

УДК 785.04 (477) : 78.071.1 (477.54)

DOI 10.34064/khnum1-57.02

Бєлова Є. Д.

ORCID 0000-0002-0488-0450

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

ОБРАЗ УКРАЇНИ В СИМФОНІЧНИХ ФРЕСКАХ «ТАРАС БУЛЬБА» СЕРГІЯ ТУРНЄЄВА

АНОТАЦІЯ • Бєлова Є. Д. Образ України в симфонічних фресках «Тарас Бульба» Сергія Турнєєва. Методологічним підґрунтям дослідження слугує музикознавча концепція І. А. Романюк щодо картини світу на прикладах української музичної культури у поєднанні з комунікативною моделлю діалогу у великому часі М. Бахтіна. Картина представляється як мистецьке явище, з одного боку, та світоглядна концепція твору, що відображає образ світу (України) та людини (українця) – з іншого. Твір С. Турнєєва осмислено з позицій принципу картини у різних смислових конотаціях, причому враховано, що симфонічні фрески «Тарас Бульба» визначені рисами монументальної картинності. Жанрові версії музичної картини та музичної фрески співвідносяться як вид та різновид. Окрема увага в дослідженні приділяється трактовці звукообразів ударних інструментів згідно їх виражальному та концепційному значенню в симфонічній партитурі аналізованого твору. **• Ключові слова:** *творчість С. П. Турнєєва, принцип картини, музична картина, музична фреска, картина світу, діалог у великому часі, ударні музичні інструменти.*

ABSTRACT • Belova Ye. D. The image of Ukraine in the symphonic frescoes «Taras Bulba» by Sergey Turneev.

Introduction. The choice of the research theme and material was determined by the fact that the author of the article played the percussion part in the performance of the symphonic frescos «Taras Bulba» by S. P. Turnieiev in 2016.

A true creator seeks to unite in his work the subconscious, intuitive and conscious rational. Thence there is a need to conceptualize the performance of the



piece in unity with the composer's concept and present thought process in the form of scientific reflection.

Theoretical Background. The theoretical basis of the research was the works representing three directions in the study of picturesque in musical art: 1) the picturesque principle of composition in an epic symphony: works by I. Aliksieieva, V. Valkova, N. Vynokurova; 2) genre of symphonic picturesque: research by O. Yendutkina (Shyriaieva); 3) history and typology of picturesque and pictorial images of music: Ph.D. thesis by N. Rybak.

The purpose of the research is to identify the image features of Ukraine in the symphonic frescos «Taras Bulba» by S. P. Turnieiev in accordance with the specific embodiment of civic lyrics in the work.

Methods. The epic drama «Taras Bulba» by L. Toma (after M. Hohol), for the performance of which S. P. Turnieiev wrote music and afterwards created symphonic frescos, is a dialogue in the 'Great Time' (Bakhtin's concept). The proposed symphonic work reflects the national world picture. Therefore, the author of the article refers to the scientific model of I. Romaniuk, adapting it to the character of the musical piece. The latter represents the principle of the Synthesis of the Arts at the newest stage of cultural development.

Results. The principle of picturesque in S. Turnieiev's Symphonic Frescos joins reception of picturesque as a phenomenon and as a concept and manifests itself in different semantic connotations;

1) picturesque as an artifact of fine art (through the fresco of the Virgin, the visual series of the peice);

2) picturesque as an attribute of the performance (through the connection with the music for the drama performance);

3) the picturesque principle as a factor of establishing links between the visual and other types of art (through the poetic word and visual series expressed in music);

4) the picturesque principle of thinking and composition implemented in the epic symphony (interaction of "narration" and show) is implicitly present in the symphonic frescos;

5) the picture of the world in accordance with the definition of I. Romaniuk, who defines this concept in the chosen discourse.

S. Turnieiev's work is interpreted in the cultural context of the «Great Time». The development of culture is possible due to the continuity, which I. Romaniuk considers as a «criterion of the Ukrainian world picture».

The formation of continuity in the perception of the national world picture by different generations of the Ukrainians (I. Romaniuk 's concept) is carried out through dialogue in the «Great Time» owing to the «Great Memory» of the people of Ukraine (Bakhtin's concept). The image of Ukraine unites the perception of the homeland from two points of view: emotional and sensual, on the one hand, and social – as an awareness of the existential realities of the Ukrainians with their value assessments of everyday life and the inner entity of a person, on the other hand.

Timpani (tulumbas) used to be an irreplaceable attribute of the Cossack's troops. S. P. Turnieiev's statement that the hero of the work is the Cossacks with Taras Bulba as one of them implies the personification of the protagonist by the timbre of the timpani. On the other hand, at a more generalized level of personalization, the role of the timpani can be defined as a symbolic embodiment of the whole Cossacks, rather than an individual representative.

Conclusions. Thus, the picturesque in the analyzed work is manifested through the innovative embodiment of the concept of artistic synthesis and reproduction of the mental picture of the world. The latter is determined by the continuity of the Ukrainian cultural paradigm, its values and spiritual landmarks and at the same time it resonates with the civil lyrics of L. van Beethoven.

The principle of show, illustration of the poetic word by music, is combined in S. Turnieiev's work with a symphonic generalization, due to which the piece is perceived as akin to Beethoven's concepts. The connection with the music for drama performance, which was the basis for the creation of the symphonic frescos, is maintained through thinking in pictures which make up the stage process.

The work presents the sound images of percussion instruments extensively. In particular, the timpani play a meaningful conceptual role as expression of personification – the Cossacks as a community, on the one hand, and Taras Bulba as a victorious warrior, the protagonist of symphonic frescos, on the other hand.

As a research prospect, the author of the article offers further investigation of the sound images of percussion instruments (in expressive and conceptual terms) in the works of modern Ukrainian composers. • **Key words:** *S. Turneiev, the principle of the picture, musical picture, musical fresco, picture of the world, M. M. Bakhtin, dialogue in big time, percussion musical instruments.*



Постановка проблеми. Тема і вибір матеріалу дослідження обумовлені тим, що в 2016 році авторка статті брала участь у виконанні симфонічних фресок «Тарас Бульба» С. Турнеєва, провівши партії групи ударних інструментів¹. Істинний митець намагається у своїй творчості поєднати підсвідоме, інтуїтивне та свідоме, раціональне. Саме тому й виникла необхідність осмислити виконавське прочитання твору в єдності з композиторською його концепцією, відбивши роздуми у формі наукової рефлексії. Усвідомлюючи відповідальність виконавця перед композитором у статусі посередника між автором та слухачською аудиторією, 16 січня 2020 року авторка статті здійснила інтерв'ю з С. Турнеєвим. Його метою явилось зведення до спільного знаменника рефлексій щодо симфонічних фресок «Тарас Бульба» композитора та виконавця його твору, що відтак надихнуло інтерв'юерку на написання наукової публікації.

Проблематика дослідження збігається також з темою Харківських асамблей 2020 року, оскільки культурно-мистецький захід й наукова конференція під його егідою присвячені річниці Л. Бетховена. Роздумуючи, хто є героєм його симфонічних фресок «Тарас Бульба», С. Турнеєв сказав в інтерв'ю: «... у мене підхід як у класиків. Ось у Бетховена ти можеш знайти конкретного героя в його симфоніях? Не можеш. Запитаємо: “Хто герой? – Народ”. І ось у мене герой – не Тарас, не Остап і не Андрій – а народ».

Окрема увага у публікації приділена трактовці ударних інструментів, їх виражальному та концепційному значенню в симфонічній партитурі аналізованого твору.

Сергій Петрович Турнеєв – сучасний представник харківської композиторської школи, випускник Харківського інституту мистецтв 1981 року, клас професора, заслуженого діяча мистецтв України В. Т. Борисова. Значна частина його творчого шляху пов'язана з музикою для театру, але її змістовність та самодостатність дозволили

¹ В концерті «Свято Вишиванки» з Молодіжним академічним симфонічним оркестром «Слобожанський», який відбувся у місті Харків 19 травня 2016 року; диригент – лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів, заслужена артистка України Вікторія Жадько; читці – Юлія Єрмакова, Владислав Москалець.

композиторові створити з музики до одного зі спектаклів самостійний розгорнутий симфонічний твір.

18 листопада 2008 року в Луганську відбулася прем'єра спектаклю «Тарас Бульба» Леоніда Тома за М. В. Гоголем, музику до якої написав С. Турнеєв². Трохи згодом композитор переробив музичний матеріал, склавши його в новий твір з показовим авторським найменуванням, що вказує на жанровий модус – «симфонічні фрески». Вперше твір виконано в 2011 році³. *Актуальність теми* обумовлює жанрово-семантичний аналіз малодослідженого твору, який своїми художніми якостями заслуговує на введення в науковий обіг вітчизняного музикознавства.

Аналіз останніх публікацій за темою. Теоретичною базою наукової розвідки є праці, що репрезентують три напрями у вивченні специфіки картини як явища музичного мистецтва: 1) картинний принцип композиції в умовах епічного симфонізму: роботи І. Алексєєвої (1998), В. Валькової (2012; електронний ресурс), Н. Винокурової (2011); 2) жанр симфонічної картини: дослідження О. Єндуткіної (Ширяєвої) (2004; 2015; 2018); 3) типологія картинних образів музики: кандидатська дисертація Н. Рибак (2006).

О. Єндуткіна (Ширяєва) (2004) пише про наявність семантичного інваріанта розглянутого нею жанра симфонічної картини: «Величезна кількість творів, створених протягом всього ХХ століття в жанрі му-

² Епічна драма «Тарас Бульба» Леоніда Тома по М. В. Гоголю. Вистава, здійснювана творчим колективом театру на Оборонній (місто Луганськ). Цей спектакль – золотий призер XVI Міжнародного театрального форуму «Золотий Витязь» (2018 р.). У головній ролі народний артист України Михайло Голубович. Режисер-постановник – засл. діяч мистецтв України Володимир Московченко, сценографія та костюми – Ірина Лубська, композитор – засл. діяч мистецтв України Сергій Турнеєв, хореографія – засл. артист України Володимир Онищенко, сценічний бій – засл. артист України Олександр Реда.

³ Великий концертний зал Луганської обласної філармонії. Симфонічний оркестр Луганської обласної філармонії за участю артистів Луганського обласного академічного Українського музично-драматичного театру Віталія Лясникова, Наталі Гнутової. Режисер заслужений діяч мистецтв України Володимир Московченко. Відеорежисер Віктор Шавернев. Диригент – лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів, заслужена артистка України Вікторія Жадько.



зичної картини, свідчить про широке зверненні до неї як вітчизняних, так і зарубіжних композиторів, а поява її численних різновидів (фреска, вітраж, акварель, естамп, лубок і ін.) говорить про значну еволюцію жанру при збереженні його глибинного семантичного інваріанта» (21–22).

Н. Рибак дає визначення картинності в музиці, яке ми візьмемо за основу нашого дослідження: «<...> картинність музики розуміється як її особлива якість, що виникає в процесі реалізації такого типу художньої свідомості, яке інтуїтивно або свідомо з достатнім ступенем конкретності відображає в творах уявлення про навколишню дійсність і викликає в пам'яті слухача більш-менш виразні візуальні або візуально-пластичні асоціації» (18). Далі дослідниця співвідносить поняття картинність та картинний образ: «Картинність – узагальнена характеристика музики певного типу: тяжіє до стабільності, існує в пам'яті у вигляді стереотипів, образів-еталонів. Картинний образ – індивідуально-конкретне втілення картинності: тяжіє до мобільності, існує у сприйнятті» (там само). Отже, вихідними в пропонованій статті є наступні наукові положення: симфонічні фрески «Тарас Бульба» С. Турнеєва являють семантичний інваріант музичної фрески, який веде свій родовід від музичної картини, являючи взірць застосування принципу монументального музичного живопису в череді «намальованих» в творі картинних образів. Однак слід додати, що жанр музичної фрески – окремий аспект дослідження, адже в композиторській творчості вона може бути втілена різнопланово, відповідно індивідуально-композиторському задуму. З огляду на це музична картина мислиться як жанровий вид, а музична фреска – різновид.

Мета дослідження – виявити особливості образу України в симфонічних фресках «Тарас Бульба» С. Турнеєва в аспекті специфіки жанру та його атрибутів в музиці (в історичному часі).

Методологія. Епічна драма «Тарас Бульба» Л. Тома (по М. Гоголю), до якої С. Турнеєв написав музику, створивши надалі «Симфонічні фрески», як приклад діалогу у «великому часі» (М. Бахтін, 1979). В аналізованому симфонічному творі віддзеркалилась «національна картина світу» / «національний образ світу», що вживаються у роботах І. Романюк у якості синонімії (2009; 2012).

На цій підставі ми апелюємо до даної наукової концепції, асимілюючи їх до специфіки іншого контексту – синтезу мистецтв на новітньому етапі розвитку культури.

Виклад основного матеріалу. В світовій культурі віднаходимо музичні твори, де відбилась взаємодія музики та живопису: симфонічна картина «Садко» (1867) М. Римського-Корсакова, фортепіанний цикл «Малюнки з виставки» (1874) М. Мусоргського, музична картина для оркестру «В Середній Азії» (1880) О. Бородіна, «Етюди-картини» ор. 33 (1911) та ор. 39 (1917) С. Рахманінова; симфонічна картина-балет для оркестру «Запорожці» (1921) Р. Глієра; концертна симфонія для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської» (1972) В. Кікти; фреска для симфонічного оркестру «Софія Київська» (1981) В. Дробязгиної, «Фрески Діонісія» для камерного ансамблю (1981) та симфонічна фреска для оркестру «Литовська сага» (2009) Р. Щедріна, хорові концерти «Французькі фрески» (1995), «Іспанські фрески» (1996–1999), «Швейцарські фрески» (2002) й твір для фортепіано «Карпатські фрески» (1993) Л. Дичко, «Симфонічні фрески» Л. Грабовського (1961), опера-ораторія І. Карабиця «Київські фрески» (1983 р., сценарій Б. Олійника). Однак слід зазначити, що між різними видами мистецтва існують не тільки подібності, але й суттєві розбіжності. Згідно спогадам доньки Л. Толстого Т. Л. Сухотіної-Толстої, друг її батька художник Микола Ге писав: «Картина – не слово! Вона дає одну хвилину, і в цій хвилині має бути усе. Глянув – і все! Як Ромео на Джульєтту – і назад. А немає цього – немає картини» (1904: 16). Утім в музичному мистецтві картинний принцип композиції, що породжує відчуття зримості образів, є типовим для епічного симфонізму.

Як відомо, епос як рід літератури (поряд з лірикою і драмою) безпосередньо пов'язаний зі словом. Тим більш, що етимологія поняття «епос» також вказує на вербальну природу явища, оскільки в перекладі з давньогрецької *ἔπος* означає «слово», «оповідання», «вірш». Жанр, до якого звертається Л. Тома, створюючи «Тараса Бульбу» – епічна драма. Фрагменти, обрані С. Турнеєвим для симфонічних фресок, ілюструють обраний Л. Тома принцип. Він перегукується з особливостями музичних творів, де композитори в умовах епічного



симфонізму обирають картинний принцип композиції. І. Алексеева, аналізуючи поетику Другої симфонії О. Бородіна пише про роль епічного в процесі музичного розвитку, звертаючи увагу на застосування картинного принципу. Про II та III частини дослідниця пише наступне: «Виникає враження переміщення погляду автора з однієї деталі музичної картини на іншу, а не руху самих “подій”» (1998: електронний ресурс без пагінації).

Попри процитоване міркування М. Ге щодо сприйняття живопису існує також інша властивість образотворчого мистецтва, яку зазначав німецький віршописець та драматург Г. Е. Лессінг, співвідносячи живопис з поезією: «Чим більше ми дивимося, тим більше думка наша додає до видимого, і чим сильніше працює думка, тим більше збуджується наша уява» (1953: 397). Саме тому принцип картини виявився близьким митцям, що створювали артефакти в естетичних умовах інших видів мистецтва – драматичного театру та музики. Мислення картинами є атрибутом спектаклю (зміна декорацій, місця дії), будь-то в драматичній чи музичній виставі. Загалом, театральні діячі взагалі мислять картинами, сценами, мізансценами.

У драматичному театрі слово є одним із найважливіших, але не єдиним, учасником в семіотичному ансамблі театрального тексту, апелюючи до інтелектуального та чуттєвого сприйняття театральної публіки. Мислення творців вистави в площині картинності, зверненості до зору реципієнта є складовою театрального мислення митців, котрі працюють у театрі. На зв'язок театрального й образотворчого мистецтв вказує роздум Ш. Гуно: «Сценічне мистецтво подібне мистецтву портретиста: воно повинне обрисовувати характери, як художник малює обличчя й позу, воно зобов'язано сприйняти й зафіксувати усі риси, усі ледь помітні зміни, сукупність яких надає фізіономії те, що ми називаємо особистістю. Безсмертні твори Шекспіра: “Гамлет”, “Річард III”, “Отелло”, “Леді Макбет”, вони настільки схожі на зображуваний тип, що ми їх сприймаємо як живу реальність і тому цілком справедливо йменуємо творіннями. Оперна музика підпорядковується тим же законам, поза яких вона не існує. Ціль її – створювати образи. Але якщо живопис сприймається безпосередньо нашим розумом, музику ми сприймаємо лише поступово, от чому перші враження

бувають настільки помилковими» (1962: 106). Не випадково крупні оперні розділи монументального плану нерідко називають фресками. Можна говорити про таке явище, як оперна фреска. Як-от багатофігурною монументальною фрескою сприймається картина весільного бенкету в I дії опери «Руслан і Людмила» М. Глінки в цілому, або монументальна вокально-симфонічна фреска, якою є стилізований під архаїку хор *«Лель таинственный, упоительный»* із цього ж акту.

Ще один приклад фрески у музичному театрі – опера «Садко» М. Римського-Корсакова, що складається із 7-ми картин, не поділяючись на дії та сцени, причому узагальнений образ кожної з картин так і проситься бути закарбованим у монументальній живописній техніці, утворюючи цикл. Його, приміром, можна представити як послідовність фресок: велелюдний бенкет у багатих хорах братчини у Новгороді – на I картині; Садко з зачудованням спостерігає момент перетворення білих лебедів у красних дівич – на II картині; велелюдна сцена на пристані у Новгороді на березі Ільмень-озера, виступ Садка в підводнім теремі перед царем Морським і царицею Водяницею поміж фантастично-міфологічних істот та мешканців моря – на VI картині; Садко в оточенні народу, біля нього Любава, через лук дзюркотає нова річка, якій можна надати обриси водної царівни, обличчя зображених на картині радісні у зв'язку із зустріччю зі співцем, водночас на них вільно вгадується емоція здивовання чудом – на VII картині. І на кожній з фресок присутній Садко з гусями, музикант та мореплавець (як і сам М. А. Римський-Корсаков), який підкорив природні сили мистецтвом.

Сюжети фрескових розписів узгоджуються з міфом та архаїкою, велелюдними сценами й образами безкрайніх водних просторів, що складають основу, так би мовити, картин, створених у монументальній техніці й обраних нами у якості прикладів оперних фресок. Слід зазначити, що в опері «Садко» зображувана композитором картина поступово вимальовується завдяки часопросторовості сценічної дії в музичному театрі (се означає єдність законів музики й сценічної вистави). Так, часопростір оперної інсценівки закарбовується в свідомості реципієнта як уявно-умовний простір фрески, що відбиває музично-сценічний живопис твору.



Сприймання «картинок», що динамічно включаються в часо-просторовий континуум інсценівки, створеної постановниками та втіленої виконавцями, посилюється завдяки входженню в суспільну свідомість не тільки надбань живопису, а й кінематографа, оскільки кінострічка складається з кадрів, які можна закарбувати також за допомогою скріншотів. Фотографія – спосіб фіксації миттєвостей буття та художня діяльність, її вдосконалення та полегшення процесу фотографування, друку фотографій й зберігання їх в електронному форматі, все більше входження фотографування в життя пересічних громадян – усе це теж сприяє розвитку візуальної перцепції дійсності та мистецтва, а цей відповідної якості творчого мислення митців. Зазначимо, що і відеозйомка з можливістю розбиття відзнятого на кадри може бути часткою повсякденного життя особи у зв'язку із розвитком технологій.

Жанр музичної фрески не є новим у музичному мистецтві. О. Тиха (2010), досліджуючи його в творчості композиторів ХХ сторіччя, наводить чимало зразків, починаючи з «Фресок П'єро делла Франческа» Богуслава Мартіну (1955) та «Симфонічних фресок» Леоніда Грабовського (1961). Дослідниця виокремлює наступні стилеві ознаки фресок:

- глобальність ідеї (загальнолюдський аспект проблеми) та втілення певного типу програмності;
- монументальність на рівні форми: багаточастинність, масштабність, «мозаїчність» конструкцій і, в той же час, можливість узагальнення;
- індивідуальність і різномірність виконавського складу;
- специфічна «живописність» музичної мови (використання сонорно-колористичних можливостей гармонії);
- доступність сприйняття як якості «демократичності» (2010: 3–5).

Симфонічні фрески «Тарас Бульба» С. Турнєєва повною мірою відповідають цим критеріям, і єдиною причиною того, що цей твір не згадується в переліку зразків жанру, можна вважати те, що цитована стаття вийшла друком в 2010 році, роком раніше його прем'єри. Підтвердженням цього припущення стає те, що в дипломній роботі Н. Назарової (2016), що присвячена розгляду «Ярмарки» з циклу

«Російські фрески» Б. П. Кравченка, аналізований твір С. Турнеєва включений в перелік музичних фресок поряд з опусами М. Кажлаєва, Ч. Нуримова (20). Визначені дипломницею характерні жанрові ознаки також можуть бути повною мірою застосовані щодо «Симфонічних фресок» С. Турнеєва: «<...> масштабність, монументальність задуму, монтажність побудови лібрето, втілення епічного начала. Сюжетною основою фресок стають видатні особистості, історично значимі події. <...> найчастіше це циклічні твори, що складаються з окремих музичних замальовок, спрямованих на висвітлення однієї масштабної ідеї» (21). Кожна з ознак точно характеризує аналізований твір, особливо зауваження про історизм – хоча б і в вигляді історично орієнтованого наративу. Співзвучним для «Симфонічних фресок» С. Турнеєва є резюме, надане Ю. Малишевим одному з перших творів в цьому жанрі – «Симфонічним фрескам» Л. Грабовського: «Музичний зміст “Фресок” далеко не вичерпується звукозображальними, ілюстративними прийомами. Послідовність частин, що виявляє чіткий та логічний музично-драматургічний задум, тематичні ремінісценції, <...> цілком одверте прагнення виявити своє ставлення до зображуваного (перша частина) й підсумувати у фіналі сказане» (1968: 145). Очевидна паралель між цими творами полягає також і в тематиці та ідейному задумі: засудження нищівних наслідків війни в хронологічно першому творі виявлено яскравіше та стає фокусом уваги, але сам С. Турнеєв в інтерв'ю наголошував, що саме цей посил винесено в фінал. Окрім того, обидва цикли мають позамузичну основу (втім, це є досить типовим для даного жанру).

Твір С. Турнеєва спирається на усталену жанрову традицію, яка знаходить і подальше своє продовження. Так, 2015 року Г. П. Дмитрієвим було створено Епічну фреску для солістів, змішаного хору та симфонічного оркестру в дев'яти частинах «Тарас Бульба на вогнищі» на текст М. В. Гоголя з повісті «Тарас Бульба» (симфонічний твір, що за тематикою збігається з аналізованим у пропонованій статті твором С. П. Турнеєва). Хоча включення голосу вказує на вплив іншої жанрової сфери, а саме – ораторії (особливо відчутний з огляду на участь Ісуса як дійової особи), – спорідненість є очевидною. До того ж, в обох «Фресках» надзвичайно потужно представлена гру-



па ударних інструментів – у Г. П. Дмитрієва для неї передбачається шість виконавців.

Зупинимося на розгляді третьої ознаки фресок за визначенням О. Тихої, що стосується індивідуальності складу. Композитор в інтерв'ю зазначав, що наявна партитура відрізняється від театрального першоджерела, але партію ударної групи майже не було змінено. Розгляд твору дозволяє пересвідчитися, що цій групі належить надзвичайно важлива функція, що виходить за рамки ритмічної чи колористичної, – це персоніфікація. С. Турнєєв вказував на те, що через весь спектакль проходив лейтмотив литавр, що виступив символом козацтва. В симфонічному творі партія цього інструменту є драматургічно важливою та детально розробленою. Враховуючи те, що литаври («тулумбас») були неодмінним атрибутом козацького війська (нагадаємо вислів композитора, що героєм твору є козацький народ, а Тарас Бульба є козаком, можна припустити, що саме тембр литавр і є персоніфікацією головного героя. Можливо визначити роль литавр як символу всього козацтва, а не окремого його представника.

В симфонічних фресках «Тарас Бульба» С. П. Турнєєва слово (причому художнє поетичне слово, яке здатне малювати й, додаймо, звучати музикально) має концептуальне значення, ним твориться картина у єдності з інструментальною музикою, яка слідує за віршованим фрагментом. Композитор застосовує фрагменти епічної драми Л. Тома живописно-оповідного плану. Зображальний ряд доповнили також ікони святої Богоматері. Ось як про це казав в інтерв'ю Сергій Петрович: «В нас на органі в філармонії висіли ікони Святої Матері і були читці, тобто – це був образотворчий ряд». Композитор зазначає також, що визначальним у творі є образ вітчизни, яка ототожнюється з матір'ю, жіночим тембром голосу чтиці: «Я б сказав так, що на чолі стоїть тема матері, тобто – це тема батьківщини, тут мати – вітчизна». У виконанні твору беруть участь 2 читці, які представляють відповідно чоловічий та жіночий образ. Чоловічий голос, на думку автора пропонованої статті, доповнює жіночий, сумісно вони можуть сприйматись у символічному контексті, приміром, як втілення образів Матінки-Землі та козака-захисника або ж дітей України – її синів та доньок, уособлюючи ідею соборної єдності українців та українок.

Материнський образ в аналізованому творі – це жінка-мати та водночас Матінка-Земля, Мати Україна, усі ці узагальнюючі символи мають сакральний смисл для українців. Розміщення ікони Богородиці на органі під час виконання твору корелює з авторським визначенням жанру твору – симфонічна фреска. Симфонічні фрески «Тарас Бульба» С. П. Турнеєва, таким чином, наділяється іконічними рисами (слід зазначити також, що церковні християнські ікони називають образами). Техніка фрескового розпису застосовувалась з прадавніх часів (в прадавній Греції та Римі), особливого значення вона набуває у християнських храмах. Фреска поряд з мозаїкою та вітражем представляє монументальний живопис. Мати Україна виступає в творі як свята стражденна земля, її долю можна зіставити з життєм праведних святих великомучеників у християнській культурі. Водночас молитва до Богородиці, яка є Великою Матір'ю й заступницею усього людства, відповідає концепційним мотивам аналізованого твору – це мотиви віри, слави, бід війни. В лихі часи людство звертається у молитві до Богородиці, сподіваючись на її заступництво. До історичного минулого апелюють через образ Тараса Бульби М. Гоголь, М. Лисенко, Л. Тома, С. Турнеєв. В аналізованих симфонічних фресках воно кореспондує з сьогоденням країни, яка переживає лихоліття війни на сході України з 2014 року і по сей час.

При всій величї Тараса Бульби як трагічного персонажа С. Турнеєв у симфонічних фресках обирає у якості героя «оповідання» (через умовно візуальний ряд – послідовність симфонічних фресок) не конкретну особистість, а образ Вітчизни, яка об'єднує всіх українців, будь-то доблесні козаки чи працелюбні селяни. В «Симфонічних фресках» Турнеєва картина як композиційна одиниця, що поєднує сприйняття її як явища і поняття, виявляється в різних смислових конотаціях.

1) Картина як артефакт образотворчого мистецтва (фреска Богородиці, уявно візуальний ряд твору).

2) Картина як атрибут спектаклю (через зв'язок з музикою до драматичного спектаклю).

3) Принцип картини як фактор встановлення зв'язків образотворчого з іншими видами мистецтва (через поетичне слово та умовно візуальний ряд, відтворений у музиці).



4) Картинний принцип мислення та композиції, здійснюваний в умовах епічного симфонізму (взаємодія «оповідання» та показу) в знятому вигляді присутній в розглянутих симфонічних фресках.

Концепція твору відповідає українській картині світу. Так, перевіримо це на дефініції І. Романюк: «Картина світу – це спосіб наукового моделювання об'єктів музичної культури, завдяки якому взаємообумовленість зовнішньої комунікації (мови/логосу) внутрішнім змістом досліджуваного об'єкта викликає механізм його розуміння через усвідомлення ціннісної семантики (за критеріями наступності, духовності, часопростору)» (2012: 5–6).

Твір С. Турнеєва сприймається у контексті діалогу культур минулого та сьогодення, який відбувається завдяки спадкоємності, що слугує критерієм української картини світу, за І. Романюк. Дослідниця мислить спадкоємність:

- в урахуванні єдності та спадкоємності двох систем історичного буття національної музичної культури: народної (фольклор) та академічної (професійної) (2009: електронний ресурс без пагінації, див. Загальну характеристику роботи, актуальність теми дослідження дисертації);
- як закон, що забезпечує повноту ціннісної орієнтованості буття на кожному з етапів розвитку музичної культури – історична пам'ять культури, генетичні культурні коди) (2009: електронний ресурс без пагінації, див. Висновки дисертації).

Національна картина світу в свідомості індивіда формується внаслідок встановлення різнобічних спадкоємних зв'язків між різними формами суспільної свідомості – історія України, історія української культури, долучення до артефактів народного та професійного українського мистецтва – усної народної творчості, літератури, живопису, музики й театру. Формування спадкоємності у сприйнятті різними поколіннями українців національної картини світу здійснюється через «діалог у великому часі» завдяки «великій пам'яті» (М. Бахтін).

Висновки. Образ України поєднує сприйняття вітчизни з двох кутів зору: емоційно-чуттєве, з одного боку, та суспільно-соціальне – як усвідомлення реалій існування українців з їх ціннісними оцінками дійсності та внутрішнього буття людини, – з іншого. Картинність

в проаналізованому творі С. Турнеєва проявляється через оригінальне втілення синтезу мистецтв, включаючи відтворення ментальної української картини світу. Остання визначається спадкоємністю української культури, її ціннісно-духовними орієнтирами. Принцип показу, відбиття музикою поетичного слова поєднується в творі з симфонічним узагальненням. Зв'язок з музикою для театральної вистави, що явилась першоосновою для створення особливого музичного жанру – симфонічних фресок, що зберігається через мислення картинами як складовими сценічної дії. В творі різнобічно представлено звукообрази ударних інструментів, зокрема, концептуальне значення відіграють литаври як увиразнення ідеї персоніфікації – козацтва як спільноти, з одного боку, та звияжного воїна Тараса Бульби, головного героя симфонічних фресок – з іншого.

ЛІТЕРАТУРА

- Алексеева, И. В. (1998). Поэтика Второй симфонии А. Бородина (роль эпического в процессе интонационного развёртывания). *Смысловые структуры в музыкальном тексте*, 150, 32–43. Retrieved from <http://docplayer.ru/52370161-Poetika-vtoroy-simfonii-a-borodina-rol-epicheskogo-v-processe-intonacionnogo-razvertyvaniya.html>
- Бахтин, М. М. (1979). Ответ на вопрос редакции «Нового мира». Бахтин, М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 328–335.
- Валькова, В. Б. (2012). Третья симфония Р. М. Глиэра: богатырский эпос на фоне Серебряного века. Retrieved from https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Valkova.pdf
- Валькова, В. Б. (2012). Третья симфония Р. М. Глиэра: опыт обновления русской эпической традиции. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*, 2 (23), 61–67.
- Винокурова, Н. В. (2011). *Симфоническое творчество А. К. Глазунова: на пути к неоклассицизму: монография*. Красноярск, 216.
- Гуно, Ш. (1962). Жизнь артиста. Москва: Музыка, 117.
- Ендуткина, О. Ф. (2004). *Жанр симфонической картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 24.



- Лессинг, Г. Э. (1953). Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Лессинг, Г. Э. *Избранные произведения*. Москва: Худож. литература, 385–516.
- Малишев, Ю. (1968). «Симфонічні фрески» Л. Грабовського. *Українське музикознавство*, 3, 113–125.
- Назарова, Н. В. (2016). Б. Кравченко. «Ярмарка» из цикла «Русские фрески» для смешанного хора асаpella: некоторые вопросы исполнительского анализа. (Выпускная квалификационная работа). Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 55.
- Романюк, І. А. (2009). *«Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 17. Retrieved from https://revolution.allbest.ru/music/00590256_0.html
- Романюк, І. А. (2012). Спадкоємність як критерій української картини світу (на прикладі псалми «Олексій, чоловік Божий» О. Кошиця). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 34, 3–16.
- Рыбак, Н. Я. (2006). *Картинность и картинные образы музыки: история и типология*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Магнитогорск: Магнитогорская гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 28.
- Сухотина-Толстая, Т. Л. (1904). Друзья и гости Ясной Поляны. *Вестник Европы*, VI, ноябрь – декабрь, 5–35.
- Тиха, О. (2010). Музична фреска: до питання про статус жанрового імені. *Київське музикознавство*, 31, 1–6.
- Чайкина, Т. В. (2011). *Жанр картин и сцен в творчестве А. Н. Островского*. (Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук). Иваново: Ивановский гос. ун-т, 21.
- Ширяева, О. Ф. (2018). Жанр музыкальной картины в творчестве композиторов Сибири и Дальнего Востока. *Вестник культуры и искусств*, 1 (53), 91–101.
- Ширяева, О. Ф. (2015). Симфоническая картина: судьба жанра в XX – начале XXI в. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*, 4 (44), 77–85.

REFERENCES

- Alekseeva, I. V. (1998). Poetika Vtoroy simfonii A. Borodina (rol epicheskogo v protsesse intonatsionnogo razvyortyivaniya) [Poetics of A. Borodin's Second Symphony (the role of the epic in the process of intonational development)].

- Sensestructures in musical text*, 150, 32–43. Retrieved from <http://docplayer.ru/52370161-Poetika-vtoroy-simfonii-a-borodina-rol-epicheskogo-v-processe-intonacionnogo-razvertyvaniya.html> [in Russian].
- Bahtin, M. M. Otvet na vopros redaksii «Novogo mira» [Answer to the question of the editors of the «New World»]. Bahtin, M. M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva* [*Aesthetics of verbal creativity*]. Moscow: Iskustvo, 328–335 [in Russian].
- Val'kova, V. B. (2012). Tretya simfoniya R. M. Gliera: bogatyirskiy epos na fone Serebryanogo veka [Third symphony by R. M. Glier: heroic epic against the background of the Silver Age]. Retrieved from https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/Valkova.pdf [in Russian].
- Val'kova, V. B. (2012). Tretya simfoniya R. M. Gliera: opyt obnovleniya russkoy epicheskoy traditsii [Third symphony by R. M. Glier: the experience of renewing the Russian epic tradition]. *Actual problems of higher music education*, 2 (23), 61–67 [in Russian].
- Vinokurova, N. V. (2011). *Simfonicheskoe tvorchestvo A. K. Glazunova: na puti k neoklassitsizmu: monografiya* [*Symphonic creativity of A. K. Glazunov: on the way to neoclassicism: monograph*]. Krasnoyarsk, 216 [in Russian].
- Guno, Sh. (1962). *Zhizn artista* [*Artist life*]. Moscow: Muzyika, 117 [in Russian].
- Endutkina, O. F. (2004). *Zhanr simfonicheskoy kartinyi v simfonicheskom tvorchestve russkikh kompozitorov vtoroy polovinyi XIX – nachala XX vekov* [*The genre of the symphonic picture in the symphonic works of Russian composers of the second half of the XIX – early XX centuries*]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Novosibirsk state conservatory named by M. I. Glinka, 24 [in Russian].
- Lessing, G. E. (1953). Laokoon, ili o granitsah zhivopisi i poezii [Laocoon, or on the boundaries of painting and poetry]. Lessing, G. E. *Izbrannyye proizvedeniya* [*Selected works*]. Moskva: Hudozh. literatura, 385–516 [in Russian].
- Malyshev, Yu. (1968). «Symfonichni fresky» L. Grabovs'koho [“Symphonic frescoes” by L. Grabowsky]. *Ukrainian Musicology*, 3, 113–125 [in Ukrainian].
- Nazarova, N. V. (2016). *B. Kravchenko. «Yarmarka» iz tsikla «Russkie freski» dlya smeshannogo hora a capella: nekotorye voprosyi ispolnitelskogo analiza* [*B. Kravchenko. «Fair» from the cycle «Russian frescoes» for mixed choir a capella: some questions of the performing analysis*]. (Graduate qualification work). Saratov state conservatory named by L. V. Sobinova, 55 [in Russian].



- Romaniuk, I. A. (2009). «*Kartyna svitu*» v systemi katehorii analizu muzyky (na prykladakh ukrainskoi muzychnoi kultury) [*«Picture of the world» in the system of categories of music analysis (on the examples of Ukrainian musical culture)*]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv state university of Arts named by I. P. Kotlyarevsky, 17. Retrieved from https://revolution.allbest.ru/music/00590256_0.html [in Ukrainian].
- Romaniuk, I. A. (2012). Spadkoiemnist yak kryterii ukrainskoi kartyny svitu (na prykladi psalmy «Oleksii, cholovik Bozhyi» O. Koshytsia) [Succession as a criterion of the Ukrainian picture of the world (on the example of the psalm «Alexis, the man of God» by O. Koshyts)]. *Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education*, 34, 3–16 [in Ukrainian].
- Ryibak, N. Ya. (2006). *Kartinnost i kartinnye obrazyi muzyki: istoriya i tipologiya* [*Picture and picture images of music: history and typology*]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Magnitogorsk state conservatory (academy) named by M. I. Glinka, 28 [in Russian].
- Suhotina-Tolstaya, T. L. (1904). Druzya i gosti Yasnoy Polyanyi [Friends and guests of Yasnaya Polyana]. *Bulletin of Europe*, VI, November – December, 5–35 [in Russian].
- Tykha, O. (2010). Muzychna freska: do pytannia pro status zhanrovoho imeni [Musical fresco: to the question of the status of the genre name]. *Kyiv Musicology*, 31, 1–6 [in Ukrainian].
- Chaykina, T. V. (2011). *Zhanr kartin i stsen v tvorchestve A. N. Ostrovskogo* [*Genre of pictures and scenes in the works of A. N. Ostrovsky*]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Ivanovo state university, 21 [in Russian].
- Shiryaeva, O. F. (2018). Zhanr muzyikalnoy kartyni v tvorchestve kompozitorov Sibiri i Dalnego Vostoka [The genre of the musical picture in the works of composers of Siberia and the Far East]. *Bulletin of Culture and Arts*, 1 (53), 91–101 [in Russian].
- Shiryaeva, O. F. (2015). Simfonicheskaya kartina: sudba zhanra v XX – nachale XXI v. [Symphonic picture: the fate of the genre in the XX – early XXI century]. *Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*, 4 (44), 77–85 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 6.12.2019 р.