала вона ефекту «окриленості». Шаль у її руках була ніби жива, і це «перетворення» надавало образу особливої поетичності.

У колі інтересів В. Чистякової як педагога постійно були проблеми сценічної мови. Вона спиралася на курбасівський закон «фіксації», піклувалася про те, щоб актор міг точно повторити мовний малюнок ролі, володів інтонаційною виразністю, умів, де це було потрібно, тримати паузу, підвищити тон, впевнено оперувати ним. При всьому цьому, принципи психологічного театру визначили один з головних напрямів її роботи зі студентами. В особистому архіві В. М. Чистякової зберігся конспект книги Г. В. Крісті «Виховання актора школи Станіславського», який вона використовувала як матеріал для лекцій з майстерності актора і в якому актриса знаходила психологічне підґрунтя в роботі над сценічним образом (Глаголин, А. Б., 1973).

Актриса створила власну систему «вживання» актора в роль, яку він створює. В лекції «Майстерність актора» вона наголошувала на необхідності розвивати музичність, ритмічність, без яких актор неспроможний естетично володіти своїми рухами на сцені. Відкидаючи дилетантизм, В. Чистякова доводила, що невірні, приблизні темпоритми фізичних дій заважають акторові досягти справжнього сценічного переживання – головного чинника в театральному мистецтві.

В. М. Чистякова пропонувала студентам низку вправ для вдосконалення виразності рухів рук (для кистей і пальців), підкреслювала, що це дуже важливий та копіткий процес. Вона пояснювала студентам, що в певні моменти вистави потрібна й скульптурна виразність пози актора, який має продовжувати грати і в статиці, акцентуючи характерні особливості сценічного образу. Актор є водночас і деміургом, і матеріалом. Його природні тіло, голос, емоції повинні підкорятися творчій волі, стати ідеально слухняним інструментом.

На думку В. М. Чистякової, вистава кожного разу виникає як явище мистецтва, котре не можна пояснити. І творчий стан актора завжди виявляється індивідуально. Актриса знала це по собі. У неї під час виходу на сцену звичайно руки ставали холодними, серце билось все частіше й частіше, на очах з'являлися сльози, голова йшла обертом. Це був вихід із норми, коли перехоплює дихання і приходить відчуття піднесення, натхнення, трансу, екстазу, яке готує актора до перевтілення, коли він цілковито, повністю може жити на сцені почуттями та думками героя.

У лекціях 1970 років В. М. Чистякова висловила чимало слухних думок стосовно специфіки професії актора, який має занурюватися в різноманітний драматургійний матеріал, досконало володіти природним апаратом: тілом, керуючим центром – мозком, психікою. Уся акторська праця побудована на навіюванні. Тому В. Чистякова порівнювала актора з гіпнотизером. Сценічний образ повинен викликати ефект гіпнозу: переконувати, надихати, лікувати морально. Як педагог, вона вимагала від актора синтетичного вміння: ідеального володіння жестом, мімікою, ритмом, фізичного загартування, витривалості. В її розумінні актор – це фантазер, імпровізатор, який миттєво підхоплює режисерські пропозиції, вміє фіксувати форму.

Сценічна метафора – альфа та омега школи В. М. Чистякової. Вона пояснювала студентам, що метафора повинна бути ясною і зрозумілою, адже її форма розрахована не на «гурманів». Метафору не можна надмірно зашифрувати. Якщо вона не дійде до свідомості кожного глядача, її функція даремна. Переконливість метафори В. Чистякова вважала її головною якістю. Вона детально аналізувала разом зі студентами окремі сцени за її участю з вистав «Євгенія Гранде», «Гроза», «Талан», «Лисички».

В. Чистякову надзвичайно цікавили професійні основи праці актора над психотехнікою та перевтіленням. Вона багато розмірковувала над проблемою співвідношення раціонального та емоційного в роботі фахівця, намагалася теоретично збагнути феномен подвоєння акторського «я» на контролера й виконавця. Професію актора вважала важкою, такою, що вимагає повної віддачі. Вона казала: «Бути актором – це прагнути до безсмертя, майже стати на рівних з Богом!» (Чистякова, В., 1980, с. 1).



У концепції В. М. Чистякової, актор – це фокус, в якому концентрується вся робота театру. Актор має право на співтворчість з режисером, і саме в цьому напрямі виявляється широта його кругозору, масштабність ідей, прагнень як людини і громадянина. Актор погоджується на виконання ролі лише в тому випадку, коли точно знає, для чого створюється образ.

Згідно з уявленнями В. М. Чистякової, формування сценічного образу – це послідовний, багатоступеневий процес – від зародження задуму до його втілення. Вона писала: «Умови праці актора можна розподілити на два етапи: період осмислення і період виконання» (Чистякова, В., 1980, с. 3). Початковою фазою є ґрунтовна домашня розробка ролі на підставі глибокого вивчення п'єси, чіткого розуміння концепції автора, головної ідеї образу. У процесі осмислення матеріалу ролі відбувається народження кожної її ланки, з'являється те, що буде згодом показано через акторську гру.

Наступний етап – визначення форми сценічного втілення образу, осягнення його жанрової природи. Під час репетицій попередній ескіз образу набуває чітких ліній, здійснюється перевірка всіх деталей, відбір головних його якостей. Тут виявляється вміння актора запровадити в роль відбиток своєї індивідуальності, об'єднати різні засоби однією творчою манерою. В цей період режисер та актор взаємно збагачують одне одного. Спираючись на засади співтворчості, В. М. Чистякова дотримувалася принципів положень системи формування актора, яка була запропонована Курбасом і за якою виховувалися його учні під час роботи в «Березолі».

У своїх лекціях В. Чистякова намагалася розкрити сутність курбасівського методу «перетворень», нагадувала студентам про те, що майстерність виконавця якраз і полягає в тому, щоб унаочнити ідею, яка закладена у творі. Сценічне «перетворення», зумовлене конкретним матеріалом п'єси та творчою індивідуальністю актора, кожного разу є відкриттям, знахідкою (Чистякова, В., 1980).

У складні 1970-ті на тлі суспільного застою В. М. Чистякова не тільки прилучала своїх учнів до театральної системи Леся Курбаса, але й знайомила їх із творчістю Щепкіна, Мочалова, Ленського, Комісаржевської, Ермолової, Станіславського, Коонен, Вахтангова,

Таїрова та інших видатних майстрів російського театру, домагаючись органічного зв'язку між теоретичним і практичним засвоєнням профільної дисципліни «Майстерність актора» та працею студента в навчальному театрі. Вона всіляко підтримувала творчу ініціативу студентів, їхню здатність самостійно вирішувати художні завдання.

**Висновки.** Підсумовуючи викладене, можна зауважити – школа В. М. Чистякової побудована на творчій спільності вчителя й учня. Передаючи свій досвід молодим акторам, вона тісно пов'язувала викладання технології акторської майстерності із сучасною практикою театру, ніколи не зупинялася на досягнутому, постійно шукала нових шляхів у театральній педагогіці. Визначним здобутком Чистякової-викладача є запровадження в українському акторському мистецтві сценічної метафори. Нове покоління творчої молоді визнало її як майстра метафоричної мови. В. М. Чистякова прагнула закріпити в своїх учнях технічні й художні досягнення створених нею образів Катерини («Гроза» О. М. Островського), Євгенії Гранде (за романом О. Бальзака), Марії Лучицької («Талан» М. Старицького) та інших. Вона виконувала визначну місію передачі театральної культури від старшого покоління молодому, виступала як «стакер», з метою ввести початкуючих акторів у професію, розкрити секрети сценічної майстерності.

Спілкуючись з В. М. Чистяковою, народний артист СРСР В. Василько в одному з листів до актриси писав: «Я вважаю Вас найталановитішим представником школи Л. Курбаса не тому, що Ви його дружина, а тому, що Ви його вірна й талановита учениця» (Василько, В. 1961b, с. 2). Відзначаючи її особистий внесок до театральної педагогіки, В. Василько підкреслював: «... Я дуже радий за Вас, що Ви багато працюєте в театральному інституті. Людина-творець такої кипучої енергії та працездатності, якою я Вас знаю, не може не застосовувати цієї енергії ... Вам багато дано знань і умінь, а головне – висока культура та інтелігентність, чого часто декому не вистачає!» (Василько, В. 1961a, с. 3).

Видатна актриса, вона була одночасно й педагогом, автором низки статей про акторів українського театру, сценічну майстерність та режисуру. Але в якій би галузі практики й теорії театального мистецтва не виступала Валентина Чистякова, перед нами, перш за все, Актриса з великої літери.



«Я вважаю, що Чистякова – одна з найзагадковіших постатей ХХ сторіччя. Не хочу її ні з ким порівнювати, але за масштабом свого обдаровання – не за індивідуальністю – вона цілком створює один ряд із Марією Казарес, Веріко Анджапарідзе, Іриною Жданович, Алісою Коонен, Вірою Соколовою, Вірою Поповою, Софією Гіацинтовою, Цецилією Мансуровою, Вірою Марецькою, Марією Бабановою, Добржанською, Борисовою, Зеркаловою, Пашенною, Раневською – з тією лише різницею, що більшість з них мали можливість реалізувати себе і в комедії. Чистякова ж переважно залишалася вірною трагедії та драмі», – писав про актрису відомий мистецтвознавець Борис Поюровський (Поюровский, Б., 2000, с. 75).

Творча та педагогічна спадщина В. М. Чистякової вже ввійшла до скарбниці українського театру ХХ ст., стала духовною опорою театру майбутнього. Для молодого покоління акторів В. Чистякова – ідеал гармонічної особистості, що пізнала щастя натхненної праці та життя в мистецтві. Великий і плідний шлях актриси, яка створила близько ста сценічних образів, її особиста методика виховання актора дають всі підстави стверджувати, що різноманітні грані мистецької спадщини Л. Курбаса проступали в творчості його учениці, що традиції, естетичні засади режисера іскрами спалахували в її художніх здобутках, в її видатних роботах, які значно розширили стильові рамки акторського мистецтва та стали невід’ємною складовою української сценічної культури.

#### ЛІТЕРАТУРА

Василько, В. (1961a). Лист до В. М. Чистякової від 20 березня. *Архів С. І. Гордєєва*, од. зб. 61, 3 с. Харків.

Василько, В. (1961b). Лист до В. М. Чистякової від 12 жовтня. *Архів С. І. Гордєєва*, од. зб. 60, 2 с. Харків.

Глаголин, А. Б. (1973). Конспект книги Кристи Г. В. «Воспитание актёра школы Станиславского». (Машинопис). *Архів С. І. Гордєєва*, од. зб. 3, 38 с. Харків.

Поюровский, Б. (2000, 18 квіт.). Несколько слов о Валентине Николаевне Чистяковой. *Валентина Чистякова – актриса школы Курбаса*. С. І. Гордєєв, І. В. Зборовець (Ред.). Матеріали міжнар. наук. –



теорет. конференції, Харківська державна академія культури, с. 75. Харків.

Чистякова, В. (1952, 20 серп.). Слово до молоді. *Радянське мистецтво*.

Чистякова, В. Н. (1980). Воспоминания о лекциях, прочитанных студентам в Харьковском институте искусств. (Рукопис). *Архів С. І. Гордієва*, од. зб. 41, 3 с. Харків.

#### REFERENCES

Chystiakova, V. (1952, August 20). Slovo do molodi [A word to the youth]. *Radianske mystetstvo – Soviet Art* [in Ukrainian].

Chystyakova, V. N. (1980). Vospominaniya o lektsiyakh, pročitannykh studentam v Kharkovskom institute iskusstv. [Memories about the lectures given to students at the Kharkov Institute of Arts]. (Manuscript). Kharkiv: S. I. Hordieiev's private archive, storage unit 41, 3 p. [in Russian].

Glagolin, A. B. (1973). Konspekt knigi Kristi G. V. Vospitanie aktera shkoly Stanislavskogo [Synopsis of the book by Christie, G. V. "Education of the actor of the school of Stanislavsky"]. (Typewriting). Kharkiv: S. I. Hordieiev's private archive, storage unit 2, 38 p. [in Russian].

Poyurovskiy, B. (2000, April, 18). Neskolko slov o Valentine Nikolaevne Chistyakovoy [A few words about Valentina Nikolaevna Chistyakova]. *Valentyyna Chystiakova – aktrysa shkoly Kurbasa Valentina Chystiakova – an actress of the school by Kurbas*. S. I. Hordieiev, I. V. Zborovets (Ed.). Proceedings of International Scientific and Practical Conference, Kharkiv State Academy of Culture, p. 75. Kharkiv [in Russian].

Vasylo, V. (1961a). Lyst do V. M. Chystiakovoi vid 20 bereznia [Letter to V. M. Chystiakova dated March 20]. Kharkiv: S. I. Hordieiev's private archive, storage unit 61, 3 p. [in Ukrainian].

Vasylo, V. (1961b). Lyst do V. M. Chystiakovoi vid 12 zhovtnia. [Letter to V. M. Chystiakova dated October 20]. Kharkiv: S. I. Hordieiev's private archive, storage unit 60, 2 p. [in Ukrainian].



УДК 791.635

DOI 10.34064/khnum2-1709

**Горєлова В. С.**

ORCID 0000-0002-0722-9380

Харківська державна академія культури,  
61057, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна

### **Поліна Куманченко та Лідія Криницька в образі матері у фільмах «Кров людська – не водиця», «Дмитро Горицвіт», «Люди не все знають» та «Лимерівна»**

**АНОТАЦІЯ** ■ Горєлова В. С. Поліна Куманченко та Лідія Криницька в образі матері у фільмах «Кров людська – не водиця», «Дмитро Горицвіт», «Люди не все знають» та «Лимерівна». ■ Стаття є відгуком на запит національної мистецтвознавчої науки щодо відродження забутих імен діячів культури, які свого часу були невід'ємною складовою українського мистецького простору й залишили нам свої творчі здобутки, що потребують переосмислення. Створені на кіноекрані представницями харківської акторської школи – П. Куманченко та Л. Криницькою – образи жінки-матері були незаслужено обділені увагою мистецтвознавців. Метою дослідження є вивчення виконавської манери актрис через розгляд особливостей інтерпретації ними образу матері, виявлення своєрідних граней їх акторської майстерності та певних традицій, притаманних харківській локальній артистичній спільноті.

Простежено етапи розвитку характерів героїнь П. Куманченко і Л. Криницької, проаналізовано як відмінності, так і об'єднуючі риси їх інтерпретації. Так, у створених актрисами образах відчутний взаємозв'язок із міфопоетичним світоглядом: асоціативний малюнок ролей (національний одяг, аксесуари та інше) свідчить про втілення в образі жінки-матері символічних іпостасей Матері-Землі та ідеї циклічності буття, що йде від прадавнього землеробського культу. Відмічено роботу з уявною символікою (кінська упряж постає як символ зневолення Жінки-Матері-Землі) та цілковиту органіку втілення міфопоетичного аспекту, притаманну харківській акторській

школі Леся Курбаса і загалом українській сцені й кінематографу. Підкреслено актуальність дослідження харківської акторської традиції як носія оригінальної творчої спадщини у вітчизняному культурному просторі. ■ **Ключові слова:** *Харківська акторська школа, індивідуальна виконавська манера, актриса, інтерпретація образу матері Поліною Куманченко та Лідією Криницькою, культ Матері-Землі, кінематограф, фільм.*

**АННОТАЦІЯ** ■ **Горелова В. С. Полина Куманченко и Лидия Криницкая в образе матери в фильмах «Кровь людская – не водича», «Дмитро Горлицвит», «Люди не всё знают» и «Лымеривна».** ■ Стаття являється відкликом на запит національної історико-культурної науки про відродження забутих імен діячів культури, які в своє час були невід'ємною складовою українського мистецького простору, залишивши нам свої творчі досягнення, які потребують переосмислення. Створені на екрані представницями харківської акторської школи – П. Куманченко і Л. Криницької – образи жінки-матері були незаслужено обділені увагою істориків мистецтва. Метою дослідження є вивчення виконавської манери актрис через аналіз особливостей інтерпретації ними образу матері, виявлення особливих граней їх акторського мистецтва і визначення традицій, притаманних харківському місцевому мистецькому середовищу.

Вивчені етапи розвитку характерів героїнь П. Куманченко і Л. Криницької, проаналізовані як відмінності, так і об'єднуючі риси їх інтерпретації. Так, в створених актрисами образах відчутна взаємозв'язок з міфопоетичним світоглядом: асоціативний образ ролей (національна одяг, аксесуари і т. п.) свідчить про втілення образу жінки-матері символічних іпостасей Матері-Землі і ідеї циклічності буття, що веде від давнього сільськогосподарського культу. Відзначено праця з уявляваною символікою (лексема «конська упряжь») виступає як символ порабощення Жінки-Матері-Землі) і повна інтеграція втілення міфопоетичного аспекту, притаманна харківській акторській школі Леся Курбаса і в цілому українській сцені і кінематографу. Підкреслено актуальність дослідження харківської акторської традиції як носія оригінального творчого спадщини в українському культурному просторі. ■ **Ключевые слова:** *Харківська акторська школа, індивідуальна*



*исполнительская манера, актриса, интерпретация образа матери Полиной Куманченко и Лидией Криницькой, культ Матери-Земли, кинематограф, фильм.*

**ABSTRACT ■ Horelova V. S. The Kharkiv actresses Polina Kumanchenko and Lidiya Krynytska in the image of a mother in the films “Human’s blood is not water”, “Dmytro Horytshvit”, “People don’t know the all” and “Lymerivna”.**

■ **Background.** Domestic cultural space is in urgent need of self-preservation, and a renaissance of national self-identity of the Ukrainian cinema is connected with the state interest in this topic. There are the discussions around the attempts to revive the Ukrainian poetic cinema with its inherent mythological outlook erasing the boundaries between imaginary and real. It is logical, that the further development and studying of national cinema is impossible without revise of creative work of actors of the past; they were the bearers of poetic worldview, guided by folk traditions and customs. The tendency to the study of the forgotten names would help to bring back to their proper place the classics of Ukrainian cinematography. In the national scientific circles, there is an interest in the revival of forgotten names of cultural figures, and theater and filmmakers, in particular. Nevertheless, creativity of some Kharkiv actors, among them, Polina Kumanchenko and Lidia Krynytska, undeservedly deprived of attention in the scientific environment.

**The object** of this research is the creativity of representatives of the Kharkiv acting school – Polina Kumanchenko and Lidiya Krynytska. **The aim** of the author is to study the performing manner of the actresses, to identify the peculiar facets of their playing, and, as a result, the certain traditions that are inherent the Kharkiv local artistic environment. The interpretation of the image of a mother in the performance of the mentioned actors is the subject of studying. **Methods** of analysis, synthesis, classification are the basis of this study and used for the scientific validity of the findings. We used the method of comparison in the considering of the mother images created by Kumanchenko and Krynytska.

**Research results.** As the key in the cultural aspect, should be considered the fact that the image of the mother in Ukrainian mentality is iconic, associated with the image of the Earth, since the essence of both is the function of the “giver of life”, fertility. The worldview of Maria, the personage of P. Kumanchenko, is



fixated on owning the land, because thanks to her, a person exists and continues his family. Like her ancestors, Maria is going to become a link in the further transfer of land to her descendants, passing to them the “genetic code” of love of Ukrainian peasants for the Earth. She is expecting a second child, and therefore, through her actions, she seeks to provide her children with stability, which is possible only with land. The actress focuses the attention of the viewer on expressive gestures, sudden movements to emphasize the active behavior of her heroine; at the same time, the extremely expressive regard of P. Kumanchenko, shown in close-up, convey the true thoughts and feelings of Maria, whose soul inhabits somewhere in her own, unreal world.

In the first of the films of the trilogy by M. Makarenko (director) – “Human’s blood is not water”, – the actor’s decision of P. Kumanchenko presents a presentiment of happiness and stability that arises in her heroine’s soul against the background of her everyday suffering life – just like the Earth awaits spring blossoming after a long winter. Later we observe the changes that have occurred in the character of Maria along with her motherhood and confidence in the future. The actress gives her heroine a new external expressiveness: smooth movements, a gentle mysterious smile, elusive tenderness. The second part of the trilogy (“Dmytro Horytshiv”), presents P. Kumanchenko in a small episode. We see her in the light national costume, with tragic wringed hands, against the background of the burning home, where her child remained. The episode can be interpreted as an allegory: a mockery of fertile land devastated by fires, wars, destruction. However, just as a new cycle is needed for a ravaged Earth to bloom again, so for Maria the salvation of her daughter becomes the impetus for a new rebirth. The main idea of the film is embedded in this episode – the eternal pain of the Ukrainian land and its eternal revival.

Based on the analysis of the role of Maria in the interpretation of P. Kumanchenko, we can talk about the embodiment in the mother image the idea of cyclicity of nature and life, coming from the ancient cults of the Earth. Thus, the influence of mythopoetics traced in the images created by the actresses, due to their symbolic similarity with the image of the mythological Mother Earth.

In the film “Lymerivna” (directed by V. Lapoknysh) the image of a mother was created by actress L. Krynytska, which played Lymerykha – the mother of the main heroine. This is a passive woman, broken by life circumstances, who is going with the stream and is not able to deal with everyday problems. It would seem



that both, Maria and Lymerykha, are united by a love for children and a desire to give them happiness. However, each of them has its own strategy of behavior. Unlike Maria, Lymerykha made tears the main tool on the way to her aim – to break the will of her daughter. It was her tears pushed Lymerykha's daughter to a tragic death. The game of L. Krynitska outlines the “two-faced” path of the heroine's behavior, reveals the “white” and “black” sides of her nature. That is, the actor's task of L. Krynitska was to embody the image of a person with a “double bottom”. The manner of performing of this role may be partially explained by the etymology of the surname “Lymar”, which the heroine received when she got married. Lymar is a manufacturer, which make the harness for horses. Such a sign surname symbolizes her life – “horse harnessing”, a yoke that Lymerykha is afraid to throw off, because she does not know how to bear responsibility for her own destiny.

There are also unifying links between the heroines of P. Kumanchenko and L. Krynitska: both manipulate by their motherhood. The cycles in the life events of both heroines are also clearly outlined. In Maria's case, it is association with modifications in the state of the Earth due to natural changes in the seasons or terrible destructions, because of war or natural disasters. For Lymerykha, the cyclic existence is characterized, limited by the inability to overcome slavish psychology – to throw off the yoke, the “sword of Damocles,” which dominates her. In one of the scenes, the scenery symbolically emphasizes the essence of her being: a windmill, whose wings are constantly spinning.

P. Kumanchenko and L. Krynitska are the Kharkiv actresses of the Drama Theater named after T. G. Shevchenko, and the influence of the actor's system of his outstanding director Les Kurbas on the performing style of both cannot be overlooked. In the acting of the performers, the use of the “laws of Kurbas” is clearly traced: “the law of thrift”, “the law of fixation”, “the law of light-and-shade”, etc.

**Conclusions.** We analyzed both the differences and the unifying features in the interpretation of the image of the mother by Kharkov actresses. In the images created by P. Kumanchenko and L. Krynitska there is a relationship with the mythopoetic worldview. Thanks to a number of artistic and meaningful associations, we can talk about the embodiment in the image of a woman-mother of the symbolic hypostases of Mother-Earth and the idea of the cyclical nature of life, which comes from ancient agricultural cults. The work with imaginary symbolism (a horse

harness appears as a symbol of the enslavement of Women-Mother Earth) take place, as and a complete organics embodiment of the mythopoeitic aspect inherent the Kharkiv acting school (Les Kurbas's aesthetics) and, in general, the Ukrainian drama and cinema (A. Dovzhenko). A deeper analysis of various aspects of the performing work of Kharkiv actors, in particular, searching for the traditions in the actor's game of Kharkovians, as well as more detailed studying of Les Kurbas's methodological influence makes up **the prospects of our study**. The specifics of actor's art of the Kharkiv school can serve as an example to follow in the training of actors and directors. ■ **Key words:** *Kharkiv Acting School, individual performing style, actress, interpretation of the image of mother by Polina Kumanchenko and Lydiya Krynytska, Mother-Earth cult, cinematography, film.*

□ □ □

**Постановка проблеми.** З огляду на події останніх років ми бачимо, що український культурний простір має гостру потребу в збереженні самоідентифікації. Отже, зважаючи на актуальність пошуку національних традицій у кіномистецтві задля їхнього розвитку й оновлення в контексті сучасності, виникає зацікавлення у вивченні невідомих широкому загалу постатей, виявленні оригінальних підходів та новаторських прийомів в акторському мистецтві. Тому цілком логічно, що в національних наукових колах існує запит на відродження забутих імен діячів культури, які свого часу мали дотичність до створення українського мистецького простору, були його невід'ємною складовою й залишили нам свої творчі здобутки, які потребують переосмислення. Серед них – імена представниць харківської акторської школи Поліни Куманченко й Лідії Криницької. Створені ними на кіноекрані образи жінки-матері були незаслужено обділені увагою мистецтвознавців. Тому цілком доцільним є вивчення та переосмислення виконавської манери цих актрис, а також виявлення своєрідних граней їх акторської майстерності й уже через це – певних традицій, які притаманні харківській локальній артистичній спільноті. Отже, **об'єктом дослідження** у світлі позначених проблем є інтерпретація образу матері у виконанні названих харківських актрис.

**Аналіз останніх публікацій за темою.** Для дослідження була важливою праця Ю. Мартич «Поліна Володимирівна Куманчен-



ко. Нар. артистка СРСР» (Мартич, Ю., 1964), стаття О. Бабишкіна «Коли мистецтво служить народові. Про фільм “Дмитро Горищвіт”» (Бабишкін, О., 1962). Однак в даному матеріалі відсутній детальний аналіз акторської гри П. Куманченко в її кінороботах. Також для даної статті корисними стали матеріали з міфопоетики, в яких містяться тлумачення образів матері та землі (Войтович, В., 2014; Беленька, А., 2015; Кісь, О., 2003; Поліщук, І., 2001). Зазначені матеріали дали можливість чітко виявити риси міфопоетичного прочитання ролі в грі харківських актрис. Матеріали з історії кінематографу й театру (Госейко, Л., 2005; Корнієнко, Н., 2005; Курбас, Л., 2001) дозволили дійти висновку, що творчий доробок П. Куманченко і Л. Криницької відбиває тенденції, які були актуальними для українського кіно періоду 1950–60-х рр.

**Мета статті** – дослідити та осмислити особливості втілення образу матері П. Куманченко в трилогії М. Макаренка та Л. Криницькою у фільмі В. Лапокниша «Лимерівна», а також здійснити порівняльний аналіз інтерпретації актрисами даного образу задля виокремлення специфічних рис, притаманних акторам, які пройшли вишкіл у студії «Березіль».

**Виклад основного матеріалу.** Для більш чіткого обґрунтування результатів даного дослідження, насамперед, зазначимо культурологічні аспекти, які тісно пов’язані з аналізом акторської гри П. Куманченко і Л. Криницької. Ключовою слід вважати ту обставину, що образ матері в українській культурі є культовим. Він асоціюється з образом Землі, оскільки сутністю обох є життєдайна функція. Дослідниця А. Беленька відмічає три іпостасі, у яких втілюється цей образ: «Образ Матері в українській культурі тривимірний і триєдиний: насамперед, це рідна ненька, яку треба шанувати й берегти; другий вимір – батьківщина-мати, яку слід цінувати й охороняти; третій – Матір Божа, яка сама є покровителькою українців» (Беленька А., 2015). Пов’язує образ матері з рідним краєм й інший дослідник: «Україна, земля-годувальниця, природно асоціюється у хліборобів-українців з найріднішою людиною, про що свідчать вирази: “Україна-мати”, “Ненька-Україна”. Характер українського патріотизму в цьому зв’язку визначається як відданість дітей матері» (Поліщук, І., 2001). На думку

І. Поліщука, існує певний пріоритет культу Богоматері над культом Христа в церковному житті.

Отже, цілком виправданим є виокремлення названого аспекту розуміння образу в акторській інтерпретації П. Куманченко та Л. Криницької. Але гендерна експертка й дослідниця О. Кісь уточнює, що «образ Берегині ґрунтується, насамперед, на культурі материнства, але ніяк не на ідеї Жінки як повноцінної та повноправної людини» (Кісь, О., 2003), додержуючись саме цієї точки зору стосовно ролі образу матері в українській культурі. Однак з огляду на те, що образ матері був втілений акторками в рамках існуючої стереотипної моделі його розуміння із суттєвим впливом літературного першоджерела, аналіз їх сценічної роботи здійснюється з урахуванням названих чинників.

Образ Марійки Бондар у виконанні Поліни Куманченко у трилогії М. Макаренка («Кров людська – не водиця», «Дмитро Горицвіт», «Люди не все знають») об'єднує в собі дві міфопоетичні іпостасі – Матері та Землі. Дослідник української міфології В. Войтович так говорить про взаємозв'язок жінки-матері та природної стихії: «З силами землі особливо споріднена жінка, мати, господиня, бо з лона матері теж приходять усе живе й повертається назад, щоб прийти звідти знову» (Войтович, В., 2014, с. 200).

Характер своєї героїні П. Куманченко презентує одразу на початку фільму. Її Марійка Бондар стихійно увірвалася на збори для того, щоб «вибити» для своєї ще не народженої дитини додатковий наділ землі. Звісно, ця сцена створює стереотипну ілюзію щодо активної ролі жінки в соціальному житті нації, але одразу ж дає зрозуміти глядачеві й наміри персонажу П. Куманченко. Оцінку характеру героїні підтверджує зневажливий вигук одного з присутніх на зборах: «Оце народ! Баба і сюди пролізла!». Одразу в цій початковій сцені П. Куманченко показує імпульсивність своєї героїні, завдяки стрімкій рухливості, голосним зойкам. Миттєва реакція дозволяє їй першою піднятися на імпровізовану трибуну, підносячись над усіма присутніми на зборах чоловіками. Актриса акцентує увагу глядача на різких рухах, виразній жестикуляції для того, щоб підкреслити активність поведінки своєї героїні. Маючи від природи надзвичайно виразні очі,



П. Куманченко передає справжні думки й почуття своєї героїні за допомогою мінливого погляду. Саме очі видають корисливі наміри, підкреслюють двочинність героїні, і ми спостерігаємо її збентежений погляд, коли її ловлять на брехні. Важливо також звернути увагу на тембр голосу актриси в епізоді, коли Марійка просить збільшити їй наділ землі. Вона виправдано боїться, щоб її не перебили, й тому її мова швидка, а в голосі відчувається інфантильна інтонація – як засіб маніпуляції в досягненні своєї мети. Але така маніпуляція є цілком виправданою для героїні, тим більше – в тогочасних суспільно-економічних умовах. Марійка чекає на другу дитину, й тому її вчинки є логічними в прагненні забезпечити своїм дітям стабільність, яка можлива тільки за наявності землі.

Світогляд героїні П. Куманченко зациклений саме на володінні землею, тому що завдяки їй людина існує, продовжує свій рід. Тому вона завжди називає землю «земелькою», вимовляючи це слово з повагою, сакралізуючи його змістовне наповнення, як це робили колись її предки. Подібно до них, Марійка збирається стати ланкою в подальшій передачі землі своїм нащадкам. Існування такого світосприйняття в українських селян підтверджує й етнограф В. Войтович: «...земля у Предків не персоніфікувалася з Богинею, але її й без того поважали як праведну, святу, Божу» (Войтович, В., 2014, с. 200). Отже, завдяки акторським прийомам П. Куманченко, ми бачимо цілком раціональну складову в поведінці героїні. Маніпуляцію з вагітністю Марійки П. Куманченко майстерно передає в сцені зі своїм партнером Є. Бондаренком. Актор грає вдівця Свирида Мірошніченка, який самотужки виховує своїх дітей, і саме на цей важіль героїня П. Куманченко намагається натиснути, щоб здійснити свої корисливі плани. По-перше, у сцені чекання його після зборів у темноті. Актриса відтворює процес чекання, уподібнюючи його тому, як дикий хижак підстерігає свою жертву. Ми бачимо, що актриса знову використовує свій погляд, наче її героїня гіпнотизує здобич, а посмішка її схожа на звіриний оскал. Звідси, при зовнішньому лагідному виразі обличчя актриси, зчитується внутрішній стан її героїні – стан «вовка в овечій шкурі». По-друге, в розмові з партнером П. Куманченко підкреслює прагнення Марійки отримати бажані

земельні наділи за допомогою запобігливого погляду очі в очі, благальної інтонації в голосі. І, нарешті, коли всі засоби вичерпано, героїня йде на рішучий крок – маніпулятивно кладе руку Мірошніченка на свій живіт, в якому штурхається плід. Але коли Мірошніченко з пошаною цілує Марії руку, як життєдайній Матері-Землі, героїні становиться совісно за свої маніпуляції. І тому П. Куманченко змінює настрій цієї сцени виразом обличчя, з якого вмить злітає маска. Актриса показує глядачеві справжню натуру своєї героїні, котра беззахисна перед оточуючим її реальним світом і душею перебуває десь у своєму, ірреальному. П. Куманченко зміщує акцент на іншу грань характеру Марії, оголюючи його сутність; вона – людина, яка б більше за все не хотіла маніпулювати та виживати. Ми бачимо, що, коли актриса віддаляється від свого партнера, вираз її обличчя одухотворений: Марійка вже забула про свою невдалу спробу, але герої С. Бондаренка піддається її впливу, і актриса знову різко надягає маску маніпуляторки – це повертається до реального світу її героїня.

Також необхідно констатувати вплив міфопоетики на створений актрисою образ: його символічну схожість з образом міфологічної Матері-Землі. В початкових сценах зовнішність Марійки – землястий колір обличчя, сірий одяг – немов символічне відображення сірої Землі в передчутті весни, перед розквітом і родючістю, що логічно співпадає зі станом вагітності самої героїні. Акторське рішення П. Куманченко націлене на презентацію передчуття щастя і стабільності, що з'являється у її героїні на тлі її повсякденного стражденного життя. У ключовій сцені з нарізкою земельних наділів, володіння якими й було передумовою попередніх дій героїні, актриса у притаманній їй виконавській манері знову логічно переплітає дві іпостасі Марійки – Матері та Землі. Сцена із крокоміром, як картини в рамці, фіксує образи героїв – сім'ю Бондар, яка розташувалася вже на своїй ділянці, а в кадрі – героїня П. Куманченко, не розплющуючи очей, із задоволеною усмішкою звертається до своєї, ще не народженої, дитини зі словами: «Скоріше на світ народжуйся, тебе земелька чекає!», – немов уособлюючи Матір-Землю. Тобто актриса позиціонує свою героїню як ланку, що з'єднує її дітей із земельним наділом, передаючи нащадкам «генетичний код» любові українських селян до Землі-го-



дувальниці. «Пошана до Матері, зведена народом у культ, в українців пов'язана з обожнюванням Землі і є основою етичної домінанти українського національного характеру», – зауважує дослідниця (Беленька, А., 2015).

У наступній сцені героїня П. Куманченко презентована глядачеві як уособлення Землі-Матері в найвищому розквіті її плодючості. На Марійці – ошатний національний одяг білого кольору, прикраси; вона лежить у світлій українській хаті на лаві в оточенні вишитих рушників. Поряд з нею – колиска з новонародженим немовлям і, до того ж, вона вже є володаркою наділів. Помолоділа, посвіжіла Марійка, як вінець життя, що розквітає, наповнює цю сцену тим природним плином буття, до якого українське селянство прагне сотні років, намагаючись досягти гармонійного існування у своєму мікрокосмі. Його суть відображена в шевченківських рядках: «І на оновленій землі врага не буде, супостата, а буде син, і буде мати, і будуть люди на землі» (Шевченко, Т., 1980, с. 612). Недарма портрет Шевченка в оточенні рушників висить на стіні в хаті Марійки. Режисер не випадково зняв цю сцену в життєствердних тонах, на відміну від інших сцен, де з'являється П. Куманченко. Ми спостерігаємо зміни, які відбулися у характері Марійки з її материнством та впевненістю в завтрашньому дні, оскільки актриса наділяє свою героїню новою зовнішньою виразністю: плавними рухами, ніжною таємничою усмішкою, невловимою ніжністю. Вона, немов мати – дитину, заспокоює Мірошніченка, який втратив власних дітей, простягнувши руку та звертаючись до нього із втішними словами, пропозицією покачати її немовля. Але, незважаючи на зміни, які відбулися з героїнею, сталим залишилося її ставлення до землі. Власне, ці зміни і продиктовані таким ставленням. Достатньо почути, з яким побожним трепетом, вкладаючи сакральний зміст у свою репліку, Марійка вимовляє: «Це ж Земля!», коли намагається відмовитися від нового земельного наділу, який їй дарує Мірошніченко. До речі, саме у цій сцені ми спостерігаємо справжню суть героїні без будь-якої маски (згадуючи її хижацькі пориви, коли вона намагалася завдяки маніпуляційним діям випросити землю). Камера фіксує погляд акторки, звернений до невидимих образів, в якому зчитується вже «рефлекторне» поклоніння святій Землі.

Друга частина трилогії М. Макаренка, під назвою «Дмитро Го-ришвіт», презентує П. Куманченко в невеликому епізоді. Ми бачимо героїню у світлому національному костюмі, із заломленими руками, на тлі палаючої рідної хати, де залишилася її дитина. Епізод можна тлумачити як алегорію, зміст якої – знущання над родючою Землею, спустошеною пожежами, війнами, руйнуванням. Обличчя актриси не видно, тому що камеру сфокусовано на самій постаті героїні, яка несамовито кричить. Але, як для розореної Землі потрібен новий цикл, щоб розквітнути знову, так і для Марійки поштовхом до нового відродження стає порятунок доньки. Героїня П. Куманченко, побачивши свою врятовану доньку, припадає до неї з воланням, уподібненим крику самої Матері-Землі. Так, критик справедливо зауважив: «У коротенькому епізоді запам'ятовується П. Куманченко в ролі Бондарихи» (Бабишкін, О., 1962, с. 135). Ми вважаємо, що в цей епізод і вкладено головну ідею фільму – вічний біль української землі та її вічне відродження.

Третя частина трилогії під назвою «Люди не все знають» презентує ту ж саму тему – стражденної землі. У фільмі відображені події Другої Світової війни. І ми знову бачимо актрису, яка уособлює Матір-Землю, й цього разу – сіру безлику землю. Марійка не носить прикрас, традиційної вишиванки, не пов'язує вигадливо головний убір. Земля знову в жалобі. Гіркий вигук-запитання героїні: «І що це діється на білому світі?» – як плач Землі за своїми дітьми, яких їй судилося плекати у своєму материнському лоні.

Отже, на підставі аналізу ролі Марійки Бондар в інтерпретації П. Куманченко можна говорити про втілення в образі Матері ідеї циклічності буття, що йде від прадавнього культу Землі.

Ю. Мартич (1964, с. 40), аналізуючи роботу Куманченко у фільмі «Кров людська – не водиця», відзначає, що «...актриса створила глибоко реалістичний образ біднячки Марії Бондар». Ми погоджуємося із дослідником у тому, що образ дійсно реалістичний, але вважаємо, що в його інтерпретації втілено й таку специфічну для українського кінематографа особливість, як поетичність. Тобто достовірно зіграний образ селянки втілений завдяки поєднанню раціонального з ірраціональним – реальна жінка стає уособленням міфологічного образу Землі.



Образ матері, створений актрисою Л. Криницькою, відрізняється від того, який створила П. Куманченко. У фільмі В. Лапокниша «Лимерівна» Л. Криницька зіграла роль Лимерихи – матері головної героїні. Це – пасивна жінка, яка зломлена життєвими обставинами, пливе за течією і не вміє битися зі щоденними негараздами. Здавалося б, двох героїнь об'єднує любов до дітей і бажання дати їм щастя всіма можливими для цього способами. Але в кожній з них є власна стратегія досягнення мети. На відміну від героїні П. Куманченко, яка майже не плаче в кадрі, героїня Л. Криницької зробила сльози головним знаряддям на шляху до цілі, а саме – зломити волю своєї доньки. І, якщо Марійка плакала тільки в сцені, де її доньці загрозувала смерть, то сльози Лимерихи як раз і підштовхнули її дитину до трагічної розв'язки. Ще на самому початку фільму був окреслений шлях «дволикої» поведінки героїні – гра Л. Криницької виявляє то «білу», то «чорну» сторони натури Лимерихи, або, навіть, їх переплетіння. Знаходячись в образі, Л. Криницька настільки філігранно обігрує лицемірство героїні, що вже важко зрозуміти, коли ж Лимериха є самою собою. Тобто акторське завдання Л. Криницької полягало в майстерному втіленні образу людини з «подвійним дном». Цей образ об'єднує в собі дві складових: прояв стереотипно «високої» моделі материнства та його неканонічний, маніпулятивний, але не менш поширений, аспект. Один із ключових монологів актриси якраз і презентує цю інтерпретацію «гармонійного» лицемірства. Сцена показує суперечку, в якій Лимериха психологічно тисне на доньку, маючи на меті видати Наталю заміж за багатого, але психічно хворого парубка. Під час діалогу мати починає промовляти болісні і, здавалося б, правильні слова щодо примарної «дівочої» волі, котра, як раціонально зауважує Лимериха, є погибеллю, з огляду на дискримінацію особистості жінки в патріархальному суспільстві. У продовження маніпулятивних слів про те, що мати піде на все заради щастя своєї дитини, «правдивої» міміки на обличчі, її очі наповнюються сльозами – її звичайним знаряддям. Треба зауважити, що вона «не грає обличчям», як в інших сценах. В її голосі дійсно чується щирий біль, без фальші. Глядач сповнений надії, що актриса, нарешті, розкриває справжню сутність героїні, пояснюючи причини, які підштовхнули до таких наслідків. Але дива

не сталося: Л. Криницька завершує свій монолог звичним для її героїні шантажем – твердженням про невдячність, мовляв, доньки. Отже, акторка показує, що її героїня «загралася» і сама заплуталася в своїх почуттях, виставляючи свій психологічний стан як захист проти самої себе. Цікаво те, що у монологі акторка не викриває свою героїню ані інтонацією, ані поглядом. Монолог не дарма показаний великим планом – таке режисерське рішення допомагає глядачу сприйняти образ саме таким, яким його створила Л. Криницька.

Манера виконання актрисою цієї ролі, можливо, частково пояснюється й етимологією прізвища «Лимар», яке отримала героїня, вийшовши заміж. Лимар – це виробник кінської упряжі. Таке значущє прізвище символізує її життя – «кінську упряж», ярмо, що його Лимериха боїться скинути, оскільки не знає, як нести відповідальність за власну долю. Доказом такої позиції героїні є сцена, в якій Наталя співає про те, що її мати пропила свою рідну доньку, а Лимериха щиро, із каяттям, вигукує: «Правда! Пропила я свою доньку, пропила! Каторжна!». Та, схилиючи голову, показує, що вона виправдано носить своє ярмо. У цьому епізоді змінюється й зовнішній вигляд Лимерихи. Якщо в попередніх сценах вона носила білу сорочку та вигадливо пов'язаний головний убір, то тепер – вдягнена в усе чорне, на голові – щільно пов'язана хустка. Лимериха нібито спокутує свою провину, прибравши на себе символічний каторжний одяг. Але є і сцена, коли героїня бунтує проти власної природи – та, де до неї було застосовано брутальне насильство. В цьому епізоді чітко видно, що воно викликало протест, на який вона сама не сподівалась. До образи – це весела, усміхнена та п'яна героїня з награними жестами, але після удару вираз обличчя Лимерихи миттєво стає жорстким, вона втрачає дар мови, що їй зовсім не властиво, а від її хмільного стану не залишається й сліду. І лише після того, як проходить шок, актриса, голосом відтворюючи внутрішній стан героїні, зі сталевими нотками, з погрозою, вимовляє: «Не дуже! Не дуже!». Отже, Л. Криницька показує, що хоч на короткий час, але її героїня скидає з себе цю уявну «кінську упряж», в якій їй судилося існувати. Відзначимо, що агресія героїні також є наслідком її безсилля перед навколишнім світом, зокрема, агресія проти доньки. Вона переплітається з веселою, розгнужаною



поведінкою, викликаною постійним пияцтвом, і це вкотре дозволяє побачити двоїстість натури Лимерихи й пояснює драматизм її долі.

Порівнюючи акторські інтерпретації образу матері Л. Криницькою та П. Куманченко, бачимо, що П. Куманченко викриває свою героїню, а Л. Криницька, навпаки, тримає глядача в невіданні щодо справжньої сутності Лимерихи. Пам'ятаймо, що в Марійці відсутній страх бути смішною у своїх діях, П. Куманченко наділяє її різкими відкритими жестами. Актриса робить акцент на виразі обличчя Марійки, щоби глядач міг зрозуміти всі справжні причини її вчинків. Для Лимерихи, героїні Л. Криницької, навпаки, характерні закриті жести, наприклад, схрещені на грудях руки. Або – жести погрози, які, однак, тільки підкреслюють її безсилля проти зовнішніх ворогів.

Але є і об'єднуюча ланка між героїнями П. Куманченко і Л. Криницької: обидві маніпулюють своїм материнством. Та, якщо інтриги героїні П. Куманченко мають наслідком сімейне щастя й благополуччя, то інтриги героїні Л. Криницької, навпаки, призводять до смерті її доньки. Чітко окреслено й циклічність у подіях життя обох героїнь. У Марійки вона асоціюється зі зміною станів Землі: від природної зміни пори року до моторошних руйнувань внаслідок війни та стихійного лиха. Для Лимерихи характерним є циклічне існування, обмежене неможливістю подолати рабську психологію – «меч Дамокла», який тяжіє над нею. В одній зі сцен сутність її буття символічно підкреслює вітряк, крила якого безперестанку крутяться на задньому плані.

Зазначимо, що П. Куманченко і Л. Криницька – харківські актриси театру ім. Т. Г. Шевченка, і вплив акторської системи Леся Курбаса на виконавську манеру обох просто неможливо не відмітити. В акторській грі виконавиць чітко простежується використання «законів Курбаса»: «закону ощадливості», «закону фіксації», «закону світлотіні». Несучи курбасівську естетику, акторки втілюють ідею режисера про новий тип актора, як визначив його сам Лесь Курбас (2001, с. 28): «Це буде розумний арлекін». А дослідник українського кінематографу Л. Госейко (2005, с. 78) характеризував курбасівський «Березіль» як «національний синтез з небароковою домінантою», звертаючи увагу на те, що актори, які пройшли курбасівський вишкіл, заповнили згодом як театри, так і кіностудії. Отже, можна вважати, що в харківській

акторській спільноті, що зберегла курбасівську традицію, присутній універсальний тип актора, котрий є органічним як на сцені, так і в кадрі. Як слушно зауважила дослідниця Н. Корнієнко (2005, с. 79–80), фільми Курбаса «Арсенальці», «Вендета», «Макдональд» стали провісниками картин О. Довженка, а сам засновник українського поетичного кіно вважав своїм учителем режисера «Березоля». Зазначимо, що саме поетичний світогляд допоміг П. Куманченко і Л. Криницькій у створенні материнських образів, які вийшли насиченими, чуттєвими та неоднозначними.

**Висновки.** Простежуючи етапи розвитку характерів героїнь П. Куманченко і Л. Криницької, ми проаналізували як відмінності, так і об'єднуючі риси в інтерпретації харківськими актрисами образу матері. Так, у створених П. Куманченко і Л. Криницькою образах присутній взаємозв'язок із міфопоетичним світоглядом: завдяки ряду художньо-змістовних асоціацій можна говорити про втілення в образі жінки-матері символічних іпостасей Матері-Землі та ідеї циклічності буття, що йде від прадавніх землеробських культів. При цьому спостерігається робота з уявною символікою (кінська упряж постає як символ зневолення Жінки-Матері-Землі) та цілковита органіка втілення міфопоетичного аспекту, притаманна харківській акторській школі (естетика Леся Курбаса) і загалом українській сцени й кінематографу (лінія О. Довженка).

**Перспективи дослідження.** Планується більш глибокий аналіз різних аспектів виконавської роботи харківських актрис, наприклад, пошук традицій школи корифеїв у акторській грі харків'ян, а також – більш детальне дослідження впливу методики Леся Курбаса. Специфіка мистецтва акторів харківської школи може слугувати прикладом для наслідування в підготовці акторів та режисерів.

#### ЛІТЕРАТУРА

Бабишкін, О. (1962) Коли мистецтво служить народові. Про фільм «Дмитро Горицвіт». *Дніпро*, 2, 133–138.

Беленька, А. (2015). Образ матері в українській культурі та його вплив на формування особистості. *Вісник психології і педагогіки*. Київ: Педагогічний інститут Київського університету імені Бори-



са Грінченка, Інститут людини, вип. 18. Отримано через [http://www.psyh.kiev.ua/Беленька\\_Г.В.\\_Образ\\_матері\\_в\\_українській\\_культурі\\_та\\_його\\_вплив\\_на\\_формування\\_особистості](http://www.psyh.kiev.ua/Беленька_Г.В._Образ_матері_в_українській_культурі_та_його_вплив_на_формування_особистості)

Войтович, В. (2014) *Українська міфологія. Енциклопедія народних вірувань*. Київ: ФОП Стебеляк, 688.

Госейко, Л. (2005) *Історія українського кінематографа, 1896–1995*. Київ: Кіно-Коло, 461.

Кись, О. (2003). Материнство и детство в украинской традиции: деконструкция мифа. *Социальная история. Ежегодник 2003. Женская и гендерная история*. Москва: Российская политическая энциклопедия, 156–172. Доступно через <http://nansysan.narod.ru/index3019.html>

Корниенко, Н. (2005) *Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937)*. Киев: Государственный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, 408.

Курбас, Л. (2001). *Філософія театру*. М. Лабінський (упоряд.). Київ: Основи, 917.

Мартич, Ю. (1964). *Поліна Володимирівна Куманченко. Нар. артистка СРСР*. Київ: Мистецтво, 41.

Полішук, І. (2001). Ментальність українства: політичний аспект. *Людина і політика*, 86–92. Отримано через [www.national.org.ua/library/poliszczuk.html](http://www.national.org.ua/library/poliszczuk.html)

Шевченко, Т. (1980). *Кобзар*. Київ: Дніпро, 613.

#### REFERENCES

Babyshkin, O. (1962) Koly mystetstvo sluzhyt narodovi. Pro film «Dmytro Horytsvit» [When art serves the people. About the film “Dmytro Gorytsvit”]. *Dnipro*, 2, 133–138.

Bielienska, A. (2015). Obraz materi v ukrainskii kulturi ta yoho vplyv na formuvannia osobystosti [The image of a mother in the Ukrainian culture and its influence on personality formation]. *Visnyk psykholohii i pedahohiky – Bulletin of Psychology and Pedagogy*. Kyiv: Pedahohichniy instytut Kyivskoho universytetu imeni Borysa Hrinchenka, Instytut liudyny, 18. Retrieved from [http://www.psyh.kiev.ua/Bielienska\\_H.V.\\_](http://www.psyh.kiev.ua/Bielienska_H.V._)



Obraz\_materi\_v\_ukrainskii\_kulturi\_ta\_ioho\_vplyv\_na\_formuvannia\_osobystosti

Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa, 1896–1995 [The History of Ukrainian cinematography, 1896–1995]*. Kyiv: Kino-Kolo, 461.

Kis, O. (2003). Materinstvo i detstvo v ukrainskoy traditsii: dekonstruktsiya mifa [Motherhood and childhood in the Ukrainian tradition. Deconstruction of a myth]. *Sotsialnaya istoriya. Yezhegodnik 2003. Zhenskaya i gendernaya istoriya – Social history. Yearbook 2003. Women's and gender history*. Moscow: Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya, 156–172. Retrieved from <http://nansysan.narod.ru/index3019.html>

Kornienko, N. (2005). *Rezhisserskoe iskusstvo Lesya Kurbasa. Rekonstruktsiya (1887–1937) [Stage director art by Les Kurbas. Reconsruction (1887–1937)]*. Kiev: Gosudarstvennyy tsentr teatralnogo iskusstva imeni Lesya Kurbasa, 408.

Kurbas, L. (2001). *Filosofia teatru [Theater philosophy]*. M. Labinskyi (Ed.). Kyiv: Osnovy, 917.

Martych, Yu. (1964). *Polina Volodymyrivna Kumanchenko. Nar. artyстка SRSR [Polina Volodymyrivna Kumanchenko. Folk actress of the USSR]*. Kyiv: Mystetstvo, 41.

Polishchuk, I. (2001). Mentalitet ukrainstva: politychnyi aspekt [Mentality of Ukrainians: the political aspect]. *Liudyna i polityka – Human and Politics*, 86–92. Retrieved from [www.national.org.ua/library/poliszczuk.html](http://www.national.org.ua/library/poliszczuk.html)

Shevchenko, T. (1980). *Kobzar*. Kyiv: Dnipro, 613.

Voitovych, V. (2014). *Ukrainska mifolohiia. Entsyklopediia narodnykh viruvan [Ukrainian mythology. Encyclopedia of Folk Beliefs]*. Kyiv: FOP Stebeliak, 688.

Стаття надійшла до редакції 29.05.2019 р.



УДК 82+792

DOI 10.34064/khnum2-1710

**Калениченко О. Н.**

ORCID 0000-0002-2412-9154

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского,  
61003, площадь Конституции, 11/13, г. Харьков, Украина

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Интерпретация произведений Н. В. Гоголя на сцене театра кукол (на материале спектакля О. Дмитриевой «Майская ночь, или Лунное колдовство»)**

**АННОТАЦИЯ** ■ **Калениченко О. Н. Интерпретация произведений Н. В. Гоголя на сцене театра кукол (на материале спектакля О. Дмитриевой «Майская ночь, или Лунное колдовство»).** ■ В последнее десятилетие повести Н. Гоголя неоднократно инсценировали как драматические театры, так и театры кукол. Спектакль режиссёра О. Дмитриевой в Харьковском театре кукол (июнь 2009) принципиально отличается от других своей установкой, с одной стороны, на вдумчивое прочтение гоголевского текста, с другой – на стремление раскрыть богатую палитру выразительных средств театра анимации. Театральная критика Харькова живо откликнулась на спектакль, однако целостной картины его художественных особенностей пока ещё нет. Цель статьи – выявление характерных черт интерпретации режиссёром О. Дмитриевой гоголевского текста.

Так, оригинальным ходом в постановке является то, что главным действующим лицом становится Панночка: она практически постоянно находится на сцене, как наблюдатель и как активный участник событий; из всех героев только Панночка имеет свой музыкальный лейтмотив и разработанную сюжетную линию. Активно используются планшетные, теневые, пальчиковые куклы, разные виды масок, живой план, символика. Переплетение национального и инонационального, православного и языческого, обращение к выразительным возможностям украинской музыки, традиционной

народной и в авторских обработках, к пластике современного балета позволяют говорить о постмодернистской природе спектакля. ■ **Ключевые слова:** *«Майская ночь» Н. В. Гоголя, театр кукол, режиссёрское искусство Оксаны Дмитриевой, интерпретация, планшетные, пальчиковые, теневые куклы, маски, постмодернизм.*

**АНОТАЦІЯ** ■ **Каленіченко О. М.** *Інтерпретація творів М. В. Гоголя на сцені театру ляльок (на матеріалі спектаклю О. Дмитрієвої «Майська ніч, або Місячне чаклунство»).* ■ В останнє десятиліття повісті М. Гоголя неодноразово інсценували як драматичні театри, так і театри ляльок. Вистава режисера О. Дмитрієвої в Харківському театрі ляльок (червень 2009) принципово відрізняється від інших своєю установкою, з одного боку, на вдумливе прочитання гоголівського тексту, з іншого – на прагнення розкрити багату палітру виразних засобів театру анімації. Театральна критика Харкова жваво відгукнулася на спектакль, однак цілісної картини його художніх особливостей поки ще немає. Мета статті – виявлення характерних рис інтерпретації режисером О. Дмитрієвою гоголівського тексту.

Так, оригінальним ходом в постановці є те, що головною дійовою особою стає Панночка: вона практично постійно перебуває на сцені, як спостерігач і як активний учасник подій; з усіх героїв тільки Панночка має свій музичний лейтмотив і розроблену сюжетну лінію. Активно використовуються планшетні, тіньові, пальчикові ляльки, різні види масок, живий план, символіка. Переплетення національного і інонаціонального, православного і язичницького, звернення до виразних можливостей української музики, традиційної народної і в авторських обробках, до пластики сучасного балету дозволяють говорити про постмодерністську природу вистави. ■ **Ключові слова:** *«Майська ніч» М. В. Гоголя, театр ляльок, режисерське мистецтво Оксани Дмитрієвої, інтерпретація, планшетні, пальчикові, тіньові ляльки, маски, постмодернізм.*

**ABSTRACT** ■ **Kalenichenko O. M.** *Interpretation of Gogol's works on the puppet theater stage (based on the spectacle by Oksana Dmitrieva «May night, or Moonlight Witchcraft»).*

■ **Background.** M. Gogol's «Evenings on a Farm Near Dikanka» often attract the attention of theater directors. Thus, in June 2009, the premiere of the play



«May night, or Moonlight Witchcraft» directed by Oksana Dmitrieva, took place at the Kharkov Puppet Theater. Trying to reveal the genre nature of the production, theater critics give it such definitions as a fairy tale, musical, fantasy, ethno-folk show, liturgy, mystery play, as well as analyze individual finds of a young director, but the complete picture of the artistic features of this performance is absent yet. In this regard, **the purpose of the article** is to identify the features of the interpretation of the Gogol story by director O. Dmitrieva.

**Results.** The «May night...» begins with a musical introduction consisting of two themes: the lyrical theme of the pipe with intonations of Transcarpathian melodies (which is connected with the young couple Hanna and Levko and the image of Pannochka) and the theme of hand drums, which reveals the inner strength of the Ukrainian people, as well as demonological beginning associated with the witch-stepmother. The music gives way to the sounds of night nature and the stars appear on the backdrop. Their low location and shape resemble the Christmas stars, with which carolers sing for Christmas. In the dark, the figure of Pannochka appears, wrapped in white cloths remembering a shroud. The unfolding of intersecting clothes above Pannochka's head, and then their rotation symbolize both the alternation of day and night and the winter solstice. Thus, there are both, the Orthodox and the Pagan features, in depiction of the Ukrainian village.

From several notes that the heroine sings, her leitmotif grows up. He fits well on modern arrangements of Ukrainian music, and is easily recognizable on his own. In combination with Pannochka's sudden gusty movements (as if a bird is trying to break out of the snare, fly up into the sky), it helps to reveal her ambivalent nature: on the one hand, of the martyr, on the other – the representative of evil forces. Pannochka becomes the main character of the performance, and the Moon becomes her attribute, which can turn into the tambourine of shaman, the lyre, the sword, etc.

The youth walking scene “on the garden” with the use of the jiggling puppet, accompanied by folk songs differs in tempo and rhythm from previous mysteriously lyrical scenes. In the next episode, Pannochka enchants the characters on the stage with moonlight, so the meeting and the dialogue between Hanna and Levko begin to be perceived as a dream of heroes. This is facilitated by both the slow movements of the actors, the lengthy summons into the names of the characters, their flight around the stage, and the dialogue with the Moon that Pannochka props up. The tragic history of Pannochka is depicted first with



the help of portraits of its participants on round screens, and then the screens are assembled into the figure of a Witch-Cat. This form also is reminiscent of a Chinese dancing Dragon. The episode with the hand fans depicting the “cat’s claws” is accompanied by alarming drum sound: Pannochka has no repose from the Witch even after death.

The village in the new picture is reflected in the ripples of water: the real world is floating, swinging. Hanna and Levko confess their love to each other, however, Kalenik suddenly appears, recalling the Head. The image of the Head is solved by the director using two masks – large and small.

At the beginning of the **second act**, the actors appear on the stage with long poles, which are similar both to the Chinese combat weapon and to the Ukrainian musical instruments “trembits”, allowing the actors to show brilliant plastic technique of “slow-motion”. Stylized masks of animals (cows, goats, pigs, roosters), which the walking lads pulling on themselves are the allusion to the Christmas fests. The lad boys strive to annoy the Head, so Head masks reappear on the scene, but there are already three of them: large, medium and small. With their help, there is a debunking of this character losing his power.

The action transferred to the bottom of the pond, as symbolized by stylized fish. The drums and the fans – the cat’s claws – once again remind of the conflict between Pannochka and the Witch. Like in Gogol’s novella, the heroine asks Levko to find the Stepmother-Witch. The marionette a la planchette and then – a shadow paper doll represent the image of the hero. Thanks to Levko, Mermaids (the original puppets) seize the Witch, and her death is symbolized by a broken rattle-rattle with the image of the cat’s muzzle.

Next, the scene action follows by the Gogol’s novella: grateful Pannochka given to Levko the note, Head read it and allowed his son to marry Hanna. The image of Levko is represented here both in the system of the tablet puppet and in the means of the shadow theater. And the long clothes-shrouds acquainted from the first episodes of the play perform a number of new functions: this is the water of the pond, where Pannochka floats, and the paper, on which the note is written, and later – the wedding table. In this way the end of the Pannochka plot line comes. The spiritual verse «The soul with the body was parting» sounds, and in the hands of actress V. Mishchenko, the light paper doll, as the soul of her heroine, seeks up into the sky. Pannochka redeemed her sins, and now her soul can fly to heaven, because Easter has come.



The last episode uses the “time-lapse” technique symbolizing the cleansing of the world from evil, and Pannochka’s leitmotif is organically superimposed on the Easter chime of bells. The action ends with a rap on the words “The Angels had opened the windows and they are looking on us” and the news that Easter has come. The final supports an idea that a person’s life moves from Christmas to Easter, from suffering to light, thus closing the spectacle into a ring composition.

**Conclusions.** The original Gogol’s text allowed O. Dmitrieva to show a wide palette of modern possibilities of the puppet theater and the high skill of the actors of the “live plan”. In addition, the interweaving of national and foreign, Orthodoxy and paganism, an appeal to the expressive possibilities of the Ukrainian folk and modern music and to the ballet plastique suggest the postmodern nature of the play «May night, or Moonlight Witchcraft». ■ **Key words:** “*May Night*” by M. Gogol, puppet theater, stage directing art of Oksana Dmitrieva, interpretation, tablet puppet, finger and shadow dolls, masks, postmodernism.



**Постановка проблеми.** За последнее десятилетие повесть Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» неоднократно инсценировали как драматические театры, так и театры кукол. Понятно, что все режиссёрские инсценировки связаны со стремлением создать что-то необычное, с экспериментами на театральной сцене. Так, в Киевском театре «Меж III Колонн» в сентябре 2017 г. прошла премьера спектакля «Гоголь. Майская ночь» (режиссёр – Дмитрий Ходаковский). Жанр постановки – «спектакль-сказание о ночи с гуляниями и глупостями» (с ночными купаниями и гитарой). Молодым зрителям спектакль понравился, но театроведы не обратили на него внимания.

Саратовский театр юного зрителя в декабре 2016 г. представил на суд зрителей спектакль-феерию режиссёра Романа Феодори «Майская ночь» по ряду повестей «Вечеров...» («Сорочинская ярмарка», «Ночь перед Рождеством», «Майская ночь, или Утопленница», «Старосветские помещики»). Для спектакля характерны «сложные технические решения, игра света и тени, граней и контуров», «переступание границы жанров, соединение драмы и комедии с современным изобразительным искусством, танцем, фантасмагорией, иллюзией», с «добав-



лением ... изюминки уличных шоу». Вместе с тем, рецензент отмечает, что «порой игра декораций перекрывает сюжетную линию и игру актёров, превращая театральное действие в шоу» (Поленов, А., 2016).

В Московском театре кукол на Спартаковской в апреле 2013 г. впервые был сыгран спектакль «Майская ночь. Спектакль с закрытыми глазами» (режиссёр – Каролина Жерните). В аннотации к спектаклю отмечается: «Театральная фантазия на тему произведений Н. В. Гоголя собрала в едином пространстве слепых и зрячих людей. Этот спектакль можно воспринимать всеми органами чувств. Новый подход к театральному искусству позволяет участникам театрального действия, которые не могут видеть, прочувствовать и воспринять спектакль через тактильные и вкусовые ощущения, пластику, запахи, звуки и разбуженное игрой актёров воображение» (Майская ночь, 2013).

Один из ведущих театральных критиков России, П. А. Руднев (2013), более детально раскрывает особенности этого социального проекта: «Незрячие люди – в центре театрального действия. Они – объект игры в гоголевскую “Майскую ночь”. Вокруг них работает с десяток молодых артистов – увлекающих, радостных, счастливых. Они создают аудиосреду и бытовой мир – без музыки, но с помощью хорового начала или бытовых шумов, они мельком касаются своих главных зрителей, дают им ощутить фактуру цветочка или куклы, расчёсанных девичьих волос или когтей волка, дуновения ветра или хлесткость кустов. Действуют и запахи еды в сцене пира, и колебания воздуха, и водяные капельки... и что только не наштамуют артисты, располагаясь вокруг зрителей, окружая их миром звуков и прикосновений, волнующих их чувственность».

В Харьковском государственном академическом театре кукол им. Афанасьева премьера спектакля режиссёра Оксаны Дмитриевой «Майская ночь, или Лунное колдовство» состоялась в июне 2009 г. Эта постановка принципиально отличается от рассмотренных выше своей установкой, с одной стороны, на вдумчивое прочтение гоголевского текста, а с другой – на стремление раскрыть богатую палитру выразительных средств в театре кукол. Именно поэтому практически все театральные критики Харькова дали рецензии на этот спектакль.



Пытаясь осмыслить жанровую природу постановки, театроведы предлагают такие её определения, как «сказка» (Колдовство цвета ночи, 2013), «мюзикл» (Куклы – забава серьёзная, 2012), «фантазия» (Хачко, Н., 2009), «этнофолк-шоу», «литургия», «мистерия» (Коваленко, Ю., 2015), а также акцентируют внимание на многочисленных находках молодого режиссёра (Бровко, А., 2012; Коваленко, Ю., 2009; Федорова, Т., 2009; Хачко, Н., 2009), однако целостной картины художественных особенностей этого спектакля пока ещё нет. В связи с этим, **цель статьи** – выявить особенности интерпретации гоголевской повести режиссёром О. Дмитриевой в спектакле «Майская ночь, или Лунное колдовство».

**Основная часть статьи.** Напомним, что «Вечера на хуторе близ Диканьки» написаны в романтический период творчества Гоголя, именно поэтому в них «воплощена ... мечта о чудной, простой, нравственной и душевно красивой жизни человека» (Гуковский, Г., 1959). Литературоведы, изучая «Майскую ночь, или Утопленницу», отметили, что «Гоголь мало заботится о связи всех разнородных элементов повести, о мотивированности каждого отдельного эпизода». Вместе с тем, лирическая новелла включает в себя сказочный сюжет и смыкается «с цепью весёлых эпизодов», а чёткие очертания бытовых картин тесно «сплетаются в повести с откровенной фантастикой» (Гиппиус, В., 1966, с. 66). Исследователи также обратили внимание «на лежащую в основе повести мрачную демонологию»: если «в “Пропавшей грамоте” и “Заколдованном месте” – чертовщина уморительная и “домашняя”, то в “Майской ночи” ... – борьба добра со злом уже труднее: нужна святая панночка, чтобы победить страшную ведьму» (Мочульский, К, 1995, с. 13, 12).

Оксана Дмитриева, с одной стороны, тонко уловила структурную особенность повести Гоголя, поэтому каждая сцена спектакля связана с одним из героев повести, за исключением Ганны и Левка, которые практически всегда появляются на сцене вместе; с другой стороны, демоническое начало перевешивает весёлые эпизоды постановки.

Начинается «Майская ночь» с музыкального вступления, где присутствуют две основные темы: сначала звучит лирическая тема свирели с интонациями закарпатских мелодий, связанная в спектакле



с молодой парой (Ганна – Левко) и Панночкой, затем её сменяет тема ручных барабанов, которая в одних случаях передаёт внутреннюю силу и энергию украинского народа, а в других – демоническое начало, связанное в повести с образом ведьмы. Заметим, что в музыкальном оформлении спектакля активно используются как ручные барабаны, так и барабаны, на которых играют палочками. В густом синем свете на сцене появляются актёры в стилизованных украинских народных костюмах. Их резкие движения напоминают одновременно элементы современных танцев, языческих плясок и движения японских каратистов.

Музыка сменяется звуками ночной природы, и на заднике проступают звёзды, но их низкое расположение и форма подталкивают зрителя к ассоциации с рождественскими звёздами, с которыми колядующие с песнями и приговорами обходили дома на Рождество. И вот на сцене появляется фигура Панночки, завёрнутая в саван. Напомним, что в качестве савана для женщин использовали нарядное белое платье с длинными рукавами. Но саван – это ещё и белая ткань, в которую заворачивали умерших. Разворачивание двух пересекающихся полотнищ над головой Панночки, а затем их вращение, как представляется, символизирует не только зимний солнцеворот, то есть переход от зимы к лету, но и смену дня и ночи, что важно для сюжета спектакля. Театровед Ю. Коваленко (2009) отметила, что в спектакле О. Дмитриевой Украина предстаёт язычески-мифологической (с. 35). С нашей точки зрения, она, скорее, православно-языческая, при этом иногда образы на сцене несут двойную семантику, предлагая зрителю самому выбрать один из вариантов.

Начинается действие спектакля. В руках Панночки – бубен, и она, подобно шаману, «зачаровывает» украинскую ночь, в течение которой и происходят события гоголевской повести. Из нескольких нот, которые напевает героиня, вырастает её собственный лейтмотив. Он удачно ложится и на современные обработки украинской музыки, и легко узнаваем. Также в сочетании с резкими движениями Панночки (будто птица стремится вырваться из силков, взлететь в небо) он помогает выявить её амбивалентную природу, с одной стороны – мученицы, с другой – представительницы нечистой силы. Не случайно



именно в этот момент звучат фразы, взятые из монолога Ганны об ангелах, которые «поотворяли окошечки своих светлых домиков на небе и глядят на нас». В тексте повести практически сразу Ганна задает вопрос Левку, очевидно корреспондирующий с тем, что зритель видит на сцене: «Что, если бы у людей были крылья, как у птиц, – туда полететь, высоко, высоко...» (Гоголь, Н., 1969, с. 60). Очевидно, что именно Панночка становится главным действующим лицом «лунного колдовства» от Оксаны Дмитриевой, поэтому она практически постоянно будет находиться на сцене, то как наблюдатель, то как активный участник событий.

Следующая картина – вынос на сцену большого синего быка, который становится символом наступившей ночи. Примечательно, что «когда бык почитается как лунное божество, он символизирует женскую природную силу», но это одновременно и «женский символ лунного серпа, месяца» (Бык. Грефенштейн, А., 2012). И в повести, и в спектакле именно Ганна своими вопросами о свадьбе, о Панночке, то есть своей природной силой, подталкивает Левка к действию. А месяц / луна становится атрибутом Панночки, способным превращаться и в сурму, и в лиру, и в меч, и в дурмящее средство.

Сцена гуляния молодёжи, сопровождающаяся народными песнями, по своему темпоритму отличается от предыдущих загадочно-лирических сцен. Как отмечают театроведы, «надзвичайно дотепно вирішених колективний образ дівчат та парубків – насажені на одну лінійку, ляльки “спілюються” між собою, чіпляються до п’яного Каленика, співають та гуляють селом, при цьому ніколи не полишаючи спільної “грядки”» (Коваленко, Ю., 2009, с. 34). Пытается найти свою хату и пьяный Каленик, «легка лялька з ногами, що повсякчасно заплітаються» (там же, с. 35).

И вновь внимание зрителей переключается на Панночку, которая зачаровывает лунным светом персонажей на сцене. Поэтому встреча и диалог Левка и Ганны начинают восприниматься как сон героев. Этому способствует и замедленный темп движений артистов, и протяжные выкрикивания имён героев, и их полёт по сцене, то ли во сне, то ли наяву, и их диалог на месяце, который поддерживает Панночка.



Трагическая история дочери сотника не пересказывается Левком, как в гоголевской повести, а изображается на сцене – сначала с помощью портретов её участников на круглых экранах, а затем, когда речь заходит о ведьме, экраны собираются в фигуру ведьмы-кошки, задействованную в танце, при этом по форме отчётливо напоминающую китайского дракона, с которым и борется героиня.

Лирическая сцена свидания молодых людей перебивается песнями гуляющей молодежи и возмущённым бормотанием Каленика, который никак не может попасть к себе домой. Её завершает Панночка с помощью пальчиковых кукол. Однако лирическое настроение резко перебивается тревожной музыкой. Начинается эпизод с веерами – кошачьими когтями, – наложенный на тревожную барабанную дробь, которая подтверждает брошенную одним из персонажей фразу о Панночке: «Не будет тебе покоя!». Этот эпизод завершается сценой на дне пруда, где Панночка кормит с поверхности лунного диска стилизованных рыб.

В новой картине в ряби воды отражается село: реальный мир плывёт, качается. Ганна и Левко вновь признаются друг другу в любви. Однако сонное настроение, подчёркнутое стилизованной лирической украинской песней, внезапно нарушает Каленик, который вспоминает о Голове. Образ Головы решается режиссёром с использованием двух масок – большой и малой. Завершается первое действие призывом Левка к хлопцам гулять всю ночь напролёт и жизнеутверждающим барабанным боем.

Второе действие открывается теми же музыкальными темами, которые звучали и в начале первого действия: сначала свирели, а затем – барабанной дробью. Актёры появляются на сцене с длинными палками, которые обыгрываются и как шесты «гунь», используемые в китайской боевой практике, и как трембиты. Использование палки как вида оружия позволяет артистам показать блестящую пластическую технику – словно в «замедленной съёмке».

Панночка напоминает зрителям с помощью пальчиковых кукол о проблемах, с которыми столкнулись Ганна и Левко. Затем появляются гуляющие парубки. В этот раз они надевают стилизованные маски животных – коровы, козы, свиньи, петуха, что ассоциативно отсылает зрителя к святочным гуляниям. Понятно, что хлопцы стремятся



досадить Голове, поэтому на сцене вновь появляются его маски, но их уже три: большая, средняя и малая. С их помощью происходит развенчание персонажа – зарвавшегося Головы.

Действие переносится на дно пруда, что символизируют стилизованные рыбы. Быстрая игра триолями на барабанах в совокупности с визуальным рядом, где использованы веера – кошачьи когти – напоминают зрителю о том, что Панночке не было покоя при жизни, нет покоя и после смерти. Затем, как и у Гоголя, Панночка просит Левка найти мачеху-ведьму. Образ героя обыгрывается сначала с помощью выводной планшетной куклы, а затем – с помощью лёгкой бумажной куклы, предназначенной для игры в театре теней. На сцене появляются оригинальные куклы-русалки, которые хватают, благодаря Левку, ведьму и, в конце концов, расправляются с ней. Символизирует гибель ведьмы сломанная погремушка-трещотка с изображением морды кошки.

В следующих двух картинах действие спектакля следует за событиями повести: благодарная Панночка даёт Левку записку, эту записку читают Голове и он, скрепя сердце, разрешает сыну венчаться с Ганной на следующий день. В то же время, на сцене зрители вновь видят Левка, представляемого как планшетной куклой, так и средствами теневого театра. А знакомые по первым картинам полотнища выполняют ряд новых функций: это и вода пруда, по которой плывёт Панночка, и бумага, на которой написана записка, а позже – стол на свадьбе Ганны и Левка.

Ночь сменяется утром, Бык – Петухом. Напомним, что Петух, вестник зари, является «символом Солнца и духовного возрождения» (Петух, 2008). Вместе с тем, «причастность петуха и к царству жизни, света, и к царству смерти, тьмы делает этот образ способным к моделированию всего комплекса: жизнь – смерть – новое рождение» (Петух. Грешенштейн, 2012), что опять-таки «работает» на идею спектакля.

Картина свадьбы Ганны и Левка плавно перетекает в сцену завершения сюжетной линии Панночки. Звучит духовный стих «Душа с телом расставалась», а в руках актрисы В. Мищенко лёгкая бумажная кукла, душа её героини, стремится вверх, в небо. Панночка искупила свои грехи, и теперь её душа может улететь в рай – ведь наступил Светлый праздник, Пасха.



К концу спектакля темп его ускоряется. Зритель видит и приём «замедленной съёмки», очевидно, символизирующий перестройку окружающего мира, его очищение от всякой нечисти, и слышит лейтмотив Панночки, который органично накладывается на пасхальный перезвон колоколов. Завершают действия слова: «Ангели повідчиняли віконця та дивляться на нас», преподносимые в рэповой манере, и известие, что Светлый праздник наступил.

Дробь барабанов в финале, как справедливо замечает Ю. Коваленко, утверждает «відчуття народного свята з чітким язичницьким підґрунтям» (Коваленко, Ю., 2015), что подтверждает наше предположение о двойственности мироощущения спектакля – языческого и, одновременно, православного. Однако финал может иметь и другое прочтение – жизнь человека, как и природы, движется от Рождества к Пасхе, и – от страданий к свету; таким образом, спектакль замыкается в кольцевую композицию.

**Выводы.** Итак, анализ показал, что обращение современных режиссёров к инсценировкам на основе классической литературы может дать интересные результаты – как в прочтении текста, так и в реализации его на сцене. Что же касается спектакля Оксаны Дмитриевой, то оригинально прочитанный классический текст позволил режиссёру показать и широкую палитру современных возможностей театра кукол, и высокое мастерство актёров живого плана. В то же время, такие особенности постановки, как переплетение национального и инонационального, православия и язычества, обращение к выразительным возможностям современного балета, в основе которого лежит пластика, и украинской музыки, традиционной народной и в современных обработках, позволяют говорить о постмодернистской природе спектакля Оксаны Дмитриевой «Майская ночь, или Лунное колдовство».

#### ЛИТЕРАТУРА

Бровко, А. (2012, 10 окт.). Кукольных дел мастера. Харьковский театр имени Афанасьева взял Гран-при международного фестиваля. *Объектив. Медиа-группа*. Доступно через <http://archive.objectiv.tv/101012/75821.html>



Бык. *Грефенштейн, А. (Peter Greif)* (Ред.) (2012). *Краткая энциклопедия символов. Peter Greif's Symbolarium*. Доступно через <http://www.symbolarium.ru/index.php/Бык>

Гиппиус, В. В. (1966). Творческий путь Гоголя. *Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока*. Москва: Ленинград: Наука, 46–200.

Гоголь, Н. В. (1959). *Собрание сочинений: в 6 т.* Москва: Художественная литература, т. 1, 367.

Гуковский, Г. А. (1959). *Реализм Гоголя*. Москва: Ленинград: Художественная литература, 532.

Коваленко, Ю. П. (2009). Місячна омана української ночі. *Український театр* (2–4), 34–35.

Коваленко, Ю. П. (2015, 10 февр.). «Женщина-ребенок» Виктория Мищенко. *Харьковские известия*.

Колдовство цвета ночи (2013, 2 дек.). *Bez-grima*. Получено с <http://bez-grima.kharkov.ua/koldovstvo-v-cvetax-nochi/>

Куклы – забава серьезная (2012, 13 окт.). *Наш Белгород*, вып. 75 (1365). Получено с <http://www.belnovosti.ru/nb/kukly-zabava-sereznaaya#hscq>

Майская ночь. (2013). *Кино-театр.ру*. Доступно через <https://www.kino-teatr.ru/teatr/1154/event/305568/>

Мочульский, К. В. (1995). Духовный путь Гоголя. *Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский*. Москва: Республика, 5–60.

Петух (символ) (2008). *Megabook. Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия*. Доступно через [https://megabook.ru/article/Петух%20\(символ\)](https://megabook.ru/article/Петух%20(символ))

Петух. *Грефенштейн, А. (Peter Greif)* (Ред.) (2012). *Краткая энциклопедия символов. Peter Greif's Symbolarium*. Получено с <http://www.symbolarium.ru/index.php/Петух>

Поленов, А. (2016, 11 дек.). Яркий элемент театрального пространства. Рецензия на спектакль-феерию «Майская ночь». *Культура64*. Получено с <https://kultura64.ru/yarkiy-element-teatralnogo-prostranstva-retsenziya-na-spektakl-feeriyu-mayskaya-noch/>

Руднев, П. (2013, 12 июн.). «Майская ночь. Спектакль с закрытыми глазами», реж. Каролина Зерните (Литва). Московский театр кукол. *Театральные дневники*. Получено с <https://teatr-live.ru/2013/06/>



majskaya-noch-spektakl-s-zakrytymi-glazami-rezh-karolina-zernite-litva-moskovskij-teatr-kukol/

Федоркова, Т. (2009, 19 июня). Волшебный Гоголь в Харьковском театре кукол. *Mediaport*. Получено с [http://www.mediaport.ua/news/culture/64115/volshebnyiy\\_gogol\\_v\\_harkovskom\\_teatre\\_kukol](http://www.mediaport.ua/news/culture/64115/volshebnyiy_gogol_v_harkovskom_teatre_kukol)

Хачко, Н. (2009, 20 июня). Колдовство на сцене кукольного театра. *ATH. Культура и религия*. URL: <http://old.atn.ua/newsread.php?id=35988>

#### REFERENCES

Brovko, A. (2012, Oktober 10). Kukolnykh del mastera. Kharkovskiy teatr imeni Afanaseva vzyal Gran-pri mezhdunarodnogo festivalya [Puppet masters. Kharkiv Afanasyev Theater took the Grand Prix of the international festival]. *Obektiv. Media-gruppa – Object-glass. Media-group*. Retrieved from <http://archive.obektiv.tv/101012/75821.html> [in Russian].

Бык [A Bull]. Grefenshteyn, A. (Peter Greif) (Ed.) (2012). *Kratkaya entsiklopediya simvolov – The Brief Encyclopedia of Symbols*. Retrieved from <http://www.symbolarium.ru/index.php/Бык> [in Russian].

Fedorokova, T. (2009, June 19). Volshebnyy Gogol v Kharkovskom teatre kukol [Magic Gogol in the Kharkov Puppet Theater]. *Mediaport*. Retrieved from [http://www.mediaport.ua/news/culture/64115/volshebnyiy\\_gogol\\_v\\_harkovskom\\_teatre\\_kukol](http://www.mediaport.ua/news/culture/64115/volshebnyiy_gogol_v_harkovskom_teatre_kukol) [in Russian].

Gippius, V. V. (1966). Tvorcheskiy put Gogolya [Gogol's creative path]. *Gippius, V. V. Ot Pushkina do Bloka – From Pushkin to Blok*. Moscow; Leningrad: Nauka, 46–200 [in Russian].

Gogol, N. V. (1959). *Sobranie sochineniy [Collected works] (vols. 1–6)*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, vol. 1, 367 [in Russian].

Gukovskiy, G. A. (1959). *Realizm Gogolya [Gogol's realism]*. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 532 [in Russian].

Khachko, N. (2009, June 20). Koldovstvo na stsene kukolnogo teatra [Witchcraft on the stage of the puppet theater]. *ATN. Kultura i religiya – ATN. Culture and religion*. Retrieved from <http://old.atn.ua/newsread.php?id=35988> [in Russian].

Koldovstvo tsveta nochi [Witchcraft of the Night Color] (2013, December 2). *Bez-grima – Without-greasepaint*. Retrieved from: <http://bez-grima.kharkov.ua/koldovstvo-v-cvetax-nochi/> [in Russian].



Kovalenko, Yu. (2015, February 10). «Zhenshchina-rebenok» Viktoriya Mishchenko. [“A Woman-Child” Victoria Mishchenko]. *Kharkovskie izvestiya – Kharkov news* [in Russian].

Kovalenko, Yu. P. (2009). Misiachna omana ukrainskoi nochi [Moonlight deception of the Ukrainian night]. *Ukrainskyi teatr – The Ukrainian Theater* (2–4), 34–35 [in Ukrainian].

Kukly – zabava sereznaya [Puppets are serious amusement] (2012, October 13). *Nash Belgorod – Our Belgorod*, 75(1365). Retrieved from <http://www.belnovosti.ru/nb/kukly-zabava-sereznaya#hcq> [in Russian].

Mayskaya noch [May night] (2013). *Kino-teatr.ru – Cinema-theater.ru*. Retrieved from: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/1154/event/305568/> [in Russian].

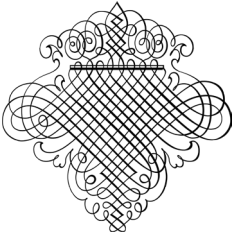
Mochulskiy, K. V. (1995). Dukhovnyy put Gogolya. *Mochulskiy, K. V. Gogol. Solovyov. Dostoevsky*. Moscow: Respublika, 5–60 [in Russian].

Petukh (simvol) [Rooster (symbol)] (2008). *Megabook. Universalnaya entsiklopediya Kirilla i Mefodiya – Megabook. Universal Encyclopedia by Cyril and Methodius*. Retrieved from [https://megabook.ru/article/Петух%20\(символ\)](https://megabook.ru/article/Петух%20(символ)) [in Russian].

Petukh [A Rooster]. *Grefenshteyn, A. (Peter Greif) (Ed.)* (2012). *Kratkaya entsiklopediya simvolov – The Brief Encyclopedia of Symbols*. Retrieved from <http://www.symbolarium.ru/index.php/Петух> [in Russian].

Polenov, A. (2016, December 11). Yarkiy element teatralnogo prostranstva. Retsenziya na spektakl-feeriyu «Mayskaya noch» [The Bright Element of Theatrical Space. Review of the performance-extravaganza “May Night”]. *Kultura64 – Culture64*. Retrieved from <https://kultura64.ru/yarkiy-element-teatralnogo-prostranstva-retsenziya-na-spektakl-feeriyu-mayskaya-noch/> [in Russian].

Rudnev, P. (2013, June 12). «Mayskaya noch. Spektakl s zakrytymi glazami», rezh. Karolina Zernite (Litva). Moskovskiy teatr kukol. [“May night. Performance with closed eyes”, dir. Carolina Zernite (Lithuania). Moscow Puppet Theater]. *Teatralnye dnevniki – Theatrical Diaries*. Retrieved from <https://teatr-live.ru/event/3325/> [in Russian].



## Розділ 2.

# *Жіноча історія світового мистецтва*

УДК 7.01.04-055.2:111.85

DOI 10.34064/khnum2-1711

**Михайлова О. В.**

ORCID 0000-0002-8246-3679

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского,  
61003, площадь Конституции, 11/13, г. Харьков, Украина

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Женщина в искусстве: дыхание прекрасного в мужском мире**

**АННОТАЦИЯ ■ Михайлова О. В. Женщина в искусстве: дыхание прекрасного в мужском мире. ■** В гуманитарной области знания корпус работ, посвящённых гендерным проблемам – в политике, экономике, психологии, социологии, педагогике, бизнесе – представлен достаточно полно. На этом фоне литература и искусство видятся малоизученной сферой, лакуной, частично заполнить которую и призвано данное исследование, имеющее целью обобщить разрозненную информацию, посвящённую созидательной и вдохновляющей роли женщины в искусстве.

Роль женщины в литературе и искусстве рассматривается в различных аспектах. Оценивается как личный вклад женщин в развитие мировой культуры, так и значимость женского влияния в формировании художественного вкуса и эстетических воззрений знаменитых авторов-мужчин, заслуги жен-



щин в популяризації їх насліддя. Обозначен круг ім'єн видаючихся жєнщин, совмещавших в своєм лицє ипостаси Творця и Музи-вдохновительниці; приводятся приємери многообразия функцій, выполняемых жєнщиной внутри известных творческих союзов. Процесс становления личности, творческой и карьерной динамики рассматривается в контексте взаимовлияния жєнщины и жєнщины. Отмечается возросший интерес композиторов ХХ века к жєнской поэзии, нашєдший выражение в ряде музыкальных произведений, созданных на стихи малоизвестных и знаменитых поэтєсс. ■ **Ключевые слова:** *искусство, жєнщина, гєндєр, живопись, музыка, поэзия.*

**АНОТАЦІЯ** ■ **Михайлова О. В. Жінка в мистецтві: подих прекрасного в чоловічому світі** ■ В гуманітарній сфері знання корпус робіт, присвячених гєндєрній проблематиці – в політиці, економіці, психології, соціології, педагогії, бізнесі – представлений досить повно. На цьому тлі література і мистецтво бачатьє маловивчєною сферою, лакуною, частково заповнити яку і покликанє данє дослідження, якє має на меті узагальнити розрізнену інформацію, присвячену творчій і надихаючий ролі жінки в мистецтві.

Роль жінки в літературі і мистецтві розглядаєтьє в різних аспектах. Оцінюєтьє як особистий внесок жінок у розвиток світової культури, так і значимість жіночого впливу в формуванні художнього смаку і естетичних поглядів знаменитих авторів-чоловіків, заслуги жінок в популяризації їхньої спадщини. Позначенє коло імен видатних жінок, котрі поєднували в своїй особі ипостаси Творця і Музи-натхненниці; наводятьє приклади різноманіття функцій, виконуваних жінкою у відомих творчих альянсах. Процєс становлення творчої особистості та кар'єрної динаміки розглядаєтьє в контексті взаємовпливу жінки і чоловіка. Відзначаєтьє зростання інтерєсу композиторів ХХ ст. до жіночої поезії, що знаходить відображення у низці музичних творів на вірші маловідомих і знаменитих поетєс. ■ **Ключові слова:** *мистецтво, жінка, гєндєр, живопис, музыка, поэзия.*

**ABSTRACT** ■ **Mykhailova O. V. Woman in art: a breath of beauty in the men's world.**

■ **Background.** A history of the development of the human community is at the same time a history of the relationship between men and women, their role in society, in formation of mindset, development of science, technology and art.



A woman's path to the recognition of her merits is a struggle for equality and inclusion in all sectors of public life. Originated with particular urgency in the twentieth century, this set of problems gave impetus to the study of the female phenomenon in the sociocultural space. In this context, the disclosure of the direct contribution of talented women to art and their influence on its development has become of special relevance. The **purpose** of the article is to summarize segmental of information that highlights the contribution of women to the treasury of world art, their creative and inspiring power. Analytical, historical-biographical and comparative studying **methods** were applied to reveal the gender relationships in art and the role of woman in them as well as in the sociocultural space in general.

**The results from this study** present a panorama of gifted women from the world of art and music who paved the way for future generations. Among them are: *A. Gentileschi* (1593–1653), who was the first woman admitted to The Florence Academy of Art; *M. Vigee Le Brun* (1755–1842), who painted portraits of the French aristocracy and later became a confidant of Marie-Antoinette; *B. Morisot* (1841–1895), who was accepted by the impressionists in their circle and repeatedly exhibited her works in the Paris Salon; *F. Caccini* (1587–1640), who went down in history as an Italian composer, teacher, harpsichordist, author of ballets and music for court theater performances; *J. Kinkel* (1810–1858) – the first female choral director in Germany, who published books about musical education, composed songs on poems of famous poets, as well as on her own texts; *F. Mendelssohn* (1805–1847) – German singer, pianist and composer, author of cantatas, vocal miniatures of organ preludes, piano pieces; *R. Clark* (1886–1979) – British viola player and composer who created trio, quartets, compositions for solo instruments, songs on poems of English poets; *L. Boulanger* (1893–1918) became the first woman to receive Grand Prix de Rome; *R. Tsekhlín* (1926–2007) – German harpsichordist, composer and teacher who successfully combined the composition of symphonies, concerts, choral and vocal opuses, operas, ballets, music for theatrical productions and cinema with active performing and teaching activities, and many others.

The article emphasise the contribution of women-composers, writers, poetesses to the treasury of world literature and art. Among the composers in this row is S. Gubaidulina (1931), who has about 30 prizes and awards. She wrote music for 17 films and her works are being performed by famous musicians around the world. The glory of Ukrainian music is L. Dychko (1939) – the author of operas,



oratorios, cantatas, symphonies, choral concertos, ballets, piano works, romances, film music. The broad famous are the French writers: S.-G. Colette (1873–1954), to which the films were devoted, the performances based on her novels are going all over the world, her lyrics are being studied in the literature departments. She was the President of the Goncourt Academy, Chevalier of the Legion of Honour, a square in the center of Paris is named after her. Also, creativity by her compatriot, L. de Vilmorin (1902–1969), on whose poems C. Arrieu, G. Auric, F. Poulenc wrote vocal miniatures, is beloved and recognized as in France as and widely abroad.

The article denotes a circle of women who combined the position of a self-sufficient creator and a muse for their companion. *M. Verevkina* (1860–1938) – a Russian artist, a representative of expressionism in painting, not only helped shape the aesthetic views of her husband A. Yavlensky, contributing to his art education, but for a long time “left the stage” for to not compete with him and help him develop his talent fully. Furthermore, she managed to anticipate many of the discoveries as for the use of light that are associated with the names of H. Matisse, A. Derain and other French fauvist. *F. Kahlo* (1907–1954), a Mexican artist, was a strict critic and supporter for her husband D. Rivera, led his business, was frequently depicted in his frescoes. *C. Schumann* (1819–1896) was a committed promoter of R. Schumann’s creativity. She performed his music even when he was not yet recognized by public. She included his compositions in the repertoire of her students after the composer lost his ability to play due to the illness of the hands. She herself performed his works, making R. Schumann famous across Europe. In addition, Clara took care of the welfare of the family – the main source of finance was income from her concerts.

The article indicates the growing interest of the twentieth century composers to the poems of female poets. Among them *M. Debord-Valmore* (1786–1859) – a French poetess, about whom S. Zweig, P. Verlaine and L. Aragon wrote their essays, and her poems were set to music by C. Franck, G. Bizet and R. Ahn; *R. Auslender* (1901–1988) is a German poetess, a native of Ukraine (Chernovtsy city), author of more than 20 collections, her lyrics were used by an American woman-composer *E. Alexander* to write “Three Songs” and by German composer G. Grosse-Schwartz who wrote four pieces for the choir; *I. Bachmann* (1926–1973) – the winner of three major Austrian awards, author of the libretto for the ballet “Idiot” and opera “The Prince of Homburg”. The composer H. W. Henze, in turn, created music for the play “Cicadas” by I. Bachmann.

On this basis, **we conclude** that women not only successfully engaged in painting, wrote poems and novels, composed music, opened «locked doors», destroyed established stereotypes but were a powerful source of inspiration. Combining the roles of the creator and muse, they helped men reach the greatest heights. Toward the twentieth century, the role of the fair sex representatives in the world of art increased and strengthened significantly, which led Western European culture to a new round of its evolution. ■ **Key words:** *art, woman, gender, painting, music, poetry.*



История развития человеческого сообщества одновременно предстает историей взаимоотношений мужчины и женщины, их роли в социальном строительстве, формировании умонастроений, в развитии науки, техники и искусства. Путь женщины к признанию её достоинств – это путь борьбы за равноправие и вхождение во все сферы общественной жизни. С особой остротой гендерный вопрос встал в XX в., дав толчок к исследованию женского феномена в социокультурном пространстве. В таком контексте изучение непосредственного вклада женщин – одарённых натур – в искусство и их влияния на его развитие приобретает особую **актуальность**.

**Анализ последних исследований и публикаций**, связанных с гендерным аспектом в литературе и искусстве, выявил недостаточную развитость данной области знания. Так, М. Горностаева (2004) отмечает, что художественная ценность, суть произведения искусства, личность самого творца остаются, как правило, за рамками рассмотрения, а «собственно эстетические смыслы и значения считаются социологами этого направления недоступными социоэмпирическому анализу; изучение их оставляют историкам и философам» (с. 85). Проблемы искусствознания с позиций гендерной теории в известной степени раскрываются в работе А. Улюры (2001) о культуре XVIII в. Автор вводит понятие «женского вторжения», связывая его с именами писательницы и руководителя двух Академий К. Дашковой, первой женщины-офицера и литератора Н. Дуровой, художниц А. Вяземской, Е. Куракиной и других. М. Саврий (2007) говорит о феминистском



прорыве западноукраинской интеллигенции, приводя в пример певицу С. Крушельницкую, которую она называет «незабываемой Аидой» и «волшебной Чю-Чю-Сан» (с. 19); пианистку и педагога С. Илевич, организатора различных культурных мероприятий, «Киндербалов» – детских музыкальных вечеров, основательницу музыкальной школы (там же); писательницу-просветительницу и культурного деятеля Е. Киселевскую, ставшую первым главой Мировой федерации украинских женских организаций (там же, с. 20). Более масштабно представлен в гуманитарной науке корпус работ, посвящённых гендерным проблемам в политике, экономике, психологии, социологии, педагогике, бизнесе (Агеева В. & Оксамитина, С., 2001; *Гендерна інтеграція в гуманітарному знанні*, 2007; *Гендерні аспекти етнічної культури в Україні*, 2004). На этом фоне литература и искусство предстают малоизученной областью, лакуной, заполнению которой и посвящено данное исследование.

**Цель статьи** видится в обобщении разрозненной информации, связанной с освещением созидательной и вдохновляющей силы женщин в искусстве, их вклада в сокровищницу мировой культуры.

Литература и искусство – области деятельности человека, где талантливые инициативы мужчин значительно превышают женские достижения. Историческая панорама представлена, в основном, мужскими именами: М. Караваджо, А. Ватто, В. Ван Гога, С. Дали, В. Кандинского (живопись), И. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, И. Стравинского (музыка), У. Шекспира, Ж.-Б. Мольера, И. Гёте, В. Скотта, Ш. Бодлера, П. Верлена, Д. Джойса (литература) – эти ряды легко умножаются, вызывая в сознании всякого просвещённого человека живые впечатления. Но, хотя имена женщин упоминаются далеко не столь часто при перечислении одарённых личностей, их вклад в историю человеческой культуры не менее значим. Так, в сфере изобразительного искусства отметим *Артемизию Джентилески* (1593–1653), которая первой была принята во флорентийскую Академию изящных искусств; *Мари Элизабет Луизу Виже-Лебрён* (1755–1842), писавшую портреты представителей французской аристократии, а впоследствии ставшую приближённой художницей Марии-Антуанетты; *Берту Моризо* (1841–1895), принятую в свой круг импрессионистами, неодно-



кратно выставлявшую свои работы в Парижском салоне, помогавшую К. Моне, П. Ренуару, А. Сислею в организации выставок.

Немалый вклад внесли женщины и в развитие музыкального искусства. В мире музыки известны имена *Франчески Каччини* (1587–1640), вошедшей в историю как итальянский композитор, педагог, клавесинистка, автор балетов и музыки к придворным постановкам; *Иоанны Кинкель* (1810–1858) – первой женщины в Германии, руководившей хором, издававшей книги о музыкальном воспитании и сочинявшей песни на стихи И. Гёте, А. Шамиссо, Ф. Рюккерта, А. Платена, Г. Гейне, а также на собственные тексты; *Фанни Мендельсон* (1805–1847) – сестры Ф. Мендельсона-Бартольди, немецкой певицы, пианистки и композитора, автора кантат, вокальных миниатюр на стихи И. Гёте Г. Гейне, Н. Ленау, А. Ламартина, органных прелюдий, пьес для фортепиано. Современники *Ребекки Кларк* (1886–1979) – британской альтистки и композитора, на счету которой – трио, квартеты, сочинения для солирующих инструментов, песни на стихи английских поэтов – считали, что под её псевдонимом скрывается мужчина – настолько сильно, поэтично и завораживающе звучали её произведения. Имя *Лили Буланже* (1893–1918) известно музыкантам, и не только благодаря её сестре – композитору и педагогу *Наде Буланже*, но и в свете связанной с ней громкой сенсации: Лили стала первой женщиной, получившей Большую Римскую Премию. За свою короткую жизнь – она скончалась в 25 лет от туберкулёза – Л. Буланже создала несколько десятков опусов, среди которых – духовная музыка, инструментальные и хоровые сочинения, песни на стихи А. Самена, Л. Лиля, Ф. Жамма, М. Метерлинка, А. Мюссе.

Значительное творческое наследие принадлежит немецкой клавесинистке, композитору и педагогу *Рут Цехлин* (1926–2007). Вопреки историческим событиям в Германии, которые сильно повлияли на её судьбу, Рут, с детства занимаясь композицией, получила образование в Лейпцигской Высшей школе музыки, дирижировала церковным хором, играла на органе, преподавала в Восточно-Берлинской высшей школе музыки. Оказавшись в «замкнутом пространстве» на территории ГДР после возведения Берлинской стены, она оттачивала свой стиль, комбинируя такие техники, как полифония, серийная музыка,



алеаторика, музыка тембров. Сочинение симфоний, концертов, хоровых и вокальных опусов, опер, балетов, музыки к театральным постановкам и кино Р. Цехлин успешно сочетала с активной исполнительской и педагогической деятельностью.

Творческий небосклон XX в. невозможно представить без *Софии Губайдулиной* (1931). Её открыто недолюбливали в Союзе композиторов, Т. Хренников внес её в свой «чёрный список», после чего она попала в ещё большую опалу, отказываясь от написания «правильной» «комсомольской» музыки. В начале 1990-х С. Губайдулина эмигрировала в Германию. Остаться там навсегда ей помог известный швейцарский дирижер и меценат П. Захер – он выкупил все оригиналы сочинений автора, на что ей удалось купить дом под Гамбургом. За плечами композитора – около 30 премий и наград, ею написана музыка к 17 фильмам, а её произведения исполняют именитые музыканты по всему миру.

Украинскую музыку второй половины XX – начала XXI ст. украшает *Леся Дычко* (1939) – талантливый композитор, самобытный художник, использующий звуки подобно краскам живописной палитры. Неспроста её сочинения воспринимаются как живописные полотна – тяготение к программности и картинности проистекает из её горячего увлечения изобразительным искусством. Со студенческой скамьи она посещала музеи и выставки, изучала литературу, посвящённую деятельности великих художников; свои визиты за рубеж использовала для углубления знаний в этой области, аккумулируя впечатления от увиденных шедевров мировой живописи. Отсюда, по мнению Е. Пахомовой (2015), родились как личная творческая позиция, при которой «цветовые импульсы способствуют рождению ... музыкально-эстетических идей», так и восприятие ею произведений других авторов «в цветовом разнообразии, как архитектурный макет» (с. 87). На сегодняшний день Леся Дычко – автор опер, ораторий, кантат, симфоний, хоровых концертов, балетов, фортепианных произведений, романсов, киномузыки.

Универсализм женской природы, её магическая сила заключены не только в способности к собственным творческим озарениям, но и в побуждении представителей сильного пола к взлётам поэти-

ческой фантазии. Имея устоявшиеся эстетические ориентиры, оригинальный художественный вкус, женщины не раз оказывали вдохновляющее воздействие на творческую мысль своих спутников. И хотя, как известно, история не имеет сослагательного наклонения, невольно задаёшься вопросом: родились бы у великого Франческо Петрарки его сонеты, не полюби он Лауру де Нов, появилась бы *La Vita Nuova* Данте Алигьери, воспевающая его возлюбленную Беатриче, создал бы О. Роден свои самые чувственные скульптуры, не случись в его жизни встреча с натурщицей Камиллой Клодель, узнал бы мир «*The Beatles*», не будь рядом с Джоном Ленноном Йоко Оно.

Известная как *Гала, Елена Дьяконова* (1894–1982) сыграла «сольную партию» в жизни трёх выдающихся творцов XX в. Её боготворил поэт П. Элюар – впоследствии она стала его женой и родила ему дочь; художник М. Эрнст был без ума от Галы и оставил ради неё семью, в которой до появления «роковой фурии» царила полная идиллия. Однако настоящим глотком живительной влаги она стала только для одного гения – С. Дали. Поразительное чутьё этой женщины позволило ей разглядеть в нищем художнике самородок и сделать его, а вместе с ним и себя, миллионерами. Гала не только позировала, но и взяла на себя все заботы мастера – смешивала краски, делала покупки, наводила порядок в мастерской, организовывала выставки, искала спонсоров, выполняла все его прихоти, исправляла ошибки, даже предугадывала его желания. Впоследствии она подала идею создания дизайнерских безделушек по мотивам предметов с картин живописца, создав тем самым целую империю Дали. Как отмечают исследователи, «будучи всего лишь огранкой великого французского поэта и великого испанского художника, она стала великой женщиной. И тот, и другой черпали в ней свое вдохновение – один запечатлел её в многочисленных стихах, другой увековечил в своих картинах. Это благодаря ей мир обогатился поэтическими шедеврами Элюара и живописными – Дали» (Горн, В., 2006, с. 174).

Ещё более любопытны союзы, где музами выступали не неизвестные женщины, а женщины, наделённые выдающимися талантами, достигшие величайших высот в искусстве, как, например, М. Плисецкая – Р. Щедрин или Г. Вишневецкая – М. Ростропович. Таким же



оазисом света для своего возлюбленного была художница *Марианна Верёвкина* (1860–1938). Она не только помогала формированию эстетических взглядов своего супруга, А. Явленского, способствовала его художественному образованию, но и на долгое время «ушла со сцены», чтобы не соперничать с ним и помочь развернуться его таланту в полной мере. Между тем, ей было дано предвосхитить многие открытия в использовании света, которые связываются с именами А. Матисса, А. Дерена и других французских фовистов. В частности, она по-новому подошла к его интерпретации, утверждая, что свет и тень – это цвета, а не средства оттенения того или иного образа на картине. Талантливая художница прославилась и другими новаторскими идеями, созидательными инициативами, объединявшими известных мастеров. Благодаря её мощной магнетической силе и тонкому эстетическому чутью к ней тянулись одарённые люди, представители творческой интеллигенции. Так появился салон, где живописцы, директора музеев, танцовщики, владельцы галерей, издатели с жаром и страстью обсуждали литературу и искусство. Под её началом сформировалось «Братство Святого Луки», куда входили И. Грабарь, В. Кандинский, Г. Мюнтер; она же провозгласила творческое кредо группы, ставшее одним из ключевых положений в последующих поисках участников братства. Эмоциональность художественного языка – стремление к использованию акцентированных цветов, отображению состояний потрясения и наивысшего нервного напряжения, задекларированная М. Верёвкиной, стала основой для создания и другого содружества – «Нового объединения художников Мюнхена», где художница, наряду с другими представителями экспрессионизма, выступала организатором и идейным вдохновителем, участвуя в выставках этого творческого союза.

Ещё одним примером созидающей и вдохновляющей личности была *Фрида Кало* (1907–1954). Дарование художницы раскрывалось, несмотря на преследовавшие её трагедии: в детстве она перенесла полиомиелит, в результате чего одна нога стала короче другой (позже она со свойственным ей юмором сама себя называла «хромоножкой»), страшная автокатастрофа надолго приковала её к постели и сделала невозможным материнство (Волкова, Л., 2008, с. 67). Мощная энер-



гетика и нескончаемая жизненная сила Фриды помогали ей превозмочь телесные и духовные страдания, которые она выплёскивала на холст. Брак с мексиканским политическим деятелем и живописцем Диего Риверой Фрида называла своей второй трагедией – короткие моменты счастья омрачались болью и разочарованием от постоянных измен супруга. Тем не менее, оба художника не мыслили своей жизни друг без друга, и каждый по-своему повлиял на другого. Так, Д. Ривера называл Фриду «главным фактором своей жизни», а её образ не раз украшал его фрески (там же, с. 69). После развода художница написала известное полотно – «Две Фриды», где на одной стороне изображена любимая Диего Фрида, а на второй – нелюбимая (там же, с. 71). Всепоглощающая любовь, вопреки всем обидам, давала ей силы вдохновлять и поддерживать мужа даже после развода, быть для него строгим критиком и одновременно опорой, вести его дела. Как отмечают исследователи, «он вёл себя как большой ребенок, капризничал и сердился по пустякам, а в некоторых вопросах был совершенно беспомощен» (там же, с. 72). Известно, что художник платил ей заботой и признательностью, а после её смерти совершил поступок «в духе Фриды» – проглотил пригоршню её праха.

В мире музыки примером подобного слияния двух ипостасей – супруги, соратника, популяризатора творчества мужа и яркой, самодостаточной творческой личности стала *Клара Шуман* (1819–1896). Она прославилась как блестящая исполнительница и композитор: гастролировала по всему миру, став первой пианисткой, играющей по памяти, оставила после себя внушительный список сочинений, среди которых – два концерта для фортепиано с оркестром, более двадцати фортепианных опусов, вокальные произведения. Вместе с тем, К. Шуман была преданным пропагандистом творчества Р. Шумана. Она исполняла его музыку тогда, когда он ещё не был любим публикой, а после того, как композитор из-за болезни рук утратил возможность играть, включала его сочинения в репертуар своих учеников и сама выступала с его произведениями, сделав имя Р. Шумана известным во всей Европе. Кроме того, Клара заботилась о материальном благополучии семьи – основным финансовым источником были доходы от её концертов. В своём дневнике она писала: «Никогда ещё до такой



степени меня не угнетали материальные заботы. А как ещё подумаешь, что я ничего не зарабатываю...»... И, немногим позже: «Роберт говорит, что я аккомпанирую ужасно. По правде говоря, если бы мне не нужно было играть ради заработка, я больше не сыграла бы на публике ни одной ноты. Что мне аплодисменты, если я не могу удовлетворить его!» (Из дневниковых записей Клары Шуман, 1994, с. 34). Стоит сказать, что сам Р. Шуман был довольно капризен и не ценил по достоинству заботы жены. Клару расстраивали и приводили в замешательство некоторые заметки в его дневнике, как, например: «Клара недостаточно умна для этого круга» (Шуман в России, 1954, с. 61) или: «Невыносимые огорчения, к тому же ещё поведение Клары» (там же, с. 69). Тем не менее, она не переставала боготворить, превозносить мужа: «Меня часто охватывает восхищение моим Робертом! Откуда берётся у него весь этот жар, фантазия, свежесть, оригинальность? ... Ответ один – он исключительно счастливый человек, одарённый такими творческими способностями» (Из дневниковых записей Клары Шуман, 1994, с. 33). После смерти Р. Шумана она подготовила и отредактировала полное собрание его сочинений, опубликовала дневники и письма.

История хранит примеры обратного влияния, когда именитый муж выступал «творческим агентом» своей жены. Вспомним пару Гийом Аполлинер – *Мари Лорансен*. Известно, что парижский бомонд долгое время не принимал художницу в свой круг. Многие считали её грубоватой, заносчивой, жеманной. А. Руссо запечатлел влюблённых на картинах «*Поэт и муза*» (1908) и «*Муза, вдохновляющая поэта*» (1909), где Гийом был изображен мелким и незначительным на фоне грузной и властной Мари. Поэт всеми силами старался ввести художницу в ряды элиты, где главенствовали живописцы П. Пикассо, А. Дерен, Ж. Брак, М. Вламинк, писатель А. Сальмон, коллекционер и пропагандист нового искусства Г. Стайн. Г. Аполлинер регулярно писал хвалебные публикации о творчестве художницы, а свой сборник «*Художники-кубисты*» открыл статьей «*Мадемуазель Мари Лорансен*», где сравнил возлюбленную с П. Пикассо и А. Руссо.

Как видим, женщины успешно занимались живописью, писали стихи и романы, сочиняли музыку во все времена, однако ближе



к XX в. их роль в мире искусства значительно возросла. Доказательством может служить тот факт, что мужчины-композиторы с большим вниманием стали относиться к женской поэзии. Так, если Л. Бетховен пишет на тексты А. Ейтелеса и Х. Геллерта, Ф. Шуберт – И. Гёте и В. Мюллера, Р. Шуман – Г. Гейне, Ф. Рюккерта, Р. Бёрнса, Д. Байрона, К. Дебюсси – П. Верлена, П. Бурже, Ш. Бодлера, то композиторов рубежа XIX–XX вв. всё чаще привлекают поэты-женщины. Среди них – *Марселлина Деборд-Вальмор* (1786–1859) – французская поэтесса, о которой писали свои эссе С. Цвейг, П. Верлен и Л. Арагон, а её стихи были положены на музыку С. Франком, Ж. Бизе и Р. Аном; *Роза Ауслендер* (1901–1988) – немецкая поэтесса, уроженка Украины (г. Черновцы), автор более чем 20 сборников, на её слова американкой Э. Александер написаны «Три песни», а четыре пьесы для хора – немецким композитором Г. Гроссе-Шваре; *Ингеборг Бахман* (1926–1973) – лауреат трёх Больших Австрийских премий, автор либретто для балета «Идиот» и оперы «Принц Гомбургский» Х. В. Хенце; в свою очередь, композитор создал музыку к пьесе И. Бахман «Цикады».

Яркая, неистовая, искромётная личность *Сидони-Габриель Коллетт* (1873–1954) и её творчество не могли остаться без внимания современников и потомков. О ней снимают кино, по её романам не перестают ставить спектакли по всему миру, любовную лирику поэтессы изучают на литературных факультетах учебных заведений. Несмотря на личные невзгоды, её творческая сила не затухала, напротив, возрастала, придавая сочинениям неповторимый шарм. В артистической жизни мужчины тоже не всегда оправдывали её ожидания. Любопытна история рождения лирической фантазии «*Дитя и волшебство*» М. Равеля на её либретто. Композитор получил текст, сражаясь на фронте, поэтому не стал всерьёз обдумывать этот проект. Для Коллетт же, художественную натуру которой отличал особый энтузиазм, ожидание было невыносимо, но ещё мучительнее было безразличие М. Равеля. По сведениям В. Жарковой (2009), сохранилось письмо писательницы к И. Стравинскому, где она предлагает ему своё либретто (с. 378). Тем не менее, через пять долгих лет произведение было закончено, начался процесс постановки и, казалось бы, писательница



должна была успокоиться. Однако М. Равель проявлял полное равнодушие к её мнению. В. Жаркова приводит слова обиженной Колетт: «Он сам никогда не обращался ко мне, как к исключительной персоне, не советовался со мной ни об одном комментарии, ни о каком предварительном прослушивании. Казалось, он заботился исключительно о “мяукающем дуэте” двух котов и серьёзно меня спрашивал, можно ли заменить “муао” на “муэн”, или наоборот» (цит. в: Жаркова, В., 2009, с. 379). Зато творческое «единение» поэтессы с Ф. Пуленком напоминает эпизод из романа или театральной постановки. «Много лет Колетт, – пишет композитор в своем дневнике, – обещала мне стихи. Однажды, сидя у её постели вместе с Терезой Дорни и Эллен Журдан-Моранж, я их у неё попросил. “Вот Вам, возьмите”, – ответила мне она, смеясь, и бросила большой газовый платок, на котором было воспроизведено в виде факсимиле это прелестное стихотворение. Должен признаться, что моя музыка очень плохо передаёт моё искреннее восхищение Колетт. Романс получился так себе» (Вернас, Р., 2005, с. 193–194). Подобно Ф. Пуленку, поэтессой и писательницей С.-Г. Колетт восхищалась вся Франция, а впоследствии – и мир. Она стала звездой *Belle Époque* – была президентом Гонкуровской академии, кавалером ордена Почётного легиона, в её честь названа площадь в центре Парижа.

В шарме, изысканности, харизматичности и творческой энергии не уступала Колетт Луиза де Вильморен (1902–1969). По мнению исследователей, поэтесса создавала героев, для которых в жизни была важна любовь, однако, сталкиваясь с ней в реальной жизни, они далеко не всегда испытывают счастье. Несмотря на это, истории любви, которые Л. де Вильморен создавала как своеобразный отклик на сентиментализм XIX в., несли и добрую улыбку, и тонкий мир чувствований, что заставляло воспринимать их как сцены из реальной жизни. К поэзии Л. де Вильморен обращались такие композиторы, как К. Арнье, Ж. Орик, Ф. Пуленк, творческое общение с которым оказалось наиболее плодотворным. Ф. Пуленк, написавший большинство *mélodies* на стихи поэтов-мужчин, мечтал создать типично женские песни: «Мне необходимо верить словам, которые поются. Я признаю, что, когда леди (безусловно, с лучшими намерениями) поёт: “Я лю-



блю твои глаза, Я люблю твой рот, О, мой застенчивый бунтарь”, несмотря на то, что это музыка Форе, меня это не убеждает <...>. Какой же радостью для меня было однажды дома у Мари-Бланш де Полиньяк прочесть стихотворение “*Офицерам белой гвардии*”, которое та недавно получила к рождеству. Текст Луизы де Вильморен предлагал материал для истинно женской песни. Придерживаясь правила объединять вместе несколько *mélodies*, я попросил дать мне ещё стихов» – писал музыкант своему другу Пьеру Бернаку (Вернас, Р., 2005, с. 129). Свои устремления к женским стихам Ф. Пуленк реализовал в трёх вокальных циклах на тексты поэтессы – «*Метаморфозы*», «*Обручение в шутку*» и «*Три стихотворения Луизы де Вильморен*».

Итак, благородство, изящество, красота, тонкость чувствований, яркость эмоций, душевное тепло и несокрушимая внутренняя сила – всё это о ней, о Женщине, во имя которой слагаются стихи, создаётся музыка, рождаются величайшие творения искусства. Женщина способна творить (А. Джентилески, М. Виже-Лебрён, Б. Моризо, Ф. Каччини, И. Кинкель, Ф. Мендельсон, Р. Кларк, Л. Буланже, Р. Цехлин, С. Губайдулина, Л. Дычко, М. Деборд-Вальмор, Р. Ауслендер, И. Бахман, С.-Г. Колетт, Л. де Вильморен), вдохновлять (Е. Дьяконова), совмещать эти роли, помогая мужчинам достигать величайших высот (М. Плисецкая, Г. Вишневецкая, М. Верёвкина, Ф. Кало, К. Шуман), затрагивать потаённые струны души. Завесу над тайной воздействия талантливой женщины приоткрывает признание Ф. Пуленка: «Немногие люди трогают меня так сильно, как Луиза де Вильморен, потому что она красивая, потому что она хрупкая, потому что она пишет безупречным языком, потому что её имя напоминает цветы и овощи» (там же, с. 131). **Подводя итоги**, осмелимся предположить, что эти слова обобщают чувства и ощущения всех мужчин-творцов, которые решаются вырваться из замкнутого гендерного круга и впустить в своё творческое пространство обещание прекрасного.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Волкова, Л. (2008). Твоя Фридуца. *Крестьянка*, 2, 66–73.
- Агеева В. & Оксамитина, С. (Упоряд.). (2001). *Гендер і культура*: зб. ст. Київ: Факт, 224.



*Гендерна інтеграція в гуманітарному знанні* (2007). (Зб. матеріалів Всеукр. студ. наук.-практ. конф., 23 трав.). Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка, 104.

*Гендерні аспекти етнічної культури в Україні* (2004). (Матеріали наук. студ. конф., м. Севастополь, 29–30 квіт.). Севастополь: Севастопольський національний технічний університет, 253.

Горн, В. (2006). Вариации Гала на темы любви и смерти. *Крестьянка*, 6, 170–175.

Горностаева, М. (2004). Искусство как социологическое явление. *Социологические исследования*, 4 (240), 84–90. Москва: Наука.

Жаркова, В. (2009). *Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера)*: монографія. Київ: Автограф, 528.

Из дневниковых записей Клары Шуман (1994). *Музыкальная жизнь*, 7, 32–34.

Пахомова, Є. (2015). Сінестезія в оперному театрі Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного ун-ту ім. І. Франка, 11, 85–92.

Саврій, М. (2007). Громадська та культурно-освітня діяльність інтелігенції у ХІХ – початку ХХ ст. на західноукраїнських землях: гендерний аспект. *Гендерна інтеграція в гуманітарному знанні*. Зб. матеріалів Всеукр. студ. наук.-практ. конф., 23 трав. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка, 16–25.

Улюра, Г. (2001). «Жіноче вторгнення» в російській культурі ХVІІІ століття. *Гендер і культура*. В. Агєєва, С. Оксамитина (упоряд.): зб. ст. Київ: Факт, 161–170.

Шуман в России. (Страницы из дневника Клары и Роберта Шуман) (1954). *Советская музыка*, 7, 60–73.

Bernac, P. (2005). *The Man and his Songs*. London: Kahn & Averill, 233.

#### REFERENCES

Bernac, P. (2005). *The Man and his Songs*. London: Kahn & Averill, 233.



Gorn, V. (2006). Variatsii Gala na temy lyubvi i smerti [Gala's Variations on the themes of love and death]. *Krestyanka – Countrywoman*, 6, 170–175 [in Russian].

Gornostaeva, M. (2004). Iskusstvo kak sotsiologicheskoe yavlenie [Art as a sociological phenomenon]. *Sotsiologicheskie issledovaniya – Sociological research*, 4 (240), 84–90 [in Russian].

*Hender i kultura [Gender and Culture]* (2001). V. Ahieieva, S. Oksamytna (Eds.). (Collection of articles). Kyiv: Fact, 224 [in Ukrainian].

*Henderna intehtratsiia v humanitarnomu znanni [Gender Integration in Humanitarian Knowledge]* (2007). (Proceeding of the All-Ukrainian Student Scientific and Practical Conference, May 23). Ternopil: Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatiuk, 104 [in Ukrainian].

*Henderni aspekty etnichnoi kultury v Ukraini [Gender Aspects of Ethnic Culture in Ukraine]* (2004). Materials of the Scientific Student Conference. Sevastopol: Sevastopol National Technical University, 253 [in Ukrainian].

Iz dnevnikovykh zapisey Klary Shuman [From Clara Schumann's diaries] (1994). *Muzikalnaya zhizn – Musical life*, 7, 32–34 [in Russian].

Pakhomova, Ye. (2015). Sinesteziia v opernomu teatri Lesi Dychko (na prykladi oper «Zolotoslov» ta «Rizdviane diistvo») [Sinesthesia in the Lesia Dichko's operas (for example, the operas «Zolotoslov» and «Christmas Action»)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Actual questions of the humanities*. Interuniversity collection of scientific works of young scientists of the I. Franko Drohobych State Pedagogical University, 11, 85–92 [in Ukrainian].

Savrii, M. (2007). Hromadska ta kulturno-osvitiia diialnist intelihentsii u XIX – pochatku XX st. na zakhidnoukrainskykh zemliakh: hendernyi aspekt. [Public, cultural and educational activity of the intelligentsia in the XIX – early XX centuries in Western Ukraine lands: the gender aspect]. *Henderna intehtratsiia v humanitarnomu znanni – Gender integration in humanitarian knowledge*. The materials of the All-Ukrainian Student Scientific and Practical Conference, May 23. Ternopil: Ternopil National Pedagogical University named after V. Hnatiuk, 16–25 [in Ukrainian].



Shuman v Rossii. (Stranitsy iz dnevnika Klary i Roberta Shuman) [Schumann in Russia. (Pages from the diary of Clara and Robert Schumann)] (1954). *Sovetskaya muzika – Soviet music*, 7, 60–73 [in Russian].

Uliura, H. (2001). «Zhinoche vtorhnennia» v rosiiskii kulturi XVIII stolittia [“Women intrusion” in Russian culture of the XVIII century]. *Hender i kultura – Gender and Culture*. V. Ahieieva, S. Oksamytna (Eds.). Collection of articles. Kyiv: Fact, 161–170 [in Ukrainian].

Volkova, L. (2008). *Tvoya Friducha [Your Friducha]*. *Krestyanka. – Countrywoman*, 2, 66–73 [in Russian].

Zharkova, V. (2009). *Progulki v muzykalnom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera) [Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the message of the Master)]*. Kyiv: Avtograf, 528 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 1.02.2019 р.

УДК 78.071.1(438):78.035

DOI 10.34064/khnum2-1712

**Сердюк О. В.**

ORCID 0000-0003-2684-8467

Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого,  
61024, вул. Пушкінська, 77, м. Харків, Україна

## **Марія Шимановська як концертуючий композитор епохи романтизму**

**АНОТАЦІЯ ■ Сердюк О. В. Марія Шимановська як концертуючий композитор епохи романтизму. ■** Досліджуються маловідомі факти творчої біографії талановитої польської піаністки і композиторки Марії Шимановської (1789–1831). Висвітлюються особливості її творчого становлен-



ня, формування принципів її артистичної діяльності і засобів культурної комунікації. На прикладі артистичної біографії М. Шимановської демонструється, як через зростання культуротворчого потенціалу особистості процес саморозвитку, самовиховання набуває усвідомленого й цілеспрямованого характеру, сприяє художній продуктивності. З'ясовано причини, з яких в ситуації вибору між спеціалізацією і універсалізмом М. Шимановська виказує прихильність до творчої універсальності. Неможливість сьогодні сформулювати власні уявлення щодо індивідуального виконавського стилю піаністки обумовила звернення до методу реконструкції рис її творчої особистості, з усвідомленням факту, що така може стати відтворенням артистичного міфу. На основі відгуків сучасників культурних подій минулого встановлено, що інтенсивна концертна діяльність мисткині позначена пошуками ефективних засобів художньої комунікації, інноваційністю, креативністю, емоційною відкритістю, свободою інтерпретації музичного тексту. Отже, творчість М. Шимановської як видатної концертуючої композиторки є унікальним явищем, як для польської, так і для європейської музичної культури загалом.

■ **Ключові слова:** *творча діяльність Марії Шимановської, піаністка, самовиховання, комунікація, інтерпретація, культурний універсалізм, артистичний міф.*

**АННОТАЦИЯ ■ Сердюк А. В. Мария Шимановская как концертирующий композитор эпохи романтизма.** ■ Исследуются малоизвестные факты творческой биографии талантливой польской пианистки и композитора Марии Шимановской (1789–1831). Освещаются особенности её творческого становления, формирования принципов её артистической деятельности и способов культурной коммуникации. На примере артистической биографии М. Шимановской демонстрируется, как на основе роста культуротворческого потенциала личности процесс саморазвития, самовоспитания приобретает осознанный и целенаправленный характер, способствуя творческой продуктивности. Выяснены причины, по которым в ситуации выбора между специализацией и универсализмом М. Шимановская выказывает склонность к творческой универсальности. Невозможность сегодня сформировать собственные представления об индивидуальном исполнительском стиле пианистки обусловила обращение к методу реконструкции черт её творческой личности, с осознанием факта, что таковая может стать



воссозданием артистического мифа. На основании отзывов современников культурных событий прошлого установлено, что интенсивная исполнительская и композиторская деятельность Шимановской обусловлена поисками эффективных средств художественной коммуникации, инновационностью, креативностью, эмоциональной открытостью, свободой интерпретации музыкального текста. Таким образом, творчество М. Шимановской как выдающегося концертирующего композитора – уникальное явление, как для польской, так и для европейской музыкальной культуры в целом. ■ **Ключевые слова:** творческая деятельность Марии Шимановской, пианистка, самовоспитание, художественная коммуникация, интерпретация, культурный универсализм, артистический миф.

**ABSTRACT ■ Serdiuk O. V. Maria Szymanowska as a recital pianist-composer of the Romantic epoch.**

■ **Background.** The composer creativity of the talented Polish pianist Maria Szymanowska, her concert activity was arousing an exceptional interest among the public in the 1920s. However, shortly after her death, she was undeservedly forgotten for a long time. At the end of the XX – beginning of the XXI centuries a revival of interest in her work is observed. Her works are increasingly performed by contemporary musicians, and not only Polish (among them, for example, the Dutch pianist Bart van Oort is); international scientific symposiums are devoted to her creativity – in particular, in November 2015, the Conference was held in Paris on the works by M. Szymanowska. In 2019, in connection with the 230th anniversary of this outstanding Polish artist, the Polish Sejm declared the year of Maria Szymanowska.

The time distance between the eras and the change in cultural paradigms that has occurred today, prompt to rethink approaches to various cultural-forming activity in past eras, in particular, in the first half of the 19th century, to evaluate them from the standpoint of the modern creative thought. Indeed, the problems of choosing between universalism and specialization, of the search for effective means of artistic communication, the freedom of interpretation of the author's text, with which M. Szymanowska has be faced, remain relevant and for modern cultural figures.

In Ukraine, a steady interest in the music of M. Szymanowska, as well as the desire of scientists to study her works, has not yet been observed. The separate steps

have been taken in this direction – for example, the publication of Maria Yanyshyn (2016), who is trying to explore some aspects of the creative work of the Polish artist, relying on modern methodological tools. Oddly enough, the concert activity of M. Szymanowska in Ukrainian cultural centers is also ignored: local historians did not publish a single critic review of her performances, although not only the Polish pianist was participating in such concerts, but also the local musicians. At one time, the example of such careful archival work was demonstrated by I. Belza (1956), who analyzed the newspaper reviews that were printed primarily in Moscow and St. Petersburg, and the correspondence of the figures of Russian culture, in which he found the references to M. Szymanowska and published them in his monograph.

The present article intends to designate a corpus of problematic issues rather than thoroughly solve them. It cannot be said that and Polish scientists today made significant progress in their resolution, although Renata Suhovejko (2012) and others (Slavomir Dobzansky, Maria Stolarzhevich) touch on certain aspects Maria Szymanowska's creative activity in their articles.

**The purpose** of this article is to reveal the features of M. Szymanowska's creative approaches to piano (concert) performing and composer activity, which are **the object** of this study. **The subject** of the study is the features of cultural arising, of the formation of creative attitudes and the principles of artistic activity, of the means of cultural communication and artistic interpretation of M. Szymanowska.

**The results of the study.** **The scientific novelty** of the study is to identify little-known facts of Maria Szymanowska's creative biography and their new interpretation, to form new ideas about the specifics of her creative methods in both piano and composer works. The important role of self-education in her creative development and the ability to self-development are emphasized, as well as the conscious cultural universalism, the penchant for innovation (for example, the introduction to concert practice of playing without the notes – from memory, playing in “three hands”, the rapid formation of playing skills on various types of instruments). Attention is focused on conflicting moments of the approach to the interpretation of copyright texts (for example, the frequent use of cuts). The comparative characteristics of pianism and individual creative methods of Maria Szymanowska and Clara Schumann also give in the article.

Perhaps the most important difference between Clara Schumann and Maria Szymanowska was laying in their relation to the mission of the performer.



Clara Schumann was among the first artists in the history of pianism who acted as a fairly strict “intermediary”, subordinated to the composer “guide” of his musical ideas to the listener. M. Szymanowska asserted the right of a performer to greater creative independence, taking the same position that, in essence, F. Liszt defended.

At the same time, individual reading of the text, personal attitude to the work was important for both pianists. Emotional openness, lyricism and poetry, sincere performance, melodious full-blooded sound, large scale of the playing, ardent temperament, and a tendency to improvisation were distinguished the both from a number of pianists of the academic direction.

Rationalistically verified approaches of M. Szymanowska to the organization of information support of her concert activity are determined, based on three communicative levels: there are friendship, professional contacts and short-term acquaintances. These communicative spheres realize in such directions of activity as maintenance of the albums of autographs, preparation and sending the letters of recommendation, establishing the contacts with the press, and the use of musical criticism. The latter becomes an instrument for the formation of an artistic myth that mobilizes the audience. The study also reveals, through which Ukrainian cities went along the route of the concert tours of the Polish pianist (Kiev, Tulchin, Zhytomyr, Dubno, Kremenets, Lviv and Vinnitsa). The success of the tour, confirmed by the press, proved the high competitive ability of M. Szymanowska in the European concert market, and the proficiency to offer an original creative product ensured a stable interest to her of the audience.

**Conclusions.** Using the example of M. Szymanowska’s creative biography, it is proved that on the basis of the growth of the personality’s cultural potential, the process of self-development, self-education acquires a conscious and focused character and contributes to the artist’s creative productivity. In a situation of the choice between specialization and universalism, M. Szymanowska demonstrates a penchant for creative universality. Her intensive performing and composing activities are marked by the search for effective means of artistic communication, by innovativeness, creativeness, emotional openness, freedom of interpretation of the musical text. ■ **Key words:** *Maria Szymanowska’s creative activity, pianist, self-education, artistic communication, interpretation, cultural universalism, artistic myth.*



**Постановка проблеми.** Як зазначав Ігор Белза (1956) у нарисі, присвяченому життю і творчості Марії Шимановської (1789–1831), ця чудова польська піаністка і композиторка здобула європейську славу у 20 роках ХІХ ст., але, «подібно до багатьох інших діячів польської музичної культури, була у подальшому незаслужено забута» (с. 3). Однак наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. спостерігається відродження інтересу до цих призабутих митців. Їх твори усе частіше виконуються сучасними музикантами, і не лише польськими (серед них, наприклад, нідерландський піаніст Барт ван Оорт), їх творчому доробку присвячуються міжнародні наукові симпозиуми – зокрема, у листопаді 2015 р. в Парижі відбулась конференція, присвячена творчості М. Шимановської. Поточний 2019 рік, у зв'язку з 230-літтям з дня народження видатної польської діячки, Польський Сейм оголосив роком Марії Шимановської.

Часова дистанція, що утворилася між епохами, зміна культурних парадигм, яка зараз відбулася, спонукають переосмислити підходи до різноманітної культуротворчої діяльності у минулі епохи, зокрема, в першій половині ХІХ ст., оцінити їх з позицій сучасного творчого мислення. Адже, приміром, проблеми вибору між універсалізмом і спеціалізацією, пошуків ефективних засобів художньої комунікації, свободи інтерпретації авторського тексту залишаються актуальними і для сучасних діячів культури.

**Аналіз останніх досліджень.** В Україні, на жаль, стійкий інтерес до музики М. Шимановської, рівно як і зацікавленість науковців у вивченні її творчості, поки що не з'явилися, хоча поодинокі кроки у цьому напрямі вже спостерігаються – наприклад, публікації Марії Янишин (2016), яка намагається дослідити певні аспекти творчої діяльності польської мисткині, враховуючи сучасний методологічний інструментарій. Як не дивно, залишається поза увагою і концертна діяльність Шимановської в українських культурних осередках: краєзнавцями не оприлюднено жодної рецензії місцевих критиків на її виступи, хоча в концертах брала участь не лише польська артистка, а й місцеві музиканти. Приклад подібної ретельної архівної роботи,



свого часу, продемонстрував І. Белза (1956), який проаналізував газетні рецензії, що публікувалися, насамперед, у Москві і Петербурзі, листування діячів російської культури, в яких знайшов згадки про М. Шимановську та оприлюднив їх у своїй монографії.

Дана стаття покликана скоріше позначити корпус проблемних питань, ніж ґрунтовно їх розв'язати. Не можна сказати, що в цьому напрямку істотно просунулися польські науковці, хоча певних аспектів творчої діяльності Шимановської торкаються в своїх статтях Славомир Добжанський (n. d.), Рената Суховейко (2012), Марія Столаржевич (n. d.) та інші.

Отже, **мета цієї статті** – виявити особливості творчих підходів М. Шимановської до концертної і композиторської діяльності.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні Марія Шимановська беззаперечно сприймається як видатна представниця польської культури першої половини ХІХ ст., як «попередниця Шопена» (Белза, І., 1989, с. 7). Однак її творча доля певною мірою була зумовлена обставинами художнього виховання вже на першому етапі її життя. Адже в єврейській родині, яка створювала ці умови, Марія Воловська отримала усю можливу повноту культурних вражень, яку переважно забезпечували знамениті на той час відвідувачі родинного мистецького салону – Й. Ельснер, К. Курпінський, Ф. Лессель, А. Каталані, А. Радзивілл, Д. Штейбельт, Ф. Паер, Ж.-П.-Ж. Роде та ін. Не отримавши системної музичної освіти, оскільки в Польщі на той час така перебувала у зародковому стані, талановита мисткиня, тим не менш, зуміла знайти шляхи до самореалізації не лише як піаністка, а й як композитор – зокрема, завдяки здатності до самоосвіти. Навіть одруження, народження трьох дітей, а потім і розлучення з чоловіком не завадили їй зійти з цього шляху. Як видається, бути непохитною в цьому їй допомагала підтримка її батьків, які уявляли майбутнє своєї талановитої доньки не стільки як безкорисливе, жертвне служіння мистецтву, скільки в ореолі слави і фінансового комфорту, що їй мала забезпечити кар'єра «зіркової» піаністки. Вже з 1815 р. діяльність Шимановської, ламаючи світські забобони, виходить за межі салонного музикування – артистка починає виступати у відкритих концертах, а також реалізовувати свої композитор-

ські здібності, створюючи для себе репертуар, покликаний забезпечити подолання, насамперед, виконавських вершин – адже з понад сотні скомпонованих нею творів більшість призначена для сольного виконання на фортепіано. З цього моменту алгоритм її творчої поведінки демонструє ознаки синкретизму, адже усі її зусилля в їх єдності спрямовані на здійснення кар'єри концертуючого музиканта. Плануючи свої концертні турне, Шимановська добре розуміла необхідність їх системної підготовки за умов посилення конкуренції на «концертному фронті», використовуючи як «зброю» не лише свої художні здібності та їх рекламування, а й свою природну вроду. Тут доречно згадати про її знайомство з Й. В. Гете, який так прокоментував цю ситуацію своєму другові Й. П. Еккерману: «Подумайте про те, що вона не тільки відмінна віртуозка, а й вродлива жінка, а тоді все видасться ще краще; так чи інакше, але техніка в неї вражаюча!» (Гете, Й., як цитовано у Еккерман, І.-П., 1986, с. 85). Як свідчать листи Шимановської до Гете, які проаналізувала М. Столаржевич (Stolarzewicz, M., n. d.), саме на нього і його авторитет польська піаністка розраховувала, коли планувала концертні виступи в Марієнбаді та Веймарі. Адже роль комунікації при формуванні основних важелів інформаційного супроводу в комерційній артистичній діяльності стала очевидною уже в ті часи. Як слушно зазначає М. Янишин (2016), «сама комунікація – фактор, який впливає на різні аспекти артистичного життя і становить важливу частину системи організації інформаційного супроводу, без якого не може обійтись жодна публічна подія, зокрема і концерт» (с. 178). На цьому ж справедливо наголошує С. Добжанський (Dobrzanski, S., n. d.), коли говорить про три рівні комунікації в творчій біографії артистки: дружба (поети А. Міцкевич, П. В'яземський, Й. Гете), професійні стосунки (музиканти Л. Керубіні, Дж. Россіні, К. Ліпінський) та короточасні знайомства (композитори Ф. Мендельсон, В. Я. Томашек).

Цікавою формою фіксації доброзичливих стосунків у системі тогочасних комунікацій можна вважати побутування альбомів з автографами. Шимановська дуже уважно ставилася до поповнення власного альбому новими автографами-посвятами, залишаючи його тим своїм друзям, в мастках яких збиралися видатні культурні діячі. Нерідко



подібні присвяти виглядали як афористичні за формою музичні експромти, накреслені видатними музикантами.

Не менш важливим чинником інформаційного забезпечення, на думку С. Добжанського, є рекомендаційні листи (там само). Особливо важлива їх роль, як зазначає вже Р. Суховейко (Suchowiejko, R., 2012), під час дебютів в нових містах: «Шимановська в свої перші творчі роки отримувала запрошення брати участь в концертах в основному через рекомендаційні листи. Вона одержала такі листи від Джона Філда, Йоганна Вольфганга фон Гете, Джоаккіно Россіні, князя Огінського, принца Кембриджського та безлічі інших. Пізніше в житті її добра репутація буде передувати їй» (с. 126). Зростання популярності відкривало можливості її ефективного використання з рекламною метою – сформувати споживацькі очікування. Так, повідомляючи про концерт Марії Шимановської в Лейпцигу, її сестра Казимира писала: «Петерс, тутешній музичний видавець, просив сестру, щоб вона грала нове рондо Гуммеля, адже завдяки цьому з'явиться попит на цей твір» (як цитовано у: Бэлза, И., 1956, с. 52).

Третім чинником є преса. Після концерту саме вона публічно оцінювала міру успішності виступів, зокрема й те, наскільки результат відповідав очікуванням публіки. Періодичні видання вже тоді мали достатні можливості створювати артистові репутацію з відповідними комерційними наслідками. Тому для митців було вкрай важливо налагоджувати добрі стосунки із відомими критиками і культурними діячами, які мали на них вплив. Як видається, таку тактику використовувала й Шимановська вже перед першим європейським концертним турне, плануючи свої виступи спочатку в Петербурзі й Москві. Саме після цих концертів вона цілком очікувано отримала від російського царя титул «Піаністки їх Величностей імператриць». Подальший концертний маршрут Шимановської цікавить нас тим, що пролягає містами України. В Києві під час контракткової ярмарки вона виступає спільно зі скрипалем Каролем Липинським. Наступні концерти відбуваються в Тульчині, Житомирі, Дубно, Кременці, Львові та Вінниці (Kotowski, J., 1985). «Зі Львова, – пише Марія Шимановська батькам, – повернулася в місто, яке Ви любите, і в якому Вас так люблять» (як цитовано у: Бэлза, И., 1956, с. 44). Саме тоді польська мист-



киня усвідомила свою життєву місію – бути професійною піаністкою. Відтепер вона подорожує зі своєю сестрою – Казимирою Воловською, яка теж зарекомендувала себе як талановита піаністка. Ця обставина створює додатковий привід для інформаційної підтримки їх європейського турне. Остання «піар-акція» Шимановської перед виїздом до Чехії і Німеччини відбулася в Познані – в концерті, як із захопленням повідомив оглядач «Газети великого князівства Познанського», вона виконала напам'ять (що тоді було великою рідкістю) свою фантазію на тему романсу Жоконда з однойменної опери Нікколо Ізуара, яка тоді була дуже популярною (Бэлза, И., 1956, с. 45). Довготривалі й інтенсивні гастролі в Європі завершилися 1828 р. там, звідки вони розпочиналися – концертами у Києві, Москві та Петербурзі.

Відзначимо пафос «*Journal de St.-Peterburg*», котрий висвітлює прибуття композиторки в Росію 1827 р. майже як міфологічної постаті: «Пані Шимановська, піаністка їх Величностей імператриць, прибуває сюди після тривалої відсутності і подорожі, яку вона здійснила за кордоном. Така талановита людина, як вона, не може подорожувати інкогніто, і газети достатньо часто сповіщали про той прихильний прийом, який надали їй всюди, а особливо в Парижі, цьому великому місті, де жінки оточені поклонінням, навіть якщо вони не наділені талантом пані Шимановської. Вона планує лише ненадовго залишитись в Москві і після поїздки в Київ влаштуватись в Петербурзі» (як цитовано у: Бэлза, И., 1956, с. 98). Широке розповсюдження подібних описів свідчило про здатність преси до формування артистичних міфів, що стало характерним для романтичної епохи загалом.

Як слушно відзначає М. Янишин (2016), «європейський тур Марії Шимановської був добре задокументований в пресі саме через її популярність та блискучу артистичну репутацію. Очевидно, що даний чинник мав неабиякий вплив на різні боки артистичного feedback'у – професійний, фінансовий, емоційний, рекламний тощо» (с. 180).

Подорожуючи різними країнами, Шимановська зіткнулася зі спільною для піаністів того часу проблемою – наявністю різних типів фортепіано, які відрізнялися між собою за конструкцією. Це суттєво впливало на способи звуковидобування і викликало потребу у фор-



муванні відповідних навичок в артистів, які змушені були грати на різних інструментах, гастролюючи по європейських містах, оскільки «... того часу в Європі переважали два механізми фортепіано: легкий віденський механізм був поширений у Східній та Центральній Європі, в той час як англійський механізм, з важким і темним звуком, переважав в Західній третині континенту. Піаністи, скажімо, в Литві, були не здатні грати на фортепіано з англійським механізмом, якщо вони не бували в Західній Європі» (Dobrzanski, S., n. d., с. 3). Шимановській довелося пристосовуватися до гри на інструментах обох типів, і, як свідчать відгуки в пресі, доволі успішно, що підтверджує клавірну універсальність піаністки, яка, у свою чергу, є лише складовою притаманного їй культурного універсалізму загалом. Цей універсалізм доцільніше розглядати у більш широкому контексті, адже він безпосередньо демонструє здатність артистки до оперативної самоосвіти й самовиховання.

Зрештою, ці гастролі довели високу конкурентну спроможність М. Шимановської на європейському концертному ринку. Вміння запропонувати оригінальний творчий продукт забезпечувало стабільний інтерес слухацької аудиторії, а здатність грати напам'ять підігрівала цей інтерес. Як відомо, ще одна видатна мисткиня – Клара Вік-Шуман – теж була причетною до утвердження гри напам'ять як нової норми у фортепіанному виконавстві, проте, німецька піаністка сприймала її як вимушену необхідність.

Різницю в творчих принципах обох музиканток демонструють деякі інші приклади. Так, одним з найпопулярніших фортепіанних творів Шимановської став ноктюрн «Le Murmure» для сольного виконання, однак, вірогідно, задля популяризації цього твору в середовищі музикантів-аматорів, польська композиторка розповсюджує його версію для виконання трьома руками, що є унікальним явищем. Різницю спостерігаємо і у ставленні піаністок до інтерпретацій чужих текстів. Клара Шуман вважала своїм обов'язком виконання в манері, максимально близькій духу й намірам композитора. Безсумнівно, цю думку навів дружині Роберт Шуман, що ставив композитора вище виконавця. Як і він, Клара Шуман вважала «злочином будь-які зміни, внесені в творіння великих майстрів» (Шохирева, Н., б. р.). Ма-



рія Шимановська, навпаки, часто вільно поводитися з авторським текстом, скорочуючи його або щось в нього додаючи. Зміни могли стосуватися й загального характеру творів.

Така позиція Шимановської не була сприйнята Й. Ельснером, який у листі до Ф. Шопена від 21 листопада 1831 р. з Варшави відверто негативно висловлюється з цього приводу: «Пані Шимановська, повернувшись із Англії (де вона познайомилася з Калькбреннером) і даючи в нас концерт, у себе на репетиції роздала червоні олівці, пропонуючи викреслювати там і сям такти з h-minor'ного *Концерту* Гуммеля, хоча вона його вже попередньо скоротила. Більш того, у варіаціях, автора яких я не пам'ятаю, але які спіткала та ж доля, що й бідного Гуммеля, вона помістила якесь *andante* Філда.

Це зловживання! Ми були змушені слухати тільки пані Шимановську й милуватися тільки її пальцями. Усвідомлення цілісності твору є долею лише справжнього артиста. Ремісник ставить камінь на камінь, кладе колоду на колоду. Саме ця здатність зрозуміти [ціле], підкріплена вірою в безперестанний рух мистецтва вперед, і справжня любов до творів мистецтва, що веде до дружнього заохочення, подібна прагненню до прекрасної мети» (Ельснер, Й., як цитовано у: Шопен, Ф., 1976, с. 245).

Мабуть, найважливіша відмінність між Кларою Шуман і Марією Шимановською полягала у ставленні до місії виконавця. Клара Шуман була серед перших в історії піанізму артистів, що виступали в ролі досить строгого «посередника», підлеглого композиторові «провідника» його ідей до слухача. Марія Шимановська затверджувала право виконавця на більшу творчу незалежність; таку ж позицію, по суті, відстоював і Ф. Ліст.

Разом з тим, індивідуальне прочитання тексту, особисте відношення до твору мало для обох піаністок важливе значення. Емоційна відкритість, ліричність і поетичність, задушевність виконання, співучий повнокровний звук, масштабність гри, палкий темперамент, схильність до імпровізаційності виділяли їх з ряду піаністів академічного напрямку.

На жаль, ми не можемо формувати власні уявлення про індивідуальні особливості виконавського стилю митців тієї доби. Ми виму-



шені вдаватися до реконструкції, спираючись на відгуки сучасників культурних подій минулої епохи, цілком усвідомлюючи, що це може бути реконструкція артистичного міфу.

**Висновки.** Отже, творчість М. Шимановської як видатної концертувальної композиторки є унікальним явищем як для польської, так і для європейської музичної культури загалом. Відродження інтересу до її постаті, її творчих здобутків, намагання сучасних дослідників переосмислити її внесок в європейську музичну культуру є свідченням цього.

Так, на прикладі артистичної біографії М. Шимановської можна побачити, як через зростання культуротворчого потенціалу особистості процес саморозвитку, самовиховання набуває усвідомленого й цілеспрямованого характеру, сприяючи художній продуктивності. В ситуації вибору між спеціалізацією і універсалізмом М. Шимановська демонструє прихильність до творчої універсальності. Її інтенсивна концертна діяльність позначена пошуками ефективних засобів художньої комунікації, інноваційністю, креативністю, свободою інтерпретації музичного тексту.

#### ЛІТЕРАТУРА

Бэлза, И. (1956). *Мария Шимановская*. Москва: Изд-во АН СССР, 188.

Бэлза, И. Ф. (1989). *Царица звуков: жизнь и творчество Марии Шимановской*. (2-е изд., доп.). Москва: Музыка, 189.

Шопен, Ф. (1976). *Письма*. (Тт. 1–2). Т. 1. Москва: Музыка, 527.

Шохирева, Н. *Клара Шуман в истории фортепианного исполнительства*. Получено 24 авг. 2019 с <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XIX/index.html?id=5236>

Эккерман, И.-П. (1986). *Разговоры с Гёте в последние годы его жизни*. (Пер. с нем. Н. Манн). Н. Вильмонт (Вступ. ст.), А. Аникст (Коммент. и указатель). Москва: Художественная литература, 669.

Янишин, М. Т. (2016). Організація концертного туру: між background'ом та feedback'ом (на прикладі концертної діяльності Марії Шимановської). *Київське музикознавство*, 53, 175–184. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2016\\_53\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2016_53_22)

Dobrzanski, S. *Maria Szymanowska and the Evolution of Professional Pianism*. Retrieved August 24, 2019, from <http://www.chopin.org/articles/Maria%20Szymanowska%20and%20the%20Evolution%20of%20Professional%20Pianism.pdf>

Komorowski, J. (1985). *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku*. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład narodowy imienia Ossolińskich: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 149 s.

Stolarzewicz, M. Goethe's connections with Maria Szymanowska and her sister Kazimiera Wołowska. Several comments. Retrieved August 24, 2019, from <http://paris.pan.pl/wp-content/uploads/2019/01/Maria-Stolarzewicz.pdf>

Suchowiejko, R. (2012). Between the salon and the concert hall. Maria Szymanowska's artistic career from behind the scenes. *Musica Iagellonica*, pp. 123–140. Retrieved from <http://www.muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/8a9cfb56-a7df-4809-85342cf13baf9ac8>

#### REFERENCES

Belza, I. (1956). *Mariya Shimanovskaya*. Moscow: Izd-vo AN SSSR, 188 [in Russian].

Belza, I. F. (1989). *Tsaritsa zvukov: zhizn i tvorchestvo Marii Shimanovskoy [The Queen of Sounds: Maria Shimanovska's life and creativity]*. (2nd ed., extended). Moscow: Muzyka, 189 [in Russian].

Chopin, F. (1976). *Pisma [Letters]*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow: Muzyka, 527 [in Russian].

Shokhireva, N. *Klara Shuman v istorii fortepiannogo ispolnitelstva [Klara Shumann in the history of piano performing]*. Retrieved August 24, 2019, from <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XIX/index.html@id=5236> [in Russian].

Ekkerman, I.-P. (1986). *Razgovory s Gete v poslednie gody ego zhizni [Conversations with Goethe in the last years of his life]*. (Transl. from German by N. Mann). N. Wilmont (Introduction), A. Anikst (Commentary and Index). Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 669 [in Russian].

Yanyshyn, M. T. (2016). Orhanizatsiia kontsertnoho turu: mizh background'om ta feedback'om (na prykladi kontsertnoi diialnosti



Marii Shymanovskoi) [Organization of the concert tour: between the background and the feedback (on the example of Maria Shymanovska's concert activity). *Kyivske muzykoznavstvo – Kyiv Musicology*, 53, 175–184. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2016\\_53\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2016_53_22) [in Ukrainian].

Dobrzanski, S. *Maria Szymanowska and the Evolution of Professional Pianism*. Retrieved August 24, 2019, from <http://www.chopin.org/articles/Maria%20Szymanowska%20and%20the%20Evolution%20of%20Professional%20Pianism.pdf>

Komorowski, J. (1985). *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku [Polish theatrical life at Podol and Volyn till 1863 year]*. Wrocław; Warsaw; Cracow; Gdansk; Lodz: Ossolinski National Institute: Polish Academy of Sciences Publishing House, 149 [in Polish].

Stolarzewicz, M. Goethe's connections with Maria Szymanowska and her sister Kazimiera Wołowska. Several comments. Retrieved August 24, 2019, from <http://paris.pan.pl/wp-content/uploads/2019/01/Maria-Stolarzewicz.pdf>

Suchowiejko, R. (2012). Between the salon and the concert hall. Maria Szymanowska's artistic career from behind the scenes. *Musica Iagellonica*, pp. 123–140. Retrieved from <http://www.muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/8a9cfb56-a7df-4809-85342cf13baf9ac8>

*Стаття надійшла до редакції 11.09.2019 р.*



УДК 821.121.2 : 78.087.5+78.086.2

DOI 10.34064/khnum2-1713

**Маценка С. П.**

ORCID 0000-0003-1373-2887

Львівський національний університет імені Івана Франка,  
79000, вул. Університетська 1, м. Львів, Україна

**Літературний портрет Фанні Гензель-Мендельсон  
(роман «Найдорожча Фенхель! Життя  
Фанні Гензель-Мендельсон в етюдах і інтермецо»  
Петера Гертлінґа)**

**АНОТАЦІЯ** ■ **Маценка С. П.** Літературний портрет Фанні Гензель-Мендельсон (роман «Найдорожча Фенхель! Життя Фанні Гензель-Мендельсон в етюдах і інтермецо» Петера Гертлінґа). ■ Покликаючись на сучасні музикознавчі дослідження життя і творчості талановитої німецької мисткині епохи Романтизму Фанні Гензель-Мендельсон (Fanny Hensel Mendelssohn, 1805–1847), композиторки, піаністки, диригентки, організаторки недільних концертів, сестри видатного композитора Фелікса Мендельсона, розглянуто її літературний портрет, представлений в романі сучасного німецького письменника-біографа Петера Гертлінґа (Peter Härtling, 1933–2017). Автору вдалося порушити низку актуальних у сучасному музикознавстві проблем, пов'язаних із творчістю Фанні Гензель, від рішення яких залежить повноцінна рецепція мистецтва музикантки, яке заслуговує на поглиблене вивчення. Зображений у романі світ постає побаченим очима талановитої жінки, яка поступово приходить до самостійної організації свого життя. Тим самим Петер Гертлінґ поділяє розширене розуміння музики як динамічного процесу людської діяльності в специфічному, історично варіативному культурному полі, що утвердилося останніми десятиліттями під впливом культурології. ■ **Ключові слова:** *композиторка-романтик, роман-біографія сучасного німецького письменника Петера Гертлінґа, поєднання фікціонального і документального, літературний портрет Фанні Гензель-Мендельсон.*



**АННОТАЦИЯ ■ Маценка С. П. Литературный портрет Фанни Гензель-Мендельсон (роман «Дорогая Фенхель! Жизнь Фанни Гензель-Мендельсон в этюдах и интермеццо» Петера Хертлинга).** ■ Ссылаясь на современные музыковедческие исследования жизни и творчества талантливой немецкой музыкантши эпохи Романтизма Фанни Гензель-Мендельсон (Fanny Hensel Mendelssohn, 1805–1847), композитора, пианистки, дирижёра, организатора воскресных концертов, сестры выдающегося композитора Феликса Мендельсона, рассматривается её литературный портрет, представленный в романе современного немецкого писателя-биографа Петера Хертлинга (Peter Härtling, 1933–2017). Автору удалось поднять ряд актуальных в современном музыковедении проблем, связанных с искусством Фанни Гензель, от решения которых зависит полноценная рецепция её творчества, заслуживающего углублённого изучения. Изображённый в романе мир предстаёт увиденным глазами талантливой женщины, которая постепенно приходит к самостоятельной организации собственной жизни. Тем самым Петер Хертлинг разделяет понимание музыки как динамического процесса человеческой деятельности в специфическом, исторически вариативном культурном поле, утвердившееся в последние десятилетия под влиянием культурологии. ■ **Ключевые слова:** *женщина-композитор эпохи Романтизма, роман-биография современного немецкого писателя Петера Хертлинга, сочетание фикционального и документального, литературный портрет Фанни Гензель-Мендельсон.*

**ABSTRACT ■ Macenka S. P. Literary Portrait of Fanny Hensel-Mendelssohn (in Peter Härtling's novel "Dearest Fenchel! The Life of Fanny Hensel-Mendelssohn in Etudes and Intermezzi").**

■ **Background.** Numerous research conferences and scholarly papers show increased interest in the creativity of German composer, pianist and singer of the 19<sup>th</sup> century Fanny Hensel-Mendelssohn. What is particularly noticeable is that her life and creativity are subject of non-scholarly discussion. Writers of biographical works are profoundly interested in the personality of this talented artist, as it gives them material for the discussion of a whole range of issues, in particular those pertaining to the phenomena of female creativity, new concepts of music and history of music with emphasis on its communicative character, correlation between music and gender, establishment of autobiographical character of musical creativity,



expression and realization of female creativity under conditions of burgher society. Additional attention is paid to family constellations: Robert and Clara Schumann, brother and sister Felix Mendelssohn Bartholdy and Fanny Hensel-Mendelssohn. A very close relationship between Felix Mendelssohn and Fanny Hensel-Mendelssohn opens a new perspective on the dialogical history of music, i. e. the reconstruction of music pieces based on close personal and critical contact in the Mendelssohn family. All these ideas, which researchers started articulating and discussing only recently, found their artistic expression in the biographical novel “*Dear Fenchel! The Life of Fanny Hensel-Mendelssohn in Etudes and Intermezzi*” («*Liebste Fenchel! Das Leben der Fanny Hensel-Mendelssohn in Etüden und Intermezzi*»), 2011) by the German writer Peter Härtling (1933–2017). Peter Härtling was attracted to the image of Fanny Hensel primarily because she was working in the Romantic aesthetics, which the writer considered the backbone of his own creativity. While working on the novel about Fanny Hensel, Peter Härtling was constantly reading her diaries and listening to her music as well as the music by her brother Felix Mendelssohn. He discovered “a fascinating composer” who was creating music “bravely” through improvisation, even more so, who improvised her own life in a similar fashion. Her “courageous steps” into “female reality” struck the biography writer.

**Objectives.** The research aims at studying the literary image of Fanny Hensel using the ideas of contemporary music scholars regarding creativity of this still little researched artist. Literary reflection of the life and creativity of musician based on combination of fiction and real life is a productive addition to her creative image.

**Methods.** Since the research is centered on the image of a female composer, in many respects it is following the theoretical premises of music gender studies. The complexity of literary recreation to the personality and creativity of composer in the novel was required the sophisticated narrative situation and structure, that justifies the use of narratology as a method of literary criticism’ analysis.

**Results.** Peter Härtling is a well-known master of biographical novel, who has his own creative concept of re-construction the life story of famous artists. When creating a biographical novel, the writer walks on the verge of reality and fiction, rediscovering and creating. The artistic element serves the purpose of amplification and image-creation; it helps to reveal distinctive properties, characteristics and elements of personality of the biographic novel hero. Gaps



in documented materials help the narrator behave freely, give a chance for open associations and subjective vision. When outlining the personality lineaments, the narrator follows chronology of the most important events. Yet, plot development in an autobiographical novel is based on separate motifs. Certain life stages and events of a person's life are depicted in detail in specific chapters and are shown more accurately within the general plot. By running ahead and looking back, the narrator makes it clear that he is above the narrative situation and arranges the depicted events according to the principle of their development. The narrator plays the role of an accompanying of a person portrayed, helping the writer approach to latter in order to understand him.

Peter Härtling defines the key narrative principle in the following way: the narration is centered on the relationship of the talented brother and sister, as well as the motives of a mothering care and self-assertion, which are creating the backdrop for the biography of Fanny Mendelssohn. As such, we can see the ways that helped a talented young woman stand against her competitor-brother and get out of his shadow. The author claims that since childhood, the brother and the sister got along with the help of music and it was music that created a tie between them. The novel pays close attention to their discussions of music and the Sunday concerts, which took place at their house. As it is known from letters, it was very important for Felix Mendelssohn to include music into private communication forms. Researchers emphasizes that it made hard for him to be involved in social processes, in which such form of communication was impossible. Based on what Felix Mendelssohn himself said, it is possible to conclude that he was making an opposition between private musical communication as “the world of music” and social music life “as the world of musicians”. Fanny Hensel was not the embodiment of “detached musical practice” of autonomous art for him; on contrary, her creativity was directly linked to real life. Inside the bourgeois home and amid “private circulation of texts”, Fanny Hensel's music was directly connected to communication, holidays and family rituals, in which the roles of music performer and music listener were “not cemented”, presupposing active inclusion of “amateurs” into music. Private musical practice meant the successful musical communication, the direct communication in music, which was not possible in anonymous publicness. Composer individuality had a chance of growing without being stripped of meaning and understanding. Inside the burgher house and within her immediate circle, Fanny Hensel was the symbol of “illusion



of non-detached music". Peter Härtling attests to autobiographical character of Fanny Hensel's musical writing.

**Conclusions.** Peter Härtling's novel shows a cultural change, which stipulated an extended understanding of music as a dynamic process of human activity in a specific, historically varied cultural field. In this respect, Fanny Hensel's literary portrait touches upon important aspects of female music creativity, actualizing its achievements in contemporary cultural space. Approaching the talented artist in literature is a special combination of art and life, fictitious and real, past and present. ■ **Key words:** *romantic composer, novel-biography by the contemporary German writer Peter Härtling, combination of fictional and real-life, literary portrait of Fanny Hensel Mendelssohn.*

□ □ □

**Проблемний контекст дослідження.** Поряд з іменами Кларі Вік-Шуман (Clara Josephine Wieck Schumann, 1819–1896) та Альми Малер (Alma Maria Mahler-Werfel, 1879–1964), ім'я Фанні Гензель-Мендельсон (Fanny Hensel Mendelssohn, 1805–1847) – композитрки, піаністки, співачки – чи не єдине, яким представлена сучасна німецька біографічна белетристика про видатних музиканток. Як відзначає Ребека Гротьян (Grotjahn, R. & Vogt, S., 2010), особливо помітним є те, що їх обирають предметом ненаукової літератури: «вочевидь, про них існує так само багато популярно-наукових і романних біографій – серед яких і література для дітей та масова література, – як і наукових монографій» (с. 32). Постаті талановитих мисткинь викликають у письменників-біографів такий великий інтерес, бо уможливають їм порушення цілого комплексу проблем, пов'язаних, зокрема, із феноменом жіночої творчості, образом «femme fatale» (Альма Малер), новими концептами музики та історії музики, наголошенням на її комунікативному характері, співвідношенням музики і статі, утвердженням автобіографічного характеру музичної творчості, виявом і реалізацією жіночої креативності в умовах бюргерського суспільства. Додатково увагу привертають сімейні констеляції: подружжя пара Клара і Роберт Шумани, подружжя пара Альма і Густав Малери, брат і сестра Фелікс Мендельсон-Бартольд і Фанні Гензель-Мендель-



сон. «Те, що саме ці троє стали такими відомими, могло завдячувати тій обставині, що вони мали ті ж самі імена, що і канонізовані композитори-чоловіки», – стверджує Ребека Гротьян (там само, с. 33). Особливо тісний зв'язок Фелікса Мендельсона і Фанні Гензель-Мендельсон відкриває перспективу на діалогічну історію музики, тобто на реконструкцію творів, виходячи із ситуації близького особистого критичного контакту в сімейному колі Мендельсонів. Вагомою є також тогочасна культура освіти і спілкування, яка виражається в культивованих Фанні Гензель жанрах пісні та фортепіанної і камерної музики, що, вочевидь, передусім пов'язано з її роллю жінки. Текстовий образ творів Фанні Гензель, не призначених для публікування, значно безпосередніше виражає вкоріненість музики в житті. Її листам і щоденникам притаманна особлива виражальність, яка засвідчує, в порівнянні з братом Феліксом, спонтанний характер висловлювання та схильність до писання, тому її тексти слугують документами внутрішньої й зовнішньої історії життя, а також джерелами її ще не достатньо окресленої музичної поетики. Постаць Фанні Гензель приваблює зацікавленістю і відкритістю мисткині до чужих культур, що особливо яскраво виявилось під час її подорожі в Італію. До того ж, Фанні Гензель, музично інтерпретуючи вибрані нею поетичні твори своїх сучасників, виявила надзвичайно інтенсивну звукову фантазію. Це означає також, що вона добре знала поезію і літературу свого часу: вона здійснила музичні тлумачення віршів Й. В. Гете, Й. фон Айхендорфа, Г. Гайне. Вочевидь, композиторку особливо приваблювали багатство думок Й. В. Гете, романтичне томління й занурення у фантазійний світ Й. Айхендорфа, сум та іронія Г. Гайне.

Використання традиційної біографічної моделі геніальної особистості в нарисах про композиторку трапляється рідко. Здебільшого в центрі зображення перебувають культурні і соціально-історичні умови музичної діяльності. Також інтенсивно осмислюється організація біографічного тексту і пропонуються нові способи оповіді, які виявляються дороговказами для всієї біографіки музикантів. Так, Мелані Унзельд зазначає: «Дисоціативні елементи і спрямування погляду на внутрішній світ у жіночій біографії в порівнянні з когерентністю і публічністю в біографіях чоловіків належать до основних



зразків (авто-) біографічного писання про чоловіків та жінок, при цьому обидва зразки, суттєво виходячи за межі індивідуально даного, вказують на суспільне розуміння чоловічих та жіночих моделей життя» (як цит. у: Grotjahn, R. & Vogt, S., 2010, с. 84). Проблематичним у біографіях жінок вважають хронологічний виклад подій, уже хоча б тому, що несистемною була їхня освіта та мистецький поступ, а певна «хронологія» могла визначатися хіба що народженням дітей (Клара Шуман). Отже, жіночим моделям життя притаманні: «подвійне осуспільнення», перервність і розриви, чіткіше вираження мережі зв'язків. Для більшості мисткинь, до того ж, не було передбачено «місця», де б вони могли реалізовувати власну креативність. А без такого місця визнання біографія музиканта не може обійтися. На прикладі Фанні Гензель Мелані Унзельд показує, що біографії жінок-композиторок часто укладалися поза просторами професійного музичного мистецтва, а тим самим, і поза такими важливими для біографії митця категоріями, як поступ, успіх і професійність (там само, с. 96). Батько, Абрагам Мендельсон, готував п'ятнадцятилітню Фанні до такого концепту життя, порівнюючи її майбутнє з майбутнім її брата Фелікса: «Музика для нього, ймовірно, стане професією, тоді як для тебе вона може стати тільки прикрасою, та ніколи головним басом твого буття і діяльності; отже, йому можна швидше пробачити його честолюбство, прагнення заявити про себе у справі, яка видається йому дуже важливою, бо він відчуває покликання до цього, тоді як не меншою похвалою для тебе є те, що ти здавна в таких випадках виявляєш добродушність та розважливність, і, радіючи оплескам, яких він досягнув, засвідчуєш, що ти могла б теж їх заслужити, будучи на його місці. Не відступай від цих переконань і цієї поведінки, вони жіночі, а тільки жіноче прикрашає жінку» (з листа Абрагама Мендельсона до своєї доньки Фанні з Парижа, 16 липня 1820 р.) (Hensel, S., 1908, с. 115). Передбачений батьком для Фелікса «головний тон» відповідає біографічній моделі поступу, тоді як музика як «прикраса» для Фанні не містить в собі точності, а тим самим хронологічної вивіреності. Тому модель біографії Фанні слід шукати поза сукцесією і кар'єрними нормами, в тому, зокрема, що місце її «недільних концертів» розглядається як феномен «власного права».



Усі ці ідеї, деякі з яких лиш останнім часом інтенсивно формулюють і осмислюють дослідники творчості Фанні Гензель (Borchard, В., 2007), знайшли своє художнє втілення в біографічному романі «Найдорожча Фенхель! Життя Фанні Гензель-Мендельсон в етюдах і інтермецо» («*Liebste Fenchel! Das Leben der Fanny Hensel-Mendelssohn in Etüden und Intermezzi*»), 2011) німецького письменника Петера Гертлінга (Peter Härtling, 1933–2017). Образ Фанні Гензель привабив Петера Гертлінга передусім тим, що твори мисткині належали до естетики Романтизму, який письменник вважав стрижнем своєї власної творчості, присвятивши низку романів письменникам-романтикам (Ф. Гьольдерліну, Е. Т. А. Гофману, Е. Мьоріке) і музикантам-романтикам (Ф. Шуберту і Р. Шуману). Упродовж роботи над романом про Фанні Гензель П. Гертлінг постійно читав її щоденники й слухав її музику, а також музичні твори Фелікса Мендельсона, і відкрив для себе «дивовижну композиторку», яка «відважно», імпровізуючи, творила музику, ба більше – у той же спосіб вона імпровізувала й власне життя. Її «сміливі кроки» в «жіночу реальність» буквально вразили письменника-біографа.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Петер Гертлінг – відомий майстер біографічного роману з власною художньою концепцією життєпису видатних митців. Створюючи біографічний роман, письменник рухається на межі фактичного і художнього, віднаходження і вигадування (одна з його Франкфуртських лекцій з поезики так і називається «Віднаходити і вигадувати»). Збережений матеріал слугує основою для знайомства з біографією. Найсуттєвіше з того, що біограф знаходить у документах життя, він реалізує за допомогою оповідача в контуруванні біографованої фігури. Проте, для унаочнення дійсності йому потрібна фікційність, в якій життя митця вигадується й висвітлюється по-новому. «Фікційне проявляється тут як “форма перекладальності реальностей, які інакше ухиляються від опредмечування” (Ізер). У біографічній оповіді історія не відображається, а значно більше організовується. В інтеракції з читачем оповідач вирушає на пошуки минулої дійсності. Зображення орієнтуються при цьому на знайдений документальний матеріал, а наявні пусті місця в ньому стають відправними точками для власних асоціацій та

інтерпретацій», – пояснює Ева Беконерт (Beckonert, E., 2007, с. 116). Так, оповідач в романі «Шуберт. Дванадцять музичних моментів і роман» («Schubert. Zwölf Moments musicaux und ein Roman», 1992) стверджує: «Я створюю свій образ з образів. Кількість його листів і текстів невелика. Деякі збереглися лише у фрагментах» (Härtling, P., 2003, с. 50). За таких умов письменник розуміє власний твір як інтенціональний, який, однак, зовсім не прагне до досконалої однозначності. Художнє слугує увиразненню і зображенню, з його допомогою біографовані фігури виявляють суттєві властивості, характеристики і деталі своєї особистості. Прогалини в збереженому матеріалі дозволяють оповідачеві вільно поводитися з ним, уможливають йому вільні асоціації й суб'єктивну перспективу. За допомогою художнього вдається також висвітлити зв'язки, які виходять за межі збережених фактів. Коментуючи оповідний процес і своє ставлення до матеріалу, а також розмірковуючи про власну оповідну ситуацію і впливи на неї, письменник створює тло для зображення життя митця. Петер Гертлінг звертається до творчості композиторів, проте здебільшого не коментує їхніх творів. Творчість належить до екзистенції митця, але його композиції в романі не інтерпретуються. Отже, не йдеться про те, щоб розкрити зв'язки між життям і творчістю. І все ж, подекуди згадувані в романі твори увиразнюють життєвідчуття митця, виражаючи в оригінальному тоні те, чим той живе. Контуруючи фігуру, оповідач в найсуттєвішому слідує хронології життя. Розвиток подій в романах-біографіях, однак, базується швидше на окремих мотивах. Певні етапи і події життя портретованої особи висвітлюються зблизька в окремих розділах, представляються точніше і в загальному взаємозв'язку. Через забігання наперед і погляди назад оповідач дає зрозуміти, що він перебуває над оповідною ситуацією й упорядковує зображені події за принципом їх розвитку. Оповідач фігурує як супровідна інстанція портретованої особи, допомагаючи письменникові наблизитися до митця, щоб зрозуміти його. Через музичні твори, листи, щоденники, портрети, знання місцевості, в якій жив митець, письменник прокладає собі доступ до його реальності, транспонує її в текст через оповідача. В романі оповідач каже про Фанні Гензель: «Вона втікає від мене, вона мене випереджує. Тому я зупиняюся в розповіді і можу



говорити про неї і про себе. Своїми реченнями й увявленнями я потрапив в її час і мушу визнати, що інколи блукаю в красивих кулісах, шукаючи поміж багатьма особами, і починаю орієнтуватися тільки тоді, як довірюся Фанні, її музиці, її листам, її щоденникам. Мені не треба її цитувати, я маю тільки налаштуватися на неї» (Härtling, P., 2011, с. 248). Отже, відтворені в романах-біографіях образи митців є спробами наближення до їхнього мисленнєвого і чуттєвого світу, до їхньої свідомості і світовідчуття. Суттєвою стає напруга поміж художнім і збереженим фактичним матеріалом, яка і покликана передати життя і досвід Шуберта, Гофмана, Шумана, Фанні Гензель. Йдеться про динамічний текст, що відтворював би духовне життя видатних осіб, який письменник називає «мовним наближенням» до них. У пошуках правдоподібної дійсності він покладається на силу фантазії і чуттєвої актуалізації.

І в романі про Фанні Гензель Петер Гертлінг в коротких замальовках поєднує документально підтвержені факти з вигаданою реальністю. На це вказують вжиті вже в назві твору музичні терміни «етюди» й «інтермеццо». Пестливе ім'я «найдорожча Фенхель» належить Феліксу Мендельсону, який так називає свою старшу сестру Фанні в листах, бо в дитинстві, коли він хворів, вона часто приносила йому чай з фенхеля. У такий спосіб біограф-романіст визначає свій головний оповідний принцип: у центрі оповіді перебувають відносини талановитих брата і сестри, вони творять тло, на якому розгортається біографія Фанні Мендельсон поміж материною опікою і самоствердженням. Отже, за суттю, йдеться про те, як здібна молода жінка вистояла проти брата-суперника і змогла вийти з його тіні. Навіть якщо Петер Гертлінг характеризує музику Фанні не через її стилеві ознаки, а швидше, через палке бажання музикантки і в Римі мати добре піаніно, то в романі поступово світ постає настільки пропущеним через її сприйняття, що виникає потреба послухати її музичні твори, в яких вона «в нотне письмо вбирає рухи дня» (Härtling, P., 2011, с. 285). І дійсно, як засвідчує роман Петера Гертлінга, Фанні Гензель створювала музику «автобіографічно». Про її позицію в європейській історії культури існує багато книг, та письменнику-біографу вдалося показати, що Фанні сама визначала і вибудовувала свій власний світ.

Петер Гертлінг дбайливо відтворює портрет мисткині. «Гензель, Фанні: Вона виросла невисокою і трохи кривою – властивість, успадкована від діда Мозеса Мендельсона, – та очі під високим пропорційним чолом і сильно позначеними бровами, очі були великі і чорні. Усі, хто її зустрічав, захоплювалися нею й уже ніколи не забували. Очі душі, допитливі і глибокі» (Härtling, P., 2011, с. 8). Письменник покликається на відомі портрети Фанні, написані її чоловіком, художником-романтиком Вільгельмом Гензелем. Мотив очей стає лейтмотивом у творі: «Стань перед дзеркалом, Феліксе, заохочує його мати. Фанні застається біля нього. Вони розглядають один одного. Фелікс, невеликий та дивно сяючий із своєю розкішною, обрамленою кучерями головою, і Фанні, у великих очах якої відбивається дзеркальне відображення» (там само, с. 46). Іншим мотивом є голос Фанні, який письменник почув у її піснях. Вводячи їх у текст, Петер Гертлінг досягає текстового поліфонізму, бо поряд із наративною інстанцією цілком сприйманим стає і голос оповідженої фігури. Голос у тексті, за Зігрід Вайгель, є важливою категорією, за допомогою якої увиразнюється полівалентність і багатозначність літератури. «Тільки там, де голос автора не синхронний з голосом тексту, мовиться про голос літератури. Він діє на перетині мови і письма, висловлювання і сліду, сприйманого і читання, репрезентації і відсутності, знаку і невимовного... і надає йому специфічного образу» (там само, с. 124). Отже, через цитовані тексти пісень Петер Гертлінг позначає у своєму тексті сліди музичного як «чуже» висловлювання, слід голосу Фанні Гензель, в який вписано переплетення суб'єктивності й інтенціональності.

Під пером Петера Гертлінга Фанні Гензель постає романтичною і мрійливою. Ситуація (маркована в романі як «цитата») представляє чотирьохлітню дівчинку, яка сидить на підвіконні і лічить хмари, наспівуючи пісню, яку вона ще не знає. Оповідач тут же пояснює, що дитина могла так рано навчитися рахувати, бо повторювала за матір'ю у такт музики. Вона виростає в звуковій атмосфері, в сім'ї, де всі охоче слухають музику, натхненно музикують, співають і активно обговорюють музичні твори. Музичним Богом для Мендельсонів був Бах, який суттєво вплинув і на музичне мислення Фелікса і Фанні, а мати, що усвідомлювала талант своїх дітей, відзначала, що пальці Фан-



ні призначені «для фуг Баха» (там само, с. 13). Сім'я підтримувала контакти із Карлом Фрідріхом Цельтером і його співочою академією. «1 жовтня 1820 року п'ятнадцятилітня Фанні й її одинадцятилітній брат Фелікс стали членами цієї академії. Фройляйн-скороспілка і передчасно розвинений хлопчик. Вундеркінди. Музика пов'язувала їх і захищала, нотне письмо, яке вони могли читати краще й точніше, аніж більшість дорослих. Незабаром вони зрозуміли, що були “іншими”. І що вони потребували аури свого обдарування» (там само, с. 51). У сім'ї велися розмови про талановитих дітей, батьки забезпечили їх доброю освітою, обговорювалося їхнє майбутнє. «Ймовірно, що Фелікс стане відомим музикантом. Що на противагу до цього має вийти з Фанні, було зрозуміло всім тіткам і дядькам, також бабусі Беллі і батькам: вона, хоч і трохи крива та часто вперта, знайде собі чоловіка, який би їй не поступався» (там само, с. 39). Проте сама Фанні, яка була «здатна мріяти завжди, як тільки відчувала бажання до цього, і вдень, і вночі» (там само, с. 72), бачила себе авторкою пісень, які охоче послушав би навіть сам Бетховен, а також музиканткою, яка даватиме концерти в Берліні і в інших містах.

Петер Гертлінг признається в романі, що розуміє Фанні краще, коли бачить її поряд із братом Феліксом. У планах і діях обох Фелікс завжди значив більше, і Фанні приходилося докладати зусиль, щоб взяти верх над ним. Вона раніше розпочала вивчати ноти, читати, грати на фортепіано, за розпорядженням батьків вона доглядала за молодшим братом, вчилася разом з ним. «На уроках гри на фортепіано з Бергером, якого Фелікс недолюбував, вона виснажувалася від постійної уваги. Я бачу її такою, якою вона зображена на ранніх картинах, блідою, напруженою, з голівкою паночки, очі все ж зовсім не втомлені, великі, глибокі і сповнені болю» (там само, с. 54). Брат і сестра постійно організовували для батьків несподіванки і подарунки, чи то у вигляді виконання відомих музичних творів, чи то компонування власних. Вони працювали разом, але Фелікс завжди опинявся в центрі уваги, а Фанні йому допомагала, переписуючи його каракулі начисто чи гортаючи сторінки під час домашнього концерту. Та «вона пояснила йому з відчутною впертістю, що теж озвучить вірш, бо ще не має подарунка для батька» (там само, 57). Тоді хлопчик задумався і відповів, що це не-

можливо, бо дівчина не може бути композитором. «Ти не правий, суперечить вона йому м'яко, бере ноти і показує, що їй спало на гадку. Те, що він чує, видається йому чудовим, та він все ж заявляє, що на Дні народження гратиме першим» (там само). Фанні і Фелікс отримують нотні альбоми, та Фелікс заповнює свій власними композиціями значно швидше, аніж Фанні: «Компонує він набагато швидше і вже значно далі, ніж вона» (там само, с. 64). Обое кладуть на музику вірші Гете, але тільки Феліксу випадає честь безпосередньо почути похвалу з вуст великого поета. Зворушений композиціями Фанні, Гете пише «Вірш для Фанні Мендельсон», який вона покладе на музику. Доволі рано батько, Абрагам Мендельсон, запровадив вдома недільні концерти, так що Фелікс міг демонструвати свої перші композиції, а Фанні – своє мистецтво гри на фортепіано. «Причому і Фанні могла проявляти себе, бо це відбувалося вдома, en famille, а не публічно. Однак вона формувалася завдяки запрошеній публіці. Це було затратним самообманом, який подобався братові та сестрі і підказував їм вихід» (там само, с. 84). Творче становлення обох Петер Гертлінг зображає як здорову конкуренцію: «Днями він написав фортепіанний квартет, не без гордості розповідає Абрагам Мендельсон, а Фанні, яка стоїть поряд, готова його доповнити: “Я також написала фортепіанний квартет, змагаючись з братом”» (там само, с. 87). Коли Фелікс вперше вирушив у подорож, Фанні, провівши його, повернулася до музичної кімнати і зіграла те, що брат виконував перед від'їздом, – фортепіанну сонату у с-moll: «Вона грала її як відповідь, наче змушена була переконати себе в тому, щоб не вирушити в подорож самій, навіть якщо це було можливо тільки подумки» (там само, с. 122). Фелікс став відомим композитором, присвячував окремі твори сестрі, радився з нею щодо своїх композицій і концертів, включав її пісні у свої публікації. Та Фанні він ніколи не бачив професійною композиторкою. «Фелікс давно належить світові, – Абрагам намагався говорити неемоційно: від нього багато очікують. – А ти, моя Фанні, належиш не світові, ти це знаєш, ти належиш дому, ти належиш сім'ї. У недільних концертах тобою можна захоплюватися до певної міри як членом родини», – наполягав батько (там само, с. 137). Вона протестувала: «Я komponую, як Фелікс. Можливо, Ви думаєте, що жінки цього не можуть. Я можу!» (там само, с. 137). У такий спосіб письменник по-



рушує гендерну проблематику компонування, наголошуючи на умовах, які для обох статей були суттєво відмінними. Жінка ще могла претендувати на те, щоб виконувати музику, розважаючи гостей в домі, але вона не могла її творити. Попри свою чудову освіту і талант, Фанні Гензель, як і її мати, Леа Мендельсон, котра теж була прекрасною піаністкою, присвятила себе сім'ї. Отже, є помітними протиставлення «світ – дім», «публічне – приватне», «компонування – виконання», які представляють творчу ситуацію брата і сестри Мендельсонів.

Сучасні дослідники розглядають твори Фанні Гензель і Фелікса Мендельсона як складову спілкування брата і сестри. У цьому зв'язку Корнелія Барч ставить під сумнів гендерну дихотомію суспільного і приватного (Bartsch, С., 2007). Петер Гертлінг в романі говорить про «нашу музику». «Я читав ноти і слухав, – каже Фелікс про кuartет в С-Dur Фанні. – Я помітив, що ти мене двічі процитувала – із *Морської тиші* і з мого кuartету в Es-Dur. Вона змусила його зупинитися: «Так. Як же ти не розумієш: це був лист тобі. Мовою, якою ми обоє володіємо» (Härtling, P., 2011, с. 208). З дитинства, стверджує автор, вони могли порозумітися завдяки музиці, любили одне одного через музику і завдяки їй були пов'язані одне з одним. Як відомо з листів, для Фелікса Мендельсона включення його музики в приватні комунікаційні структури мало величезне значення. Корнелія Барч наголошує, що саме тому для нього було складно брати участь у суспільному процесі, в якому ця форма кореспонденції була неможливою. З висловлювань Фелікса Мендельсона можна зробити висновок, що він протиставляв приватну музичну комунікацію як «світ музики» суспільному музичному життю як «світу музикантів». Фанні Гензель для нього зовсім не втілювала «відчужену музичну практику» автономного мистецтва, навпаки, її художня діяльність була безпосередньо пов'язана з життям (Bartsch, С., 2007, с. 24). У межах великобуржуазного дому і «приватного циркулювання текстів» музика Фанні Гензель була безпосередньо пов'язана із спілкуванням, святами і сімейними ритуалами, в яких функції музичування і слухання не були «зацементовані» (Корнелія Барч) й значно суттєвішу роль відігравала участь в музиці «аматорів».

К. Барч називає недільні концерти Фанні Гензель складовою зниклої форми «не медіалізованої» музичної практики – концепції му-

зики, яка залишилася тісно пов'язаною із часовими і просторовими контекстами (Bartsch, С., 2007, с. 95). Тому окремі «етюди» в романі присвячені новому дому Мендельсонів, місцю «можливого раю», де і відбувалися недільні концерти. З часом Фанні стала головною організаторкою і виконавицею цих концертів. «Вона не задихалася, хоч і біжить із часом наввипередки, позаду неї вже три кантати, багато недільних концертів, вивчені партитури, зіграний опус 106 Бетховена, деякі з “Пісень без слів” Фелікса, які він їй надіслав для проби перед “внутрішньою” публікою, і поступово вона стала одержимою виступами зі своїми композиціями, диригуванням, грою на фортепіано, розмовами з публікою, аплодисментами – батькам вона цього не показує, бо могла б виказати Абрагаму, що діє супроти його заповіді», – мовиться в романі (Härtling, Р., 2011, с. 201). Культурна діяльність Фанні Гензель мала велике значення. Мисткиня була центром духовного простору дому Мендельсонів, практикуючи мистецтво не задля слави чи грошей, а з метою чистого пізнання. «Музика, яка виконувалася тільки заради музики, тобто була за своєю природою нематеріальною, різко контрастувала з тою матеріальною позицією, яку приписували євреям», – зауважує Беатрікс Борхард (Borchard, В., 2007, с. 75). Приватна музична практика означала вдалу музичну комунікацію – безпосередню комунікацію в музиці, яка б не могла відбутися в анонімній публічності. Композиторська індивідуальність отримала можливість розвитку, не будучи позбавленою значення і розуміння. В межах бюргерського дому і приватного кола Фанні Гензель була гарантом «ілюзії невідчуженої музики» (Bartsch, С., 2007, с. 24). У процесі товариського музикування твори були залучені у комунікаційний простір, який обіцяв загальне розуміння. У цьому сенсі творчу діяльність жінок, яка протікала в приватному просторі, не можна маргіналізувати як «відхід у нішу». Разом із чоловіками жінки перебували в центрі такої музичної практики, яку вважали ідеальною, й яку не можна недооцінювати.

Як засвідчує роман Петера Гертлінга, велику роль у процесі творчого становлення Фанні Гензель відіграла подорож в Італію. «Оскільки я можу читати її життя з його кінця, то розумію, якою важливою для неї після нещасливого року була перерва. Вона заледве досягає проривів, не має передишки, не компонує. Їй треба поїхати, слідуючи своїй тузі,



своїм бажанням. Це знає і Гензель» (Härtling, P., 2011, с. 248). Мисткиня захопливо збирає нові враження, знову почувається молодою і готовою до нового початку, насолоджується своєю досвідченістю, стає самовпевненою: «Вона грає свою сонату в g-moll, яка нагадує їй про Венецію, та раптом усе ж її починає захоплювати цей момент. Вона забуває про себе, передає пригадування пальцям. Так вона може говорити. Аплодисменти вриваються в її слова, навколішки перед нею стоїть Ґуно, його погляд осяває її: Чудово! Він просить її продовжити грати, для нас, мадам, для мене» (там само, с. 283). Музика сприяє тому, що французький композитор починає обожнювати Фанні. «А ти, засміявся Гензель, ти є і музикою, Фанні» (там само, с. 292). Музика слугуватиме також спогадом про Італію. «Інтермецо про календар у музиці» розповідає про унікальний музичний твір Фанні Гензель – фортепіанний цикл «Рік». Петеру Герлінгу вдалося передати словами суть цього твору: «Чому не замінити букви на ноти, слова на мотиви? Коли вона сиділа в кімнаті за фортепіано, їй здалося, що вона перебуває за кулісою, яка от-от відчиниться і вона побачить місцевість, в якій спогад узагальнить те, що вона бачила під час подорожі. Чому б їй – quasi una fantasia – не помріяти в адажіо, не розповісти Феліксу в музичному листі про подорож, звернутися до нього: Послухай! Так розпочався “Рік”. Їй знадобилося багато часу, щоб знайти початок для музичного календаря. *Січень* – третя з останніх п’єс, які вона пише. У *Лютому*, який вона написала перед тим, вона вирушає в дорогу, довіряється квапливим восьмим. Усе, що вона записала в щоденнику, всі ці швидкі рухи, здивування і приголомшення, надзвичайні краєвиди, щастя власною музикою наздогнати захоплення, злість на музику кардинала, все це можна відтворити, знайти відповідники. “Старий рік минув” – чує вона, як співає сама дитячим голосом у постлюді. Це могла б бути і Ребека» (там само, с. 322). У такий спосіб письменник-біограф засвідчує автобіографічність музичного письма Фанні Гензель.

**Висновок.** Роман Петера Герлінга демонструє культурологічну зміну, яка зумовила розширене розуміння музики як динамічного процесу людської діяльності в специфічному, історично варіативному культурному полі. З цього погляду літературний портрет Фанні Гензель тематизує важливі аспекти жіночої музичної творчості, актуалі-



зуючи її досягнення в сучасному культурному просторі. Літературне наближення до талановитої мисткині в особливий спосіб поєднує мистецтво і життя, фікціональне і реальне, історію і сучасність.

#### ЛИТЕРАТУРА

Bartsch C. *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: Musik als Korrespondenz*. Kassel : Furore, 2007. 382 S.

Beckonert E. *Biographisches Erzählen. Peter Härtlings Dichter- und Musikerromane*. Berlin : Lit Verlag, 2007. 355 S.

Borchard B. Einschreiben in eine männliche Genealogie? Überlegungen zur Bach-Rezeption Fanny Hensels. „Zu groß, zu unerreichbar“. *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*; [Hrsg. von Anselm Hartinger, Christoph Wolff und Peter Wollny]. Wiesbaden, Leipzig, Paris : Breitkopf & Härtel, 2007. S. 59–78.

*Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*. Hrsg. von Beatrix Borchard, Monika Schwarz-Danuser. Kassel: Furore-Verlag, 2002. 368 S.

Härtling P. *Liebste Fenchel! Das Leben der Fanny Hensel-Mendelssohn in Etüden und Intermezzi*. Köln : Kiepenheuer & Witsch, 2011. 376 S.

Härtling P. *Schubert. Zwölf Moments musicaux und ein Roman*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003. 265 S.

Hensel S. *Die Familie Mendelssohn, 1829–1847: Nach Briefen und Tagebüchern*. Berlin : Georg Reimer, 1908. Bd. 1. 455 S.

Musik und Gender. *Grundlagen – Methoden – Perspektiven* : Hrsg. Von Rebecca Grotjahn, Sabine Vogt. Laaber : Laaber-Verlag, 2010. 263 S.

Weigel S. Die Stimme der Literatur. Anmerkungen zu Differenz der différence. *Literaturforschung heute* ; Hrsg. von Eckart Goebel, Wolfgang Klein. Berlin : Akad. Verlag, 1999. S. 120–124.

#### REFERENCES

Bartsch, C. (2007). *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: Musik als Korrespondenz [Fanny Hensel Mendelssohn Bartholdy: Music as Correspondence]*. Kassel: Furore, 382 [in German].

Beatrix, B. & Schwarz-Danuser, M. (Eds.) (2002). *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und*



*romantischer Musikästhetik [Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Putting Together Communication and Romantic Music Aesthetics]*. Kassel: Furore-Verlag, 368 [in German].

Beckonert, E. (2007). *Biographisches Erzählen. Peter Härtlings Dichter- und Musikerromane [Biographical Narration. Novels about Writers and Musicians by Peter Härtling]*. Berlin: Lit Verlag, 355 [in German].

Borchard, B. (2007). Einschreiben in eine männliche Genealogie? Überlegungen zur Bach-Rezeption Fanny Hensels [Inscribed in Male Genealogy? Musings about the Reception of Bach by Fanny Hensel]. „Zu groß, zu unerreichbar“. *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns – “Too Grand, Too Unattainable”*. *The Reception of Bach's Creativity in the Epoch of Mendelssohn and Schumann Families*. Anselm Hartinger, Christoph Wolff, Peter Wollny (Eds.). Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 59–78 [in German].

Grotjahn, R. von, Vogt, S. (Eds.) (2010). *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven [Music and Gender, Foundations – Methods – Prospects]*. Laaber: Laaber-Verlag, 263 [in German].

Härtling, P. (2011). *Liebste Fenchel! Das Leben der Fanny Hensel-Mendelssohn in Etüden und Intermezzi [Dearest Fenchel! The Life of Fanny Hensel-Mendelssohn in Etudes and Intermezzi]*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 376 [in German].

Härtling, P. (2003). Schubert. *Zwölf Moments musicaux und ein Roman [Schubert. Twelve Musical Moments and a Novel]*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 265 [in German].

Hensel, S. (1908). *Die Familie Mendelssohn, 1829–1847: Nach Briefen und Tagebüchern [The Mendelssohn Family, 1829–1847]*. Berlin: Georg Reimer, vol. 1. 455 [in German].

Weigel, S. (1999). Die Stimme der Literatur. Anmerkungen zu Differenz der différence [The Voice of Literature]. *Literaturforschung heute – Researching Literature Today*. Goebel, E., Klein, W. (Eds.). Berlin: Ak. Verlag, 120–124 [in German].



УДК 78.071.1.072.2'6

DOI 10.34064/khnum2-1714

**Чернявська М. С.**

ORCID 0000-0002-8379-5536

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі**

**АНОТАЦІЯ ■ Чернявська М. С. Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. ■** Статтю присвячено вивченню різнобічних аспектів життя і творчості видатної німецької піаністки і композитора Клари Вік-Шуман (1819–1896) на матеріалі маловідомої вітчизняному музикознавству європейської наукової літератури. До огляду наукових джерел також долучені рідкісні праці, надані особисто авторові родичкою К. Вік-Шуман – фрау Ханнелоре Остершритт (*Hannelore Österschritt*), яка є праонукою зведеного брата піаністки по лінії матері, В. Баргіеля. Представлений великий масив літературних джерел, систематизованих за хронологією і тематикою, дає уявлення про масштаби і аспекти вивчення такої наукової проблеми, як аналіз творчої спадщини Клари Вік-Шуман на сьогоднішній день. Доводиться, що феномен Клари Вік в якості наднової зірки на німецькому небосхилі змусив європейців побачити жінку в іншому образі – як творця, яскраву особистість, громадського діяча, успішного виконавця. **■ Ключові слова:** *Клара Вік-Шуман в зарубіжному науковому дискурсі, композитор, піаністка, наукові джерела, роль жінки у суспільстві.*

**АННОТАЦИЯ ■ Чернявская М. С. Облик Клары Вик-Шуман в европейском научном дискурсе. ■** Статья посвящена изучению различных аспектов жизни и творчества выдающейся немецкой пианистки и композитора Клары Вик-Шуман (1819–1896) на материале мало известной отечественному музыковедению европейской научной литературы. В обзор научных источников также включены редкие издания, предоставленные



лично автору родственницей К. Вик-Шуман фрау Ханнелоре Остершритт (*Hannelore Österschritt*), которая является правнучкой В. Баргиэля – сводного брата пианистки по линии матери. Большой массив систематизированных по хронологии и тематике литературных источников даёт представление о масштабах и аспектах изучения такой научной проблемы, как анализ творческого наследия Клары Вик-Шуман на сегодняшний день. Доказывается, что феномен Клары Вик в качестве сверхновой звезды на немецком небосклоне заставил европейцев увидеть женщину в другом образе – как творца, яркую личность, общественного деятеля, успешного исполнителя. ■ **Ключевые слова:** *Клара Вик-Шуман в зарубежном научном дискурсе, композитор, пианистка, научные источники, роль женщины в обществе.*

**ABSTRACT ■ Cherniavska M. S. Clara Wieck Schumann in the European scientific discourse.**

■ **Background.** The article is devoted to studying of versatile aspects of life and work of the outstanding German pianist and composer Clara Josephine Wieck Schumann (1819–1896) on little-known in domestic musicology materials of the European scientific literature. The review of scientific sources also includes the rare works given personally to the author by the relative of Clara Schumann, Frau Hannelore Österschritt, which is the great-granddaughter of her step-brother on the mother's side, W. Bargiel. The above large array of systematized chronological and literary sources gives an idea of the scale and aspects of studying such a scientific problem as the analysis of Clara Schumann's creative heritage to date. It turns out that her phenomenon as a supernova on the German sky made Europeans see a woman in a different way – as a creator, a bright personality, a public figure, a successful performer.

**The purpose of the article** is the description and systematization of European science sources, covering the figure of Clara Wieck Schumann. **Research methodology** are based on general scientific approaches necessary for the disclosure of the topic, including logical, historical, chronological, source-study methods needed to synthesize and systematize of scientific sources.

**Results.** The figure of Clara Wieck Schumann – an outstanding female composer, a successful concert pianist, a teacher, a wife, a mother and a Muse of two brilliant composers of Romanticism – was so bright that she was able to break the all previous ideas of that time about the role of a woman in society. This is

evidenced by the impressive scale of the interest of researchers to her personality and creativity, the interest, which has not been extinguished in Europe for almost two centuries.

Build on the literature of European scientists from different countries devoted to Clara Wieck Schumann, one can come to the conclusion that during her lifetime the work of this prominent woman was arousing the great interest of musicologists and critics (G. Schilling, F.-J. Fétis, H. Riemann), and her musical works were known and demanded. One of the most important issues that are considered in scholarly works is Clara's personality as a representative of women who have broken the centuries-old ideas and foundations about the place of latter in society. Some of the authors (La Mara, Eva Weissweiler) tried to prove the secondary character of feminine creativity, based on cliché about that Clara Schumann herself was not always sure of the value of her musical compositions. Other researchers (F. Liszt, E. Wickop, C. Dahlhaus) argued that the work of Clara Schumann occupies a special, leading place among the history of well-known women-composers.

After the death of the composer interest to her musical creativity began to fade away. Confirmation of this is almost complete absence of her works in concert programs of pianists, and even not a complete edition of the compositions of the musician. Despite this, during the twentieth century, Clara Schumann's work continues to be carefully studied by the researchers of Germany (B. Litzmann, W. Kleefeld, K. Höcker, R. Hohenemser, A. Meurer, E. Wickop), France (R. Pitrou), England (P. Susskind, J. Chissell, N. Reich). During the last forty years, interest to Clara Wick Schumann's creativity has grown substantially, possibly due to activation of the feminist movements in the world. Clara became one of the main objects of research about women who wrote and performed musical compositions. The culmination of this process can be called the emergence of the fundamental monograph by Janina Klassen "Clara Wieck-Schuman. Die Virtuosin als Komponistin" (1990), where the composer's creative efforts are most fully analyzed, as well as valuable references to rare historical sources are given, including the letters from the Robert Schumann's house in Zwickau, which have not yet been published.

**Conclusions.** Thus, the presented large array of literary sources, being systematized by chronology and the subjects, gives an idea of the state of the studying and analysis of the cultural heritage of Clara Wieck Schumann today.



The author hopes that the information collected will ease orientation in finding answers to questions arising to musicologists who explore her creativity.

Summing up, we can present the generalized classification of the literature considered. So, Clara's diaries including the records making by her father and relating to the early period of her creation, give the understanding of how the pianist's outlook was formed. Estimative judgments about the value of composition as an important area of Clara's creation should be sought in her epistolary heritage, in particular, in the correspondence with R. Schumann and J. Brahms. At the same place one should to look for the motives and emotional boundaries of her creativity. Answers the many questions that may arise to a performer who interprets of Clara Schumann's music can be found in the fundamental biographical study by B. Litzmann and the articles by F. Liszt.

A large layer of modern researches, which has been published since the 80s of the twentieth century, cannot be discounted as the authors rely on modern methods of analysis. Therefore, it is as if the resolved problems are being considered on a new level: from the research of forgotten pages of "XIX century women's music" (J. Klassen), new data about Clara's life outlook formation, and ending with issues of her music style. All these aspects give the opportunity to "collect" the creative and personal "portrait" of a genius woman of the nineteenth century.

■ **Key words:** *Clara Wieck Schumann in scientific discourse, composer, pianist, scholarly sources, role of women in society.*



**Постановка проблеми.** Є люди, поява яких змінює течію історії – вони порушують підвалини, ламають уявлення, змінюють погляди. Тому про роль особистості в історії філософи розмірковували у всі часи. Так, наприклад, наприкінці XIX ст. італійський філософ А. Лабріола писав: «Випадковість перестає бути випадковістю саме тому, що в наявності дана особистість, яка накладає відбиток на події, <...> визначаючи, як вони будуть розвиватися» (Лабріола, А., 1960, с. 183). Клара Вік-Шуман (1819–1896), безсумнівно, стала тією особистістю, яка своєю творчістю і життям визначила місце жінки не тільки в мистецтві, але і в соціумі. Не є таємницею, що навіть в наші освічені дні існує дискримінація, заснована на приналежності до певної групи,

раси, статі і т. ін. Навіть в країнах, конституції яких декларують рівність, такі моменти не поодинокі.

Вперше про права жінки заговорили в середині ХVІІІ ст. французькі просвітителі Вольтер і Монтеск'є. Пізніше в Англії з'явився феміністський рух суфражисток, жінок, котрі намагались відстояти своє виборче право. Однак німецьке суспільство виявилось в цьому сенсі більш патріархальним, і ставлення до жінки тут висловлювали горезвісним «три "К"». Феномен Клари Вік став надновою зіркою на німецькому небосхилі, змусивши побачити жінку в іншому образі – як творця, яскраву особистість, громадського діяча, успішного виконавця.

**Аналіз останніх досліджень.** Зауваження дослідниці Єви Вайсвайлер (Weissweiler, E., 1981), що «жінки-творці завжди були менш визнані, ніж творці-чоловіки» (с. 9), в меншій мірі відноситься до Клари Вік-Шуман. У Німеччині про неї написано дуже багато: біографічні дослідження, рецензії на виступи, ювілейні статті утворюють значну частину літератури, присвяченої видатним жінкам. Важливий матеріал про Клару міститься в щоденниках Роберта Шумана. Багато цікавих фактів також можна знайти в німецьких виданнях Бертольда Ліцмана «Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen» (Litzmann, Berthold, 1920a, 1920b, 1920c) і дочки Клари і Роберта Євгенії Шуман (Schumann, Eugenie, 1931). Вельми показовими є матеріали, зібрані в листах Роберта Шумана, а також його рецензії та біографічні статті, присвячені Кларі Вік і її творам.

Усвідомлення створеного Кларою Вік продовжується в Європі досі: пишуться наукові праці, оприлюднюються встановлені факти, проводяться пам'ятні заходи. Незважаючи на те, що на основі західноєвропейських матеріалів в Росії в ХХІ ст. захищені дві дисертації (Шохирева, Н., 2008; Лосева, О., 2012), масштаб роботи, вже проведеної німецькими дослідниками, здатний приголомшити вітчизняних музикознавців, оскільки більшість джерел інформації для нас досить важкодоступні. І не завжди завдяки їх публікації німецькою мовою, оскільки деякі видання важко знайти навіть в Німеччині через дуже обмежені накладі. Зокрема, у даній статті робиться спроба проаналізувати і систематизувати джерела, надані особисто автору родичкою



К. Вік-Шуман – фрау Ханнелоре Остершритт (*Hannelore Österschritt*), яка є праонукою зведеного брата піаністки по лінії матері В. Баргієля (*W. Bargiel*). Ця незабутня зустріч автора статті з родичкою славетної німецької піаністки відбулася у Нюрнберґзі 2003 р.

Отже, **метою статті** є характеристика та систематизація європейських мистецтвознавчих джерел, що висвітлюють постать Клари Вік-Шуман.

**Виклад основного матеріалу.** Хоча виконавська і композиторська творчість Клари Вік-Шуман вважається досить добре вивченою, її висвітлення далеко не завжди повне, бо здебільшого науковці посилаються на загальновідомі факти. Виходячи заміж за Роберта Шумана в 1840 р., Клара Вік свідомо вирішується взяти прізвище чоловіка, хоча до цього моменту її твори видавалися під ім'ям Вік. Наступні твори вона здавала до друку як Клара Шуман. Музичні твори піаністки Клари Вік-Шуман свого часу були відомі. Адже тоді популярність у сучасників неможливо було знайти без композиторської діяльності. Однак у багатьох музикознавчих роботах її твори не досліджуються. Більший інтерес викликала сама особистість Клари Вік-Шуман та її стосунки з Робертом Шуманом та Іоганесом Брамсом. Багато що про Клару можна дізнатися з листів Роберта Шумана.

Вже за життя Клари з'явилися статті про неї в довідкових посібниках. У 1838 р. в Штутґарті була надрукована докладна стаття Г. Шиллінґа (*Schilling, Gustav, 1840*) про піаністку в зібранні «*Enzyclorädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Kunst*». У 1864 р. Ф.-Ж. Фетіс поміщає величезний розділ про Клару в свою музичну енциклопедію «*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*» (Fétis, F. J., 1878), видану в Парижі. Статтю завершує каталог творів, упорядкований укладачем за ступенем значущості. Перше місце посідає Фортепіанне тріо ор. 17 і Характерні п'єси ор. 5, в той час як Прелюдії і фуги ор. 16 та Пісні ор. 13 вказані в кінці.

Хуго Ріман в своєму музичному словнику «*Musik-Lexikon*» (Riemann, H., 1959), що вперше вийшов друком 1882 р., встановлює таку ієрархію: перевага віддається Пісням ор. 12, 13, 23; потім розташовані Фортепіанний концерт ор. 7 і Фортепіанне тріо ор. 17.

Між тим, на думку німецького дослідника Імогена Феллінгера, навпаки, «Фортепіанне тріо оп. 17 є апогеєм композиторської майстерності Клари» (як цит. у Klassen, J., 1990, с. 7).

Численні журнальні статті про Клару Вік-Шуман з'являлися до всіяких річниць: з дня смерті (1906, 1916, 1921, 1936), до сторіччя з дня народження в 1919 р., а також до років народження і смерті Й. Брамса (1922, 1933). Основні публікації з'явилися в роки пам'яті Клари в 1919 і 1936 рр. Крім того, окремо були опубліковані невідомі листи, спогади учнів або сучасників.

В 1896 р. майже одночасно з некрологами Б. Шольца (*Bernhard Scholz*) і К. Кребса (*Carl Krebs*) з'явилися перші спогади сучасників і учнів, В. Еріха (*Valentin Erich*) та Ф. Бренделя (*Franz Brendel*). Учні абсолютно однаково характеризують Клару Вік-Шуман як суворого і професійного педагога, яка завжди домагалася повної відповідності виконання духу твору. Після опублікованих 1925 р. спогадів її дочки Євгенії інтерес до особистості Клари помітно посилюється, вона стала певним символом, зразком німецької жінки і матері. Вона змогла зламати характерну тенденцію свого часу, коли діяльність жінки обмежувалася лише сімейними турботами. Якщо до 1919 р. в багатьох німецьких статтях Клара Вік-Шуман ще оцінювалася як композитор, то пізніше її образ все більше асоціювався з прикладом жінки-матері, яка вірно піклується про дітей і одночасно є геніальним інтерпретатором фортепіанних творів свого чоловіка.

До 1847 р. переважають повідомлення про концерти Клари Вік протягом ранніх років; її композиції, що з'являлися, безперервно рецензуються у пресі, як і спільний з Шуманом вокальний цикл «*Liebesfrühling*» (Клара Вік-Шуман, оп. 12 / Роберт Шуман, оп. 37). Після 1840 р. критичних відгуків у пресі стає менше в зв'язку зі скороченням концертної діяльності Клари Вік-Шуман в ці роки. Практично не висвітлюються її твори оп. 20–23, написані 1853 р. в Дюссельдорфі. Після 1848 р. майже нічого не пишеться і в Лейпцігській громадській музичній газеті (AMZ). Коли одночасно вийшли Варіації Клари Вік-Шуман оп. 20 і Варіації Й. Брамса оп. 9, написані на одну і ту ж тему Р. Шумана, рецензенти «Нового музичного журналу» (NZfM) зважилися відреагувати тільки на музику Й. Брамса. Коротка



рецензія на «Violinromanzen» оп. 22 Клари з'явилася лише в «Новій Берлінській музичній газеті» (NBMZ).

Лейпцігська АМЗ безперервно стежила за артистичною кар'єрою Клари Вік-Шуман. Від 1830 р. газета з гордістю коментувала її успіхи як віртуоза і композитора. Частково популярність Клари Вік-Шуман могла сприяти незвичайній увазі і, в цілому, позитивному резонансу, який отримали в музичних журналах її перші композиції «Quatre Polonaises» оп. 1. З 1832 р. в різних журналах з'являються статті таких відомих на той час критиків, як Йоганн Петер Лізер (*Johann Peter Liser*) і Франц Грільпарцер (*Grillparzer Franz*), деякі статті належать Роберту Шуману. Вони виникали, перш за все, як відгук на гастрольні концерти Клари. Зворушені її грою, згадані автори використовували в своїх статтях міфологічні образи і поетично нахненні картини, щоб описати піаністку, захоплену музикою.

Серед авторів більш пізніх статей про Клару Вік-Шуман, що з'явилися 1855 р., безумовно, виділяється Ференц Ліст. Він виходив з того, що в Klarі природа поєднала дві протилежності – чоловічу і жіночу, а, отже, їй випала особлива роль в мистецтві. На думку Ф. Ліста, віртуозність Клари – «не пасивна служниця композиції; від неї залежить життя довіреного їй шедевра» (Liszt, F. 1882, с. 193). Угорський музикант бачить досягнутий синтез у взаєминах Клари і Роберта Шумана, які «обидва стійко стоять на найвищих щаблях художнього вітваря, якому не загрожують тумани вульгарності» (там само). На відміну від Ф. Ліста, Ла Мара (*La Mara*) в «Musikalische Studienköpfe» (1868) помітно спрощує роль Клари; авторка стверджує, що справжнє призначення жінки в мистецтві – це інтерпретація. Таке судження значно принижувало заслуги Клари як композитора.

Незважаючи на велику увагу європейських науковців до творчої постаті Клари Вік-Шуман, ще 40 років тому, навіть на її батьківщині, в Німеччині, були відомі далеко не всі фортепіанні твори цієї видатної піаністки. Музично-історичні дослідження ХІХ ст. переважно концентрувалися навколо найбільш яскравих особистостей і композицій. Поряд з ними, більшість композиторів того часу опинялася в тіні їх обдарування, в «напівпідвалі історії» (Dahlhaus, С., 1980, с. 263), і багато з творів таких авторів залишалися забутими. Тому не дивно, що



німецькі дослідники ХХ ст. обрали об'єктом своєї уваги постать Клару Вік-Шуман, творча діяльність якої тривала понад 60 років і припала саме на ХІХ ст.

Одним з фундаментальних біографічних досліджень про Клару Вік-Шуман німецькою мовою вважається тритомник Бертольда Ліцмана (1902–1910, перевидано 1920 р.) (Litzmann, В., 1920а, b, c). Це об'ємне видання базується на автобіографічних джерелах, наданих старшою дочкою Клари, Марі Шуман, а також на листуванні Роберта і Клари. Розподіл матеріалу відповідає трьом періодам життя Клари, а саме: 1819–1840 «Mädchenjahre (Дівочі роки)» (Litzmann, В., 1920а), 1840–1856 «Ehejahre (Роки шлюбу)» (Litzmann, В., 1920b), 1856–1896 «Clara Schumann und ihre Freunde (Клара Шуман та її друзі)» (Litzmann, В., 1920c). Цікаве спостереження стосовно самооцінки Кларою своєї композиторської діяльності представлено Б. Ліцманом у другому томі дослідження (1920b). Ми можемо дізнатися, що піаністка дуже критично ставилася до своїх композицій, називаючи їх «Frauenzimmerarbeit (жіноча робота вдома)» (с. 140). Крім того, в 37 років Клара без видимих причин припинила написання музики. Можна припустити, що на неї вплинуло песимістичне упередження про неповноцінність жіночого письменництва. Третій том цінний тим, що, крім списків репертуару піаністки і каталогу її творів, він містить цікаві дані про збірку вправ, складених піаністкою для щоденного тренування. Біографічне дослідження Ліцмана стало багатим джерелом даних про Клару Вік-Шуман. На нього посилалися такі дослідники, як Вільгельм Клефельд (*Wilhelm Kleefeld*), Карл Хекер (*Karl Höcker*), Роберт Пітроу (*Robert Pitrou*), Курт Штефензон (*Kurt Stephenson*). Однак інтерес цих авторів був сконцентрований здебільшого на темі відносин Клари та Й. Брамса.

В першій половині ХХ ст. в німецьких журналах «Die Musik», «Neue Zeitschrift für Musik» (NZfM), «Musik und Unterricht» виходять друком кілька статей, присвячених композиторській творчості Клари Вік-Шуман. Найвагоміша серед них – розгорнута публікація Ріхарда Хохенемзера (*Richard Hohenemser*) «Clara Wieck-Schumann als Komponistin» (1906), в якій було проаналізовано більшість творів видатної музикантки; залишилися без уваги лише оп. 3, 8 і 9. Та-



кож треба назвати статті А. Мейрера (*A. Meurer*) «Clara Schumanns eigenschöpferisches Werk» (1939), К. Ф. Бернхардта (*K. F. Bernhardt*) «Schumanns Weggefährtin. Zur musiksöpferischen Emanzipation der Frau» (1956), Е. Вікоп (*E. Wickop*) «Clara Schumann als Komponistin» (1961), де на прикладі композиторської творчості Клари Вік-Шуман порушується питання творчої емансипації жінки. Автори демонструють явну симпатію до Клари, однак докладно її спадщину не розглядають. А. Мейрер бачить мету композицій Клари Вік-Шуман в злитті зі стилем Роберта Шумана; його найвищою точкою стали Пісні на слова Рюкерта оп. 12 (вони ж є №№ 2, 4, 11 в циклі Роберта Шумана оп. 37). Стаття К. Ф. Бернхардта лише поверхнево торкається композицій Клари. Стаття Е. Вікоп дає підсумковий огляд її фортепіанних творів. Авторка підкреслює індивідуальність композиторського стилю Клари в її оп. 7, 12, 17, 23 і говорить про необхідність нового перевидання цих творів. Деякі, раніше не видані, твори Клари представляють у своїй книзі «Robert Schumann. Sein Leben und sein Werk» (1954) Паула (*Paula*) і Вальтер Рехберг (*Walter Rehberg*). Поряд з короткими описами в додатках розміщені недруковані пісні та каденції Клари Вік-Шуман до концертів В. Моцарта й Л. Бетховена.

Новий сплеск дослідницького інтересу до творчості Клари Вік у Німеччині відбувається у останнє двадцятиріччя ХХ ст. У 1980 р. К. Дальхауз в дослідженні «Die Musik des 19. Jahrhunderts» (Dahlhaus, С., 1980) проголошує фортепіанні твори Клари типовими зразками цього часу, прикладом «зниклої музики багатьох композиторів» (там само, 263) і наполягає на їх поверненні у сучасну музичну практику. У 1980 рр. дослідницький інтерес до постаті Клари Вік виходить за межі Німеччини, про що свідчить поява цікавих біографічних нарисів англійською мовою. Англійка Памела Сасскінд (*Susskind, Pamela*, 1980) в своїй розгорнутій статті «Твори Клари Шуман», яка увійшла в «New Grove Dictionary of Music and Musicians», проголошує рівнозначність композиторської та виконавської творчості в житті Клари Шуман. У Лондоні також виходить друком книга Джоан Чайсселл (*Chissell, Joan*, 1983) та, у Нью-Йорку, Нансі Райх (*Reich, Nancy B.*, 1985). Обидві праці присвячені життю і діяльності музикантки. Д. Чайсселл наводить її біографічні дані в певній хро-

нологічній послідовності, підкреслюючи, що Клара, в першу чергу, була концертуючою піаністкою, а не композитором. Ця точка зору на композиторську діяльність Клари пояснює розуміння нею своєї «обмеженості» в створенні музики на тлі таких геніїв, як її чоловік Роберт, Шопен або Мендельсон. У біографії, написаної Н. Райх, міститься багато нового, раніше не опублікованого, матеріалу. Книга поділена на кілька тематичних розділів. Поряд з першою, біографічною, частиною, яка пропонує частково нові інтерпретації із включенням психологічних точок зору, у другому розділі Клара характеризується як композитор і редактор. Докладний облік автографів і перших видань доповнює найобширніший та найточніший до цієї пори каталог творів К. Шуман в Німеччині П. Коха (Koch, P., 1991). Вартий уваги перелік виступів піаністки з творами Р. Шумана в зарубіжних поїздах, а також в Лейпцігському Гевандхаузі.

Привертають увагу публікації про Клару Вік-Шуман ряду авторів-жінок: Єви Вайсвайлер (Weissweiler, E., 1981), Єви Рієр (Rieger, E., 1981) і Беатрис Борхард (Borchard, B., 1985; 1991), Моніки Штайгман (Steegmann, M., 2001). Ці праці свідомо торкаються аспекту вивчення творчого розвитку жінки, яка пише музику. На думку дослідниці, Клара Вік-Шуман цілком може вважатися самостійним композитором. В антології про жінок-композиторів за останні 500 років Єва Вайсвайлер присвячує розділ «Komponisten-Virtuosen» Кларі Вік-Шуман і Луїзі Адольф Ле Боу. Єва Рієр мало аналізує твори Клари Шуман, переважно згадуючи Пісні ор. 12, Тріо ор. 17 і Варіації ор. 20. Її інтерес концентрується навколо деяких соціальних і філософських конфліктів між Кларою і Робертом Шуманом.

В 1990 р. вийшла друком фундаментальна монографія Яніни Классен (*Janina Klassen*) «Clara Wieck-Schumann. Die Virtuosin als Komponistin», яку сьогодні можна вважати кульмінаційною точкою вивчення творчості Клари на батьківщині. Авторка стверджує, що твори геніальної піаністки є шедеврами, «які визначають історичний контекст і, таким чином, вони висвітлюють діяльність великих майстрів» (Klassen, J., 1990, с. 2). Праця Я. Классен стала першою вагомою науковою роботою, в якій докладно аналізується музична спадщина Клари Вік. В дослідженні також міститься цінний огляд істо-



ричних джерел, які несуть додаткову інформацію про різноманітну діяльність видатної піаністки. Так, на думку Я. Классен, щоденники Клари Вік, що охоплюють проміжок часу з 1824 по 1840 рр., є одним з найважливіших джерел про її діяльність в молоді роки. Вони зберігаються у Домі-музеї Роберта Шумана в Цвіккау (архів № 4877) у чотирьох томах, що складають сім блокнотів. Том I – блокноти 1, 2 (1819–28), 1832; том II – блокноти 3, 4 (4 січня 1830 – 30 грудня 1835); том III – блокноти 5, 6 (1 січня 1836 – 19 квітня 1838); том IV – блокнот 7 (23 квітня 1838 – 13 вересня 1840). Щоденники велися з 7 червня 1827 р. батьком Клари, який записував події додатково заднім числом з 1824 по 1827 рр. Записи закінчуються у вересні 1840 р., в день одруження Клари Вік з Робертом Шуманом. Лише 1859 р., через три роки після смерті Роберта Шумана, батько передав щоденники, які залишилися у нього, Клари. Вони називалися: «Зошити 1–6 моєї дочки Клари Шуман, подаровані мною / Дрезден / в березні 1859 / Фрідріх Вік» (як цит. у: Klassen, J., 1990, с. 27). До 1838 р. всі записи щоденника здійснювалися під ретельним наглядом батька. Велика їх частина належить самому Фрідріху Віку, який робив їх від імені своєї дочки. Вони містять трохи особистих відгуків, але основна частина їх документує в офіційно скупому тоні успіхи Клари Вік. Батько вів такі щоденники для виховання дисципліни і перевірки успішності доньки. З 1838 р., після розлуки з батьком, записи К. Вік набувають особистого і дуже приватного характеру. Я. Классен також повідомляє про частину щоденників, опубліковану Б. Ліцманом (Litzmann, В., 1920а, b, c) та Б. Борхард (Borchard, В., 1985).

Цікаву інформацію про молоді роки Клари містять листи Фрідріха Віка 1830–1838 рр. (Wieck, F., 1968), які він писав під час концертних турне з дочкою. Вони розповідають про кар'єру Клари як віртуоза і композитора у цей період. Я. Классен стверджує, що навіть в Німеччині видано далеко не весь великий епістолярний матеріал, що належить родині Шуманів. Частково листування Клари з Робертом, яке значною мірою відображає її діяльність, було опубліковане Б. Ліцманом та С. Кроссом у Бонні (1987). У дзеркалі цього листування точка зору артистки на музикування і самоствердження відображається

особливо ясно. Нікому з інших адресатів Роберт Шуман не приділив так багато уваги.

На думку Я. Классен, автобіографічні нариси К. Шуман вимагають критичної оцінки. В її записах і листах виявляються тенденції виносити швидкі судження, які часто не допускають заперечень; все, що стосується її діяльності як композитора, здебільшого має песимістичний характер. Одним із прикладів такого самобичування є власний негативний вирок щодо фортепіанного тріо ор. 17. При більш детальному знайомстві з цими записами з'ясовується, що на оцінки Клари сильно впливали часті зміни настрою, що й визначало ситуацію моменту. Ця ж схильність проявиться і в щоденниках періоду шлюбу – та ж недооцінка власного музичного обдарування в порівнянні з талантом чоловіка.

**Висновки.** Постать Клари Вік-Шуман – видатної жінки-композитора, успішної концертуючої піаністки, педагога, дружини, матері, музи двох геніальних композиторів-романтиків – була настільки яскравою, що змогла зламати всі попередні уявлення того часу стосовно ролі жінки у суспільстві. Про це свідчить вражаючий масштаб інтересу дослідників до її особистості та вивчення її життєтворчості, який не згасає в Європі вже протягом майже двох століть. З огляду праць європейських дослідників різних країн, присвячених Klarі Вік-Шуман, можна дійти висновку, що ще за її життя творчість цієї видатної жінки викликала неабиякий інтерес музикознавців і критиків (Г. Шилінг, Ф.-Ж. Фетіс, Х. Ріман), її музичні твори були відомі і затребувані. Однією з найголовніших тем, яка розглядається у наукових роботах, є особистість Клари як жінки, що зламала багатовікові уявлення про місце останньої в соціумі. Деякі з авторів (Ла Мара, С. Вайсвайлер) намагалися довести другорядність жіночої творчості, спираючись на дані про те, що сама Клара Шуман не завжди була впевнена у цінності написаних нею музичних творів. Інші дослідники (Ф. Ліст, Е. Вікоп, К. Дальхауз) доводили, що її доробок займає особливе, провідне місце серед творчості відомих історії жінок-композиторів.

Після смерті композиторки до її музичної спадщини стали звертатися значно менше. Підтвердженням цього є майже повна



відсутність її творів у концертних програмах піаністів і навіть не повне видання її композиторського доробку. Незважаючи на це, протягом ХХ ст. творчість К. Вік-Шуман продовжує ретельно вивчатися німецькими (Б. Ліцман, В. Клефельд, К. Хекер, Р. Хохенемзер, А. Мейрер, Е. Вікоп), французькими (Р. Пітроу), англійськими (П. Сасскінд, Дж. Чайсселл, Н. Райх) дослідниками. Протягом останніх 40 років інтерес до творчості К. Вік-Шуман значно зріс, що можливо, пов'язане з активізацією феміністичних рухів у світі. Особистість Клари стала одним з головних об'єктів досліджень про жінок, які писали і виконували музичні твори. Кульмінацією цього процесу можна назвати появу фундаментальної монографії Я. Классен (1990), де найбільш вичерпно проаналізовано творчий доробок композиторки, а також подаються цінні посилання на рідкісні історичні джерела, в тому числі листи з Дому-музею Р. Шумана у Цвікау, які ще не вийшли друком.

Таким чином, представлений вище великий масив літературних джерел, систематизований за хронологією і тематикою, дає уявлення про масштаби і аспекти вивчення такої наукової проблеми, як аналіз творчої спадщини Клари Вік-Шуман на сьогоднішній день. Автор публікації сподівається, що зібрана інформація полегшить орієнтування в пошуках відповідей на багато питань, що можуть зацікавити музикознавців, які вирішать досліджувати проблематику, пов'язану з її творчістю.

Підводячи підсумок, наведемо узагальнену класифікацію представленої літератури. Так, щоденники Клари, в тому числі із записами її батька, які відносяться до раннього періоду її творчого становлення, висвітлюють розуміння того, як формувався світогляд піаністки. Оціночні судження щодо цінності композиції як важливої сфери творчості музикантки слід шукати в епістолярній спадщині, зокрема, в її листуванні з Р. Шуманом та Й. Брамсом. Там само мова йде про мотиви і емоційні межі її творчості. Відповіді на більшість питань, які можуть виникнути у виконавця-інтерпретатора творів К. Шуман, можна знайти в фундаментальному біографічному дослідженні Б. Ліцмана і статтях Ф. Ліста. Великий шар досліджень, які вийшли друком, починаючи з 80 рр. ХХ ст., не можна відкидати, оскільки їх автори

спираються на сучасні методи аналізу. Тому ніби вже розкриті проблеми вирішуються на новому рівні, починаючи від дослідження забутих сторінок «жіночої музики ХІХ століття» (Klassen, J., 1990, с. 2), нових даних про життєтворчість музикантки, і закінчуючи питанням складових стилів та жанрів її музики. Всі ці аспекти дають змогу по крупицям «збирати» творчий та особистісний «портрет» геніальної жінки ХІХ ст.

**Перспектива дослідження.** Велике, як відомо, бачиться на відстані. І, звичайно, безліч розгадок ще чекають шанувальників таланту Клари Вік на сторінках праць європейських дослідників, присвячених Роберту Шуману та Йоганесу Брамсу.

#### ЛІТЕРАТУРА

Лабриола, А. (1960). *Очерки материалистического понимания истории*. Москва: Наука, 201.

Лосева, О. В. (2012). *Роберт и Клара Шуман: русские пути. К проблеме взаимодействия культур*. (Дис. ... д-ра искусствоведения). Федеральное государственное научно-исследовательское учреждение «Государственный институт искусствознания». Москва.

Шохирева, Н. А. (2008). *Фортепианное искусство Клары Шуман*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва.

Borchard, B. (1985). *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Weinheim/Basel: Beltz (Ergebnisse der Frauenforschung, Bd. 4), 351 S.

Borchard, B. (1991). *Clara Schumann: Ihr Leben*. Berlin: Wien: Frankfurt/Main: Ullstein HC Verlag, 427.

Chissell, J. (1983). *Clara Schumann, a dedicated spirit: a study of her life and work*. London: H. Hamilton, 232.

Dahlhaus, C. (1980). *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft)*. Bd. 6. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag, 360.

Fétis, F. J. (1878). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2 ed., entièrement ref. et augm. de plus de moitié. T. 8: S-Z. Paris: Librairie de Firmin – Didot, 527.



Klassen, J. (1990). *Clara Wieck-Schuman. Die Virtuosin als Komponistin; Studien zu ihrem Werk*. Kassel; Basel; London; New York; Bärenreiter, 274.

Koch, P.-Au. (1991). *Clara Wieck-Schumann: (1819–1896): Kompositionen: eine Zusammenstellung der Werke, Literatur und Schallplatten*. Frankfurt am Main: Zimmermann; Hofheim am Taunus: F. Hofmeister, 48.

Liszt, F. (1882). Clara Schumann [1855]. *Gesammelte Schriften*, Deutsch bearbeitet von Lina Ramann. Band IV. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 187–206.

Litzmann, B. (1920a). *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*. Band 1: Mädchenjahre 1819–1840. 7. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 431.

Litzmann, B. (1920b). *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*. Band 2: Ehejahre 1840–1856. 6. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 416.

Litzmann, B. (1920c). *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*. Band 3: Clara Schumann und ihre Freunde 1856–1896. 4. Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 642.

Mara, La (1868). *Musikalische Studienköpfe*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 328.

Reich, Nancy B. (1985). *Clara Schumann, the artist and the woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 346.

Rieger, E. (1981). *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*. Berlin: Ullstein, 302.

Riemann, H. (1959). *Musik-Lexikon*. Mainz: B. Schott's Söhne. Retrieved from [https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.324695/2015.324695.Riemann-Musik\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.324695/2015.324695.Riemann-Musik_djvu.txt)

Schilling G. (1840). *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften: oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler, 926. Retrieved from <https://archive.org/details/encyclopieder06byuschi/page/n6>

Schumann, Eugenie (1931). *Robert Schumann, ein Lebensbild meines Vaters*. Leipzig: V. Hase & Koehler, 405.



Stegmann, M. (2001). *Clara Schumann*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 160.

Susskind, P. (1980). Clara Schumann. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed). London: Macmillan Publishers Limited, p. 827.

Weissweiler, E. (1981). *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte mit Biographien und Werkbeispielen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 400.

Wieck, Friedrich, 1785–1873. (1968). *Briefe aus den Jahren 1830–1838. Eingeleitet und hrsg. von Käthe Walch-Schumann*. Köln: A. Volk-Verlag, 103. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 74).

#### REFERENCES

Borchard, B. (1985). *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts [Robert Schumann and Clara Wieck. Conditions of artistic work in the first half of the 19th century]*. Weinheim/Basel: Beltz (Ergebnisse der Frauenforschung [Results of women's researches], vol. 4), 351 [in German].

Borchard, B. (1991). *Clara Schumann: Ihr Leben [Clara Schumann: Her Life]*. Berlin: Wien: Frankfurt/Main: Ullstein HC Verlag, 427 [in German].

Chissell, J. (1983). *Clara Schumann, a dedicated spirit: a study of her life and work*. London: H. Hamilton, 232.

Dahlhaus, C. (1980). *Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft) [The music of the 19th century (New Handbook of Musicology)]*. Vol. 6. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag, 360 [in German].

Fétis, F. J. (1878). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique [Universal biography of musicians and general bibliography of music]*. 2 ed., entirely ref. and increase more than half. Vol. 8: S-Z. Paris: Librairie de Firmin – Didot, 527 [in French].

Klassen, J. (1990). *Clara Wieck-Schuman. Die Virtuosin als Komponistin; Studien zu ihrem Werk [Clara Wieck-Schuman. The virtuoso as a composer; Studies on her work]*. Kassel; Basel; London; New York; Bärenreiter, 274 [in German].



Koch, P.-Au. (1991). *Clara Wieck-Schumann: (1819–1896): Kompositionen: eine Zusammenstellung der Werke, Literatur und Schallplatten [Clara Wieck-Schumann: (1819–1896): Compositions: a compilation of works, literature and records]*. Frankfurt am Main: Zimmermann; Hofheim am Taunus: F. Hofmeister, 48 [in German].

Labriola, A. (1960). *Ocherki materialisticheskogo ponimaniya istorii [Essays on the Materialist Understanding of History]*. Moscow: Nauka, 201 [in Russian].

Liszt, F. (1882). Clara Schumann [1855]. *Gesammelte Schriften [Collected writings]*. German edition by Lina Ramann. Vol. IV. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 187–206 [in German].

Litzmann, B. (1920a). *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen [Clara Schumann. The life of an artist. According to diaries and letters. Vol. 1: Mädchenjahre 1819–1840 [Clara Schumann. The life of an artist. According to diaries and letters. Vol. 1. Years of girlhood 1819–1840]*. 7th ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 431 [in German].

Litzmann, B. (1920b). *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. Vol. 2: Years of marriage 1840–1856]*. 6th ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 416 [in German].

Litzmann, B. (1920c). *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen [Clara Schumann. The life of an artist. According to diaries and letters. Vol. 3: Clara Schumann and her friends 1856–1896]*. 4th ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 642 [in German].

Loseva, O. V. (2012). *Robert i Klara Shuman: russkie puti. K probleme vzaimodeystviya kultur [Robert and Clara Schumann: Russian ways. To the problem of the interaction of cultures]*. (Doctoral diss.). Federal State Research Institution “State Institute of Art Studies”. Moscow [in Russian].

Mara, La (1868). *Musikalische Studienköpfe [Musical Learned Heads]*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 328 [in German].

Reich, Nancy B. (1985). *Clara Schumann, the artist and the woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 346.

Rieger, E. (1981). *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung [Woman, music and men's rules. On the exclusion of*



women from German music education, musicology and music practice]. Berlin: Ullstein, 302 [in German].

Riemann, H. (1959). *Musik-Lexikon [Music-Lexicon]*. Mainz: B. Schott's Söhne. Retrieved from [https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.324695/2015.324695.Riemann-Musik\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.324695/2015.324695.Riemann-Musik_djvu.txt) [in German].

Schilling G. (1840). *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften: oder Universal-Lexicon der Tonkunst [Encyclopedia of all musical sciences: or Universal-Lexicon of musical art]*. Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler, 926. Retrieved from <https://archive.org/details/encyclopiedier06byuschi/page/n6> [in German].

Schumann, Eugenie (1931). *Robert Schumann, ein Lebensbild meines Vaters [Robert Schumann, the life picture of my father]*. Leipzig: V. Hase & Koehler, 405 [in German].

Shokhireva, N. A. (2008). *Fortepiannoe iskusstvo Klary Shuman [The piano art of Clara Schumann]*. (Candidate's thesis). Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. Moscow [in Russian].

Stegmann, M. (2001). *Clara Schumann*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 160 [in German].

Susskind, P. (1980). Clara Schumann. *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed). London: Macmillan Publishers Limited, p. 827.

Weissweiler, E. (1981). *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte mit Biographien und Werkbeispielen [Composers for 500 years. Culture and history of influences with biographies and examples of works]*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 400 [in German].

Wieck, Friedrich, 1785–1873. (1968). *Briefe aus den Jahren 1830–1838. Eingeleitet und hrsg. von Käthe Walch-Schumann [Letters from the years 1830–1838. Initiated and ed. by Kathe Walch-Schumann]*. Köln: A. Volk-Verlag, 103. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 74 [Contributions to the Rhine music history, no. 74]) [in German].



УДК 78.071.1 (485) : 78.035

DOI 10.34064/khnum2-1715

**Сердюк Я. О.**

ORCID 0000-0002-4007-5563

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Аманда Майєр: скрипалька, піаністка, композиторка – представниця лейпцизького романтизму**

**АНОТАЦІЯ** ■ **Сердюк Я. О. Аманда Майєр: скрипалька, піаністка, композиторка – представниця лейпцизького романтизму.** ■ Вперше у вітчизняному музикознавстві здійснюється спроба дати стислий огляд життєвого та творчого шляху талановитої жінки, чиє ім'я майже невідоме на пострадянському просторі та малознане й у закордонній музикології – шведської скрипальки, композиторки, піаністки *Аманди Рьонтген-Майєр* (1853–1894), вихованці Стокгольмського Королівського Коледжу музики та Лейпцизької консерваторії, сучасниці Клари Шуман, Й. Брамса, Е. Гріга, з якими її та її чоловіка – композитора, піаніста, диригента Юліуса Рьонтгена – пов'язували досить тривалі творчі та дружні відносини. Метою пропонованого дослідження є характеристика творчого спадку Аманди Майєр у контексті європейського романтизму.

Так, композиторський стиль А. Майєр вбирає в себе характерні риси романтичної епохи. В її творах переважає лірична стихія, хоча композиторці не є чужими й драматичні, героїчні, епічні образи. Пісенність шубертівсько-мендельсонівського плану з опорою на фольклорні витоки, чіткі завершені форми, тяжіння до класичної функціональності, розвинена і насичена фактура творів, здебільшого скрипкових, близькі до музичної стилістики творчості пізнього Р. Шумана та Й. Брамса, що дозволяє вважати А. Майєр представницею Лейпцизької школи музичного романтизму. Творчість А. Майєр, незважаючи на відсутність яскраво вираженого новаторства, має самостійну художню цінність і, водночас, є одним з таких музичних явищ,

які допомагають скласти більш повну картину розвитку музичного мистецтва ХІХ ст. ■ **Ключові слова:** *шведська композиторка, скрипка, віртуозність, творчість, Романтизм, Лейпцизька школа в музиці, композиторський стиль, творчий спадок Аманди Рьонтген-Майєр.*

**АННОТАЦІЯ ■ Сердюк Я. А. Аманда Майєр: скрипачка, пианістка, композитор – представельниця лейпцизького романтизму.** ■ Вперше в отечественном музыковедении осуществляется попытка дать краткий обзор жизненного и творческого пути талантливой женщины, чьё имя почти неизвестно на постсоветском пространстве и малоизвестно в зарубежном музыкознании – шведской скрипачки, композитора, пианистки Аманды Рёнтген-Майєр (1853–1894), воспитанницы Стокгольмского Королевского Колледжа музыки и Лейпцигской консерватории, современницы Клары Шуман, И. Брамса, Э. Грига, с которыми её и её мужа – композитора, пианиста, дирижёра Юлиуса Рёнтгена – связывали достаточно продолжительные творческие и дружеские отношения. Целью предлагаемого исследования является характеристика творческого наследия Аманды Майєр в контексте европейского романтизма.

Так, композиторский стиль А. Майєр вобрал в себя характерные черты романтической эпохи. В её произведениях преобладает лирическая стихия, хотя композитору не чужды и драматические, героические, эпические образы. Песенность шубертовско-мендельсоновского плана с опорой на фольклорные истоки, чёткие завершённые формы, тяготение к классической функциональности, развитая и насыщенная фактура произведений, в основном скрипичных, близки музыкальной стилистике творчества позднего Р. Шумана и И. Брамса, что позволяет считать А. Майєр представительницей Лейпцигской школы музыкального романтизма. Творчество А. Майєр, несмотря на отсутствие ярко выраженного новаторства, имеет самостоятельную художественную ценность, будучи одним из тех музыкальных явлений, которые помогают составить более полную картину развития музыкального искусства ХІХ в. ■ **Ключевые слова:** *шведский композитор, скрипка, виртуозность, творчество, Романтизм, Лейпцигская школа в музыке, композиторский стиль, творческое наследие Аманды Рёнтген-Майєр.*



**ABSTRACT ■ Serdiuk Ya. O. Amanda Maier: a violinist, a pianist, a composer – the representative of Leipzig Romanticism.**

■ **Background.** The performance practice of recent decades demonstrates an obvious tendency to expand and update the repertoire due to the use of the works of those composers whose pieces had “lost” over time against to the pieces of their more famous contemporaries. At the same time, in sociology, psychology, culturology, gender issues are largely relevant. Musicology does not stand aside, applying the achievements of gender psychology in the study of composer creativity and musical performing (Tsurkanenko, I., 2011; Gigolaeva-Yurchenko, V., 2012, 2015; Fan, Liu, 2017). In general, the issue of gender equality is quite acute in contemporary public discourse. The indicated tendencies determine the interest of many musicians and listeners in the work of women-composers (for example, recently, the creativity by Clara Schumann attracts the attention of performers all over the world, in particular, in Ukraine the International Music Festival “Kharkiv Assemblies” – 2018 was dedicated to her works).

**The theme of the proposed work** is also a response to the noted trends in performing practice and musicology discourse. For the first time in domestic musicology an attempt is made to give a brief overview of the life and career of another talented woman, whose name is little known in the post-Soviet space. This is a Swedish violinist, composer and pianist *Amanda Röntgen-Maier* (1853–1894), a graduate of the Stockholm Royal College of Music and the Leipzig Conservatory, a contemporary of Clara Schumann, J. Brahms, E. Grieg, with whom she and her husband – composer, pianist, conductor Julius Röntgen – were associated for enough long time by creative and friendly relationships.

In the post-Soviet space, not a single work has been published that would be dedicated to the works of A. Maier. In European and American musicology, the composer’s personality and creative heritage is also not widely studied. Her name is only occasionally mentioned in works examining the musical culture and, in particular, the performing arts of Sweden at that time (Jönsson, Å., 1995, 151–156; Karlsson, Å., 1994, 38–43; Lundholm, L., 1992, 14–15; Löndahl, T., 1994; Öhrström, E., 1987, 1995). **The aim** of the proposed study is to characterize Amanda Meier’s creative heritage in the context of European romanticism.

**Research results.** Based on the available sources, we summarized the basic information about the life and career of A. Maier. *Carolina Amanda Erica*



*Maier* (married *Röntgen-Maier*) was born on February 20, 1853 in Landskrona. She received the first music lessons from his father, Karl Edward Mayer, a native of Germany (from Württemberg), who worked as a confectioner in Landskrona, but also studied music, in particular, in 1852 he received a diploma of “music director” in Stockholm and had regular contracts.

In 1869, Amanda entered to the Kungliga Musikaliska akademien (Royal College of Music) in Stockholm. There she learns to play several instruments at once: the violin, cello, piano, organ, and also studies history, music theory and musical aesthetics. A. Maier graduated from Royal College successfully and became the first woman who received the title of “Musik Direktor”. The final concert, which took place in April 1873, included the performance of the program on the violin and on the organ and also A. Maier’s own work – the Romance for Violin.

In the spring of 1874, Amanda received the grant from the Royal College for further studies at the Leipzig Conservatory. Here, Engelbert Röntgen, the accompanist of the glorious orchestra Gewandhaus, becomes her teacher on the violin, and she studies harmony and composition under the guidance of Karl Heinrich Karsten Reinecke and Ernst Friedrich Richter. Education in Leipzig lasts from 1874 to 1876. In the summer and autumn of 1875, A. Maier returns to Landskrona, where she writes the first major work – the Concerto for violin and orchestra in one-movement, D minor, which was performed twice: in December 1875 in Halle and in February 1876 with the Gewandhaus Orchestra under the direction of K. Reinecke. The further career of A. Maier, both performing and composing, developed very successfully. She made several major concert trips between 1876 and 1880: to Sweden and Norway, to Finland and St. Petersburg; she also played to the Swedish king Oscar II (1876); concerts were held with constant success.

While studying in Leipzig, A. Maier met her future husband (the son of her violin teacher) Julius Röntgen, composer and conductor. They married 1880 in Landskrona. Their personal relationships included active creative communication, both playing music together, and exchanging musical ideas, getting to know each other’s works. Part of his chamber opuses, for example, the cycle of Swedish folk dances, A. Maier created in collaboration with her husband. An analogy with life of Robert and Clara Schumann may take place here, although the Röntgen spouses did not have to endure such dramatic collisions that fell to the lot of the first.



After the wedding, Röntgen family moved to Amsterdam, where Julius Röntgen soon occupies senior positions in several music organizations. On the contrary, the concert and composing activities of A. Maier go to the decline. This was due both, to the birth of two sons, and to a significant deterioration in her health. Nevertheless, she maintains her violin skills at the proper level and actively participates in performances in music salons, which the family arranges at home. The guests of these meetings were, in particular, J. Brahms, K. Schumann, E. Grieg with his wife and A. Rubinstein.

The last years of A. Maier's life were connected with Nice, Davos and Norway. In the fall of 1888 she was in Nice with the goal of treating the lungs, communicating there with her friends Heinrich and Elizabeth Herzogenberg. With the latter, they played Brahms violin sonatas, and the next (1889) year A. Maier played the same pieces with Clara Schumann. Amanda Maier spent the autumn of 1889 under the supervision of doctors in Davos, and the winter – in Nice. In 1890, she returned to Amsterdam. His last major work dates back to 1891 – the Piano Quartet in D minor. During the last three years of her life, she visited Denmark, Sweden and Norway, where she performed, among other, her husband's works, for example, the suite "From Jotunheim". In the summer of 1889, A. Maier took part in concerts at the Nirgaard Castle in Denmark. In 1894, she returned to Amsterdam again. Her health seems stable, a few hours before her death she was conducting classes with her sons. A. Maier died July 15, 1894.

The works of A. Maier, *published during the life* of the composer, include the following: Sonata in H minor (1878); 6 Pieces for violin and piano (1879); "Dialogues" – 10 small pieces for piano, some of which were created by Julius Röntgen (1883); Swedish songs and dances for violin and piano; Quartet for piano, violin, viola and cello E minor (1891). *Still unprinted* are the following works: Romance for violin and piano; Trio for violin, cello and piano (1874); Concert for violin and orchestra (1875); Quartet for piano, violin, viola and clarinet E minor; "Nordiska Tonbilder" for violin and piano (1876); Intermezzo for piano; Two string quartets; March for piano, violin, viola and cello; Romances on the texts of David Wiersen; Trio for piano and two violins; 25 Preludes for piano.

The *composer style* of A. Mayer incorporates the characteristic features of the Romantic era, in particular, the Leipzig school. Lyric elements prevail in her works, although the composer is not alien to dramatic, heroic, epic images (the Piano Quartet E minor, some pieces from the Six Songs for Violin and Piano

series). In the embodiment of such a circle of images, parallels with the musical style of the works of J. Brahms are quite clearly traced.

In *constructing thematic* structures, A. Maier relies on the melody of the Schubert-Mendelssohn type. The compositional solutions are defined mainly by the classical principles of forming, which resembles the works of F. Mendelssohn, the late chamber compositions of R. Schumann, where the lyrical expression gets a clear, complete form. *The harmonic language* of the works of A. Maier gravitates toward classical functionality rather than the uncertainty, instability and colorfulness inherent in the harmony of F. Liszt, R. Wagner and their followers. The main instrument, for which most of the opuses by A. Maier was created, the *violin, is interpreted in various ways*: it appears both, in the lyrical and the virtuoso roles. *The piano texture* of chamber compositions by A. Maier is quite developed and rich; the composer clearly gravitates towards the equality of all parties in an ensemble. At the same time, piano techniques are reminiscent of texture formulas by F. Mendelssohn and J. Brahms. Finally, in A. Mayer's works manifest themselves such characteristic of European romanticism, as *attraction to folklore*, a reliance on folk song sources.

**Conclusions.** Periods in the history of music seemed already well studied, hide many more composer names and works, which are worthy of the attention of performers, musicologists and listeners. A. Mayer's creativity, despite the lack of pronounced innovation, has an independent artistic value and, at the same time, is one of such musical phenomena that help to compile a more complete picture of the development of musical art in the XIX century and gain a deeper understanding of the musical culture of this period. **The prospect** of further development of the topic of this essay should be a more detailed study of the creative heritage of A. Maier in the context of European musical Romanticism.

■ **Key words:** *Swedish composer, violinist, virtuoso, romantic composer style, Leipzig Romanticism, Amanda Röntgen-Maier's creative heritage.*

□ □ □

**Постановка проблеми.** Виконавська практика останніх десятиліть демонструє яскраво виражену тенденцію до розширення та оновлення репертуару завдяки зверненню до творів тих композиторів, чий постаті із плином часу «загубилися» поряд з постатями їх більш зна-



них сучасників. Про це свідчать, зокрема, трансляції однієї з європейських Інтернет-радіостанцій, що спеціалізуються на академічній музиці – Radio Swiss Classic, на пострадянському просторі – наповнення ресурсу Classic online.ru, тощо. Водночас, у соціології, психології, культурології значною мірою актуалізуються гендерні питання. Не стоїть осторонь і музикознавство, що апробує надбання гендерної психології у вивченні композиторської творчості та музичного виконавства (Цурканенко, І., 2011; Гіголаєва-Юрченко, В., 2012, 2015; Фань, Лю, 2017). Загалом у сучасному суспільному дискурсі досить гостро постає питання гендерної рівності.

Позначені тенденції, як видається, зумовлюють інтерес багатьох музикантів та слухачів до творчості жінок-композиторів. Так, у останні часи по всьому світу виконуються твори Клари Шуман; згадаємо, зокрема, записи переважної більшості її фортепіанних творів, зроблені бельгійським піаністом Йозефом Де Бенхувером, фортепіанного концерту ор. 7 у виконанні Вероніки Йохум, вокальних творів, виконаних Барбарою Бонні в ансамблі з Володимиром Ашкеназі, камерної музики тощо – у виконанні багатьох молодих європейських музикантів<sup>1</sup>.

Нарешті, міжнародний фестиваль «Харківські асамблеї» 2018 р. було присвячено творчості Клари Шуман, науково-практична конференція, що відбулася у його рамках, теж мала тематику, пов'язану із творчістю талановитих жінок-мисткинь. Додамо також, що в березні 2019 р. у Харкові в рамках «Тижня жіночої солідарності» відбувся концерт, на якому було представлено твори молодих українських композиторок. Ці події вписуються у контекст світової виконавської практики. Так, нам відомі факти організації регулярних (зокрема, щорічних) концертів з творів жінок-композиторів музикантами по всьому світу, наприклад, американською скрипалькою, альтисткою, блок-флейтисткою Елейн Файн (Fine, E., 2009).

Тема пропонованої роботи також є відгуком на відмічені тенденції у виконавській практиці та музикознавчому дискурсі. Вперше у віт-

<sup>1</sup> Див. Barbara Bonney; “Die stille Lotosblume”; Clara Schumann. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=h-5tIg\\_Jps](https://www.youtube.com/watch?v=h-5tIg_Jps); Clara Schumann: Three romances for violin and piano Op. 22. Played by Esbjerg Ensemble. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yJFcJOFwtE4>

чизняному музикознавстві здійснюється спроба дати стислий огляд життєвого та творчого шляху ще однієї талановитої жінки, чие ім'я є маловідомим на пострадянському просторі – шведської скрипальки, композиторки, піаністки *Аманди Рьонтген-Майєр* (1853–1894), вихованці Стокгольмського Королівського Коледжу музики та Лейпцизької консерваторії, сучасниці Клари Шуман, Й. Брамса, Е. Гріга, з якими її та її чоловіка – композитора, піаніста, диригента Юліуса Рьонтгена – пов'язували досить тривалі творчі та дружні відносини.

**Метою** пропонованого дослідження є характеристика творчого спадку Аманди Майєр у контексті європейського романтизму.

**Аналіз останніх публікацій за темою дослідження.** На пострадянському просторі не було опубліковано жодної роботи, що її було б присвячено творчості А. Майєр. У європейському та американському музикознавстві особистість та творча спадщина композиторки також не є широко вивченою. Її ім'я лише епізодично згадується в працях, що розглядають музичну культуру і, зокрема, виконавське мистецтво Швеції того часу (напр., Jönsson, Å., 1995, 151–156; Karlsson, Å., 1994, 38–43; Lundholm, L., 1992, 14–15; Öhrström, E., 1987, 1995).

Дуже стислі біографічні статті наявні у «Musik Lexikon» Г. Рімана (Riemann, 2017) та словнику Гроува (Grove, 2001). Зовсім короткий біографічний матеріал міститься у довіднику «Women of Notes: 1,000 Women Composers Born Before 1900» (Laurence, 1978). Трохи більш розгорнутий біографічний матеріал, який розміщено на сайті Шведського музичного товариства, належить Е. Öhrström (2013).

У низці зарубіжних музикознавчих праць ім'я Аманди Майєр згадується лише фрагментарно, поряд із ім'ям її чоловіка Юліуса Рьонтгена, у контексті розгляду його життя та творчості. Наприклад, у виданні вибраних листів Е. Гріга, в тому числі й до Ю. Рьонтгена (Grieg, 2001). В іншій роботі наведено уривок з листа Ю. Рьонтгена до дружини з приводу його творчого спілкування з Й. Брамсом (Internationaler Brahms-Kongress, Gmunden, 1997). Також ім'я А. Майєр епізодично згадується і у зв'язку із вивченням творчості Й. Брамса; зокрема, в одній із праць, присвячених його виконавській діяльності, наведено програму домашнього концерту,



де брали участь як подружжя Рьонтген, так і сам Й. Брамс. На цьому концерті А. Майер разом із чоловіком виконувала власну скрипкову сонату, а з творів Й. Брамса було зіграно Фортепіанний квартет g-moll (Hofmann R. & Hofmann K., 2006).

Останнім часом в Інтернеті з'явилася певна кількість записів творів А. Майер<sup>2</sup>, біографічні матеріали, зокрема, у блогах деяких зарубіжних музикантів, для яких, зауважимо, творчість композиторки також є недостатньо вивченою цариною (Brown, N. A., 2016); Fine, E., 2009; Broad, L., 2019). У згаданих ресурсах знаходимо лише фрагментарні та досить суб'єктивні характеристики творів мисткині, що відносяться лише до загального змісту останніх.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Спираючись на наявні джерела, узагальнимо основні відомості щодо життєвого та творчого шляху А. Майер.

Кароліна Аманда Еріка Майер (у шлюбі – Майер-Рьонтген) народилася 20 лютого 1853 р. в Ландскроні. Перші уроки музики вона отримала від свого батька – Карла Едварда Майера, вихідця з Німеччини (з Вюртемберга), який працював у Ландскроні кондитером, однак займався й музикою, зокрема, 1852 р. він отримав диплом «музичного директора» у Стокгольмі та мав регулярні ангажементи.

У 1869 р. Аманда вступає до Kungliga Musikaliska akademien (Королівського Коледжу музики) у Стокгольмі. Там вона вчиться грі одразу на декількох інструментах: скрипці, віолончелі, фортепіано, органі, а також вивчає історію, теорію музики і музичну естетику. Л. Брод зазначає: «During her lifetime, Maier was best-known as a violinist. She was a formidable multi-instrumentalist who could well have had a career playing the organ, but she chose the violin as her principal instrument»<sup>3</sup> (Broad, L., n. d.). А. Майер успішно закінчує Королівський

<sup>2</sup> Дискографія та музичні виконання представлені у: Amanda Maier (n. d). *Julius Röntgen 1833–1932*; Broad, L. (2019). Listening to Amanda Röntgen Maier. (Інтернет-адреси наведені в списку літератури).

<sup>3</sup> «Протягом свого життя Майер була найбільш відомою як скрипалька. Вона була визначною мультиінструменталісткою, яка легко могла б здійснити кар'єру органістки, однак вона обрала скрипку своїм головним інструментом». (Переклад автора *статті* – Я. С.).



Коледж і стає першою жінкою, що отримала звання «Musik Direktor». Випускний іспит-концерт, що відбувся у квітні 1873 р., включав виконання програми на скрипці та на органі, до якої увійшов і власний твір А. Майер – «Романс» для скрипки.

Навесні 1874 р. Аманда отримує від Королівського Коледжу грант на подальше навчання у Лейпцизькій консерваторії. Тут її викладачем зі скрипки стає концертмейстер славетного оркестру Гевандхауз Енгельберт Рьонтген, а гармонію та композицію вона вивчає під керівництвом Карла Гайнріха Карстена Райнеке (Рейнеке) та Ернста Фрідріха Ріхтера.

Навчання у Лейпцизі триває з 1874 по 1876 рр., влітку та восени 1875-го А. Майер повертається до Ландскрони, де пише перший великий твір – одночастинний Концерт для скрипки з оркестром d-moll, який виконувався двічі: у грудні 1875 в Халле та у лютому 1876 з оркестром Гевандхауза під керівництвом К. Райнеке.

Зауважимо, що подальша кар'єра А. Майер, як виконавська, так і композиторська, складалася дуже вдало. Нею було здійснено кілька великих гастрольних поїздок у період між 1876 та 1880 рр.: до Швеції та Норвегії, разом із співаками Луїзою Пік і Свенном Вільгельмом Лундвіком, піаністкою Августою Кіллендер, до Фінляндії та до Санкт-Петербурга. Вона також виступала й перед шведським королем Оскаром II у 1876 р.

Концерти проходили з незмінним успіхом у публіки, і відгуки критиків були загалом схвальними.

Під час навчання у Лейпцизі А. Майер зустріла свого майбутнього чоловіка, сина свого викладача скрипки Енгельберта Рьонтгена, – Юліуса, композитора та диригента. Вони одружилися 1880 р. у Ландскроні. Зауважимо, що їх особисті взаємини включали активне творче спілкування, як музикування разом, так і обмін музичними ідеями, знайомство із творами один одного. Частину своїх камерних опусів, наприклад, цикл «Шведських народних танців», А. Майер створила у співавторстві з чоловіком. Тут виникає певна паралель із тим, як складалося життя Роберта та Клари Шуманів, хоча подружжю Рьонтгенів й не довелося пережити таких драматичних колізій, які випали на долю перших.



Після весілля Рьонтгени переїжджають до Амстердаму, де Ю. Рьонтген з часом займає керівні посади в декількох музичних організаціях. Водночас концертна та композиторська діяльність А. Майєр, навпаки, йде на спад. Це було пов'язано як із народженням двох синів (які згодом теж стали професійними музикантами), так і зі значним погіршенням стану її здоров'я (хворобою очей та плевритом, який згодом став причиною передчасної смерті композиторки). Тим не менш, вона підтримує свої навички гри на скрипці на належному рівні та бере активну участь у виступах в музичних салонах, які подружжя влаштовує у себе вдома. Гостями цих зібрань були Й. Брамс, К. Шуман, Е. Гріг з дружиною, А. Рубінштейн та інші знані європейські музиканти.

Останні роки життя А. Майєр пов'язані із Ніццею, Давосом та Норвегією. Восени 1888 р. вона перебуває у Ніцці з метою лікування легенів; там композиторка спілкується зі своїми друзями Генріхом і Елізабет Герцогенберг. З останньою вони виконували скрипкові сонати Брамса, а наступного року (1889) А. Майєр грала ті самі твори разом з Кларою Шуман. Аманда Майєр провела осінь 1889 р. під наглядом лікарів у Давосі, а зиму – в Ніцці.

У 1890 А. Майєр повертається до Амстердама, відновлює перервані через хворобу заняття музикою зі своїми синами. До 1891 відноситься її остання велика робота – фортепіанний Квартет e-moll. Протягом останніх трьох років життя вона відвідала Данію, Швецію та Норвегію, де виконувала, зокрема, й твори чоловіка, наприклад, Сюїту «З Йотунхейма». Влітку 1889 р. А. Майєр брала участь у концертах в замку Нїрґаард у Данії.

У 1894 р. композиторка повертається до Амстердаму. У цей період стан її здоров'я видавався стабільним, за кілька годин до смерті вона проводила уроки зі своїми синами. Померла А. Майєр 15 липня 1894 р.

Творчий доробок композиторки включає цілу низку камерних творів та Концерт для скрипки з оркестром. Деякі з них досі не надруковані та зберігаються в рукописах у бібліотеці Стокгольму. Скановані копії частини творів А. Майєр, зокрема, Фортепіанного квартету e-moll, Фортепіанного тріо Es-dur, наявні у вільному доступі на Інтернет-ресурсі «Petrucci music library».

До творів А. Майєр, опублікованих ще за життя композиторки, належать такі:

- Соната h-moll (1878);
- 6 п'єс для скрипки і фортепіано (1879);
- «Діалоги» – 10 маленьких п'єс для фортепіано, частину з яких створено Ю. Рьонтгеном (1883);
- «Шведські пісні та танці» для скрипки і фортепіано;
- Квартет для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі e-moll (1891).

Досі не надрукованими є твори:

- «Романс» для скрипки і фортепіано;
- Тріо для скрипки віолончелі і фортепіано (1874);
- Концерт для скрипки з оркестром (1875);
- Квартет для фортепіано, скрипки, альту та кларнета e-moll;
- «Nordiska Tonbilder» для скрипки і фортепіано (1876);
- Інтермеццо для фортепіано;
- Два струнних квартети;
- Марш для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі;
- Романси на тексти Давіда Вірсена;
- Тріо для фортепіано та двох скрипок;
- 25 прелюдій для фортепіано.

Композиторський стиль А. Майєр вбирає в себе характерні риси романтичної епохи і, зокрема, лейпцизької школи. В її творах переважає лірична стихія, хоча для композиторки не є чужими й драматичні, героїчні, епічні образи, які ми можемо зустріти, наприклад, у Фортепіанному квартеті e-moll, деяких п'єсах циклу «Шість п'єс для скрипки і фортепіано». У втіленні подібного кола образів досить яскраво простежуються паралелі із музичною стилістикою творів Й. Брамса.

У побудові тематичних структур А. Майєр спирається на пісенність шубертівсько-мендельсонівського плану. У композиційних рішеннях переважають класичні принципи формоутворення, що на-



гадує твори Ф. Мендельсона, пізні камерні твори Р. Шумана, в яких ліричне висловлювання набуває чіткої завершеної форми.

Гармонічна мова творів А. Майєр тяжіє радше до класичної функціональності, ніж до функційної невизначеності, нестійкості та барвистості, що притаманні гармонії Ф. Ліста, Р. Вагнера та їх послідовників.

Головний інструмент, для якого створювалась більшість опусів А. Майєр, скрипку, трактовано різноманітно: вона виступає і в кантиленному, ліричному, і в віртуозному амплуа.

Фортепіанна фактура камерних творів А. Майєр є досить розвиненою і насиченою; композиторка явно тяжіє до рівності усіх партій в ансамблі. При цьому прийоми фортепіанного письма нагадують про фактурні формули творів Ф. Мендельсона та Й. Брамса.

В творчості А. Майєр проявляє себе, нарешті, й характерне для європейського романтизму тяжіння до фольклору, опора на народно-пісенні витоки.

**Висновки.** Як бачимо, періоди в історії музики, які видаються вже широко вивченими, приховують ще багато композиторських імен та творів, вартих уваги виконавців, музикознавців, слухачів. Творчість А. Майєр, незважаючи на відсутність яскраво вираженого новаторства, має самостійну художню цінність і, водночас, є одним з таких музичних явищ, які допомагають скласти більш повну картину розвитку музичного мистецтва у ХІХ ст. та отримати більш глибоке уявлення про музичну культуру цього періоду.

**Перспективою** подальшого розвитку теми цієї розвідки має бути більш детальне вивчення творчого спадку А. Майєр у контексті європейського музичного романтизму.

#### ЛІТЕРАТУРА

Гиголаева-Юрченко, В. О. (2012). Гендерно-исполнительский анализ романсов С. Рахманинова: «О нет, молю, не уходи» (И. Архипова) и «Полюбила я на печаль свою» (Б. Христов). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (34), 293–301. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.



Гіголаєва-Юрченко, В. О. (2015). Гендерна ідентифікація у виконавській інтерпретації російської та української вокальної лірики ХІХ – початку ХХ століть. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Фань, Лю (2017). Гендерний образ фортепіано. *Мистецтвознавчі записки*, 32, 382–390. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.

Цурканенко, І. В. (2011). Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства. *Мова і культура. Т. 4 (150)*, вип. 14, 65–72.

Amanda Maier (n. d.). *Julius Röntgen 1833–1932*. Retrieved January 28, 2019, from <http://www.juliusrontgen.nl/nl/familie/eerstehuweljik/amanda-maier>

Broad, L. (2019). Listening to Amanda Röntgen Maier. Retrieved from <https://leahbroad.wordpress.com/2019/01/13/listening-to-amanda-rontgen-maier/>

Brown, N. A. (2016). Discovering composer Amanda Maier. *In the muse: performing arts blog*. Retrieved from <https://blogs.loc.gov/music/2016/11/discovering-composer-amanda-maier/>

Fine, E. (2009). Unjustly neglected composers: Amanda Maier. Retrieved from <https://musicalassumptions.blogspot.com/2009/12/unjustly-neglected-composers-amanda.html>

Grieg, E. (2001). *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches. Edvard Griegs Briefwechsel*. (Herausgegeben von Klaus Henning). Ohio: Peer Gynt Press, 455.

Hofmann, R. & Hofmann, K. (2006). *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent: Chronologie seines Wirkens als Interpret*. Tutzing: Hans Schneider, 400.

*Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* (2001). Band 1. Wien: H. Schneider, 682.

Jönsson, Å. (1995). Violinvirtuos och musikpionjär. *Historien om en stad. Landskrona 1800–1899, vol. 2*. Landskrona: Landskrona kommun, pp. 151–156.



Karlsson, Å. (1994). Amanda Maier – violinvirtuos och Landskronaflicka. *Landskronaprofiler*. Landskrona: Landskrona museum, pp. 38–43.

Laurence, A. (1978). *Women of Notes: 1,000 women composers born before 1900*. New York: R. Rosen Press, 101.

Lundholm, L. (1995). *Amanda Maier-Röntgen: 20/2 1853 i Landskrona – 15/6 1894 i Amsterdam: en bortglömd svensk musikprofil*. Landskrona: [self-published].

Öhrström, E. & Eriksson, B. (1995). Amanda Maier Röntgen. *Kvinnliga tonsättare. Ett axplock från 1800-talet till nutid*. Stockholm: Stockholms stadsbibliotek, huvudbiblioteket, pp. 9–10.

Öhrström, E. (n. d.). Amanda Maier-Röntgen (1853–1894). *Swedish Musical Heritage | The Royal Swedish Academy of Music*. Retrieved January 23, 2019, from <http://www.swedishmusicalheritage.com/composers/maier-rontgen-amanda/>

Öhrström, E. (1987). *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. (Dissertation in musicology). Göteborgs universitet.

Riemann, H. (2017). *Musik Lexikon*. Nikosia: TP Verone Publishing house Ltd, 576.

*The new Grove dictionary of music and musicians* (2001). Vol. 21. London: Macmillan, 832.

Vis, J. (2007). *Gaudeamus: het leven van Julius Röntgen (1855–1932), componist en musicus*. Zwolle [Netherlands]: Waanders Uitgevers, 560.

#### REFERENCES

Amanda Maier (n. d.). *Julius Röntgen 1833–1932*. Retrieved January 28, 2019, from <http://www.juliusrontgen.nl/nl/familie/eerste-huwelijk/amanda-maier> [in Swedish].

Broad, L. (2019). Listening to Amanda Röntgen Maier. Retrieved from <https://leahbroad.wordpress.com/2019/01/13/listening-to-amanda-rontgen-maier/>

Brown, N. A. (2016). Discovering composer Amanda Maier. *In the muse: performing arts blog*. Retrieved from <https://blogs.loc.gov/music/2016/11/discovering-composer-amanda-maier/>



Fan, Lu (2017). Hendernyi obraz fortepiano [Gender image of the piano]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Notes on Art Criticism*, 32, 382–390. National Academy of Leading Stuff in Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].

Fine, E. (2009). *Unjustly neglected composers: Amanda Maier*. Retrieved from <https://musicalassumptions.blogspot.com/2009/12/unjustly-neglected-composers-amanda.html>

Grieg, E. (2001). *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches. Edvard Griegs Briefwechsel* / Klaus Henning (Ed.). Ohio: Peer Gynt Press, 455.

Hofmann, R. & Hofmann, K. (2006). *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent: Chronologie seines Wirkens als Interpret [Johannes Brahms as pianist and conductor: Chronology of his work as interpreter]*. Tutzing: Hans Schneider, 400 [in German].

*Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien [International Brahms Congress Gmunden 1997. Publications of the Archive of the Society of Friends of Music in Vienna]* (2001). Vol. 1. Wien: H. Schneider, 682

Jönsson, Å. (1995). Violinvirtuos och musikpionjär [Violin virtuoso and music pioneer]. *Historien om en stad. Landskrona 1800–1899 – The history of a city. Landskrona 1800–1899, vol. 2*. Landskrona: Landskrona kommun, 151–156 [in Swedish].

Karlsson, Å. (1994). Amanda Maier – violinvirtuos och Landskronaflicka [Violin virtuoso and Landskrona girl]. *Landskronaprofiler. – Landskrona Profiles*. Landskrona: Landskrona museum, 38–43 [in Swedish].

Laurence, A. (1978). *Women of Notes: 1,000 women composers born before 1900*. New York: R. Rosen Press, 101.

Lundholm, L. (1995). *Amanda Maier-Röntgen: 20/2 1853 i Landskrona – 15/6 1894 i Amsterdam: en bortglömd svensk musikprofil [Amanda Maier-Röntgen: 20/2 1853 in Landskrona – 15/6 1894 in Amsterdam: a forgotten Swedish music profile]*. Landskrona: [self-published] [in Swedish].



Öhrström, E. & Eriksson, B. (1995). *Amanda Maier Röntgen. Kvinnliga tonsättare. Ett axplock från 1800-talet till nutid. – Female composers. A pick from the 19th century to the present.* Stockholm: Stockholms stadsbibliotek, huvudbiblioteket, 9–10 [in Swedish].

Öhrström, E. (n. d.). *Amanda Maier-Röntgen (1853–1894). Swedish Musical Heritage | The Royal Swedish Academy of Music.* Retrieved January 23, 2019, from <http://www.swedishmusicalheritage.com/composers/maier-rontgen-amanda/>

Öhrström, E. (1987). *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige [Civil women's musicianship in 19th century in Sweden].* (Dissertation in musicology). University of Gothenburg [in Swedish].

Riemann, H. (2017). *Musik Lexikon [Music Lexicon].* Nikosia: TP Verone Publishing house Ltd, 576 [in German].

*The new Grove dictionary of music and musicians* (2001). Vol. 21. London: Macmillan, 832.

Tsurkanenko, I. V. (2011). *Henderna tematyka v doslidzhenniakh muzychnoho vykonavstva [Gender topics in music performance studies]. Mova i kultura – Language and Culture, vol. 4 (150), iss.14, 65–72 [in Ukrainian].*

Vis, J. (2007). *Gaudeamus: het leven van Julius Röntgen (1855–1932), componist en musicus [Gaudeamus: the life of Julius Röntgen (1855–1932), composer and musician].* Zwolle [Netherlands]: Waanders Uitgevers, 560 [in Dutch].

*Стаття надійшла до редакції 3.03.2019 р.*



УДК 78.071.1.083.2 (430)  
DOI 10.34064/khnum2-1716

**Польская И. И.**

ORCID: 0000-0003-3546-5900

Харьковская государственная академия культуры,  
61057, Бурсацкий спуск, 4, г. Харьков, Украина  
Харківська державна академія культури,  
61057, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна

### **«Eхegi monumentum»: отражение шумановских образов в Вариациях И. Брамса на тему Р. Шумана оп. 23**

**АННОТАЦИЯ ■ Польская И. И. «Eхegi monumentum»: отражение шумановских образов в Вариациях И. Брамса на тему Р. Шумана оп. 23.** ■ Одним из значимых, но малоизученных современным украинским музыковедением аспектов является воплощение шумановских образов и ассоциаций в фортепианных четырёхручных сочинениях И. Брамса, в частности, его Вариациях оп. 23. Статья входит в круг работ автора, связанных с личностью и творчеством И. Брамса, ставя своей целью выявление семантической специфики отражения творчества Р. Шумана и шумановских традиций в музыке И. Брамса на примере его четырёхручных Вариаций оп. 23.

Подчёркивается роль фортепианного ансамблевого музицирования в жизни и творчестве Р. Шумана, К. Шуман и И. Брамса. Освещаются предпосылки создания Вариаций на тему Р. Шумана, отмечается адресация посвящения произведения дочери Р. Шумана, Юлии Шуман. Выявляются этические и эстетические задачи Брамса, связанные с сохранением последней музыкальной мысли Р. Шумана, послужившей темой Вариаций, и увековечиванием памяти друга и наставника. Рассматривается характер воплощения шумановских образов: раскрываются особенности образной драматургии вариационного цикла, освещается семантика тональностей в творчестве Брамса, анализируются жанровые ассоциативно-семантические связи музыки Вариаций. Раскрывается характер биографического хронотопа в этом сочинении. Характеризуются дуэтное письмо и фактура Вариаций. Обосновывается историческое значение



Вариаций ор. 23 как вершины в истории жанра и уникального памятника гению Р. Шумана, созданного гением И. Брамса. ■ **Ключевые слова:** *четырёхручный фортепианный дуэт, вариации, образная драматургия, семантика, память, Вариации И. Брамса на тему Р. Шумана.*

**АНОТАЦІЯ** ■ **Польська І. І. «Exegi monumentum»: віддзеркалення шуманівських образів у Варіаціях Й. Брамса на тему Р. Шумана ор. 23.** ■ Одним із значущих, але маловивчених сучасним українським музикознавством аспектів є втілення шуманівських образів і асоціацій в фортепіанних чотириручних творах Й. Брамса, зокрема, його Варіаціях ор. 23. Стаття продовжує низку робіт автора, пов'язаних із особистістю і творчістю І. Брамса, маючи на меті виявлення семантичної специфіки відображення творчості Р. Шумана і шуманівських традицій в музиці Й. Брамса на прикладі його чотириручних Варіацій ор. 23.

Підкреслюється роль фортепіанного ансамблевого музикування в житті і творчості Р. Шумана, К. Шуман і Й. Брамса. Висвітлюються передумови створення Варіацій на тему Р. Шумана, відзначається адресація посвяти твору дочці Р. Шумана, Юлії Шуман. Виявляються етичні й естетичні завдання Брамса, пов'язані зі збереженням останньої музичної думки Р. Шумана, що послужила темою Варіацій, і увічненням пам'яті друга й наставника. Розглядається характер втілення шуманівських образів: розкриваються особливості образної драматургії варіаційного циклу, висвітлюється семантика тональностей у творчості Брамса, аналізуються жанрові асоціативно-семантичні зв'язки музики Варіацій. Розкривається характер біографічного хронотопу в цьому творі. Характеризуються дуетне письмо і фактура Варіацій. Обґрунтовується історичне значення Варіацій ор. 23 як вершини в історії жанру і унікального пам'ятника гению Р. Шумана, створеного гением І. Брамса. ■ **Ключові слова:** *чотириручний фортепіанний дует, варіації, образна драматургія, семантика, пам'ять, Вариации Й. Брамса на тему Р. Шумана.*

**ABSTRACT** ■ **Polska I. I. «Exegi monumentum»: the reflection of Schumann's images in the Variations by J. Brahms on the theme by R. Schumann op. 23.**

■ **Background.** The problematics associated with the personal and creative relationships between Johannes Brahms and Robert Schumann, as well as the

nature of their reflection in art, have been worrying the minds of researchers for more than a century and a half. One of significant, but little-studied aspects is the embodiment of Schumann's images and associations in the four-handed piano works by J. Brahms.

**The article objective** is revealing of the semantic specifics of the reflection of Robert Schumann creativity in the Variations by Johannes Brahms on the Theme by R. Schumann, op. 23. **The study methodology** determined by its objectives is integrative and based on the combination of general scientific approaches and musicological methods. The leading methods of research are the semantic, compositional-dramaturgic and genre-stylistic analyses.

**Results.** Acquaintance with Robert and Clara Schumann (soon transformed into a romantic friendship) was a landmark, turning point in the life and work of J. Brahms. It was R. Schumann, who at some time first called young Chopin a "genius" and who also predicted to Brahms – at that time (in 1853) to almost no-known young musician – a great future in his latest article "New Ways" (after long literary silence), where the appearance of new genius solemnly proclaimed. The long hours of companionship of Brahms with Robert and Clara Schumann were filled of conjoint piano playing, very often – in four hands. Addiction to the four-handed duet playing was vividly reflected in the creativity of both, Schumann and Brahms. Creativity of J. Brahms is one of the highest peaks in the history of the genre of a four-handed piano duet.

A special place among Brahms' piano four-handed duets is occupied by the only major cyclical composition – the Variations on the Theme of R. Schumann op. 23 in E Flat Major, 1861. Variations op. 23 were written by the composer for the joint four-handed performance by Clara and Julia Schumann – the wife and the daughter of R. Schumann. The author dedicated his composition to Julie Schumann, with whom he was secretly in love at that time.

The theme of variations is the melody, which was the last in the creative fate of R. Schumann. This theme was presented to Schumann in his night visions by the spirits of Schubert and Mendelssohn; the composer managed only to write down the theme and begin to develop it on February 27, 1854, on the eve of the tragic attack of madness, which led him to the hospital in Edenich. Brahms's ethical and aesthetic task was to preserve for humanity the last musical thought of the genius and perpetuate his memory, creating an artistic monument to his great friend and mentor. Brahms' idea is connected with the composer's philosophical



thoughts about death and immortality, about the meaning of being and the greatness of the creative spirit. This idea is even more highlighted due to the genre synthesis of the “strict tune” of the choral and the mourning march “in memory of a hero”. The level of associativity of each of these genre spheres is extremely high. It includes a huge range of musical and artistic phenomena

The significant associative semantic layer of music of Variations is connected, of course, with Robert Schumann’s creativity. Brahms most deeply penetrates into the world of musical thinking of Schumann, turning to the favorite Schumann’s principle of free variation. The embodiment of this idea becomes both the tonal plan of the cycle, and the peculiarities of the genre characteristic of individual variations, and the psychological accuracy of specific figurative decisions, and the logical unity of the artistic whole with emphasizing of semantic significance of private details. In Schumann style, Brahms wrote the first four variations of op. 23. (Strictly speaking, the very idea of a “musical portrait” of a friend and like-minded person comes from the Schumann’s “Carnival” and “Kreisleriana”). Tonalties in the Variations get the semantic importance: E flat major as friendly and bright and E flat minor as intensely passionate. The tonal sphere “E flat major – E flat minor” for Brahms is the symbol of unity of the sublime and earthly, bright and gloomy, tragically passionate and calmly contemplative, it is a kind of image of the Universe, the Macrocosm that created by the individual musical thinking of the composer. The features of philosophical programmaticity of generalized type inherent in the Brahms conception predetermined the peculiarities of the figurative dramaturgy of Op. 23, reflecting the development and interaction of the main emotional-semantic lines of the cycle – lyrical, sublime tragic, fantastic, heroic and triumphal.

The circle of the figurative development of the cycle is closed by the Schumann’s theme, creating an intonational-thematic and semantic arch framing the entire composition. The main theme of the Variations acquires here – as a result of a long and tragic dramatic way – features of a lyrical epitaph, a farewell word: “Exegi monumentum” – «I erected the monument»...

**Conclusions.** In general, the music of Variations by J. Brahms on the Theme by R. Schumann is striking in its moral and philosophical depth, the power of artistic and ethical influence, emotional and figurative abundance and significance, compositional completeness and clarity of the dramatic solution. Variations on the theme by R. Schumann are a unique musical monument to the genius of Robert Schumann, created by the genius Johannes Brahms in honor and eternal



memory to his great friend and teacher in the name of Music, Friendship and Love. ■ **Key words:** *four-handed piano duet, variations, figurative dramaturgy, semantics, memory, Variations by J. Brahms on the theme by R. Schumann.*



**Постановка проблемы.** Проблематика, связанная с личностными и творческими взаимоотношениями между Иоганнесом Брамсом и Робертом Шуманом, а также характером их отражения в искусстве, уже более полутора столетий волнует умы исследователей. Одним из её значимых, но малоизученных аспектов является воплощение шумановских образов и ассоциаций в фортепианных четырёхручных сочинениях И. Брамса.

**Анализ последних исследований.** В зарубежном – прежде всего, западном – музыкознании изучению различных аспектов брамсоведения (в том числе личностных), а также их взаимосвязей с современной проблематикой традиционно уделяется огромное внимание. В украинском музыкознании брамсовская тема звучит ещё не столь громко, хотя и очевидна её актуализация в ряде исследований последних десятилетий, Предлагаемая вниманию читателя статья продолжает серию работ автора, связанных с личностью и творчеством И. Брамса (в частности, ансамблевым).

**Цель статьи** – выявление семантической специфики отражения творчества Р. Шумана в Вариациях И. Брамса на тему Р. Шумана соч. 23.

**Изложение основного материала.** Знакомство с Робертом и Кларой Шуман (вскоре переросшее в романтическую дружбу) стало этапным, поворотным событием всей жизни и творчества Иоганнеса Брамса. Именно Шуман, когда-то первым назвавший гением молодого Шопена, предсказал Брамсу – в ту пору (в 1853 г.) почти никому ещё не известному молодому музыканту – великое будущее, прервав долгое литературное молчание и опубликовав свою последнюю статью «Новые пути», в которой торжественно провозгласил явление гения.

Долгие часы задушевных бесед Брамса с Робертом и Кларой Шуман были насыщены совместным музицированием за роялем, очень часто – в четыре руки. Подобный уровень творческого и душевного обще-



ния сохранялся между ними даже в период болезни Шумана. Так, ещё в феврале 1855 г. Брамс «смог обрадовать Клару рассказом об очень сердечной встрече с Робертом, которая даже сопровождалась совместным музицированием» (Царёва, Е., 1986, с. 64). В Энденихе Брамс приготовил для Клары четырёхручное переложение для фортепиано Квинтета Es-dur Шумана в качестве подарка к торжественным семейным датам (12 сентября – годовщина свадьбы Роберта и Клары, 13 сентября – день рождения Клары). Дуэтное музицирование Брамса с Кларой Шуман, а впоследствии и с её дочерьми, не прекращалось до конца дней композитора. (Об этом, в частности, свидетельствуют воспоминания младшей дочери Шуманов Евгении (Сорокина, Е., 1988, с. 149).

Ансамблевое музицирование имело особое смысловое значение для Шумана и его ближайшего семейного и дружеского окружения. Роберт и Клара Шуман постоянно участвовали в различных камерных ансамблях – фортепианных трио, квартетах, квинтетах – и были страстными поклонниками игры в четыре руки. Несмотря на свою блестящую сольную концертную карьеру, Клара считала именно четырёхручный дуэт прекрасным жанром для фортепианного сочинительства<sup>1</sup>.

Пристрастие к четырёхручному дуэту нашло яркое отражение в творчестве как Шумана<sup>2</sup>, так и Брамса<sup>3</sup>. Не мысливший себя вне

<sup>1</sup> Об этом автор данной статьи писал ранее в своей диссертации (см. Польская, И., 1992, с. 75).

<sup>2</sup> Жанр фортепианного четырёхручного дуэта представлен в творчестве Р. Шумана такими сочинениями, как Вариации на тему принца Луи (1828, не изданы), Восемь полонезов (1828), циклы «Восточные картины» (Шесть экспромтов) op. 66 (1848), «Двенадцать пьес для маленьких и больших детей» op. 85 (1849), «Бальные сцены» op. 109 (1851) и «Детский бал» op. 130 (1853).

<sup>3</sup> Наследие И. Брамса для фортепиано в четыре руки включает в себя Вариации на тему Роберта Шумана (Variationen über ein Thema von Robert Schumann für Pianoforte zu vier Händen) op. 23; три цикла вальсов (Вальсы [Walzer für Pianoforte zu vier Händen] op. 39; «Песни любви» [Liebeslieder. Walzer für Pianoforte zu vier Händen (Verse aus «Polidora» von Daumer)] op. 52a; «Новые песни любви» [Neue Liebeslieder. Walzer für Pianoforte zu vier Händen (Verse aus «Polidora» von Daumer)] op. 65a; «Венгерские танцы» (Ungarische Tänze für Pianoforte zu vier Händen), а также сюиту «Русский сувенир» («Воспоминание о России»), изданную под псевдонимом «Маркс» и долгое время не рассматривавшуюся как сочинение, принадлежащее перу Брамса.



живого общения в музыке и посредством музыки, Брамс с юных лет был привержен к дуэтному музицированию и ещё в гамбургские годы играл с друзьями четырёхручные сонаты Моцарта и марши Шуберта. Друг Брамса, композитор и пианист Игнац Брюль, называет четырёхручное музицирование одним из обязательных и приятнейших компонентов их совместного времяпрепровождения (Житомирский, Д., 1964, с. 173). С юных лет Брамс предпочитал совместное музицирование многословным разговорам о музыке. Так, в 1854 г. он пишет Кларе Шуман из Гамбурга: «Господин Аве пригласил меня на вечер (с господином Греденером), но сказал не так, как Вы: “мы хорошо помузицируем”, а – “вот тут-то мы по-настоящему поговорим о музыке”. Я, вероятно, выдержу недолго и прерву беседу до-диез, фа или фа-диез-минорными аккордами» (Царёва, Е., 1986, с. 56).

Творчество И. Брамса, принявшего эстафету развития фортепианного четырёхручного дуэта от Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона и Р. Шумана, явилось одной из высочайших вершин в истории жанра. Особое место среди фортепианных четырёхручных дуэтов Брамса занимает единственное крупное циклическое сочинение – Вариации на тему Роберта Шумана оп. 23 Es-dur (*Variationen über ein Thema von Robert Schumann*, 1861). Непосредственным поводом к созданию этого произведения явилось стечение следующих обстоятельств: посещение Брамсом могилы Шумана (во время поездки в Дюссельдорф и Бонн) и приезд в Гамбург в январе 1861 г. Клары и Юлии Шуман – жены и дочери великого немецкого романтика. Вариации оп. 23 предназначались Брамсом именно для совместного четырёхручного исполнения Klarой и Юлией Шуман. В авторском посвящении этого сочинения Юлии Шуман отразилось любовное чувство, которое Брамс в то время тайно испытывал к дочери Роберта и Клары: «*Fräulein Julie Schumann gewidmet. Variationen über ein Thema von Robert Schumann für Pianoforte zu vier Händen komponiert von Johannes Brahms*». Опубликованные издательством Ритер-Бидерман в Лейпциге и Винтертуре в 1863 г., Вариации на тему Роберта Шумана были впервые публично исполнены 12 января 1864 г. в Вене фортепианным дуэтом Иоганнес Брамс – Иоганн фон Астен.



Темой вариаций послужила мелодия, которой по воле рока суждено было стать последней в творческой судьбе Р. Шумана. Эту тему, – ниспосланную Шуману в ночных видениях духами Шуберта и Мендельсона и мучительно преследовавшую его, – композитор успел лишь записать и начать варьировать 27 февраля 1854 г. – накануне трагического приступа безумия, приведшего его в Энденихскую лечебницу. Сохранение для человечества последней музыкальной мысли гения и одновременно – увековечение его памяти, создание «памятника нерукотворного» своему великому другу и наставнику, своего рода «Жалобы и триумфа Шумана» (по ассоциации с листовским «Тассо») – стало этической и эстетической задачей Брамса.

Замысел Брамса, связанный с философскими раздумьями композитора о смерти и бессмертии, о смысле бытия и величии творческого духа, ещё яснее высвечивается благодаря жанровому синтезу «строгого напева» хорала и траурного марша «памяти героя» (вызывающего ассоциации с листовскими и бетховенскими возвышенно-героическими образами подобного рода).

Уровень ассоциативности каждой из этих жанровых сфер чрезвычайно высок. Он включает в себя огромный круг музыкально-художественных явлений: от эпохи Баха и Генделя до религиозно-просветлённого искусства композиторов эпохи позднего Романтизма (прежде всего, «Четыре строгих напева» ор. 121 и «11 хоральных прелюдий» ор. 122 самого Брамса, а также сочинения Листа, Брукнера, Франка и др.); от просветлённо-скорбных траурных маршей Бетховена до трагизма Похоронного марша из *b-moll*'-ной Сонаты Шопена, «*Füneralles*» Листа, «Траурно-триумфальной симфонии» Берлиоза и финала Шестой симфонии Чайковского.

Единство маршевости с хоральностью присуще многим возвышенно-трагедийным и лирико-философским образам, созданным романтиками. Немало подобных примеров встречается в музыке Шопена (ноктюрн *c-moll*, прелюдия *c-moll*, интродукция<sup>4</sup> Фантазии *f-moll*), Мендельсона (Анданте с вариациями *B-dur*), Вагнера (увер-

---

<sup>4</sup> Речь идет об аккордово-хоральных «ответах», следующих за октавными «унисонами» внутри вопросно-ответной структуры тематизма Интродукции.

тюра к «Тангейзеру») и самого Брамса («Немецкий реквием»). Кроме того, этот жанровый синтез связан с присущим брамсовскому творчеству сближением вокально-песенного и жанрово-инструментального начал.

Значительный ассоциативно-семантический пласт музыки Вариаций связан, безусловно, с творчеством Роберта Шумана – с образной и ритмоинтонационной сферой Концерта для скрипки с оркестром *d-moll* (1853), особенно его II части, а также «Весенней ночи» (непосредственные параллели с музыкой которой возникают, прежде всего, в третьей и восьмой вариациях).

Наиболее глубоко Брамсу удалось проникнуть в мир музыкального мышления Шумана, обратившись к излюбленному шумановскому принципу свободных вариаций. Воплощением этой идеи становятся и тональный план цикла, и особенности жанровой характеристичности отдельных вариаций, и психологическая точность конкретных образных решений, и логическое единство художественного целого при сгущении смысловой значимости частных деталей. В то же время, варьирование тематизма в ор. 23 имеет немало точек соприкосновения с шубертовской вариантностью и традициями старинной и классической вариационности, столь мощно и ярко проявившимися в созданном Брамсом параллельно с Вариациями на тему Р. Шумана другом вариационном цикле – Вариациях и фуге на тему Г. Ф. Генделя ор. 24 (1861). Заметим, кстати, что Вариации Брамса на тему Генделя, в свою очередь, также имеют опосредованное отношение к Шуману, – точнее, к Кларе, ко дню рождения которой – 13 сентября 1861 г. – они были завершены.

В шумановской манере написаны Брамсом и первые четыре вариации ор. 23. (Собственно говоря, сама идея «музыкального портрета» друга и единомышленника идет от шумановских «Карнавала» и «Крейслерианы»!).

Продолжателем шумановской традиции Брамс выступает даже тогда, когда беспокоится о соответствии оформления титульного листа первого издания Вариаций характеру темы. (Вспомним, какое внимание уделял этим вопросам сам Шуман, когда речь шла о публикации «Восточных картин» и «Бальных сцен»!). Так, в письме издателю



Ритеру (ноябрь 1862 г.) он подчёркивает: «Вам известно, что эта тема была последней музыкальной мыслью Шумана; мне кажется вполне уместным оповестить об этом публику в краткой заметке (на первой нотной странице) ... Пока жду от Вас определённого решения. Так как в положительном случае это будет учтено в композиции титульного листа, хочу просить не давать его в слишком мрачном цвете. Мелодия звучит мягко и тихо, подобно дружески-грустному прощальному привету, поэтому пусть титул будет выдержан по возможности в мягком спокойном и простом стиле» (Царёва, Е., 1986, с. 96).

Е. Царёва подчёркивает наличие в творчестве Брамса тональной семантики «приветливого и светлого» (там же, с. 366) *Es-dur* в сопоставлении с «напряженно-страстным» (там же, с. 386) *es-moll*. Взаимодействием этих двух сфер отмечены многие произведения композитора. *Es-dur* – *es-moll* для Брамса – это единство возвышенного и земного, светлого и мрачного, трагически страстного и спокойно-созерцательного, это своего рода индивидуальный образ мироздания, макрокосма, созданный музыкальным мышлением композитора. В данном контексте воспринимается и *Es-dur* «тихой и сердечной последней шумановской мысли» (там же, с. 366), послужившей Брамсу основой для «размышления в форме вариаций» о жизни и судьбе художника, его смерти и бессмертия, о преходящем и вечном.

Присущие брамсовскому замыслу черты философской программности обобщённого типа предопределили особенности образной драматургии Вариаций *op. 23*, отражающей развитие и взаимодействие основных эмоционально-семантических линий цикла – лирической (вариации I–III, V, середина VI, VIII), возвышенно-трагедийной, отмеченной печатью драматической риторики, патетической декламационности, ораторского пафоса (вариации IV, IX, отчасти X), фантастической (VII вариация), героико-триумфальной (вариации VI, IX, X). Круг образного развития цикла замыкает шумановская тема – «венец всего сочинения» (Сорокина, Е., 1988, с. 152), возникающая на фоне господствующей в X вариации скорбной и величественной темы траурного марша и создающая интонационно-тематическую и смысловую арку, обрамляющую всё произведение. Основная тема вариаций приобретает здесь – в итоге долгого и трагического драматургического пути – черты



лирической эпитафии, прощального слова. Е. Сорокина замечает, что «теперь это тема Брамса, по своему духу близкая строгой просветлённой лирике «Немецкого реквиема» (там же).

Отчасти принцип сюжетной реминисценции, лежащий в основе драматургической композиции Вариаций на тему Шумана, сближает брамсовский замысел с поэмой, предвосхищая в то же время специфические особенности кинематографической художественной формы. (В этом плане возникают также определённые образно-композиционные ассоциации с Похоронным маршем из Второй сонаты Шопена). Также сказывается воздействие биографического хронотопа «энергетического» (Бахтин) типа, резюмирующего итог человеческой жизни на основе аристотелевского понятия энергии: «Полное бытие и сущность человека есть не состояние, а действие, деятельная сила (“энергия”). Эта энергия есть развёртывание характера в поступках и выражениях» (Бахтин, М., 1986, с. 177). Содержание Вариаций ор. 23 и есть взгляд такого рода на жизнь Шумана, его личную драму и счастье, его роль как художника и человека в истории и современности, – взгляд, обращённый в прошлое, но в большей мере – в будущее.

Дуэтное письмо Вариаций на тему Р. Шумана сочетает в себе проявления обеих основных ансамблевых тенденций – интегрирующей, объединяющей звучание обеих дуэтных партий в некую целостность (тема, вариации I–III, VII), и диалогической, опирающейся на их равноправное взаимодействие: середина III вариации, вариации V–VI, VIII и X, более же всего – основанные на проведении полифонических принципов IV – имитационно-каноническая, IX – «генделевская» – вариации и кода финальной X вариации и всего цикла, диалектически синтезирующая контрастный тематический материал *Primo* и *Secondo*. В фактуре каждой вариации с исчерпывающей законченностью воплощена определённая чувственно-конкретная музыкальная идея, осуществляемая посредством выдержанного в течение всей вариации фактурного рисунка, характерных фактурных ячеек (принцип, свойственный шумановским вариационным формам, – в первую очередь, «Симфоническим этюдам»).

**Выводы.** В целом музыка брамсовских Вариаций на тему Р. Шумана поражает своей нравственно-философской глубиной, силой ху-



дожественно-этического воздействия, эмоционально-образным изобилием и значительностью, композиционной завершённостью и отточенностью драматургического решения.

Трудно переоценить значение Вариаций на тему Р. Шумана в творчестве Брамса, а также в истории дуэтного жанра. «Сочинение Брамса, словно осенённое тенью великих предшественников, представляется вершиной в истории четырёхручных вариаций. К нему вели пути развития этого жанра в творчестве Моцарта, Бетховена, Шуберта» (Сорокина, Е., с. 152–153). Вариации ор. 23 являются уникальным музыкальным памятником гению Роберта Шумана, созданным гением Иоганнеса Брамса в честь и вечную память его великого друга и учителя во имя Музыки, Дружбы и Любви. *Exegi monumentum – «Я памятник воздвиг»...*

#### ЛИТЕРАТУРА

Бахтин, М. М. (1986). Формы времени и хронотопа в романе. *Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи*. Москва: Художественная литература, 121–290.

Житомирский, Д. (1964). *Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества*. Москва: Музыка, 880.

Польская, И. И. (1992). *Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке*: (Дис... канд. искусствоведения). Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 213.

Сорокина, Е. Г. (1988). *Фортепианный дуэт: история жанра*. Москва: Музыка, 319.

Царёва, Е. М. (1986). *Иоганнес Брамс*. Москва: Музыка, 383.

#### REFERENCES

Bakhtin, M. M. (1986). *Formy vremeni i chronotopa v romane* [Forms of time and chronotope in a novel]. *Bakhtin, M. M. Literaturno-kriticheskie stati – Literary critical articles*. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 121–290 [in Russian].

Polskaya, I. I. *Razvitie zhanra fortepiannogo dueta v avstro-nemetskoj romanticheskoy muzyke* [The development of the piano duet genre in



*Austro-German romantic music*]. (Candidate dissertation in Art History). St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. St. Petersburg, 213 [in Russian].

Sorokina, E. G. (1988). *Fortepianniy duet: istoriya zhanra [Piano duet: the history of the genre]*. Moscow: Muzyka, 319 [in Russian].

Tsareva, E. M. (1986). *Johannes Brahms*. Moscow: Muzyka, 383 [in Russian].

Zhitomirskiy, D. (1964). *Robert Schumann. Ocherk zhizni i tvorchestva [Robert Schumann. Essay on life and work]*. Moscow: Muzyka, 880 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 9.06.2019 р.

УДК 780.616.31.071.2 (438) (092) : 78.032

DOI 10.34064/khnum2-1717

**Коденко І. І.**

ORCID 0000-0003-3579-2709

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

## **Концепції відтворення старовинної музики у творчості Ванди Ландовської**

**АНОТАЦІЯ ■ Коденко І. І. Концепції відтворення старовинної музики у творчості Ванди Ландовської. ■** Стаття має на меті виявлення особливостей погляду видатної польської клавесиністки В. Ландовської (1879–1959), що стояла у витоків автентичного руху в музичному виконавстві, на інтерпретацію старовинної музики. Дослідницьким матеріалом, насамперед, є нотатки артистки, доступні у російському перекладі А. Майкапара (1991). З огляду на світову славу В. Ландовської, аналізу її виконавського



стилю приділено недостатньо уваги у спеціальній літературі. Між тим, розквіт автентичного напрямку виконавства та поширення відповідної проблематики в музикознавстві в останні часи робить такий розгляд актуальним, так само, як і вивчення досліджень та записів В. Ландовської, котрі ще чекають свого часу.

Торкаючись рис барокової музики, необхідних для розуміння її інтерпретації В. Ландовською, стаття звертається до питань виконання творів минулого на історичному клавесині (темпи, динаміка, артикуляція, фразування, реєстровка, розшифровка прикрас, інтонування), як їх бачила видатна артистка, наголошуючи на необхідності вивчення сучасними музикантами старовинних інструментів і теоретичних трактатів давніх майстрів. Саме таке вивчення підштовхнуло В. Ландовську до висновку: виконавське мистецтво минулого не обмежене «техніками», але є «координацією думки та пальців». Вихований музичний смак і вірно сформовані слухові образи спрямовують і розвиток необхідних інтерпретаторові технічних навичок. Популяризуючи клавесин, вона досконало ревізувала усталені уявлення свого часу про музику минулого. Колосальний досвід В. Ландовської-клавесиністки є необхідним сучасним виконавцям, що обумовлює перспективність подальшого поглибленого вивчення спадку видатної артистки й дослідниці. ■ **Ключові слова:** *відтворення старовинної музики у творчості Ванди Ландовської, Бароко, клавесин, автентичне виконавство, індивідуальний виконавський стиль, концепція.*

**АННОТАЦІЯ** ■ **Коденко И. И. Концепции воссоздания старинной музыки в творчестве Ванды Ландовской.** ■ Стаття має на меті виявлення особливостей точки зору видаючоїся польської клавесиністки В. Ландовської (1879–1959), стоявшої у истоках автентичного руху в музикальному виконавстві, на інтерпретацію старинної музики. Ісследовательським матеріалом, перше за все, стали замітки артистки, доступні в російському перекладі А. Майкапара (1991). Ураховуючи світову славу В. Ландовської, аналіз її виконавського стилю в спеціальній літературі не отримав достатнього уваги. Між тим, розквіт автентичного напрямку виконавства та розширення відповідної проблематики в музикознавстві в останні часи робить таке дослідження актуальним, так же як і вивчення досліджень та записів В. Ландовської, котрі ще чекають свого часу.

Касаясь черт барочной музыки, необходимых для понимания её интерпретации В. Ландовской, статья обращается к вопросам исполнения произведений прошлого на историческом клавесине (темпы, динамика, артикуляция, фразировка, регистровка, расшифровка украшений, интонирование), как их видела выдающаяся артистка, подчёркивавшая необходимость изучения современными музыкантами старинных инструментов и теоретических трактатов старых мастеров. Именно такое изучение подтолкнуло В. Ландовскую к выводу: исполнительское искусство прошлого не ограничено «техниками», но предстаёт как «координация мысли и пальцев». Воспитанный музыкальный вкус и верно сформированные слуховые образы направляют и развитие необходимых интерпретатору технических навыков. Популяризируя клавесин, артистка детально пересматривает устоявшиеся представления своего времени о музыке прошлого. Колоссальный опыт В. Ландовской-клавесинистки необходим современным исполнителям, что обуславливает перспективность дальнейшего углублённого изучения наследия выдающейся артистки и исследовательницы. ■ **Ключевые слова:** *воссоздание старинной музыки в творчестве Ванды Ландовской, Барокко, клавесин, аутентичное исполнительство, индивидуальный исполнительский стиль, концепция.*

**ABSTRACT ■ Kodenko I. I. Concepts of Early Music Re-creation in Wanda Landowska's Work.**

■ **Background.** The XIX century presented the world with many wonderful musicians, among them there is Wanda Landowska (1879–1959), a researcher of the musical culture of the past. She is considered as one of the founders of the authentic movement in academic musical art, a representative of the first generation of “historical performers” who returned long-forgotten ancient music to their contemporaries. Landowska’s creativity, whose concerts with historical programs in the early XX century enjoyed extreme popularity, was covered in the press of that time, and, after, in special literature, although, given the world fame of the artist, clearly not enough. The name of W. Landowska is mentioned in passing by her contemporary A. Schweitzer in his famous monograph “J. S. Bach” (Schweitzer, 1965, transl. from German Ya. Druskin, p. 259); the review articles by famous Russian musicians and scientists A. V. Ossovsky (1971) and A. Maikapar (1991) are devoted to her. However, the fundamental studies of all aspects of W. Landowska’s activity are still lacking both in foreign and in domestic musicology. Ukrainian



scientists have already taken certain steps in the study of the work of an outstanding Polish artist. G. Kurkovsky (1983) highlights the performances of a harpsichordist in Kiev, analyzing her repertoire. As a participant in concerts of the Imperial Russian Music Society, between 1907 and 1911 W. Landowska performed with constant success in Ukraine, not only in Kiev, but also in Odessa and Kharkiv. The researches by N. Svyrydenko, which appeared in the last decade (2010a, 2010b, 2017), gives a due assessment of the activity of the outstanding Polish musician in promoting ancient music. However, in general, in publications devoted to the artist, an analysis of the features of her performing style was not given enough attention, as well as her research works and notes.

**Objectives.** This article aims to identify features of the concepts of W. Landowska regarding the performance of ancient music. The research material was, first of all, the notes of the outstanding harpsichordist collected by her student D. Restout; Russian translation by A. Maikapar (Landowska, W., 1991).

**The results of the study.** Landowska is one of the firsts who was involved in the formation of the phenomenon of “early music”. She draws attention to the fact that few of her contemporaries carefully studied the music of the Middle Ages, Renaissance, Baroque. Meanwhile, the musical practice of these eras lays the foundation for the formation of styles and Viennese classicism, and Romanticism, and new music. Working on the interpretation of ancient works, Landowska, first of all, proceeded from the historical context of the era and the general musical meaning. She emphasized the importance of playing music on the instruments of the exact era for which they were written. In her works, Landowska focused on the problems of reproducing ancient music on the harpsichord, namely, on such performance parameters as tempo, dynamics, registration, phrasing, ornamentation. In particular, Landowska presents and parses the tables of F. Couperin, J. Ph. Rameau and J. S. Bach with decipherments of ornamentations, touching in this connection also to issues of improvisation.

Landowska laid the foundations of historically informed performing, emphasizing the need for musicians to study the treatises of P. F. Tosi-J. F. Agricola, J. J. Quantz, F. Couperin, J. Ph. Rameau, L. Mozart, G. Frescobaldi, F. W. Marpurg, C. Ph. E. Bach. Relying on the old treatises, she sought to find a practical solution to the problems of interpreting ancient music precisely on authentic instruments, since the technique and character of the performance largely depend on the construction of the latter. Landowska studied in detail the clavier works of the

outstanding harpsichordists F. Couperin and J. Ph. Rameau, and also paid great attention to the issue of the influence of French music on German music.

Landowska believed that in order to find the right tempo, high-quality sound, it is necessary to thoroughly study the mechanism of the instrument. We can talk about the “sense of rhythm”, “accuracy and articulation of sound” about “spatial representations” only from the position of the harpsichordist, since the latter can have just different principles of intonation on the instrument and completely different decisions for fingering, than the pianist, due to the different construction of the harpsichord and piano (for example, without the passing of one finger under another).

Landowska deals with the main key to ancient music – rhetoric. Increased attention in interpretation should be given to phrasing and breathing, which plays a major role, since each pause, caesura logically share a melodic line. At the same time, rhythmic freedom should not become synonymous with arbitrariness – Landowska’s playing was always distinguished by rhythmic accuracy, with which it conveyed the duration of sounds. “Some phrases within the play require rhythmic changes, while others – do not,” notes the artist (1991, p. 373).

Thus, Landowska insisted on a completely different approach to the interpretation of music of past eras compared to what reigned in her time. She believed that turning to the music of masters of the past gives the musician the opportunity to develop a good musical taste and aesthetic feeling, and studying of the theoretical sources of ancient eras – to create a full-fledged idea of ancient music. In order to embody his vision of music in sounds, the performer should have good taste, Landowska insists on this, but it must be connected with knowledge of the material, styles of the past and historical context. Studying old treatises, Landowska made certain conclusions: the technology of playing an instrument is more complex and multifaceted than simply polishing “complex passages”, as it is considered today, and “coordination of thought and fingers” was called “technology” in that time (ibid., p. 150). In general, the artist puts “ears” and “consciousness” above just good finger coordination. The task of an authenticist is more difficult – it’s not enough to have good technique, you need to be able to combine all other performance components: touché, rhythm, breath, agogics, ornamentation, rhetoric, symbolism, sound, timbre, etc.

**Conclusions.** W. Landowska positioned herself primarily as a harpsichordist, popularizing this instrument, although the sound of her harpsichord is still quite



far from the sound of a “historical harpsichord”, for example, G. Leonhardt. Nevertheless, the sound of the harpsichord recreated by Landowska made a stunning impression on his contemporaries. As a result, it completely changed the then performer’s and listener’s ideas about ancient music, giving a powerful impetus to a complete revision and rethinking of generally accepted manners of performing and romantic cliché of hearing. Fifty-year-old practical experience of Landowska-harpsichordist is very important for modern performers of ancient music, who strive for its most accurate reproduction, that open the perspectives for further in-depth study of the creative heritage of an outstanding artist.

■ **Key words:** *early music re-creation in Wanda Landowska’s work, Baroque, harpsichord, authentic performance, individual performing style, concept.*



**Постановка проблеми і аналіз публікацій за темою.** XIX століття подарувало світу багато чудових музикантів, серед яких – дослідниця музичної культури минулого Ванда Ландовська (1879–1959). Її вважають однією з основоположників автентичного руху, представницею першого покоління «історичних виконавців», які повернули сучасникам давно забуту старовинну музику. Доля Ванди Ландовської складалася не просто, але її стійкість і цілеспрямованість разом із величезним досвідом дослідження ренесансно-барокових джерел дозволили аргументувати необхідність вивчення старовинних інструментів, а також надали їй можливість досягнути унікальний світ автентизму.

Творчість В. Ландовської, виступи якої з історичними програмами на початку XX ст. користувалися надзвичайною популярністю, висвічувалась у тогочасній пресі, згодом, і у спеціальній літературі, хоча, зважаючи на світову славу артистки, й явно недостатньо. Ім’я артистки мимохідь згадує її сучасник А. Швейцер у своїй знаменитій монографії про І. С. Баха<sup>1</sup> (Швейцер, 1965, пер. с нем. – Я. Друскін, с. 259), їй присвячені оглядові статті відомих російських музикантів-вчених А. В. Оссовського (1971), А. Майкапара (1991). Фонда-

<sup>1</sup> Вперше видана 1905 р.

ментальних досліджень усіх аспектів діяльності В. Ландовської досі бракує як у закордонному, так і у вітчизняному музикознавстві. Закордонні джерела представлені, здебільшого, статтями у музичних словниках, як-то: Salter, L. (n. d.) в *Grove Music Dictionary*, Swain, J. P. (2013, с. 100–101, 140) в «Історичному словнику барокової музики» та інші подібні довідково-біографічні матеріали; досить стислою інформацією в історичних нарисах розвитку клавішних інструментів (Kottick, E., 2003). Українські вчені вже зробили певні кроки у дослідженні творчості видатної польської артистки: Г. Курковський (1983) висвічує виконавську діяльність клавесиністки у Києві, аналізуючи її тогочасний репертуар – як учасниця концертів Імператорського Російського Музичного Товариства, між 1907 та 1911 рр. В. Ландовська з незмінним успіхом виступала в Україні, окрім Києва, також в Одесі й Харкові (Свириденко, Н., с. 8). Дослідження Н. Свириденко, що з'явилися у останнє десятиліття (2010а, 2010б), – статті до 130-річчя від дня народження й 50-річчя від дня смерті В. Ландовської – та монографія-підручник, присвячена виконанню творів І. С. Баха – дають належну оцінку діяльності видатної польської клавесиністки з пропаганди старовинної музики (2017, с. 6–10).

Однак в цілому в публікаціях, присвячених артистці, аналізу особливостей її виконавського стилю приділено недостатньо уваги<sup>2</sup>. Так само, як і її дослідницьким працям та записам, котрі ще чекають свого часу.

**Дана стаття має за мету** виявити особливості концепцій В. Ландовської, що стосуються виконання старовинної музики. Матеріалом дослідження стали, насамперед, нотатки видатної клавесиністки, зібрані її ученицею Д. Ресту і видані у російському перекладі А. Майкапара (Ландовська, В., 1991).

**Викладення основного матеріалу.** Перше знайомство Ванди Ландовської зі старовинною музикою, що залишило по собі най-

<sup>2</sup> Взагалі, у піаністів-сучасників артистки не було прийнято багато говорити про різноманітність інтонування в музиці Бароко і віденських класиків; проте, процес досліджень виконавських проблем значно активізувався в останні роки. Так, наприклад, питання вивчення проблем інтонування в музичному виконавстві порушує Т. Б. Веркіна (2008).



яскравіше враження, відбулося ще в юності, коли вона почула відомий «Тамбурін» Ж.-Ф. Рамо у виконанні на фортепіано знаменитою Софії Монтер. Коли В. Ландовська перебувала у Парижі, її увагу привернула спадщина майстрів французького Ренесансу та Бароко<sup>3</sup>. Виконавицю вразило витончене високе мистецтво французьких майстрів ХVІІ ст., виражене в лаконічності і вишуканості їх п'єс-мініатюр. В ці часи Париж обіймала аура знаменитих Всесвітніх виставок<sup>4</sup>, які відвідували аристократи і передова молодь; все навколо було пронизане духом «нового мистецтва», модерну, з його інтересом до історичного реконструювання, ретроспектив; цій всеосяжний творчий дух захопив і Ванду Ландовську. Її думка зосередилася на пошуках умов і можливостей для виконання барокової музики.

Ванда Ландовська – одна з перших, хто був причетним до становлення феномену «ранньої музики» (Early Music). Вона привертає увагу до того факту, що мало хто з її сучасників ретельно вивчав музику Середньовіччя, Ренесансу, Бароко. А між тим, музична практика цих епох закладає основу для формування стилів і віденського класицизму, і романтизму, і нової музики. Не знаючи витоків європейського музичного мистецтва, неможливо в повній мірі розуміти ту музику, яку було створено в подальшому, оскільки зміни історичних епох відбувалися поступово, і навіть творчість композиторів-новаторів виявляє спадкоємні зв'язки із попередніми епохальними стилями.

Хоча термін «Early Music» стосується, перш за все, музики Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, інколи його розповсюджують і на музичну практику віденського класицизму і раннього романтизму. Дане поняття при цьому означає не лише музику відповідних епох, а й тенденцію у виконавській практиці, пов'язану з максимально точним відтворенням звучання, яке було характерним для того чи іншого історичного часу, що отримала назву «автентичне виконавство». Остан-

---

<sup>3</sup> Це Клод Гудимель, Ніколя де Гриньї, Андре Резон, Ніколя Лебег і Луї Маршан, французькі лютністи – династія Готьє, французькі клавесиністи – Жак Шампйон де Шамбоньєр, Жан Анрі д'Англебер, Луї Куперен.

<sup>4</sup> Всесвітні виставки у Парижі (фр. Exposition universelle de Paris) відбулися 1867, 1878, 1889, 1900 р.

не передбачає роботу зі старовинними трактатами і факсимільними нотними виданнями, що дають уявлення про артикуляційні, штрихові, агогічні особливості виконання, орнаментику тощо; застосування відповідного конкретній епосі інструментарію<sup>5</sup> – відновлення старовинних інструментів або конструювання їх точних копій, створення шкіл і товариств, які спеціалізуються саме на старовинній музиці. В цілому концепція «Early Music» та автентичного виконавства базується на ідеї індивідуального підходу до кожної конкретної епохи, композиторського стилю, музичного твору.

Працюючи над інтерпретацією старовинних творів, В. Ландовська, насамперед, виходила з історичного контексту епохи, загального музичного сенсу і особливої атмосфери старовинної музики. Також вона наголошувала на важливості виконання музики на інструментах саме тієї епохи, для якої вони були написані. У своїх роботах В. Ландовська акцентувала увагу на проблемах відтворення давньої музики на клавесині, а саме, на таких параметрах виконання, як темп, динаміка, регістровка, фразування, орнаментика. Зокрема, В. Ландовська наводить і розбирає таблиці Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо та І. С. Баха з розшифровками прикрас. З останнього витікає і питання про особливості барокової імпровізації, до якого теж звертається В. Ландовська. Вона також приділяє велику увагу вивченню французького та італійського впливу на німецьку музику. В. Ландовська, спираючись на старовинні трактати<sup>6</sup> (оскільки принципи тієї чи іншої епохи підказують певні особливості виконання й сприйняття музики), прагнула знайти практичне рішення означених проблем саме на автентичних інструментах, оскільки від конструкції останніх в значній мірі залежать техніка й характер виконання.

Таким чином, видатна виконавиця наполягала на зовсім іншому підході до інтерпретації музики минулих епох у порівнянні із тим, що

---

<sup>5</sup> Зараз сфера автентичного виконавства настільки розширилася, що музику віденського класицизму і раннього романтизму воліють виконувати на хаммерклавірах, музику Ф. Шопена – на роялях, створених фабрикою Ерара, К. Дебюссі – на різних англійських моделях, які він мав на момент написання своїх творів.

<sup>6</sup> Зокрема, І. І. Кванца (2012), К. Ф. Э. Баха (2005).



панував у її час. Вона вважала, що звернення до музики визначних майстрів минулого дає музикантові можливість розвивати гарний музичний смак та естетичне почуття, а вивчення джерел відповідних епох – створити повноцінне уявлення про старовинну музику. В. Ландовська заклала основи історично інформованого виконавства, наголошуючи на необхідності вивчення музикантами теоретичних праць П. Ф. Тозі-Й. Ф. Агріколи, Й. Й. Кванца, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Л. Моцарта, Дж. Фрескобальді, Ф. В. Марпурга, К. Ф. Е. Баха і багатьох інших (Ландовська, В., 1991, с. 350).

В. Ландовська здобула визнання у всьому світі як академічна піаністка віртуозного напрямку, але при цьому стала ще й знаменитою клавесиністкою. Для неї не було нічого неможливого: чи то виконати «Італійський концерт» І. С. Баха або його ж «Хроматичну фантазію», або весь «ДТК». Вона майстерно виконувала на фортепіано твори Ф. Шопена та інших романтиків, твори віденських класиків, і в той самий час володіла технікою гри на клавесині, невимушено виконуючи п'єси французького Рококо.

В. Ландовська детально вивчила клавірну творчість видатних клавесиністів Ф. Куперена і Ж.-Ф. Рамо. Зберігся унікальний запис 1934 р. виконання нею на клавесині п'єси «Дикунів» Ж. Ф. Рамо. Її гра відрізняється незвичайним розмахом, небувалою пишністю і величиною музичних образів. Цей стиль, створений у Франції спеціально для розкішних палаців епохи Людовіка XIV, в музиці, головним чином, Ж.-Б. Люлі, і відтворила В. Ландовська. Під її пальцями двомануальний клавесин звучить подібно до концертного роялю; у своєму виконанні вона, як ніхто інший, вміла талановито обігравати зміну афектів: з одного боку, масштабність та урочистість, притаманні музиці Бароко і Рококо, з іншого – камерна інтимність деяких клавесинних мініатюр. Особливу увагу вона приділяла реєстровим ефектам на клавесині<sup>7</sup> для вираження вишуканості і витонченості французької музики, що ілюструє її виконання «Дикунів». Спочатку музика

---

<sup>7</sup> Клавесин Ванди Ландовської не був історичною копією і за звучанням сильно відрізнявся від аутентичних інструментів епохи Бароко, його можна назвати гібридом, що поєднує риси клавесина і рояля.



в її інтерпретації подібна до стислої пружини (як образ знаменитих сходів Франческо Борроміні<sup>8</sup>), що готова в будь-який момент розгорнутися. Її гра викликає асоціації і з урочистим маршем – зі знаменитим турецьким маршем Ж.-Б. Люллі або рондо В. А. Моцарта в турецькому стилі з сонати A-dur. За структурою «Дикуни» Ж.-Ф. Рамо являють собою форму рондо з незмінним рефреном. Знаменитий галантний французький стиль особливо підкреслюють інегаліте і загострений пунктир. Клавесинній музиці Ж.-Ф. Рамо властивий крупний штрих, він не схильний до тонкого виписування деталей, його музика відрізняється яскравою характеристичністю, в ній відразу відчувається почерк природженого театрального композитора («Курка», «Дикуни», «Циклопи»). Вивчаючи творчість Ж. Ф. Рамо, В. Ландовська дійшла висновку, що слава його трактатів з музичної теорії перевершує його славу «художника-творця» (1991, с. 258). Між тим, його художня творчість позначила найвищу планку для виконавців і композиторів. В. Ландовська пише, що клавесинні п'єси Ж.-Ф. Рамо – «... за сутністю, майже театральні вистави», створіння генія, сповненого «натхнення і страсті». «Як ще можна охарактеризувати автора “Свят Геби” (“Les Fétés d’Hébé”), “Іпполіта і Арісії” (“Hippolyte et Aricie”), “Галантної Індії” (“Les Indes Galantes”), “Кастора і Полукса” (“Castor et Pollux”) та ще стількох шедеврів?» (Ландовська, В., 1991, с. 258). Створюючи образи барвисті і веселі або урочисті і величні, Ж.-Ф. Рамо, як ніхто інший, міг передати фарбами і відтінками глибину і тонкість ліричного образу. Він насолоджувався щебетом птахів і навколишньою природою і в музиці передавав свої почуття. Ж.-Ф. Рамо стверджував: «перш, ніж природу зображати, її потрібно вивчити» (там само, с. 258).

Напевно, одне з найтепліших почуттів було виражене у відгуках В. Ландовської про музику Ф. Куперена: «Чому ця музика, відображаючи наш відчай, наповнена в той же час такою розрадою? Тому що вона не тільки виражає наш сум і скорботу, але й підносить страждання. <...> Піднесеність куперенівської музики окрилює <...> змушує

<sup>8</sup> Франческо Борроміні, італ. Francesco Borromini (1599–1667) – великий італійський архітектор, який працював у Римі, радикальний представник раннього Бароко.



нас відгукуватися на хвилювання, змішане з таємничою радістю»; «...музика Ф. Куперена торкається сфери підсвідомого» (там само, с. 249). «Широта і благородство ліній, сміливі і чарівні гармонії, напруженість атмосфери і експресія – ось характерні особливості музики Куперена» (там само, с. 248). Дійсно, маючи програмний зміст – назвемо, наприклад, такі п'єси, як «Арлекін», «Французькі фолії або маски доміно», «Цютлива», «Женці», «Щебет» та інші – твори Ф. Куперена відрізняються своєю витонченістю.

Якщо говорити про клавесинізм як яскраве явище музичної культури Франції 17–18 ст., то, звичайно, всі шляхи ведуть до Ф. Куперена<sup>9</sup>. Його твори були в репертуарі В. Ландовської<sup>10</sup>. Одним з основних композиційних типів в творчості Ф. Куперена були п'єси-мініатюри, але не складені в сюїти, як у більшості композиторів, а зіставлені в ряди (*ordre*), подібно до галереї візуальних і навіть портретних образів. У порівнянні зі своїми попередниками, Ф. Куперен значно ширше користується можливостями клавесина, вільніше розпоряджається звучностями інструменту у всьому його діапазоні, зокрема, використовує два мануали великого клавесину (на них спеціально розраховані п'єси «*stoisé*», тобто з перехрещенням); всебічно розробляє клавесинну фактуру; активізує голосоведіння, підсилює загальну динаміку в середніх розділах п'єс, надає великої уваги орнаментиці. Все це з великим успіхом демонструвала на своєму багатопедальному клавесині з безліччю регістрів В. Ландовська.

В. Ландовська вважала, що для того, щоб знайти правильний темп, якісний звук, необхідно, перш за все, досконало вивчити механізм інструменту. Вона зауважує: «правильне інтонування інструменту – це вже значна частина мистецтва клавесинної гри, що ... найчастіше ігнорується» (там само, с. 350). Ми можемо говорити з приводу «почуття ритму», «точності і артикуляції звучання» і про «просторові уявлення» тільки з позиції клавесиніста, що грає на клавесині,

<sup>9</sup> Клавесинні твори Ф. Куперена (1668–1733) – чотири збірки 1713, 1717, 1722, 1730 рр. – являють собою одну з вершин французької клавесинної школи. Ним також написаний підручник для клавесиністів-початківців, що вивчається фахівцями досі: «*L'art de toucher le clavecin*» – «Мистецтво дотику на клавесині» (1716).

<sup>10</sup> Джерело: [https://www.youtube.com/watch?v=GuX2e-Ipi\\_Q](https://www.youtube.com/watch?v=GuX2e-Ipi_Q)

бо фортепіано всі ці тонко розкреслені межі стирає. У клавесиніста можуть бути інші принципи інтонування на інструменті і зовсім інші аплікатурні рішення (наприклад, без підкладання великого пальця) (Бах, К. Ф. Э., с. 31, 39, 46), а на клавикорді інтонування на вібрато взагалі є одним з основних прийомів технології звуковидобування. Величезне значення має початок та коротка мить, яку необхідно витримати перед взяттям першої ноти<sup>11</sup>.

Добре вивчивши сам твір – його структуру, мелодику, голосоведіння, риторику, танцювальну атрибутику – потім дуже легко додати до нього і якісь виконавські ефекти. Розуміння темпових позначень сильно відрізнялися в різні епохи. Штрихи і відтінки головним чином залежать від інструментарію, на якому виконується даний твір. Один і той же відтінок може виглядати зовсім по-різному, скажімо, на клавесині, на хаммерклавірі, на органі або на фортепіано, а штрихи повністю залежать не тільки від особливостей інструменту, але і від вибору аплікатури.

Вміння мислити і говорити тією мовою, якою написано той чи інший старовинний твір, дає виконавцю творчу свободу і артистизм, тільки вже більш високого рівня, ніж просто оволодіння зручною аплікатурою або штрихами. Щоб втілити в звуках своє бачення музики, виконавець повинен мати гарний смак, на цьому наполягає В. Ландовська (1991, с. 387, 389 та ін.), але останній має бути пов'язаний зі знанням матеріалу, стилів минулого та історичного контексту. «Сьогоднішні музиканти, особливо виконавці, прокладають свій шлях в царстві старовинної музики так, ніби потрапили на невідому землю. Вони не наважуються ризикнути використати метафору або образність – якою б підходящою вона їм не здавалася. Туманне уявлення про фарби і характер тієї епохи зупиняє їх на кожному кроці і робить боязкими» (там само, с. 391). В. Ландовська приділяє смаку і помір-

---

<sup>11</sup> Цьому багато уваги приділяли і аутентисти наступних поколінь, такі, як Густав Леонхардт, П'єр Антай, Жорді Саваль, Аннер Більсма, Ніколаус Арнонкур, Франц Брюгген, Ендрю Перрот, Брюно Коксе та інші. Слід сказати, що увага історичних виконавців до цезур і знаків пунктуації в музиці і майстерність побудови музичної фрази доведені до такої досконалості, що і тактова риса теж стає одиницею часу, з якою, як і з паузою, не рахуватися не можна.



ності в намірах велику увагу. Вона має в цьому і своїх ідейних послідовників, як наприклад, Г. Леонхардта, який застерігав від частого і надмірного використання геміол або занадто манірного виконання інегаліте<sup>12</sup> (Чалог, Б., 2017). Для того, щоб досягти чистоти звучання кожного голосу, необхідно правильно підібрати регістр, тому що під час виконання міняти регістр не можна – порушується безперервність, плинність фрази. Зловживання частими, строкатими відтінками і зайва поспішність у виконанні говорять про поганий смак.

У своїй роботі В. Ландовська торкається основного ключа до старовинної музики – риторики. Вона пише: «Розділяти мелодичну лінію цезурами, що диктуються логікою, імпульсом, фантазією, дозволяти повітря циркулювати – це споріднене із диханням <...> Ось чому всі старовинні трактати порівнюють музичну інтерпретацію з риторикою» (там само, с. 363). Важливу роль в інтерпретації слід приділити фразуванню і диханню, яке грає головну роль, оскільки кожна пауза, цезура логічно розділяє мелодичну лінію, і вона повинна бути дослуханою, щоб надати твору контури, виразність для чіткого уявлення змісту п'єси (там само). В. Ландовська підкреслює, що нюанси, навіть дрібні, є дуже важливими, так як можуть змінити фразу до невпізнання: те, що для академічного музиканта є чимось незначним, для автентичного музиканта є дуже значущим, звідси і унікальність автентичного трактування.

Особливістю виконання В. Ландовської є зважене відношення до ритмічної свободи, оскільки гра на клавісині примушує виконавця думати і чути по-іншому. Вона пише: «Критики нападають на мене за те, що я не граю ноту з крапкою в темі першої фуги “Добре темперованого клавіру”, за те, що не завжди звертаю увагу на лігу там, де вона відзначена, і головним чином, за те, що додаю прикраси і ритмічні зміни <...>. Існує велика різниця між вольностями, що вимагалися від виконавця в ХVІІ–ХVІІІ століттях, і сучасними транскрипціями піаністів, які поняття не мають про те, що це були за свободи» (Ландовська, 1991, с. 387). Тобто ритмічна свобода не має бути синонімом сва-

<sup>12</sup> Інегаліте (фр.) – нерівність; неоднаковість; у музиці – манірне нерівне виконання сильних і слабких часток, зовні однаково записаних (Чалог, Б., 2017).



вілля: «Особливістю мого виконання, котра, як мені говорили, вражає слухача, є точність, з якою я передаю довгості нот. Вражати це може лише тому, що занадто часто доводиться шкодувати про відсутність такої точності. Вірне відчуття довгостей та їх взаємозв'язків – одне з найтрудніших питань викладання» (там само, с. 365). Отже: «Одні фрази всередині п'єси потребують ритмічних змін, тоді як інші – ні» (там само, с. 373).

Вивчаючи старовинні трактати, В. Ландовська зробила певні висновки: технологія гри на інструменті набагато складніше і багатогранніше, ніж просто шліфування «складних пасажів», як це вважають сьогодні, а «технікою» в ту епоху називалася «координація думки і пальців» (там само, с. 150). В. Ландовська пише, що використовує абсолютне легато, як того вимагає клавесинне туше: «Якщо туше недостатньо злите, страждає і випаровується звучність <...> завдяки певній тяжкості туше виявляються дисонанси, зіткнення, а також гармонічна наповненість» (там само, с. 362). Тут, з одного боку, можна з нею погодитися, так як багато піаністів, виконуючи І. С. Баха, Д. Скарлатті або Ж.-Ф. Рамо та Ф. Куперена на фортепіано, починають імітувати клавесин. Вони використовують так званий «бахівський штрих», *non legato* із більш чіткими жорсткими пальцями, і, природно, втрачають легато і інтонаційний зв'язок між нотами. З іншого боку, стосовно дисонансів, як видається, краще враховувати досвід більш пізнього часу: дисонанси повинні виявлятися не за рахунок тяжкості (як рекомендує В. Ландовська), а за рахунок затримки часу, відведеного на їх виконання, як роблять Густав Леонхардт, П'єр Антай та інші клавесиністи наступних поколінь.

Загалом, В. Ландовська «вуха» і «свідомість» ставить вище просто хорошої координації пальців; завдання автентиста складніше – пов'язати в єдине ціле не тільки апарат, але і все в цілому: і туше, і ритм, і дихання, і агогіку, і орнаментику, і спів, і танець, і риторичку, і символіку, і звук, і тембр, і температурацію. Будь-який технологічний нюанс веде до слуху і до внутрішнього слуху, тобто до іншого слухового досвіду і «вміння чути» і «чути по-іншому». «Причина нерівності [туше] криється у вухах, а не в пальцях. <...> якщо вуха не слухають, як можна чекати, що пальці будуть діяти?» (там само, с. 363).



**Висновки.** В. Ландовська позиціонувала себе здебільшого як клавесиністка, популяризувавши цей інструмент, хоча звучання її клавесина є ще досить далеким від звучання «історичного клавесина», наприклад, Г. Леонхардта. Тим не менш, для сучасників В. Ландовської відтворене нею звучання клавесина було приголомшливим. Як результат, вона повністю змінила тогочасні виконавські й слухачські уявлення про старовинну музику, надавши міцного поштовху до повного перегляду і переосмислення загальноприйнятих манер виконання і романтичних слухових кліше. Її підхід до ревізії всієї музичної спадщини з точки зору автентизму можна порівняти хіба що з народженням і найбільшим зльотом в ті ж роки такого напряму наукової думки, як герменевтика. П'ятдесятирічний практичний досвід В. Ландовської-клавесиністки є дуже важливим і необхідним і для сучасних виконавців старовинної музики, які прагнуть до максимально точного відтворення шедеврів майстрів ХVІІ–ХVІІІ ст., що обумовлює перспективність подальшого поглибленого вивчення творчого спадку видатної артистки й дослідниці.

#### ЛІТЕРАТУРА

Арнонкур, Н. (2002). *Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки*. Сумы: Собор, 184.

Бах, К. Ф. Э. (2005). *Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая. 1753 г.* Е. Юшкевич (Пер., коммент.). Санкт-Петербург: Early music, 169.

Веркіна, Т. Б. (2008). *Актуальне інтонування як виконавська проблема*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Кванц, И. И. (2013). *Опыт наставлений в игре на флейте traverso*. Санкт-Петербург: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 392.

Курковський Г. (1983). Клавесиністка і піаністка Ванда Ландовська. В кн.: *Питання фортепіанного виконавства*, сс. 79–89. Київ: Музична Україна.

Ландовская, В. (1991). *О музыке*. Д. Ресту (Сост.); А. Майкапар (Пер. с англ., послесл.). Москва: Радуга, 438.

Майкапар, А. (1991). Слово о Ванде Ландовской. В кн. *Ландовская, В. (1991). О музыке*. Д. Ресту (Сост.); А. Майкапар (Пер. с англ., послесл.), сс. 396–401. Москва: Радуга.

Оссовский, А. (1971). В. Ландовска и старинная музыка. В кн.: *А. В. Оссовский. Музыкально-критические статьи (1894–1912)*. Ленинград: Музыка, 205–208.

Свириденко, Н. С. (2010a). Ванда Ландовська та її відкриття старовинної музики (до 130-річчя від дня народження та 50-річчя від дня смерті). *Мистецтвознавчі записки*, 17, 267–273. Київ.

Свириденко, Н. С. (2010b). Книга Ванди Ландовської «Старовинна музика». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 24, 324–332. Київ.

Свириденко, Н. С. (2017). *Стилістика виконання старовинної музики на прикладі творів Й. С. Баха*. (Навч.-метод. посібник для студ. ВНЗ). Київ: Київський університет імені Б. Грінченка. 242.

Чалог, Б. (2017). Инегаль в музыке Барокко, ч. 1, лекция Бенедика Чалого в МГК, ноябрь 2017. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=DufAgWHnexo>

Швейцер, А. (1965). *Иоганн Себастьян Бах*. Я. С. Друскин (Пер. с нем.) Москва: Музыка, 724.

Kottick, E. L. (2003). *A history of the harpsichord*. Bloomington: Indiana University Press, XVI&557 p.

Salter, L. Landowska, Wanda. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Retrieved April 25, 2019, from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15951>

Swain, J. P. (2013). *Historical Dictionary of Baroque Music*. Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 394.

#### REFERENCES

Bach, C. Ph. E. (2005). *Opyt istinnogo iskusstva klavirnoy igry [The experience of true art of the clavier playing]. Book 1, 1753*. E. Yushkevich (Transl., comment.). St. Petersburg: “Early Music” Publishing House, 169 [in Russian].

Csalog, B. (2017). Inegal v muzyke Barokko, ch. 1, leksiya Benedeka Chaloga v MGK, noyabr 2017 [Inégale in Baroque music, part 1,



the lecture by Benedek Csalog in Moscow State Conservatory, November 2017]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=DufAgWHnexo> [in English].

Harnocourt, N. (2002). *Muzyka yazykom zvukov. Put k novomu ponimaniyu muzyki [Music by the language of sounds. The way to a new understanding of music]*. (Transl. from German). Sumy: Sobor, 184 [in Russian].

Kottick, E. L. (2003). *A history of the harpsichord*. Bloomington: Indiana University Press, XVI & 557 p.

Kurkovskiy, H. (1983). Klavesynistka i pianistka Vanda Landovska [Harpichordist and pianist Wanda Landowska]. In *Pytannia fortepiannoho vykonavstva – Questions of piano performing*, pp. 79–89. Kyiv: Muzychna Ukraina.

Landowska, W. (1991). *O muzyke [About Music]*. (D. Restout, comp.; A. Maikapar, transl., afterword). Moscow: Raduga, 439 [in Russian].

Maikapar, A. (1991). Slovo o Vande Landovskoy. [The Word about Wanda Landowska]. In *Landowska, V. (1991). O muzyke [About Music]*. (D. Restout, comp.; A. Maikapar, transl., afterword), pp. 396–401. Moscow: Raduga [in Russian].

Osovskiy, A. V. (1971). V. Landovska i starinnaya muzyka [Wanda Landowska and early music]. *A. V. Osovskiy. Muzykalno-kriticheskie stati (1894–1912) – Music critical articles (1894–1912)*. Leningrad: Muzyka, 205–208 [in Russian].

Quantz, J. J. (2013). *Opyt nastavleniya po igre na fleyte traversiere [The experience of the guidance in Flute ‘traversiere’ playing]*. St. Petersburg: Fond Vozrozhdeniya Starinnoy Myzyki, 392 [in Russian].

Salter, L. Landowska, Wanda. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Retrieved April 25, 2019, from <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15951>

Schweitzer, A. (1965). *J. S. Bach*. Ya. S. Druskin (Transl. from German). Moscow: Muzyka, 724 [in Russian].

Svyrydenko, N. S. (2010). Knyha Vandy Landovskoi «Starovynna muzyka» [Wanda Landowska’s book “Ancient Music”]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury – Actual Problems of Art History, Theory and Practice*, 24, 324–332. Kyiv [in Ukrainian].



Svyrydenko, N. S. (2010). Vanda Landovska ta yii vidkryttia starovynnoi muzyky (do 130-richchia vid dnia narodzhennia ta 50-richchia vid dnia smerti) [Wanda Landowska and her discovery of ancient music (up to 130th from birthday and 50th anniversary from death date)]. *Mystetstvoznavchi zapysky – Art Studies Notes*, 17, 267–273. Kyiv [in Ukrainian].

Svyrydenko, N. S. (2017). *Stylistyka vykonannia starovynnoi muzyky na prykladi tvoriv I. S. Bakha [Stylistics of performing of the ancient music on the example of J. S. Bach's works]*. (Study methodical guide for university students). Kyiv: Kyivskiy universytet imeni B. Hrinchenka [B. Hrinchenko University of Kyiv], 242 [in Ukrainian].

Swain, J. P. (2013). *Historical Dictionary of Baroque Music*. Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 394.

Vierkina, T. B. (2008). *Aktualne intonuvannia yak vikonavska problema [Actual intonating as a performing problem]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 11.09.2019 р.*



УДК 784.3.071.1 (470)

DOI 10.34064/khnum2-1718

**Клебанова С. В.**

ORCID 0000-0002-4112-1154

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского,  
61003, площадь Конституции, 11/13, г. Харьков, Украина

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Вокальный цикл «Фацелия»: опыт звуковой экзистенции в раннем творчестве С. Губайдулиной**

**АННОТАЦИЯ ■ Клебанова С. В. Вокальный цикл «Фацелия»: опыт звуковой экзистенции в раннем творчестве С. Губайдулиной.**

■ Осуществлён жанрово-семантический анализ раннего сочинения одного из культовых композиторов последней трети XX в. Опираясь на теорию В. Холоповой о параметрах экспрессии, в драматургии изучаемого цикла выявлен принцип бинарных оппозиций на двух уровнях: философской концепции и звуковой семантики музыкального языка. «Фацелия» – один из ярких примеров композиторской «режиссуры» вокального произведения как *опыта перевода литературного текста в звуковую символическую форму*. Уже в этом произведении С. Губайдулиной были сформированы способы авторского высказывания (разомкнутость тонально-гармонических структур, музыкальная символика, элементы звукописи). По итогам жанрово-семантического анализа вокального цикла сделаны выводы о природе раннего стиля композитора, в частности, отмечены принцип бинарных оппозиций как основополагающий в построении драматургии художественного целого, звуковая экзистенция музыкальной символика литературной первоосновы, значительная роль инструментального сопровождения. ■ **Ключевые слова:** *вокальный цикл в раннем творчестве С. Губайдулиной, звуковая экзистенция, параллельная драматургия, композиторская «режиссура», принцип бинарных оппозиций, музыкально-звуковая символика.*

**АНОТАЦІЯ ■ Клебанова С. В. Вокальний цикл «Фацелія»: досвід звукової екзистенції в ранній творчості С. Губайдуліної. ■** Здійснено жанрово-семантичний аналіз раннього твору одного з культових російських композиторів останньої третини ХХ ст. Спираючись на теорію В. Холопової про параметри експресії, у драматургії циклу, що вивчається, виявлено дію принципу бінарних опозицій на двох рівнях: філософської концепції та звукової семантики музичної мови. «Фацелія» – один з яскравих прикладів композиторської «режисури» вокального твору як досвіду *перекладу літературного тексту в звукову символічну форму*. Вже у цьому ранньому творі С. Губайдуліної сформувалися способи авторського висловлювання (розімкнутість тонально-гармонічних структур, звукова символіка, елементи звукопису). За результатами жанрово-семантичного аналізу вокального циклу зроблено висновки про природу раннього стилю композиторки, зокрема, відзначені принцип бінарних опозицій як засадничий у розбудові драматургії художнього цілого, звукова екзистенція музичної символіки літературної першооснови, значна роль інструментального супроводу. ■ **Ключові слова:** *вокальний цикл у ранній творчості С. Губайдуліної, звукова екзистенція, паралельна драматургія, композиторська «режисура», принцип бінарних опозицій, музично-звукова символіка.*

**ABSTRACT ■ Klebanova S. V. The vocal cycle “Facelia”: the experience of “sound existence” in Sofia Gubaidulina’s early creativity.**

■ **The basis for the topic.** S. Gubaidulina’s appeal to the poem “Phacelia” by M. Prishvin in 1956 was not accidental. Literary scholars interpret this work as an example of lyrical and philosophical prose of the middle of the 20th century. The composer’s perception of the “break” of the two worlds – “macrocosm” (the nature) and “microcosm” (subjective illusions and human hopes) developed organically and immediately that was reflected in the early vocal cycle called “Phacelia”. For her, the musical and sound symbolism turned out to be consonant with the philosophy of a human’s “inclusion” into the nature, merging with it: the middle parts of the vocal cycle (3–5) are imbued with this idea. The method of comparing two figurative spheres as an existential problem was intensively discussing in the work of not only composers, but also writers of the generation of the 60s of the 20th century, and this discourse stays an actual today.



**The object of this study** is S. Gubaidulina's vocal cycle "Phacelia" (based on the literary work by M. Prishvin) as a reflection of the philosophy of existentialism in the music of the 60s of the 20th century; **the subject** is a genre-semantic analysis of the composer concept of the cycle as "sound existence" – the characteristic feature of the early vocal style of S. Gubaidulina.

The vocal cycle "Phacelia" is among the discoveries made by the young S. Gubaidulina, which are **least discussed** in musicology. However, the composer repeatedly emphasized the absence of a radical transformation, a "breakdown" of style in her creative work: "From the very beginning I go along approximately the same path <...> What I am creating now is approximately the same to what I created when I was young. I wrote then the composition called "Phacelia", and now everything is about the same." (Gubaidulina, as cited in Munipov, 2016).

**The purpose of the article** is to consider the concept of this vocal cycle in terms of understanding the artistic tasks of the performing embodiment of the early style of S. Gubaidulina (the Kharkov premiere of this work was held in 2012 in the National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, in performing by the author of this article as pianist together with soprano Marina Chernoshtan).

**The methodological basis** of the work is the theory of expression parameters by V. Kholopova (1999, p. 155), from which the genre-semantic and stylistic analysis of the work of S. Gubaidulina proposed in the article is pushed.

**The presentation of the main material.** As the analysis demonstrated, the *binary nature* determines the structure and dramaturgy of the cycle, organizes its semantic space at two levels: the philosophical concept of the composition and the sound-like semantics of the musical language. The essence of the principle of binary opposition in the analysed vocal cycle is to create *a set of musical expression means, the semantics of which is fixed as an "expression parameter" and stably characterize one of the two semantic fields of dramaturgy of the vocal cycle: Macrocosm and Microcosm.* The main methods of the sound existence of literary images are revealed: the genre-style re-semanticization, the creation of the author's musical lexemes; the tonal-harmonic openness of structures; the poly-modality; the combination of the principles of end-to-end, parallel and editing dramaturgy; the stratification of time when showing two plans of the being of the consciousness of a hero.

The features of the manifestation of binary oppositions from the point of view of means of expression have been considered: melos, meter and rhythm, texture, articulation, which is very important for the performers of this complex composition. According to existential philosophy, the path of a human is an emotional experience and existential truth must be experienced. Therefore, the “directorial dramaturgy” by S. Gubaidulina creates its own configuration of meanings as the existential answer of the author:

– *the distance of “I” from the external world, memories (the 1–2 parts of the cycle: tension, despair);*

– *the “contact” of “I” with Macroworld, its involvement in the Microcosm (the 3–5 parts: contemplation, enthusiasm, surprise);*

– *the rethinking of the existential experience of “I” (the 6 part: humility, anxiety, followed by insight).*

On the whole, the idea of the duality of the being in the consciousness of a suffering person is embodied in music by S. Gubaidulina as a binary system that goes back to the foundations of existential philosophy. Hence the choice of *parallel dramaturgy*, which is associated with the re-creation of different *time layers* in music (lasting time, present time, accomplished time, time elapsed from the position of the present).

**Conclusions.** Based on the results of the genre-semantic analysis of the vocal cycle, the conclusions are drawn about the nature of the early style, the principles of the dramatic organization of the artistic whole, and the sound symbolism of the instrumental accompaniment. “Phacelia” is one of the brightest examples of the composer “stage directing” of primary text *as the experience of translating a literary work into a sound symbolic form*. In it, the composer’s early-style methods were formed (binariness, creation of author’s lexemes, genre-style re-semanticization, tonal-harmonic openness of individual structures, sound symbolism, and the sound depiction elements), which will go through as end-to-end ones into her later compositions. ■ **Key words:** *vocal cycle in S. Gubaidulina’s early creativity, sound existence, parallel dramaturgy, composer’s “directing”, the principle of binary oppositions, musical and sound symbolism.*



«...Я занимаюсь поиском правды своей собственной души  
и её отклика на то, что я слышу. На то, как звучит мир».  
С. Губайдулина<sup>1</sup>

**Постановка проблемы.** Обращение Софии Губайдулиной к поэме в прозе «Фацелия» Михаила Пришвина в 1956 г. не было случайным. Литературоведы трактуют это произведение как образец лирико-философской прозы середины XX в. По словам М. Дунаева (2000), «природа всё более осмыслялась ... как бытийственное начало всеобщего космического единства, в которое включен и человек» (с. 160). Экзистенциальное мироощущение не было чуждым М. Пришвину. В дневниках он писал: «Разрушение пространств... Разделение на здешний мир (земной) и “тот свет” (идеальный мир) явилось от несчастья, страдания, греха, а грех – “такое действие”, от которого наше умственное существо и чувствующее распадаются и существуют в нашей душе как два отдельных мира» (Пришвин, М., 1983, с. 242). В поисках ответов на вопрос о «преодолении» трагического разлома С. Губайдулина обратится к философии дзен-буддизма, основной идеей которой является единение человека и природы. Для неё *музыкально-звуковая символика* созвучна философии «включённости» человека в природу, слияния с ней: этой идеей проникнуты 3–5 части вокального цикла «Фацелия». Герой С. Губайдулиной обретает разные смыслы бытия. Мироощущение «разлома/разделения» двух миров – «макрокосма» (природы) и «микроскосма» (субъективных иллюзий и надежд человека) – сложилось органично и сразу, уже в этом раннем сочинении. Метод сопоставления двух образных сфер – макро- и микрокосма – как *экзистенциальная проблема* интенсивно обсуждался не только композиторами, но и писателями поколения 60 годов XX в.; этот **дискурс** остаётся **актуальным** и сегодня. М. Кундера так обозначает миссию современного писателя: «Романист – не историк, не пророк – но исследователь человеческой экзистенции» (как цит. в: Шерлаимова, С., 2014, с. 152).

<sup>1</sup> (Как цит. в: Мунипов, А., 2016).

Вокальный цикл «Фацелия» относится к числу **наименее освоенных в музыковедческих источниках** открытий молодого автора, однако является *знаковым* для понимания индивидуального композиторского стиля. Сама С. Губайдулина неоднократно подчёркивала отсутствие радикальной трансформации стиля, «слома» в композиторском творчестве, отмечаемых у многих авторов-шестидесятников: «Я с самого начала иду примерно одним путем. Моей целью всегда было услышать звучание мира, звучание своей собственной души и изучить их столкновение, контраст или, наоборот, сходство. И чем дольше я иду, тем яснее мне становится, что я всё это время занимаюсь поисками того звучания, которое соответствовало бы правде моей жизни. То, что я пишу сейчас, – это приблизительно то же самое, что я писала, когда была молодой. Я тогда написала произведение под названием “Фацелия”, и сейчас всё примерно то же самое» (как цит. в: Мунипов, А., 2016).

В ранние годы С. Губайдулина придерживалась постулатов французского экзистенциализма, интересуясь вопросами свободы выбора духовного пути человека, человеческого одиночества и его преодоления через обретение смысла жизни. «Жизнь разрывает человека на части ... помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки» (Губайдулина, С., как цит. в: Мунипов, А., 2016).

**Цель данной статьи** – обосновать авторскую концепцию вокального цикла «Фацелия» в аспекте понимания художественных задач по исполнительскому воплощению звуковой экзистенции раннего стиля С. Губайдулиной. **Методологической базой** работы является теория параметров экспрессии В. Холоповой (1999, с. 155), от которой оттачивается предложенный в статье жанрово-семантический и стилистический анализ сочинения С. Губайдулиной.

**Изложение основного материала исследования.** Сравнение показывает, что «режиссирование» С. Губайдулиной звуко-образной драматургии созданного ею вокального цикла *не совпадает* с драматургической идеей литературного первоисточника. Чувства главного героя поэмы М. Пришвина трансформируются от отчаянья, тоски одиночества, опустошенности к радости мирозерцания и «обрете-



нию гармонии с миром», по выражению М. Дунаева (2000, с. 116). С. Губайдулина подходит к решению финала своего произведения иначе: её идея «Фацелии» фокусируется вокруг экзистенциальной темы одиночества и невозможности его преодоления посредством волевого усилия и слияния с «соборностью» мироустройства. Композитор нарушает порядок глав поэмы М. Пришвина: её третья (из 71) главка, «Река под тучами», становится драматургической развязкой цикла С. Губайдулиной, его последней, 6 частью. «Река под тучами» в поэме – завязка-*initio* драматургии, образ лирического героя, который впоследствии пройдёт путь от отчаянья к радости целостного восприятия Бытия. У С. Губайдулиной «Река под тучами» – итог, необратимое крушение надежд героя в связи с его психологической «изоляция» от внешнего мира.

Таким образом, при отборе текстов из поэмы композитор для выстраивания музыкальной драматургии цикла делает акцент на концептах экзистенциализма, согласно которому, «жить ... – это страдать; выжить – это найти смысл в страдании» (Оллпорт, Г., 1985). Системой образных бинарных сфер, восходящих к основам экзистенциальной философии, продиктована у С. Губайдулиной идея контраста. В «Фацелии» применён принцип *параллельной* драматургии (термин В. Холлоповой, 1999), что связано с воссозданием в музыке *сосуществующих* времён-пространств, воплощение которых характерно для поэмы М. Пришвина и реализовано им в литературном методе *расслаивания временных пластов*. Так, *время-длящееся* в настоящем с воспоминанием о прошлом (субъективный мир героя, микрокосм) представлено в 1, 2 и 6 частях, время неопределённое, свершившееся, метафорическое (объективный мир природы как символа макромира, стихии, движущей преобразующей силы – в 3-й части «Эолова арфа»), *время-настоящее* – «зарисовка ситуации» (объективный мир – макрокосм) – в 5 части, «Расцвет шиповника», *время-прошедшее* с позиции настоящего (включённость *микромира* в *объективный макрокосм* – достижение их объединения во времени и пространстве) – в 4 части, «Первый цветок».

Образная сфера микромира экспонирована в 1 и 2 частях цикла. **Первая и последняя** части цикла являют собой драматургическую

арку: музыкальными средствами обрисованы внутренний диалог главного героя (элегический тон музыкального высказывания) и его пребывание в пространстве микромира (во «времени-нарративе»). Образ опустошённости, скрытой, затаённой тревоги («Пустыня»), отчаянное вопрошание и погружение героя в иллюзорный мир воспоминаний («Синие пёрышки») находят свое «зеркальное» отражение в последней части («Река под тучами»), где наступает развязка – ответ на экзистенциальные вопросы героя. Принцип драматургической арки обнаруживает и тональный план (h-moll).

Повествовательность авторского высказывания (медленные темпы, тематическое прораствание, вариативное развёртывание темы) сочетается с элементами напряжённой экспрессии («изломанный» контур вокальной партии: декламационный характер мелодики, интервальные скачки на кульминациях частей). Отметим *кварто-квинтовые интонации* в качестве лейтмотива драматургии крайних частей. Так, образ скрытой тревоги, напряжённого «вопроса-призыва» в семантике восходящей ч. 4 в 1 части (партия ф-но, тт. 1, 2, 4) находит «ответ» в 6 части – в интонационной «инверсии» с плавным нисходящим заполнением, символизирующим успокоение, смирение (партия ф-но, тт. 4, 6; 25). Другими словами, тематизм 6 части является результатом прораствания и синтеза интонаций-знаков первых двух частей. Например, знак тревоги (остинато триольной ритмоформулы в партии ф-но в 1 части) и повторяющаяся секундовая интонация (во 2 части в трёхдольном метре) синтезируются в остинатную ритмоформулу в партии фортепиано (см. средний раздел 6 части; тт. 13–26).

В вокальной партии 2 и 6 частей цикла отметим семантические фигуры, построенные на «вращении» вокруг интервалов ч. 4 и ч. 5. Формула «вопрошания» во 2 части (тт. 21–24 на словах «*видел ли кто-нибудь*») и мелодические реплики *canto* 6 части олицетворяют внутренний диалог героя.

В **третьей, четвёртой и пятой** частях вокального цикла воплощены образы природы как символа «космогонического» начала (концепт «макрокосма») – того, что, по словам О. Седаковой (2011), «противостоит тревожности человеческого существования» (с. 213).



В **пятой** части образ микрокосма человека впервые в драматургии цикла оказывается «вырванным» из трагического контекста субъективного бытия-монолога и включённым в макрокосм вселенной – *реально-событийное время*. Эта «включённость» помогает композитору воссоздать образ героя, если и не испытавшего кардинальную внутреннюю трансформацию, то значительно переосмыслившего (6 часть) глубинную сущность заданных им вопросов. Образная сфера 3, 4 и 5 частей противопоставляется сфере образов экспозиции и 6 части. И если 3 и 4 части воплощают дух созерцательности (умиротворения, отрешённости и погружения в мир Вселенной), то 5 – «Расцвет шиповника» – активно-скерцозное движение, звуковой символ окружающего мира как *круговорота жизнеутверждающей событийности Бытия*.

Таким образом, «Фацелия» С. Губайдулиной представляет собой *полиструктуру* (термин И. Великовской, 2011, с. 80), в которой сосуществуют **два уровня** композиции – **цикла** и **сложной трёхчастной формы** АВА (на смысловом уровне). Так, 1 и 2 части образуют экспозицию цикла; средний, развивающий раздел составляют 3–5 части, а 6-я – заключение-реприза. Если 1, 2, 4 и 5 части цикла имеют *сквозную форму*, то 4-я и 6-я – форму с элементами *репризности (трёхчастности)*.

Принцип сосуществования двух образных сфер (макрокосма и микрокосма) воплощён через *параллельную драматургию* и *расслоение музыкального времени* (время длящееся-настоящее-несовершенное-**экзистенциальное** // время-неопределённое-прошедшее-совершенное-**ситуативное**). 1, 2, 4, 6 части – воплощение субъективного мира героя, существующего во времени экзистенциальном-настоящем. 4–6-ю части цикла объединяют образы внешнего, объективного мира. *Со-бытие* двух драматургических линий (их взаимопроникновение) происходит в точке «золотого сечения» всей композиции («Эолова арфа» и «Первый цветок»).

Для композитора характерно и тяготение к *симультанной драматургии*, выражающееся в пространственной звукописи «Эоловой арфы», где выбор регистра (в фортепианной и вокальной партиях) играет определённую роль в зависимости от поворота «сюжета» и не-



обходимости воплощения связанных с ним образов: мечты-воспоминаний героя (образ Фацелии в 1, 2, 6 частях – верхний регистр в вокальной и фортепианной партиях) и «возвращения» героя в реалии настоящего (тембровые краски низкого регистра – 1, 6 части).

Принцип *сквозной драматургии* связан с образом главного героя, объединяющим цикл, в том числе благодаря *персонификации* мелодики декламационного характера в вокальной партии. Декламационная мелодика – знак присутствия внутреннего экзистенциального монолога героя («Пустыня», «Первый цветок», «Река под тучами»). Характерной чертой драматургического мышления С. Губайдулиной являются приёмы режиссёрского монтажа и кинематографической съёмки: *смена плана* и «*крупный план*» («Первый цветок»), смена плана с *крупного* на *дальний* и наоборот («Первый цветок», «Расцвет шиповника», «Река под тучами»), *остановки* и *замедленное воспроизведение* кадров для создания напряжения (завершение 1 и 2 частей), *резкая смена кадра* в условиях *совмещения* (от «Синих пёрышек» к «Эоловой арфе»).

Одним из основополагающих принципов целостности музыкальной драматургии является создание авторских музыкальных лексем, в том числе, с уже закреплённым в «памяти» культуры значением и обращением к ним как к *знакам стиля*. «Фацелия – одно из первых произведений, в которых композитор обратилась к семантизации музыкальных лексем как способу режиссирования драматургической “горизонтальной” произведения. Позднее С. Губайдулина будет использовать в своём творчестве семантизацию “тона-тембра”» (Башарова, И., 2007, с. 57) и сонорного комплекса.

В вокальном цикле «Фацелия» действуют следующие способы семантизации музыкального языка.

**1). Жанрово-стилевая семантизация.** Музыкальный жанр может являться стилевым знаком (как конкретного композиторского стиля, так и стиля эпохи). Использование композитором интонационных ритмоформул, отсылающих к распознаванию их реципиентом как признаков определённого жанра среди контекстуального окружения (как внутри частей, так и на уровне целостной формы), является свидетельством их авторской семантизации. В **первой части** цикла («Пусты-



ня») композитором использована ритмоформула жанра *средневековой баллады*, которая «пронизывает» весь каркас метроритмического рисунка 1 части («восьмая-четверть-восьмая» на фоне спокойного движения в трёхдольном размере: 1–5 тт. фортепианной партии, 15–23 тт. вокальной партии). Использование композитором тонкой аллюзии на стилистику музыки Средневековья придаёт нарративный характер музыкальному изложению, создавая образ эпического мрачного повествования о прошлом-легенде (ритмический рисунок на словах «*Давным-давно...*»). С помощью этой ритмоформулы композитор воплощает образ пустынной равнины (подчёркнутая суровость, сухость интонации восходящей кварты, артикуляция *staccato*, мерность пульсации и плавность мелодии в партии вокала). В **пятой части** цикла («*Расцвет шиповника*») С. Губайдулина использует интонационную ритмоформулу русской плясовой шуточной песни «*Камаринская*». Обращение к семантике этой жанровой ритмоформулы оправдано композиторской концепцией, будучи тонкой отсылкой к максиме, которую постулирует ещё П. Чайковский, решая проблему финала Четвёртой симфонии: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам. Веселись чужим весельем. Жить всё-таки можно...» (Чайковский, П., 1934, с. 40). «Музыкальная картина» природы в скерцозной атмосфере праздника «её жителей» – осинки, шиповника, шмелей и пчёл – воплощает аллегорический образ народного гулянья, а глубже – образ активного, наполненного радостными событиями, внешнего мира, мироздания. Семантика жанра народной плясовой раскрывает действительное начало внешнего, объективного мира, в стихии которого С. Губайдулина, наряду со своими гениальными предшественниками, усматривает проявление Высшей мудрости, а также идею возможности человека быть «включённым» в жизнеутверждающий поток Макрокосмоса через преодоление психологически-разрушительных сил воздействия своего собственного замкнутого внутреннего мира.

**2). Создание авторских музыкальных лексем** (семантизация музыкальных знаков, обусловленная авторским контекстом). Таких семантических лексем во второй части «*Фацелии*» – «Синие пёрыш-



ки» – две. Эти авторские ритмо-интонационные фигуры находят своё тематическое преломление в **заключительной части цикла**, что свидетельствует о наличии сквозной драматургии. В «Синих пёрышках» в партии фортепианного вступления (5–18 тт.) появляется повтор «вращающейся» интонации нисходящей секунды с октавным ходом вниз и возвращением к исходному тону. Затем этот мотив (изложенный восьмыми) редуцируется до интонации секунды в укрупнённой ритмической пульсации (четвертями в трёхдольном размере). Эта семантическая фигура содержит признаки музыкальной «визуализации» круга, что достигается нарочитой повторяемостью мотива (ритмоинтонационная формула восьмых восходит к семантике *perpetuum mobile*), его интонационной «замкнутостью» (постоянным возвращением к исходному тону). Примечательно, что в тт. 1–5 в регистровом удвоении (в диапазоне двух октав) в партии фортепиано звучит восходящий стремительный мелодический пассаж (на мощной волне от *f* до *ff*), воплощая волевую устремлённость (контрастную к 1 части), инерцию монотонного движения, заданную балладной ритмоформулой предыдущей части. Этот 4-тактовый мелодический пассаж с его экзальтированной экспрессией сталкивается с фигурой *circulatio* («вращение» – риторическая фигура эпохи Барокко). Её авторское переосмысление воплощает «зацикленность» на одном, столь дорогом душе героя, образе его возлюбленной Фацелии, непреодолимость инерции повторяющихся воспоминаний, постоянное возвращение к ним героя в его внутреннем монологе-диалоге. Таким образом, семантику фигуры-вращения (5–11 тт.) можно обозначить как навязчивую идею главного героя (*idea fix*). Вторая авторская семантическая лексема отражает одиночество героя, его покинутость: это фигура «вопрошания-мольбы» (21–24 тт. на словах «*Видел ли кто-нибудь...*») и нисходящий мотив *lamento* в объёме квинты, «сцепленный» с интонацией возгласа (мелодекламационная интонация с ходом вниз на чистую квинту). Многочисленные повторения этой авторской лексемы указывают на развитие образа *вопрошания* героя. Его кульминация совпадает с заключительным проведением музыкальной темы-лексемы «мольбы-вопрошания» в вокальной партии (89–96 тт., на словах «*До сих пор в душе хранятся*»). Прозвучавшая в интенсивно-экс-



прессивной динамике *ff*, эта формула-идиома воплотит семантику отчаянной исповедальности – как осознания гибели иллюзорного, идеального мира воспоминаний. К этой фигуре-лексеме С. Губайдулина впоследствии обратится ещё раз – в хоровой сюите «Посвящение Марине Цветаевой». Примечательно, что обе семантические лексемы имеют комплементарное сходство (интонация *вопрошания* «вырастает» из *фигуры-вращения*, и, наоборот, *фигура вращения* составляет контрапункт интонации *вопрошания-моления*, дополняет её). Интонационное сходство этих лексем объясняется родством их семантической основы: молитвенное состояние героя, доведённого до исступления, становится *idea fix*. «Отголоски» этих двух музыкальных лексем возродятся в заключительной части цикла («*Река под тучами*»). Их мелодический контур обрисован в партии фортепиано (редуцированная до секундовой интонации фигура вращения: 13–24 тт.) и в партии *santo* (интонация мольбы, 26–29 тт.). Обе лексемы сопряжены с образом лирического героя – микрокосмом; их появление подтверждает, что композитор использует в цикле принцип сквозной музыкальной драматургии.

**3). Музыкальная визуализация («музыкальная звукопись»).** Композитор создаёт средствами музыкальной выразительности образ пейзажа или определённый сюжетно-ситуативный образ в зависимости от музыкального контекста и наделяет его определёнными семантическими функциями. В цикле «Фацелия» таких функций две.

**Комментирующая** функция (в партии фортепиано) – музыкальная «зарисовка» реакции героя на воспоминания, произнесённые слова, воссоздание «портрета» Фацелии посредством обращения к лексемам-иконам (термин О. Чуриковой, 2005, с. 99) в **1** и **6** частях; звуковое изображение упомянутых в «прямой речи» героя природных явлений (ветра – в «Первом цветке», стука льдинок в весенних водах реки – в среднем разделе «Эоловой арфы»). Наибольший интерес представляет **символизация** музыкальных образов природы, Вселенной. Воссоздание композитором музыкального образа природного явления, происходящего весной, через **звукописание образа музицирования** природной, космической стихии как символа Вселенной (Макрокосм) происходит в **3** части («Эолова арфа»). Суть

музыкальной семантики восходит к программному названию части. С. Губайдулина использует приём музыкальной звукоимитации игры на древнегреческой арфе в крайних её разделах (раскидистый каскад пассажей в фортепианной партии, гармонической основой которого является *полиладовость* – смешение *лидийского* и *эолийского* ладов). Поскольку на арфе «играет» воздушная (божественная) стихия, особенности этой игры воссозданы приёмами *полиметрии* и *импровизиционного* изложения пассажей в партии фортепиано. Созданная композитором иллюзия спонтанной, свободной формы движения мелодии вне дискретного времени – уникальная особенность этой части. Имитация игры на золотой арфе становится символом Вневременного, где звуковая реальность проявляет себя, по мнению С. Губайдулиной (2009), «как непосредственно творящее начало» (с. 350). Партия вокала в 4 части словно «произрастает» из гармонии фортепианной партии (символизируя единение субъективного мира героя с окружающим миром). Стремление воплотить в музыке божественное дыхание Космоса свидетельствует о родстве мироощущения композитора с эллинистическим. Звук-икона обретает здесь значение символа. Появление образа *Творящего макрокосма* (реприза 3 части) вызывает в памяти слова С. Губайдулиной, сказанные по другому поводу: «... самая важная точка сочинения как “звукового храма” находится в точке золотого сечения» (как цит. в: Мунипов А., 2019). Действительно, для музыкальной драматургии цикла появление темы макрокосма – поворотный, ключевой момент. Происходит не только сопоставление «двух миров», но и воплощение *катарсиса* через *символизацию* музыкальных образов стихии, хаоса (как *праисточника* всего сущего). Впоследствии обращение к этой семантике станет одной из главных стилизованных черт творчества С. Губайдулиной.

**4) Разомкнутость тонально-гармонических структур** (термин Т. Филатовой). Из шести частей вокального цикла две части – тонально-разомкнуты. Тональный план цикла: **1 и 6 части** – *h-moll*; **2-я** – *d-moll* – тонально-разомкнута; **3-я** – *as-moll* в условиях полимодальности (полиладовости, ладовой переменности) – тонально-разомкнута; **4-я** – *G-dur*, **5-я** – *B-dur*. Тональная разомкнутость **второй части** («Синие пёрышки») раскрывает семантику «повисших» в простран-



стве вопросов после напряжённого внутреннего диалога героя. Завершается часть постепенной остановкой движения, «свёртыванием» фигуры *circulatio* до повторяющегося секундowego мотива с остановкой на звуке *f* (98–111 тт.). Намечен контур модуляции в тональность *S*, но модуляция не состоится: гармоническая вертикаль темы коды застынет на «повисшем» секундаккорде III ступени. Второй части цикла присуща принципиальная *разомкнутость* в условиях процесса модуляции, что обусловлено «колеблющимся» состоянием тональной системы (термин Ю. Холопова, 2005, с. 301), в которой ослаблена роль тонального центра. Тональный устой переменчив и ощущается только в момент его непосредственного звучания как *результат сменяющихся друг друга модуляций*. Колеблущееся состояние тональной системы и тональная разомкнутость состоят в «синергическом» взаимодействии с семантическим контекстуальным полем второй части цикла, которое реализовано в образах «вопрошания» героя, поиска «устойчивости» в его внутренней экзистенции. Динамизированное развитие повторяющихся фигур вопрошания (партия вокала) и «вращения» (фортепиано) не находит опоры и «ответа» в тонально-гармоническом устое: напротив, оно выражает семантику полной потери героем эмоционально-психологического равновесия. Осознание невозможности разрешения экзистенциальных проблем, уход героя от «действительности» в оцепеневшее неопределённое иллюзорное время-пространство страха, неисчезающей тревоги и отчаянья-бессилья – основной круг образов, соответствующих семантике, которая мотивирует воссоздание композитором модели принципиальной тонально-гармонической разомкнутости в завершении второй части цикла.

Тональная разомкнутость **третьей части** («Эолова арфа») также является *принципиальной*. Окончание части на тонической гармонии – невыполнимая задача, что объясняется имманентно-гармоническим свойством музыкальной идеи – отсутствием тонической центростремительности в условиях *полной функциональной инверсии*, связанной с обращением композитора к *полимодалности*. Губайдулина прибегает к воссозданию различных стадий полиладовости – ладовой переменности и смешению *эолийского* и *лидийского* ладов, в услови-

ях их «наслоения» на заявленный в начале части тональный центр *as* (1–2 тт.), являющийся «финальной точкой» вокальной партии.

Полиладовость – свидетельство стремления композитора воплотить тональную центробежность, чтобы достичь эффекта *снятия* тональности через воссоздание у реципиента впечатления мерцания, разреженности и «перетекания» тональных устоев, что, в конечном итоге, отсылает слушателя к семантике образа спонтанной «Божественной игры». В таких условиях тональная замкнутость становится принципиально нецелесообразной.

**Четвёртая** часть цикла начинается и завершается звукоимитацией игры на арфе (в партии фортепиано): ладовая основа пассажей – сочетание эолийского и лидийского ладов. Тональная разомкнутость мотивирована семантикой звукописи – звукоизображением макрокосма как созидающего, стихийного и творящего Начала. Разомкнутость тонально-гармонических структур воплощает образ всеобъемлющего дыхания Вселенной, космической *гармонии* как божественной *хаотичности* («центр везде и нигде»). Композитором достигается ощущение *соединённости макрокосма* с Бесконечностью, «прорезающей» замкнутость статичной дискретности времени, вечной *открытости* макрокосма субъективному миру человека.

Одной из особенностей композиторского мышления С. Губайдулиной является обращение к принципу бинарных оппозиций: он детерминирует структуру и драматургию произведения, организует его семантическое пространство, определяя особенности его музыкального языка. Сущность принципа бинарной оппозиции в вокальном цикле «Фацелия» заключается в создании *комплекса средств музыкальной выразительности, в котором семантика закрепляется как параметр экспрессии (термин В. Холоповой) и стабильно характеризует одно из двух семантических полей вокального цикла – Макрокосм и Микрокосм. В «Фацелии» консонанс как функция параметра экспрессии связывается с комплексом средств, воплощающих семантическое поле образа Макрокосма, а диссонанс – Микрокосма.*

В анализируемом вокальном цикле обращение к принципу бинарных оппозиций действует в «скрытом», не столь интенсивно вы-



раженном виде, как в более поздних сочинениях композитора. Рассмотрим *особенности проявления бинарных оппозиций* с точки зрения отбора композитором музыкальных средств выразительности в зависимости от музыкального контекста.

**Мелодика.** **Плавность** и широта мелодической линии вокальной партии (консонанс экспрессии), отсутствие интонационной раздробленности мотивов – признаки семантики Макрокосма («Эолова арфа», «Расцвет шиповника»); **декламационность, скачкообразность** мелодической линии (диссонанс экспрессии), интонационная раздробленность мотивов, мелкая фразировка в вокальной партии воплощают семантику Микрокосма («Пустыня», «Синие пёрышки», «Первый цветок», «Река под тучами»). Примечательно, что в «Первом цветке» эти комплексы средств музыкальной выразительности объединяются и чередуются (плавность мелодии и миниатюрность фраз мелодической линии, декламационный характер мелодики), что указывает на семантику объединённости и взаимопроникновения двух Миров, соответствующую образной драматургии цикла.

**Ритмика:** **моноритмия** (консонанс экспрессии) – Макрокосм («Эолова арфа», «Расцвет шиповника»); **полиритмия** (диссонанс экспрессии) – Микрокосм («Пустыня», «Синие пёрышки», «Первый цветок», «Река под тучами»). В «Эоловой арфе» в условиях полиметрии действует принцип взаимообусловленности этих средств выразительности, что указывает на семантику «включённости» Микрокосма в Макрокосм.

**Фактура:** **континуальная** (консонанс экспрессии) – Макромир («Эолова арфа», «Расцвет шиповника»); **дискретная** (диссонанс экспрессии) – Микромир («Пустыня», «Синие пёрышки», «Река под тучами»).

**Артикуляция.** **Отрывистая** – «*staccato*» (диссонанс экспрессии) – Микрокосм («Пустыня»). Примечательно, что «ранящая колкость», «шероховатость» и «отрывистость» музыкального звучания создаются композитором с помощью не только штриха *staccato*, но и путём использования оstinатного ритмического рисунка в партии фортепиано (с т. 27 до завершения развития вокальной партии), напряжённо пульсирующих на одном звуке триолей-*ostinato* (10–11 тт., 59–60 тт.),

диссонантных созвучий, резко сменяющих друг друга (10–12 тт.) в партии фортепиано. **Плавная** – *legato* (консонанс), связанное с плавностью мелодической линии – Макрокосм («Эолова арфа», «Река под тучами»). В «Реке под тучами» это свойство экспрессии характерным образом проявляет себя через сопряжение с *интонационной инверсией* (к 1 части). Интонация *восходящей кварты* в 1 части в басовой партии, с авторским обозначением штриха «*staccato*» (1–2, 4, 6 тт. и далее в партии ф-но), противопоставлена *нисходящим* квартовым ходам с плавным мелодическим заполнением, обозначенным штрихом «*legato*» (4–6; 40–41 тт.) в заключительной части цикла. Последняя противопоставлена первой на артикуляционном уровне, который работает на параметр экспрессии. В крайних разделах этой части партия фортепиано отмечена мягким движением параллельными интервалами. С. Губайдулина требует от исполнителя приёма *super legato* для создания ауры «уравновешенного покоя».

В музыкально-драматургическом отношении заключение цикла воплощает образ Микромира (переживаний лирического героя). Но и сам герой в этой части – уже иной, прошедший стадию переосмысления случившегося. Артикуляционные средства (относящиеся к консонансу экспрессии) работают на подтверждение авторской концепции. Мир героя (микромир) и макромир сосуществуют во времени-пространстве (параллельная драматургия цикла) – их соприкосновение приводит к переосмыслению героем экзистенциальных вопросов, к «смещению» угла зрения на мир. Переживание экзистенциальной истины дарует ему если не утешение, то смирение, понимание хрупкой возможности жить, даже дистанцировавшись от Макромира и мира своих надежд. Это и есть экзистенциальный ответ автора «Фациелии». Согласно философии экзистенциализма, «экзистенциальный путь человека – это эмоциональное переживание. Экзистенциальная истина должна быть пережита» (Лега, В., н. д.).

Семантическое поле *сквозной* музыкальной драматургии таково. *Дистанцированность «Я»* от внешнего мира, воспоминания героя (микрокосм) (1 и 2 части: напряжённость, тревожность, отчаяние) – *сопричастность «Я»-героя Макромирому* (3–5 части цикла: созерцательность, восторженность, удивление) – *дистанцированность-пере-*



осмысление «Я»-героя (6 часть: смирение, тревога, сменяемая экзистенциальным озарением).

Сущность принципа бинарных оппозиций С. Губайдулиной заключается также в стремлении создать такую художественную реальность, в которой наступает *снятие* напряжённости проявления этой оппозиции, в переосмыслении двух полюсов мироощущения. В «Фацелии» оно осуществляется в последней части цикла с помощью смещения контекста средств музыкальной выразительности, характеризующих экспрессию **консонанса**, в семантическое поле *опозиционного* образа цикла. Консонанс «находит» героя. Символично высказывание композитора: «... чтобы постичь иной мир, не надо подниматься на Эльбрус, не надо уходить на тот свет, надо лишь минимально изменить способ соприкосновения со струной» (Губайдулина, С., как цит. в: Холопова & Рестаньо, 1996, с. 68).

**Выводы.** Концепция вокального цикла «Фацелия» С. Губайдулиной принадлежит философии экзистенциализма. В ней намечена авторская «стратегия», обусловленная спецификой мировоззрения как опытом воплощения эстетических идей, которые пройдут «красной нитью» через всё творчество композитора, кристаллизуя его в узнаваемые стилевые доминанты. Таким образом, «Фацелия» С. Губайдулиной – один из первых опытов композиторской режиссуры драматургической *горизонтал* произведения. В сочинении взаимодействуют принципы различных типов музыкальной драматургии: сквозной, параллельной, монтажной. Выявлены также авторские лексемы, роль звукописи, принципа разомкнутости тонально-гармонических структур и полимодальности. Организация музыкальной драматургии и приёмы семантизации музыкального языка детерминированы принципом бинарных оппозиций и раскрывают специфику звукообразного мышления С. Губайдулиной раннего периода творчества. Действие принципа бинарных оппозиций выявлено на двух композиционных уровнях: 1) философской концепции; 2) семантизации музыкального языка. Сущность этого принципа заключается в использовании *определённого комплекса средств музыкальной выразительности, который воплощает семантику элементов музыкального языка и стабильно закреплён за параметром экспрессии в авторском тек-*



сте. Обращение к принципу бинарных оппозиций станет одним из ведущих методов композиции на всём протяжении творческого пути С. Губайдулиной.

**Перспектива дальнейшего развития темы.** Сформулированные идеи и принципы анализа звукообразной семантики и полиструктурности драматургии вокального цикла будут продолжены С. Губайдулиной позже, в частности, в кантате «Ночь в Мемфисе» (1968). Требуют углублённого анализа и приёмы полимодальности, звукообразной символики музыкальной речи, принцип бинарных оппозиций в построении художественного целого.

#### ЛИТЕРАТУРА

Арановский, М. (1998). *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва: Композитор, 344.

Башарова, И. (2007). Семантика развёртывания музыкального тона-тембра (на примере инструментальных сочинений для детей и юношества Софии Губайдулиной). *Художественный текст. Автор и исполнитель*. (Материалы Всероссийской науч.-практ. конф. молодых ученых). (Тт. 1–2). Т. 1, с. 54–67. В. А. Шуранов (Отв. ред.). Уфа: УГАИ имени Загира Исмагилова.

Великовская, И. (2011). Соната «Радуйся!» для скрипки и виолончели Софии Губайдулиной: диалог с философией Григория Сковороды. *Научный вестник Московской консерватории*, 4, с. 78–86.

Губайдулина, С. (2009). О музыкальном материале, форме и времени. В кн.: *Музыка XX века: Хрестоматия*. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 347–353.

Дунаев, М. М. (2000). *Православие и русская литература*. (Чч. 1–6). Ч. 6. Москва: Христианская литература, 340.

Лега, В. Современная западная философия. Сёрен Кьеркегор. Получено 12.08.2019 с <https://www.sedmitza.ru/lib/text/431835/>

Мунипов, А. (2019). София Губайдулина. *Фермата: Разговоры с композиторами*. Новое издательство. Получено с <http://maximallibrary.org/knigi/knigi/b/455995?format=read>

Мунипов, А. (25 окт. 2016). Композитор София Губайдулина: «Сейчас человек не имеет права быть пессимистом». Юбилейное



интервью о музыкальной интуиции, китайских композиторах, Третьей мировой и сопротивлении ненависти. *Инде. 2015–2019. Интернет-журнал о жизни в Казани и городах республики Татарстан*. Получено с <https://inde.io/article/2063-kompozitor-sofiya-gubaydulina-seychas-chelovek-ne-imeet-prava-byt-pessimistom>

Оллпорт, Г. (1985). Предисловие. В кн.: *М. Маркус (Пер.). Виктор Франкл. Человек в поисках смысла. По изд.: Victor E. Frankl (1985). Man's Search for Meaning*. Washington Square Press. Получено с [http://www.lib.ru/DPEOPLE/frankl.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/DPEOPLE/frankl.txt_with-big-pictures.html)

Пришвин, М. (1983). *Собр. соч. (Тт. 1–8). Т. 4*. Москва: Художественная литература, 350.

Седакова, О. (2011). Мужність і після неї. *Найкращий університет. Епоха. Особа. Традиція* (сс. 205–224). Київ: Дух і Літера.

Філатова, Т. (1989). Про деякі особливості тонально-гармонічних структур в “Тихих піснях” В. Сильвестрова. *Українське музикознавство*, 24 (сс. 104–117). Київ: Музична Україна.

Холопов, Ю. (2005). *Гармония. Практический курс. (Чч. 1–2). Ч. 1: Гармония эпохи Барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. (2-е изд., испр. и доп.)*. Москва: Композитор, 472.

Холопова, В. (1999). Параметр экспрессии в музыкальном языке С. Губайдулиной. *Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций. Научные труды МГК имени П. И. Чайковского*, 25. Москва: Московская консерватория, 153–160.

Холопова, В. & Рестаньо, Э. (1996). *София Губайдулина*. Москва: Композитор, 320.

Чайковский, П. (1934). *Переписка с Н. Ф. фон Мекк. 1876–1878*. Москва: Academia, 230.

Чурикова, О. (2005). Музыкальные лексемы и их роль в вокальных произведениях Софии Губайдулиной. *Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского*, 54. Москва: Московская консерватория, 97–103.

Шерлаимова, С. (2014). *Милан Кундера и его романная философия*. Москва: Индрик, 272.

## REFERENCES

Allport, G. (1985). Predislovie [Foreword]. In *M. Marcus (Trans.). Viktor Frankl. Chelovek v poiskakh smysla. According to: Victor E. Frankl (1985). Man's Search for Meaning. Washington Square Press.* Retrieved from [http://www.lib.ru/DPEOPLE/frankl.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/DPEOPLE/frankl.txt_with-big-pictures.html) [in Russian].

Aranovskiy, M. (1998). *Muzykalnyy tekst: struktura i svoystva [Musical text: structure and attributes]*. Moscow: Kompozitor, 344 [in Russian].

Basharova, I. (2007). Semantika razvertyvaniya muzykalnogo tonatembra (na primere instrumentalnykh sochineniy dlya detey i yunoshstva Sofii Gubaydulinoy) [The semantics of the development of the musical tone-timbre (on the example of instrumental compositions for children and youth of Sofia Gubaidulina)]. *Khudozhestvennyy tekst. Avtor i ispolnitel – Artistic text. Author and performer.* (Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference of Young Scientists). (Vols. 1–2). Vol. 1, 54–67. V. A. Shuranov (Ed.). Ufa: UGAI imeni Zagira Ismagilova [in Russian].

Churikova, O. (2005). Muzykalnye leksemy i ikh rol v vokalnykh proizvedeniyakh Sofii Gubaydulinoy [Musical lexical units and their role in the vocal works of Sofia Gubaidulina]. *Muzyka XX veka. Voprosy istorii, teorii, estetiki. Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P. I. Chaykovskogo – Music of the XX century. Questions of history, theory, aesthetics. Scientific works of the Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory*, 54, 97–103. Moscow: Moskovskaya konservatoriya [in Russian].

Dunaev, M. M. (2000). *Pravoslavie i russkaya literatura [Orthodoxy and Russian literature]*. (Parts 1–6). Part 6. Moscow: Khristianskaya literatura, 340 [in Russian].

Filatova, T. (1989). Pro deiaki osoblyvosti tonalno-harmonichnykh struktur v “Tykhykh pisniakh” V. Sylvestrova [On Some Features of Tone-Harmonic Structures in Silent Songs by V. Silvestrov]. *Ukrainske muzykoznavstvo – Ukrainian Musicology*, 24 (pp. 104–117). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Gubaydulina, S. (2009). O muzykalnom materiale, forme i vremeni [About musical material, form and time]. In *Muzyka XX veka: Khrestomatiya – Music of the twentieth century: anthology.* Moscow:



Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 347–353 [in Russian].

Kholopov, Yu. (2005). *Garmoniya. Prakticheskiy kurs [Harmony. Practical course]. (Parts 1–2). Part 1: Harmony of the Baroque era. Harmony of the era of Viennese classics. Harmony of the era of Romanticism.* (2nd ed., rev. and add.). Moscow: Kompozitor, 472. [in Russian].

Kholopova, V. (1999). Parametr ekspressii v muzykalnom yazyke S. Gubaydulinoi [The parameter of expression in the musical language of S. Gubaidulina]. *Muzyka XX veka. Moskovskiy forum: materialy mezhdunar. nauch. konferentsiy. Nauchnye trudy MGK imeni P. I. Chaykovskogo – Music of the XX century. Moscow Forum: proceedings of international scientific conferences. Scientific works of Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky*, 25, (pp. 153–160). Moscow: Moscow Conservatory [in Russian].

Kholopova, V. & Restano, E. (1996). *Sofia Gubaidulina*. Moscow: Kompozitor, 320 [in Russian].

Lega, V. *Sovremennaya zapadnaya filosofiya. Seren Kerkegor [Modern Western philosophy. Søren Kierkegaard]*. Retrieved August 12, 2019, from <https://www.sedmitza.ru/lib/text/431835/> [in Russian].

Munipov, A. (2019). *Sofia Gubaidulina. Fermata: Razgovory s kompozitorami. – Fermata: Conversations with composers*. Novoe izdatelstvo. Retrieved from <http://maxima-library.org/knigi/knigi/b/455995?format=read> [in Russian].

Munipov, A. (October 25, 2016). *Kompozitor Sofiya Gubaydulina: «Seychas chelovek ne imeet prava byt pessimistom»*. Yubileynoe intervyyu o muzykalnoy intuitsii, kitayskikh kompozitorakh, Tretey mirovoy i soprotivlenii nenvisti [Composer Sofia Gubaidulina: “Now a person has no right to be a pessimist.” Anniversary interview about musical intuition, Chinese composers, World War III and hate resistance]. *Inde. 2015–2019. An online magazine about life in Kazan and the cities of the Republic of Tatarstan*. Retrieved from <https://inde.io/article/2063-kompozitor-sofiya-gubaydulina-seychas-chelovek-ne-imeet-prava-byt-pessimistom> [in Russian].

Prishvin, M. (1983). *Sobr. soch. [Collected works]. (Vols. 1–8). Vol. 4*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 350 [in Russian].



Sedakova, O. (2011). Muzhnist i pislia nei [Courage and after it]. *Naikrashchyi universytet. Epokha. Osoba. Tradytsiia – The best university. Epoch. Person. Tradition* (pp. 205–224). Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].

Sherlaimova, S. (2014). *Milan Kundera i ego romannaya filosofiya [Milan Kundera and his novel philosophy]*. Moscow: Indrik, 272 [in Russian].

Tchaikovsky, P. (1934). *Perepiska s N. F. fon Mekk. 1876–1878 [Correspondence with N. F. von Meck. 1876–1878]*. Moscow: Academia, 230 [in Russian].

Velikovskaya, I. (2011). Sonata «Raduysya!» dlya skripki i violoncheli Sofii Gubaydulinoi: dialog s filosofiey Grigoriya Skovorody [Sonata “Rejoice!” For violin and cello by Sofia Gubaidulina: dialogue with the philosophy of Grigory Skovoroda]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii – Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*, 4, 78–86 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 7.09.2019 р.



## Про авторів

**Гордєєв Сергій Іванович** – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри режисури Харківської державної академії культури.

**Горєлова Вікторія Сергіївна** – аспірантка кафедри режисури Харківської державної академії культури.

**Джерелянський Петро (Величко Юрій Петрович)** – театрознавець, літератор, лауреат творчої премії імені Григорія Квітки-Основ'яненка в галузі театрознавства і театральної критики Харківського міськвиконкому, низки журналістських і літературних премій; редактор наукових видань Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Каленіченко Ольга Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Клебанова Світлана Володимирівна** – заслужена артистка України, доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Коденко Ірина Іванівна** – концертмейстер кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Маценка Світлана Павлівна** – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри німецької філології Львівського національного університету імені Івана Франка.

**Мельник Алла Олексіївна** – доцент кафедри оркестрових струнних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Михайлова Ольга Валеріївна** – кандидат мистецтвознавства, ст. викладач кафедри загального і спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Польська Ірина Іллівна** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

**Сердюк Олександр Віталійович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Харківського Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого.

**Сердюк Ярослава Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



**Сухомлінова Тетяна Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і методики мистецької освіти та диригентсько-хорової підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; викладач предметно-циклової комісії «Хорове диригування» Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського.

**Утешева Наталія Михайлівна** – викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського.

**Феденко Алевтина Юріївна** – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Черкашина Олеся Валентинівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського.

**Чернявська Маріанна Станіславівна** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Шубина Лідія Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри історії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Щетинський Олександр Степанович** – старший викладач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Якимчук Олена Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського.



## Об авторах

**Гордеев Сергей Иванович** – кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой режиссуры Харьковской государственной академии культуры.

**Горелова Виктория Сергеевна** – аспирантка кафедры режиссуры Харьковской государственной академии культуры.

**Джерелянский Петр (Величко Юрий Петрович)** – театровед, литератор, лауреат творческой премии имени Григория Квитки-Основ'яненко в области театроведения и театральной критики Харьковского горисполкома, ряда журналистских и литературных премий; редактор научных изданий Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Калениченко Ольга Николаевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры театроведения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Клебанова Светлана Владимировна** – заслуженная артистка Украины, доцент кафедры сольного пения и оперной подготовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Коденко Ирина Ивановна** – концертмейстер кафедры сольного пения и оперной подготовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Маценка Светлана Павловна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры немецкой филологии Львовского национального университета имени Ивана Франко.

**Мельник Алла Алексеевна** – доцент кафедры оркестровых струнных инструментов Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Михайлова Ольга Валерьевна** – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Польская Ирина Ильинична** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Харьковской государственной академии культуры.

**Сердюк Александр Витальевич** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии Харьковского Национального юридического университета имени Ярослава Мудрого.



**Сердюк Ярослава Александровна** – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Сухомлинова Татьяна Петровна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и методики художественного образования и дирижёрско-хоровой подготовки учителя Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды, преподаватель предметно-цикловой комиссии «Хоровое дирижирование» Харьковского музыкального училища имени Б. Н. Лятошинского.

**Утешева Наталья Михайловна** – преподаватель кафедры музыковедения, инструментальной подготовки и хореографии Винницкого государственного педагогического университета имени М. Коцюбинского.

**Феденко Алевтина Юрьевна** – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Черкашина Олеся Валентиновна** – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения, инструментальной подготовки и хореографии Винницкого государственного педагогического университета имени М. Коцюбинского.

**Чернявская Марианна Станиславовна** – кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Шубина Лидия Ивановна** – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Щетинский Александр Степанович** – старший преподаватель кафедры композиции и инструментовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

**Якимчук Елена Николаевна** – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения, инструментальной подготовки и хореографии Винницкого государственного педагогического университета имени М. Коцюбинского.



### About authors

**Cherkashyna Olesia Valentynivna** – Candidate (Ph. D.) of Art History, Senior lecturer at the Department of Musicology, Instrumental Training and Choreography of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University.

**Cherniavska Marianna Stanislavivna** – Ph. D. in Art Studies, Professor of the Special Piano Department at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

**Fedenko Alevtyna Yuriyivna** – a postgraduate student of the Chair of Interpretation and Analysis of Music at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

**Hordieiev Serhii Ivanovich** – Candidate (Ph. D.) of Art History, Professor, Head of the Department of Stage Directing at the Kharkiv State Academy of Culture.

**Horielova Viktoriia Serhiivna** – a postgraduate student of the Kharkiv State Academy of Culture, the Department of Stage Directing.

**Jerelianskyi Petro (Velychko Yuriy Petrovich)** – theater expert, writer, Laureate of the Creative Award named after Hryhorii Kvitka-Osnovianenko in the field of theatrical studies and theatrical criticism of the Kharkiv City Council and a number of journalistic and literary prizes; Editor of scientific publications of Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

**Kalenichenko Olha Mykolaivna** – Doctor of Philology, Professor of the Department of Theater Science at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

**Klebanova Svitlana Volodymyrivna** – Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Solo Singing and Opera Training Department of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

**Kodenko Iryna Ivanivna** – Concertmaster of the Department of Solo Singing and Opera Training of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

**Macenka Svitlana Pavlivna** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of German Philology of Ivan Franko National University of Lviv.

**Melnyk Alla Oleksiivna** – Associate Professor of the Department of Orchestral String Instruments at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.



**Mikhailova Olga Valeriivna** – Ph. D. in Art Studies, Senior Lecturer, Department of General and Specialized Piano, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

**Polska Iryna Illivna** – Doctor of Art Studies, Professor of the Theory and History of Music Department at the Kharkiv State Academy of Culture.

**Serdiuk Oleksandr Vitaliiovich** – Candidate (Ph. D.) of Art History, Associate Professor, the Department of Culturology of the Kharkiv ‘Yaroslav Mudryi’ National Law University.

**Serdiuk Yaroslava Oleksandrivna** – Ph. D. in Art Studies, a teacher of the Department of Music Theory at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

**Shchetynsky Oleksandr Stepanovych** – a senior lecturer of the Chair of Composition and Instrumentation at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

**Shubyna Lidiia Ivanivna** – Candidate (Ph. D.) of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Music History at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

**Sukhomlinova Tetiana Petrivna** – Candidate (Ph. D.) of Art History, Associate Professor, Department of Theory and Methodology of Art Education and Choral-Conducting Teacher Training in Kharkiv National Pedagogical University named after H. S. Skovoroda; Lecturer of the Subject-Cycle Commission “Choral Conducting” of the B. M. Lyatoshinsky Kharkiv Music College.

**Utesheva Nataliia Mykhailivna** – Lecturer at the Department of Musicology, Instrumental Training and Choreography of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University.

**Yakymchuk Olena Mykolaivna** – Candidate (Ph. D.) of Art History, Senior lecturer at the Department of Musicology, Instrumental Training and Choreography of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University.

Для нотаток

Для нотаток

НАУКОВЕ ВИДАННЯ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Затверджено рішенням Атестаційної комісії МОН України  
від 22.12.2016, наказ № 1609  
як наукове видання для публікації основного змісту дисертацій на здобуття  
наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальністю «мистецтвознавство».

Виходить з 1998 року.

**АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – XVII**

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – А. М. Жданько, кандидат мистецтвознавства,  
професор

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

Редактори – Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк, канд. мистецтвознавства  
Редакція англійських перекладів – О. І. Спірін, Л. В. Русакова  
Технічні редактори – Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

---

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 10.12.2019. Формат 60x84 1/16.  
Умов. др. арк. 18,0. Об. вид арк. 18,1.  
Зам. № ЕП-1912231. Тираж 300 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»  
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*