

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

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

**Постать митця у художньому просторі
міста**

Збірник наукових праць
Випуск 24



Бібліотека ХНУМ



109349

АБ

Харків 2009

УДК 78.01:78.03

ББК 85.31

П 78

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (протокол № 5 від 25 грудня 2008 р.)

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т. Б.

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

ДРАЧ І. С.

доктор мистецтвознавства, професор

ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л.

доктор мистецтвознавства, професор

ШАПОВАЛОВА Л. В.

доктор мистецтвознавства, професор

КРАВЦОВ Т. С.

доктор мистецтвознавства, професор

РОЩЕНКО О. Г.

доктор мистецтвознавства, професор

ЧЕРКАШИНА М. Р.

доктор мистецтвознавства, професор

Редактор та упорядник – Шаповалова Л. В., доктор мистецтвознавства, професор.

П78 Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Вип. 24. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків : Видавництво «НТМТ», 2009. – 420 с.

ISBN 978-966-8603-64-8

Пропонована збірка наукових статей присвячена дослідженню музичного мистецтва в системі двох когнітивних координат – „**митець і місто**”. Наскрізною ідеєю змістовного кола запропонованих досліджень є **мистецький часопростір**, передусім, Харкова як складової української та європейської культур (I розділ).

Окремий інтерес становить розгляд історичних та соціокультурних контекстів музичної творчості митців України, Німеччини та Франції XVIII – XIX ст. (II розділ).

Висвітлено явища та процеси перетворення традицій в культурному просторі XX ст., зокрема, виконавської (III розділ) та композиторської практики (IV розділ).

Видання призначено музикантам-фахівцям, гуманітаріям широкого профілю, а також молодим науковцям, зацікавленим національним досвідом України в інтегративних процесах взаємодії теорії та практики мистецтва.

ББК 85.31

ISBN 978-966-8603-64-8

© Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1

МИСТЕЦЬКИЙ ЧАСОПРОСТІР ХАРКОВА

<i>Веркина Т.</i> ФЕСТИВАЛЬ «ХАРЬКОВСКИЕ АССАМБЛЕИ» КАК АКТУАЛЬНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЕКТ	5
<i>Скорульська Р.</i> ХАРКІВ У ЖИТТІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА	14
<i>Ржевська М.</i> ЛЕОНІД ЛІСОВСЬКИЙ: ХАРКІВСЬКІ СТОРІНКИ БІОГРАФІЇ	41
<i>Гуріна А.</i> ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА ПОТЕБНІ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ХАРКОВА	50
<i>Колчанова Л.</i> КОМЕТА ДИВНОЇ КРАСИ: ОСТАННЯ СТОРІНКА ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ Є. П. КАДМІНОЇ	57
<i>Чепалов О.</i> ХАРКІВСЬКІ УНІВЕРСИТЕТИ ДИРИГЕНТА В. С. ТОЛЬБИ.....	64
<i>Дрожжина Н.</i> КЛАВДІЯ ШУЛЬЖЕНКО – ЛЕГЕНДА ХАРЬКОВА (к методике анализа феномена личности)	71
<i>Панасюк В.</i> ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УТОПИЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ НА СЦЕНЕ ХАРЬКОВСКОЙ ОПЕРЫ (из истории театра 1920 – 1930-х годов).....	79
<i>Матюхин В.</i> ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Ю. И. КУЛИКА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ УКРАИНСКОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА 60 – 80-х ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ.....	86
<i>Белік-Золотарьова Н.</i> ПОСТАТЬ МИТЦЯ В ЧАСОПРОСТОРІ ХОРОВИХ СЦЕН ОПЕРИ Л КОЛОДУБА “ПОЕТ”.....	97
<i>Деркач Л.</i> ЛИРИКА ЛЕСИ УКРАИНКИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. ЗОЛОТУХИНА.....	104
<i>Юрченко О.</i> ЕЛЕНА КОСТЕНКО – ОСНОВАТЕЛЬНИЦА ЦИМБАЛЬНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ СЛОБОЖАНЩИНЫ.....	113
<i>Зув С.</i> ХАРЬКОВ: ЛИТЕРАТУРА И БРОНЗА	122

РОЗДІЛ 2

ЧАСОПИС СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: УКРАЇНА – НІМЕЧЧИНА – ФРАНЦІЯ

<i>Бенч О.</i> МИКОЛА ЛИСЕНКО У ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ.....	130
<i>Соломонова О.</i> ІСТОРІЯ ОДНОГО МІСТА: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ І СТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ “АНДРІАШАДИ” М. ЛИСЕНКА	136
<i>Козак О.</i> РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ М. ЛИСЕНКА В НАЦІОНАЛЬНОМУ СИМФОНІЗМІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.	146
<i>Зав’ялова О.</i> СТРУННИЙ КВАРТЕТ М. ЛИСЕНКА ЯК ВЗІРЕЦЬ УКРАЇНСЬКОГО БІДЕРМАЕРУ	154
<i>Савицька Н.</i> ПІЗНІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ЛЬВОВА	163
<i>Антонец Е.</i> МОЦАРТ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ САЛОН ЕГО ВРЕМЕНИ	173
<i>Вольская Л.</i> ЛИСТ В УКРАИНЕ: ХРОНОЛОГИЯ И ГЕОГРАФИЯ	186
<i>Червинская Н.</i> ТВОРЧЕСТВО Ф. МЕНДЕЛЬСОНА И И. БРАМСА В СВЕТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ СТИЛЕВОЙ ТРАДИЦИИ	197
<i>Прохазка О.</i> Р. ВАГНЕР И БАЙРЕЙТ-2008	206
<i>Энская О.</i> «КОРОЛЕВА КИПРА» Ф. ГАЛЕВИ (по страницам парижской периодической печати XIX века)	217

<i>Сакало О.</i> ПАРИЖ – МЕЧТА, РЕАЛЬНОСТЬ И ОБРЕТЕНИЯ ДЖ. МЕЙЕРБЕРА	225
<i>Краснощек Е.</i> РОЛЬ Ж. КОКТО В ОФОРМЛЕНИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА СІНЕМА-БАЛЕТА Д. МИЙО «БЫК НА КРЫШЕ»	237

РОЗДІЛ 3

ІСТОРІЯ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА ТА МЕТОДИ ЙОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

<i>Шаповалова Л.</i> ВИКТОРИЯ ЛОЗОВАЯ ИГРАЕТ Р. ВАГНЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ	248
<i>Сахно И.</i> О ВОЗРОЖДЕНИИ КАНОНИЧЕСКОГО (РАСПЕВНОГО) БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ В ХАРЬКОВЕ	257
<i>Мадышева Т.</i> ВОКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК ДИАЛОГ КУЛЬТУР.....	266
<i>Вакалюк П.</i> СИМВОЛІКА ТЕМБРУ ТРУБИ У ДРУГІЙ СИМФОНІЇ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО.....	271
<i>Пилатюк О.</i> РОЛЬ ПЕРШОВИКОНАНЬ У СИСТЕМІ ЕСТЕТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ КОМПОЗИТОРА (НА ПРИКЛАДІ О. КОЗАРЕНКА)	279
<i>Куприяненко Э.</i> «СКАЗОЧНЫЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ» Р. ШУМАНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ.....	287
<i>Сухленко И.</i> ВЛАДИМИР ГОРОВИЦ – ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК	297
<i>Фекете О.</i> СТРУКТУРА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ.....	305

РОЗДІЛ 4

ПЕРЕТВОРЕННЯ ТРАДИЦІЙ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ МІСТА

<i>Шило А.</i> ТЕМА ГОРОДА В ГРАФИКЕ БОРИСА КОСАРЕВА: ПРОБЛЕМА МЕТОДА.....	313
<i>Очеретовська Н.</i> ПРОСТІР МІСТА В АСПЕКТІ ХУДОЖНИХ ІНФОРМАЦІЙНО-ЕНЕРГЕТИЧНИХ ПРОЦЕСІВ	323
<i>Драгулян В.</i> МЕТАМОРФОЗИ МУЗИКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА: ОТ А. Н. СКРЯБИНА ДО... ..	330
<i>Подпоринова К.</i> ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ Н. МЕТНЕРА В ЗЕРКАЛЕ СОНАТНОГО НАСЛЕДИЯ КОМПОЗИТОРА	341
<i>Голяка Г.</i> УКРАЇНСЬКА ROSSINIANA: ВОЛОДИМИР ЗУБИЦЬКИЙ В ПЕЗАРО	351
<i>Иванова М.</i> ТВОРЧЕСТВО Н. СИДЕЛЬНИКОВА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ.....	359
<i>Рябчун І.</i> ТВОРЧИСТЬ ДИМІТРИСА КАПСОМЕНОСА У ПРОСТОРІ КРІТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	366
<i>Григорьева О.</i> ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ М. ТАРИВЕРДИЕВА: ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА «МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ» (на примере «Пяти песен на стихи Марины Цветаевой») ..	375
<i>Олендарьов В.</i> ЛІДЕР У СУЧАСНОМУ ДЖАЗІ (поняття, функції, практика).....	387
<i>Палий И.</i> ТВОРЧЕСТВО ГРУППЫ «KING CRIMSON» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ АРТ-РОКА.....	396
<i>Додаток</i>	404
<i>Відомості про авторів</i>	416

Розділ 1. Мистецький часопростір Харкова

УДК 78.03(477.54)

Татьяна Веркина

ФЕСТИВАЛЬ «ХАРЬКОВСКИЕ АССАМБЛЕИ» КАК АКТУАЛЬНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОЕКТ

Запропоновано досвід наукового осмислення практики проведення міжнародного музичного фестивалю «Харківські ассамблеї». Визначено принципи актуалізації музичної класики, сформовані у межах цього проекту (1990–2008).

Предлагается опыт научного осмысления практики проведения международного музыкального фестиваля «Харьковские ассамблеи». Определены принципы актуализации музыкальной классики, сформированные в рамках этого проекта (1990–2008).

An essay on scientific understanding of the practice of Kharkov Assemblies musical festival is presented. The principles of actualization of musical classics formed under this project (1990–2008) are defined.

На рубеже XX – XXI столетий в культуре Украины ситуация диктовалась переходными процессами, которые не завершились и сегодня. Распад одной системы и ожидание появления иной – основное содержание данного исторического периода.

Переходность как социокультурный феномен выявляется в разрушении одной картины мира и становлении новой – альтернативной. Предыдущие представления теряют смысл. Результат перехода не известен: нужно ещё найти и познать то новое, к чему мы стремимся.

Нарушение равновесия и утрата критериев оценки того, что происходит, приводит к кризису идентичности. Обретение новой идентичности является главной проблемой такого периода. В этих условиях естественным становится страх перед грядущим. Искусство – единственный способ преодоления такого страха¹.

За два тысячелетия своего существования европейская культура сформировала особую «инстанцию», к которой человечество апеллирует в критические моменты истории. Это – музыкальная классика, источник гармонизации и упорядочивания картины мира.

Обращение к классическому наследию всегда было обусловлено необходимостью «прорыва» в иные временные измерения истории. В процессе перехода к новому порядку необходимо преодолеть омертвевшие идеологические императивы, отыскать новые идентификационные модели, выявить новую логику будущего развития. Для этого оказывается недостаточным просто поменять «точку зрения» – важно испытать будущее и «подать знак мыслящему» (по М. Хайдеггеру).

¹ По З. Фрейду, страх (Angst vor etwas) есть состояние беспокойного ожидания.

Обнаружить необходимую в определенный исторический и социокультурный момент «точку переживания», которая позволит в конкретном городе и месте собрать в целое опыт повседневности и опыт искусства, дать оперативную реакцию на вызов времени, выявить возможности бытия художника в мире – таковы основные задачи фестиваля классической музыки «Харьковские ассамблеи».

Цель статьи заключается в осмыслении опыта организации и проведения пятнадцати международных музыкальных фестивалей «Харьковские ассамблеи» в контексте украинской культуры рубежа тысячелетий (1990–2008).

В начале 90-х годов ушедшего века классическая музыкальная традиция в её социально-художественных аспектах оказалась под угрозой исчезновения. Это время было отмечено характерными признаками депрессии. Особенно запомнился 1989 год: наступил период упадка, безверия, ощущения бессмысленности того, что делаешь. Это было мучительное состояние – видеть, как пространство музыкальной жизни нагло завоевывает «понса». Под угрозой оказались образование, воспитание, искусство. На глазах происходило разрушение классического художественного канона в музыкальном искусстве. Разочарование и обреченность господствовали в сознании многих харьковских музыкантов, композиторов, художников, для которых возможность творческой жизни открывалась только за рубежом. Культурное пространство катастрофически опустошалось. Объявленный ЮНЕСКО «Год Моцарта» отмечать никто не собирался. Тем не менее, вопреки всему перечисленному, в Харькове состоялся международный музыкальный фестиваль «Моцарт и украинская культура».

Пятнадцать дней в концертных залах города звучала музыка В. А. Моцарта и его современников – наших земляков М. Березовского, Д. Бортнянского, преподавателей Харьковского колледжума М. Концевича и А. Веделя. На фестиваль прибыли музыканты из Франции, Германии, США, России, Литвы. Выступление художественного руководителя «Моцартума», профессора Петера Ланга (Зальцбург) стало настоящей сенсацией. Публику поразила непривычная интерпретация музыки великого композитора. «В её основе – проникновенность, обращенная к каждому, и, в то же время, апелляция к абсолютным ценностям человечества», – отмечал рецензент газеты «Панорама» [4].

В научной библиотеке имени В. Г. Короленко обнаружили редкие ноты – Вариации В. А. Моцарта для фортепиано в четыре руки. В концертном исполнении это сочинение прозвучало в сопровождении камерного оркестра. Вдохновившись девизом фестиваля, композитор В. Птушкин дописал к вариациям оркестровую партию.

Успех «Дней Моцарта в Харькове» удивил многих скептиков. Благодаря классической музыке обнаружилась возможность, поднявшись над жесткими социальными ограничениями, ощутить духовную свободу. Все почувствовали, что каждый человек что-то значит. (Многие к тому времени изрядно устали от «чернухи», хотелось чего-то светлого, истинного). Это был настоящий прорыв искусства к автономному существованию. Так родилась идея подарить людям праздник классической музыки. Ведь именно классика дает ни с чем не сравнимое ощущение гармонии и стабильности, которого так не хватает в современном обществе.

Моцартовский фестиваль завершился выступлением В. Крайнева с симфоническим оркестром харьковской областной филармонии. После выступления в своем интервью артист сказал: «Замечательно, что в Харькове придумали и смогли организовать этот фестиваль. Я видел полные залы и вспоминал те давние годы, когда был учеником Харьковской музыкальной школы-десятилетки. Филармония ломилась от публики. Харьковский симфонический оркестр под управлением И. Гусмана справедливо считался одним из лучших в стране. <...> Я слушал Зака, Флиера. Однажды, после урока, <...> я попал в Театр музыкальной комедии, который был напротив школы. Там давали концерт Коган, Ростропович и Гилельс. Для такого события удалось арендовать это огромное помещение, и счастье от присутствия на том концерте я пронес сквозь всю свою музыкантскую жизнь» [2].

Вся музыкальная общественность восприняла моцартовский фестиваль как продолжение той классической традиции, которая в Харькове существовала издавна, но была надолго прервана. Стало ясно, что только этим путем мы в состоянии вернуться к достижениям европейского уровня в культуре, образовании, искусстве. Возникло ощущение, что у города есть шанс избавиться от «клейма» духовной провинции, которое Харьков носил (незаслуженно!) уже многие годы.

Спустя год фестиваль обрел свое имя – «Харьковские ассамблеи». Определилась и его главная особенность: идея «Ассамблей» начисто лишена какой-либо партийной, национальной окраски. Что побуждало к организации новых фестивалей? Во-первых, в Харькове немало замечательных музыкантов, никогда не имевших широкой слушательской аудитории. А фестивали дают им возможность реализовать свой исполнительский потенциал, хотя бы один раз в году выйти на большую сцену и почувствовать праздник. Это позволяет сохранять престиж нашей профессии, обмениваться творческими идеями. Ведь не секрет, что, вопреки лучшим жизненным правилам, музыканты разобщены, нет должной скоординированности между теми, кто хочет приобщиться к подлинному искусству. Во-вторых, захотелось показать молодому поколению настоящую «взрослую» игру. Рано или поздно мы уходим на пенсию или

в мир иной. И тогда возникает вопрос: кто будет преподавать в консерватории? Ведь всё больше нивелируется разница между талантом и посредственностью. Стало ясно, что надо не страдать и жаловаться, а работать.

После первого фестиваля в музыкальных кругах Харькова словно произошло пробуждение. Изначально «Харьковские ассамблеи» задумывались не как разовые акции, а как серьезная культурная программа. На страницах газеты «Правда Украины» от 17.10.1992 в рубрике «Хлеб духовный» была не только дана информация о проходящем под девизом «Барокко и XX век» Втором фестивале, но и напечатан анонс последующих трех «Ассамблей».

На открытии Второго фестиваля прозвучал Четвертый скрипичный концерт А. Шнитке под руководством шотландца Д. Драммонда в исполнении Т. Гринденко и симфонического оркестра Харьковской филармонии. Гостями фестиваля были польский контратенор М. Борнус-Щетински, немецкий дуэт И. Шмидт-Ноль (фортепиано) и О. Колбентсон (скрипка), камерный оркестр «Академия старинной музыки» (Россия), литовский хор «Полифония».

Осенью 1992 года город наполнился музыкой А. Вивальди, Д. Перголези, Ж. Рамо, Г. Генделя, Д. Палестрины. Знаменательным был тот факт, что в концертных программах недавно созданного Молодежного симфонического оркестра «контрапунктом» к музыкальному барокко звучали сочинения композиторов XX века (Д. Шостакович, Б. Бриттен, М. Типпет, М. Скорик, Л. Колодуб и др.).

В 1993 году фестиваль был посвящен Ф. Шуберту, в 1994 – Ф. Мендельсону, в 1995 – Р. Шуману. Выбор имен не был привязан, как обычно, к юбилеям: в истории классической музыки отыскивались личности, дух творчества которых символизировал то, чего остро не хватало современному человеку. Например, имя Шуберта знают все. Но с творчеством его по-настоящему мало кто знаком. Его музыка обманчиво проста, её нужно уметь почувствовать и воплотить.

Ф. Шуберт в качестве героя «Харьковских ассамблей» словно напоминал, что в наше беспокойное время человек утрачивает способность к непосредственному дружескому общению. Да, действительно, мы живем в период нервных стрессов, нетерпимости друг к другу. Важно, чтобы в этот момент звучала музыка, возвращающая нас к родному дому, покою и гармонии, призывающая к любви, дружбе, добросердечным отношениям между людьми и вселяющая надежду на светлое будущее. Таким образом, харьковские «шубертиады» показали, что музыка может стать основой содружества не только муз, но и самих музыкантов, людей, сплоченных вокруг искусства.

Осенью 1993 года под девизом «Шуберт и украинский романтизм» в Харькове в течение 18-ти фестивальных дней прозвучало 33 концерта. Их посетило более 10 тысяч слушателей. Фестивальная афиша «Ассамблей»

включала Пятую мессу и *Stabat Mater* Ф. Шуберта, «Заупокойную Ектению» Е. Станковича, камерно-инструментальные и вокальные сочинения Р. Шумана, Ф. Шопена, И. Брамса, Н. Лысенко, Ф. Надененко. Также прозвучала музыка харьковских композиторов Л. Шукайло, В. Птушкина, В. Пацеры. Среди исполнителей были С. Задворный – солист миланской «Ла Скала», Б. Ремпе – ректор Мейстерзингер-консерватории (Нюрнберг), музыканты из Австрии, Германии, России, США, Финляндии, Франции, Японии. Украина была представлена, кроме харьковчан, артистами Киевской и Луганской филармоний.

Фестивальная стратегия вызвала в местном депутатском корпусе неоднозначную реакцию. Стали раздаваться требования расследовать «антиукраинскую деятельность» организаторов фестиваля, которая проявлялась в «протаскивании немецкой культуры на украинскую землю». Однако депутатская германофобия не помешала проведению очередных «Харьковских ассамблей» под девизом «Ф. Мендельсон-Бартольди и просветительство».

Как родилась тема фестиваля, посвященного творчеству Ф. Мендельсона? В тот исторический момент это была одна из «закрытых» фигур западноевропейской музыкальной культуры. Оказалось, что до 1994 года на территории Советского Союза ни разу не были исполнены все пять симфоний композитора. У музыкантов сложилось несколько снисходительное отношение к творчеству Мендельсона. Даже специалисты недостаточно знали его произведения. Между тем они очень интересны, располагают к домашнему музицированию. Проблема их исполнения состоит в том, чтобы воссоздать в зале атмосферу причастности к подлинным человеческим ценностям – любви, благодарности, искренности, сочувствию.

Мендельсон вызывал ненависть у всех диктаторов и людей злой воли. В его музыке нет открытых проявлений борьбы, протеста; зато есть то, что пугало значительно больше – внутренняя независимость, аристократизм духа, абсолютный профессионализм. Поэтому в гитлеровской Германии его произведения сжигались; в СССР он был просто «не рекомендован».

На «Харьковских ассамблеях» 1994 года прозвучали все пять симфоний Ф. Мендельсона. Завершился фестиваль исполнением «Реформационной» (№ 2, ор. 107). На наш взгляд, данный фестиваль отчетливо манифестировал идею музыкального просветительства. Благодаря Мендельсону география фестиваля значительно расширилась. Многие исполнители приехали с родины композитора, а также из Австрии, Швейцарии, США, Китая, стран бывшего СССР. После фестиваля 1994 года стал очевиднее истинный масштаб творческой личности Мендельсона.

Ещё в начале XX ст. В. Розанов отметил характерную тенденцию развития цивилизации, которая «есть медленное, неодолимое и, наконец, восторжествовавшее просачивание всюду кабака» [3, с. 252]. Классическая музыка –

абсолютная альтернатива кабацкой пошлости и истошности, которыми пресыщен сегодняшний слушатель. На фестивальных концертах происходило очищение сердец. Так, запомнилась реплика одной из слушательниц серии бетховенских концертов, в которых исполнялись все сочинения композитора для виолончели и фортепиано: «Я впервые почувствовала себя *человеком!*». Она не была исключением. Нечто подобное испытали тогда многие. «Под наркозом бетховенских созвучий чудилось, что из мира исчезло всё низкое. И какая-то частица этих ощущений не погибла и после, когда реальность всосала в себя с головой», – писал после исполнения Тройного концерта Л. Бетховена журналист Д. Коробов [1].

Состоявшиеся в 1995 году Харьковские ассамблеи прошли под девизом «Шуман и артистическая молодежь». Организаторы стремились представить великого композитора как уникальную личность в искусстве. Его уникальность состояла, кроме всего прочего, и в том, что он умел искренне радоваться появлению новых талантов, поддерживал подающих надежды музыкантов. Поэтому в рамках фестиваля прошли два конкурса пианистов и вокалистов. В составе жюри был П. Егоров – редактор первого полного собрания сочинений Р. Шумана в России. Музыкальная молодежь Украины также получила возможность не только принимать участие в конкурсе, присутствовать в качестве восхищенных слушателей на концертах выдающихся музыкантов, но и пройти мастер-класс с ведущими музыкантами – участниками фестиваля.

В произведениях Шумана полностью раскрывается духовный мир его личности. В шумановском фестивале, который открыл тогдашний мэр Харькова Е. Кушнарев, приняли участие известный дирижер У. Шнайдер (Швейцария), пианисты Л. Дедова (Москва), А. Жакель и Ф. Шаплен (Франция), член Шумановского общества, профессор Санкт-Петербургской консерватории П. Егоров и многие другие. Кроме сочинений Шумана, слушатели имели возможность познакомиться с музыкой О. Мессиана, А. Берга, с творчеством современных композиторов Украины, Германии, Швейцарии.

«Ассамблеи-95» стали результатом широкого международного сотрудничества. Спонсорами выступили Швейцарский фонд культуры «Pro Helvetia», институт «Восток-Запад», Гёте-институт в Киеве, Французский культурный центр в Харькове, а также АО «Старый Харьков» и Международный фонд «Відродження». Благодаря эффективной спонсорской поддержке в рамках фестиваля впервые прошел конкурс пианистов и певцов с призовым фондом в 5000 долларов.

Уже в начале 1990-х годов определились и главные особенности фестиваля. Идея «Ассамблей» начисто лишена национальной и партийной окраски, поучительности и назидания. Зато появилась возможность единения

украинского и европейского музыкального искусства. Участник ряда «Ассамблей» А. Севидов сказал в личной беседе с автором: «Я поражен тем, как настойчиво вы проводите в жизнь замечательную идею всеобщего музыкантского братства, как удачно выбираете темы для своих «Ассамблей»!

В 1997 году к 150-летию пребывания Ф. Листа в Украине родилась тема предстоящих «Харьковских ассамблей». Это стало не только данью уважения таланту великого музыканта, но и стремлением напомнить нашим соотечественникам, что главная ценность в жизни – любовь. Лист воплощал «здоровое начало» в искусстве. Этот универсальный музыкант любил жизнь во всех её проявлениях. Сегодня для нас важно, что Листу было свойственно особое уважение к таланту. Он воспитал более пятисот учеников. Созданная им музыкальная академия в Будапеште существует и поныне.

Показательно, что в «Харьковских ассамблеях» 1997 года принимал участие один из лучших пианистов современности Н. Штаркман (Москва), продемонстрировавший высочайший уровень исполнительского мастерства – «последний из могикан», музыкант, который связывает нас с К. Игумновым.

Составление программы – сложный творческий процесс. Композиция каждого фестиваля выстраивалась по своим законам: важно было задать его темпоритм, найти «интригу», подготовить генеральную кульминацию. Тогда оказывалась возможной актуализация смыслов и контекстов, неожиданных подчас для самих музыкантов.

Героями следующего фестиваля «Харьковские ассамблеи» стали Г. Пёрселл, И. С. Бах, Л. Бетховен и И. Брамс как символы духовности западноевропейского музыкального искусства. Их музыка отстраняет от всяческой житейской суеты. В ней так много душевного здоровья, она наводит порядок в чувствах и мыслях. Например, Бетховен – «друг всех, кто страдает и борется» (Р. Роллан). Кроме того, напомним девиз фестивальных программ: «Человечность. Достоинство. Дух». (Именно эти качества проходят сейчас испытание на прочность).

В 2002 году «Харьковские ассамблеи» были впервые посвящены гению русской музыкальной культуры – М. Глинке. Его музыка отличается благородством духа, внутренней свободой. Максима выдающегося русского адвоката Ф. Плевако: «Классическое образование и знание римского права – единственная защита от нарождающегося хама» обрела новую жизнь.

В следующем 2003-м году эстафета была передана Г. Берлиозу – представителю «музыкального Парижа как центра европейской культуры XIX века» (тема фестиваля). Одним из главных музыкальных событий стало премьерное для Харькова исполнение драматической симфонии Г. Берлиоза «Ромео и Джульетта» под управлением Дэвида Ллойд-Джоунса (Великобритания). Кульминацией стал концерт М. Плетнева, один из цикла сольных концертов,

посвященных 100-летию В. Горовица. Исполнение «Картинок с выставки» М. Мусоргского отличалось новизной концепции. Привлекала внимание не столько блестящая техника, сколько способность пианиста удерживать интерес слушателей неожиданностью и свежестью интерпретации музыкального произведения. Казалось, что музыка творится «здесь и сейчас», словно гениальная импровизация. Этим же уникальным качеством всегда поражал своих слушателей и Владимир Горовиц.

В 2004 году фестиваль, посвященный П. Чайковскому, обрёл свой постоянный девиз: «Противление злу искусством». В числе прочего, зло – это и плохой вкус, и низкий уровень музыкального продукта, который мы получаем с экранов телевизоров и по радио. Организаторы фестиваля стремились предложить публике альтернативу. В программе прозвучали в концертном исполнении оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Каменный гость» А. Даргомыжского, «Одиночество» В. Губаренко.

«Харьковские ассамблеи» 2005 года, посвященные И. В. Гёте, ознаменовали выход в широкий культурный контекст. Обращение к наследию великого поэта было закономерным. Актуальными представлялись слова И. В. Гёте о том, что художники должны жить в этом мире, не принадлежа никаким партиям и направлениям. Стоит кому-нибудь из нас примкнуть к какой-либо партии, как мы теряем свободу духа и независимый взгляд на мир. На открытии фестиваля прозвучали увертюра и девять номеров из музыки к «Эгмонту» Бетховена и увертюра Ф. Мендельсона «Морская тишь и счастливое плавание». (Ноты привез в Харьков дирижер из Швейцарии Урс Шнайдер).

Сочинения И. В. Гёте легли в основу самого большого количества музыкальных шедевров, исполняемых в мире. Они привлекают философской глубиной мысли, неповторимым сочетанием драматизма и чувственности. Прозвучала инструментальная, вокальная, струнная, фортепианная, камерная и органная музыка более чем 60 композиторов. Впервые в Харькове были исполнены такие сочинения, как увертюра к опере «Фауст» Л. Шпора, увертюра «Креольский Фауст» А. Хинастеры и др.

В поле зрения организаторов «Харьковских ассамблей-2006» попадает личность основателя профессионального музыкального образования в Харькове Ильи Слатина. Темой фестиваля 2007 года становится Харьковская консерватория – alma mater многих выдающихся музыкальных и театральных деятелей Украины. Задача Четырнадцатых «Ассамблей» состояла в том, чтобы показать современный потенциал Харьковского университета искусств имени И. П. Котляревского.

15-й фестиваль классической музыки «Харьковские ассамблеи-2008» вновь посвящается Ф. Мендельсону. Возвращение к его творчеству на новом этапе потребовало иного ракурса, предполагающего параллели с сегодняшней

социокультурной ситуацией. Не случайно внимание организаторов привлекла деятельность основоположника украинской профессиональной музыки Н. Лысенко, воспитанника Лейпцигской консерватории. Велики масштабы его просветительской деятельности. Широта его взглядов, принадлежность к традициям западноевропейского музыкального образования позволили Н. Лысенко вывести украинское национальное искусство на профессиональный уровень. Сегодня его имя является символом консолидации творческих сил Украины.

Выводы. За годы существования фестиваля «Харьковские ассамблеи» сложились следующие принципы актуализации музыкальной классики:

- сформировать в современном общественном сознании представление о художественном каноне в мировом музыкальном искусстве;
- «персонифицировать» классическую художественную традицию, представить её многообразие в «авторизированном» виде, воплощенным в творчестве выдающихся композиторов прошлого и современности;
- показать, что гении прошлого не так уж далеки от нас, их идеи живут и развиваются в настоящем времени;
- подтвердить, что классическое наследие и современная музыка сосуществуют в концертных программах современных исполнителей на паритетных началах, осуществляя миссию служения высокому искусству;
- продемонстрировать, что украинское музыкальное искусство достойно представлено в общемировом художественном контексте, и важно преодолеть разделение искусства на «своё» и «чужое» как признак провинциализма;
- доказать, что харьковская публика способна понять и оценить творчество выдающихся исполнителей, способных к живому интонированию произведений классического искусства;
- апеллировать к молодежи, задавая нужный тон региональной «индустрии развлечений», воспитывая хороший вкус, расширяя представления об искусстве, углубляя мировоззрение слушателей;
- способствовать становлению молодых талантов, предоставляя им возможность раскрыть своё дарование на престижной концертной сцене.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Коробов Д. Три страны – три города [Текст] / Д. Коробов // Событие. – 1997. – 16 окт.
2. Крайнев В. Хорошо играть Моцарта способен хороший человек [Текст] / В. Крайнев : [беседа с пианистом] // Время. – 1991. – 25 окт.
3. Розанов В. Сочинения [Текст] / В. Розанов. – Л. : Васильевский остров, 1990. – 575 с.
4. Тарасова О. Так ярко музыка звучала [Текст] / О. Тарасова // Панорама. – 1998. – 7 окт.

ХАРКІВ У ЖИТТІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Викладені новітні розвідки стосовно перебування М. В. Лисенка у Харкові у 1855 - 1860 рр. XIX ст.¹

Представлены новейшие изыскания, касающиеся пребывания Н. В. Лысенко в Харькове в 1855 - 1860-х гг. XIX ст.

Latest investigations on the living of N. V. Lysenko in Kharkiv during 1855 - 1860 years of nineteenth century are presented.

7 лютого 1913 року на пропозицію гласного Харківської Думи, професора історико-філософського факультету Харківського університету Миколи Федоровича Сумцова, на розгляд Думи було винесене питання про увічнення пам'яті М. В. Лисенка.

Вирішено було: «1. встановити при історико-філологічному товаристві Університету щорічні премії в 100 крб. за кращі студентські роботи з української етнографії щодо народної пісні і музики;

2. повісити портрет М. В. Лисенка в Харківському Оперному (інакше – Ліричному) театрі, котрий з 1880-х років стояв на Катеринославській вулиці, неподалік від 2-ї Гімназії, котру скінчив Лисенко, і в якому у 1883 р. відбулась прем'єра його “Різдвяної ночі”;

3. встановити одну стипендію ім. М. В. Лисенка в Харківському музичному училищі РМО» [6, 7.02.1913 – сторінки невідомі, оскільки маємо лише витиски, зроблені ще Остапом Миколайовичем Лисенком у його чернетках до хронології М. В. Лисенка – Р.С.].

14 червня того ж року на пропозицію групи гласних Думи на чолі з відомим українським істориком, професором Харківського університету Дмитром Івановичем Багалієм Харківська міська Дума прийняла постанову порушити клопотання про дозвіл в межах Харкова і губернії збирати кошти на спорудження пам'ятників Т. Г. Шевченку, Г. І. Квітці-Основ'яненку та М. В. Лисенку.

Хоча Голова Спілки гірничозаводчиків Півдня Росії фон Дітмар і заявив, що, мовляв, потрібно відкласти спорудження пам'ятника Лисенку «до надлежащего выяснения значения покойного композитора в Российском пантеоне», думка ця підтримки не одержала. Переважила думка, висловлена гласним Г. Міхновським: «Заслуги Лисенка перед усім українським народом неоціненні, хоча з причин певних умов, більшість великих творів композитора майже невідомі широкій публіці. Знаменитий композитор П. І. Чайковський вважав його оперу “Тарас Бульба” – шедевром. Ім'я Лисенка цінне як рятівника національного скарбу – українських пісень» [6, 14.06.1913].

¹ Усі архівні матеріали подано в оригінальній орфографії – [Прим. ред.].

15 жовтня Харківська Дума прийняла остаточне рішення про спорудження пам'ятника М. В. Лисенку [6, 15.10.1913; також 27, с. 86–87].

Увічненню пам'яті композитора харків'яни надавали такого значення, бо вони мали підстави почасти вважати його своїм земляком. Адже у Харкові Лисенко проживав з 1855 по 1860 р.; скінчив у 1859 р. зі срібною медаллю II Харківську гімназію і вступив на природничий відділ фізико-математичного факультету Харківського університету.

Уявити собі гімназичні роки М. В. Лисенка можна зі спогадів М. Ф. Сумцова. У 1905 році він так згадував про своє навчання: «З усіх 4-х чоловічих гімназій друга – найтісніша, дуже темна, але ж мої вдячні спогади про неї світлі, з тої причини, що я і всі мої три сини пройшли в ній півний курс <...>; у молодших класах я ще застав стару гімназичну форму, коли гімназисти були схожі на городничих гоголівського часу – сюртук з червоним комірцем, з червоними обшлагами на руках, картузи з червоними околами. Гімназії різнились по кантах на картузах – у другій кант був білий, через що учні її зивались “штукатурами” <...>, у недовзі перед тим створеній третій – сині, тому кожен її учень був “синій пуп”. Генеральні бої між тими й іншими відбувались навесні у великому яру Карнівського саду – в тому місці, де він розділяється на дві частини... На 0 і ниж 0 стояла фізичне виховання. Зо цим немає ні найменших натяків на гігієну...

В багатьох відношеннях – по кількості і чистоті повітря, повній непридатності деяких необхідних приміщень: холодних, брудних, занедбаних в кутку двору, – гімназія <...> була не кращою від поганої сільської школи. Не було ні гімнастичних вправ, ні організованих дитячих ігор, ні прізулянк за місто... Гімназія анітрохи не винна в моїй любові до української словесності. Я не чув у гімназії жодного малоросійського слова, лише десь самотужки знайомився з Квіткією, Котляревським, малоросійськими піснями... Наочних посібників не було, про екскурсії я не чув нічого і ніколи. Бували “досліди” фізичні, але якісь <...> анекдотичні, через що в моїй пам'яті збереглися згадки лише про залиті водою столи, та про електричні іскри, що вилітали з учнівських носів...

Повна відсутність наочних посібників доводила іноді викладачів до комічних положень, <...> коли, скажімо, педагог латини Михайлов [він викладав ще при Лисенку – Р.С.] – обурившись тим, що ніхто з учнів не бачив жодного зображення античної статуї, зійшов на кафедру, відсунув стільця і ставав для ілюстрації у пози Венери Мілоської чи Медицейської із відповідним розміщенням рук...» [24, с. 16–26].

М. Ф. Сумцов застав ще кількох старих викладачів лисенківського періоду: Б. П. Лук'янова, І. Е. Мандельштама, В. І. Спаського, І. Ф. Одарченка.

Більше можна було б дізнатись зі спогадів Африкана Гавриловича Левандовського (1838 – 1902), приват-доцента Харківського університету, що вчився у II гімназії у 1848 – 1855 рр. Тобто, трохи раніше М. В. Лисенка вступивши до неї, Левандовський закінчив гімназію, коли М. В. Лисенко був у 2-му класі. На жаль, видану друкарнею “Южный край” у 1896 р. книгу А. Г. Левандовського «Личные воспоминания бывшего ученика второй Харьковской гимназии» поки що розшукати не вдалося.

Дмитро Багалій в ґрунтовному дослідженні «Історія Харкова за 250 років його існування», приділяючи окрему статтю II гімназії, подає прізвища відомих діячів науки і культури, що навчались у ній. Поруч з М. В. Лисенком названі В. Я. Данилевський (фізіолог, засновник Всеукраїнського Інституту ендокри-

нології), Я. Я. Трутовський (лікар-психіатр), І. І. Мечников (хімік), М. Ф. Сумцов (історик), О. О. Потєбня (філолог), М. А. Чернай (ректор Харківського університету), В. О. Беклемішев (ректор Санкт-Петербурзької Академії художеств, автор першого пам'ятника Т. Г. Шевченку, поставленого, до речі, в Харкові), художники О. І. Данилевський, Г. І. Семирадський, С. І. Васильківський, В. М. Уваров... [2, с. 675–676].

Згадує Д. І. Багалій і про Ф. І. Голіцина,² що був почесним попечителем гімназії у лисенкові часи. Ось, очевидно, ниточка, що з'єднує талановитого гімназиста з членами харківського гуртка аматорів-музикантів, який збирався круг Ю. М. Голіцина.

Основним результатом навчання у Харківській гімназії для Миколи Лисенка, безумовно, були регулярні заняття музикою.

Михайло Старицький, виходячи зі спогадів самого Миколи Віталійовича, писав про харківські музичні студії побратима: *«Последним учителем [фортепіанної гри у Харкові – Р.С.] был чех [Й.] Вильчек. Игра Лысенко окрепла, стала осмысленной: техника и сила развивалась неизмеримо, а вместе с тем усваивался изысканный вкус в исполнении, сказалась врожденная теплота души. Лысенко у Вильчека стал изучать Шопена. И Бетховена, и Шопена он исполнял уже мастерски и увлекал своею игрою слушателей...»* [23, с. 453].

«...Лысенко брал уроки <...> у чеха Вильчека, напиравшего на виртуозность, на изящество исполнения. Несмотря на усиленные занятия в седьмом классе, Николай не отрывал ни одного часа от музыкальных упражнений и двигался в этой сфере вперед и вперед. Он тогда, кроме пальцеломных этюдов, изучал Шопена, знакомился с Шуманом и работал усердно над чертовскими турдефорсами Листа. У его учителя Вильчека по воскресеньям, два раза в месяц, собирались по утрам разные артисты и упражнялись в камерной музыке. Лысенко бесценно вел фортепианную партию. Иногда эти вечера тянулись с утра до ночи» [23, с. 459]³.

Докладну характеристику Й. Вільчека знаходимо у примітках С. Дрімцова, вміщених у його праці “Елементи народного стилю в творчості М. В. Лисенка”: *«В Харкові вчитель музики Вильчек був якраз такий, якого треба було хлоп'яті, і цей чех, що вважався у той час одним з найкращих учителів Харкова, був дуже совісний педагог. Метод його навчання був не дресировати руки й пучки учнів, а систематично розвивати природні дані кожного учня під своїм пильним доглядом і керівництвом. Він поясняв учням, демонстрував їм кожне чергове технічне завдання і навчав, як самим творити свої власні “екзерсиси”. До того ж це був серйозний музикант, добре знав твори Баха, розумів їх добре і міг зацікавити цими творами учнів. Він користувався в своїй програмі переважно творами Баха з подвійною метою: 1) як матеріалом для розвитку техніки й 2) як матеріалом художньо-педагогічним, який в геніальній формі навчає любити контрапунктичну музику.*

Крім того, Вільчек у значній мірі застосовував у навчанні імпровізацію: він казав, що без розвитку хисту імпровізації не може бути музикального виховання. До цього він додавав

² Про представників роду Голіциних див. далі.

³ У телепрограмі 1992 р. харківський музикознавець В. Ф. Кравець, досліджуючи харківські роки М. В. Лисенка, зазначала, що він грав також у салонах харківського мецената Бориса Філонова та попечителя Харківського учбового округу Ф. І. Голіцина [Запис програми зберігається у Музеї М. В. Лисенка].

диктант мелодійний і гармонічний, щоб розвинути в учневі здатність під час гри зосереджуватися, швидко пригадувати мелодійні і гармонійні звороти, комбінувати і т.п. – отже, розвивати музикальний талант.

Але це не все. Вільчек брав на увагу характер кожного учня і вар'їрував свою програму. Відповідно до завдань, які ставила йому вдача того чи іншого учня. Щодо Лисенка, то він, помітивши в учня нахил до народної музики, не тільки не забороняв грати її, а навіть навмисне пропонував робити імпровізації з народних співочих тем і фрагментів ліричної музики» [4, с. 53]⁴.

Преса вперше звертає увагу на юного піаніста, коли Микола Лисенко 8 грудня 1857 р. бере участь у благоїдному концерті на користь «недостаточных» студентів Харківського університету. «Харьковские губернские ведомости» повідомляти: «студенты Крашенинников и Гинзбург, воспитанник пансиона <...> Косюра, и ученик гимназии г. Лысенко исполнили на двух роялях увертюру из "Дон Жуана" Моцарта, <...> Затем ученик второй гимназии Лысенко сыграл вальс своего сочинения» [29, с. 470–471].

Юнак і далі бере постійну участь у камерних зібраннях Ю. М. Голіцина(?)⁵ та Й. Вільчека.⁶

Крім занять з цим популярним у Харкові педагогом-чехом, Микола бере уроки у відомого російського піаніста і педагога М. Дмитрієва.

Знайомство і початок занять з піаністом М. Дмитрієвим-Свечиним, відбулося, можливо, 24 листопада 1857 р. – на першому благоїдному концерті, у якому «с радушием, за которое <...> благодарят не только гг. студенты, но и все харьковское общество, изъявил готовность играть <...> пианист, недавно переселившийся сюда из Москвы, г. [Н.] Дмитриев», який «сыграл чудную балладу Шопена» [28, с. 432].

У тому ж концерті виступив «хор, составленный из учеников 2-й гимназии, под управлением г. студента Баженова» [28, с. 432]. Вірогідно, М. Лисенко був учасником цього хору. Але, якщо він і не співав

⁴ Д. М. Ревуцький після цитування цієї примітки С. Дрімцова зазначає: «Цікаве особливо останнє зауваження. Можна гадати, що С. Дрімцов, як харківський старожил, має ще й відомості безпосередньо від Вільчека, учнем якого був сам Дрімцов» [20, с. 53].

⁵ Скоріше мова може йти про віолончеліста М. Б. Голіцина, який на той час (з 1850) оселився у Харкові і влаштував не лише домашні, а навіть, відкриті благоїдні концерти. Юрій Миколайович міг з'явитися у батька у Харкові лише на якийсь час по виході у відставку (по закінченні Кримської кампанії). Так що зустріч М. В. Лисенка саме з Ю. М. Голіциним – теоретично – могла відбутися.

Але ні Ю. М., ні М. Б. Голіцини не були почитателями гімназії. У такій ролі Д. І. Багалій, докладно орієнтовуючись у харківських реаліях, згадує про Федора Івановича Голіцина.

⁶ Вільчек Йозеф Еммануїл (?–?), чех за походженням (закінчив Празьку консерваторію?) – піаніст і педагог, у другій половині XIX ст. викладав музику у II Харківській гімназії, а також у Харківській жіночій гімназії, тобто був учителем і Ольги О'Коннор. У листі до М. В. Лисенка від 8(20).11.1867 р. до Лейпціга, серед інших домашніх новин вона повідомляє: «На Рождество мы, кажется, поедем в Харьков повидаться с родными, там я, верно, увижу Вильчека. Кланяться ли ему от Вас? Впрочем, и без Вашего согласия я это сделаю и расскажу ему все, что знаю о Вас. То-то он обрадуется, когда узнает, что его бывший ученик теперь в консерватории [машинописна розшифровка листа з рукописними правками Д. Ревуцького (1991)]» і звертається у ММЛ (Дм. – 539). Місце знаходження оригіналу нині невідоме].



у гімназичному хорі, то можемо припустити, що, як учасник другого концерту, М. Лисенко міг бути на першому і саме там міг познайомитися з М. Дмитрієвим.

М. Дмитрієв у 1857 – 59 рр. жив, викладав і мав свій музичний салон у Харкові. За О. Гозенпудом, вплив М. Дмитрієва на виконавську манеру Лисенка був визначальним. *«Благородство и строгость стиля, невучесть тона, мягкое “бархатистое” туше, поэтичность, полное владение всеми техническими ресурсами – эти черты, свойственные пианизму Лысенко, были выработаны в школе Дмитриева в Харкове»* [3, с. 17]. Відзначити це тим важливіше, що тривалий час більшість біографів М. Лисенка надто перебільшувала вплив К. Рейнеке, з яким М. Лисенко займався у Лейпцигу. О. Гозенпуд наводить одну з рецензій 1870 року, у якій зазначалося, що М. Лисенко ще до поїздки у Лейпциг володів прекрасною технікою, *«знание и пользовался репутацией хорошего пианиста и строгого музыканта»* [3, с. 17]. На підтвердження цієї тези достатньо звернутися до репертуару “аматора-піаніста”, виконуваного М. Лисенком у Києві впродовж 1862 – 67 рр.

Що стосується достовірності деяких “спогадів сучасників” про М. В. Лисенка, згадаємо принагідно спогади скрипаля-аматора С. В. Пахмана. За його твердженням, у Харкові Вільчек привів свого учня до скрипаля М. Дмитрієва-Свечіна. Лисенко *«показал какое-то (свое) скрипичное сочинение, которое очень понравилось Дмитриеву-Свечину»*. Останній навіть *«рекомендовал ему учиться на скрипке и предлагал свои услуги в качестве педагога, обещая ему карьеру скрипача-виртуоза»* [32, с. 248]. Однак М. В. Лисенко, за його спогадами, від цієї пропозиції відмовився.

Не виключено, що М. Лисенко відвідав у той період і концерт українського піаніста-виртуоза Т. Шпаковського. *«Т. Шпаковский был подлинным поэтом фортепиано»* – відзначав харківський рецензент. *«Глубокое чувство, сила, энергия, грандиозность и вместе нежность, грация – всё совершенство. Он соединил в себе все достоинства лучших экзекутантов [исполнителей]. <...> Механизм игры Т. Шпаковского совершенно баснословный»*. Особливо відмітивши інтерпретацію “Крейцерової сонати” Л. Бетховена (скрипічну партію виконував брат піаніста – Микола Шпаковський), рецензент писав також про натхненну передачу піаністом “Серенади” А. Рубінштейна (ор. 22), у якій *«беспременно слышны русские мелодии»* [16, с. 50].

Отже, можемо твердити, що основи лисенкового піанізму закладалися найбільшою мірою саме у Харкові.

26 липня 1859 року Микола Лисенко закінчує II Харківську гімназію зі срібною медаллю. А 25 вересня одержує про це офіційне «Свидетельство».

«На основании § 235 Устава Гимназий и с разрешения Г. Управляющего Харьковским Учебным Округом, от 26 июня сего года за № 2081, окончивший в настоящем году»

*Харьковской гимназии полный курс наук Николай Лысенко, за отличные успехи в науках и примерное поведение, награжден серебряною медалью. В уверение чего и дано ему это свидетельство за надлежащею подписью и с приложением казенной печати. / Г. Харьков, сентября 25 дня 1859 года / Директор гимназии Гр. Л. Шведов / (?) Письмоводитель Коровиченко (?) / № 361 / Печать второй Харьковской гимназии*⁷.

Влітку того ж 1859 року він складає іспити на природничий відділ фізико-математичного факультету Харківського університету, професорами якого були далекі лисенкові родичі: видатний геолог Никифор Дмитрович Борисяк⁸ та рідний брат Марії Василівни Булюбаш⁹, всесвітньо відомий математик Михайло Васильович Остроградський.¹⁰ Тут з 1858 р. навчався і Михайло Старицький.

Що ж привело юнака, безумовно, музично обдарованого, на природничий (біологічний) відділ фізико-математичного факультету Харківського університету?

Загальне захоплення молоді 60-х років природничими науками, приклад троюрідного брата Михайла Старицького, котрий вже навчався рік в університеті, чи, може, заявлений в «Обозрени преподавания предметов в Императорском Харьковском университете на 1859 – 1860 учебные года» склад викладачів, серед яких – О. О. Потебня, О. В. Чернай, М. М. та О. М. Бекетови, О. Ф. Масловський, – чи, нарешті, – далекий лисенків родич Никифор Дмитрович Борисяк.

Досі особа цього лисенкового родича не привертала уваги лисенкознавців, а дарма! Можливо, саме в різкому зламі біографії цього видатного українського вченого криється загадка раптового переходу Лисенка та Старицького до Київського університету.

Отже – хто ж, врешті, той загадковий “далекый родич”?

Син збіднілого дворянина Лохвицького повіту на Полтавщині, Никифор Дмитрович Борисяк закінчив у 1838 р. курс у Харківському університеті з дипломом лікаря I відділення. 1838 р. проходив стажування в Санкт-Петербурзі. Але, направлений на подальше стажування в Європу,

⁷ Свідectво про закінчення № 361 від 25.09.1859 – ММЛ, РД № 163.

⁸ М. Лисенко-гімназист мешкав деякий час у Н. Д. Борисяка, та невдовзі переїхав на повний пансіон до родини лікаря Гюббенета.

⁹ Двоюрідна бабуна по матері, у маєтку якої – Жовтині – пройшли дитячі роки М. В. Лисенка.

¹⁰ Остроградський Михайло Васильович (12(24).09.1801 – 20.12.1861(01.01.1862)) – видатний математик і механік, академик Петербурзької АН (1830). Народився у с. Пашенна (Пашенівка) Глобинського р-ну на Полтавщині. Навчався у Харківському університеті (1817-20) та Сорбонні (1822-26). З 1828 ад'юнкт Петербурзької АН, з 1830 – екстраординарний, а з 1831 – ординарний академик. Академик кількох європейських академій. Професор Офіцерських класів Морського кадетського корпусу (з 1828), Інституту корпусу інженерів шляхів сполучення (з 1830), Головного педагогічного інституту (з 1832), Головного інженерного училища (з 1840), Головного артилерійського училища (з 1841). Автор наукових праць з математичного аналізу, математичної фізики, теоретичної механіки, балістики, а також ряду підручників та популярних статей. Помер у Полтаві у домі своїх родичів Старицьких.

захопився геологією, і вже як геолог вивчав природу північноєвропейських країн. У 1842 р. брав участь в “екскурсії” (експедиції) на Урал. Того ж року бачимо його ад’юнктом по кафедрі мінералогії та геології Харківського університету; у 1847 р. Н. Д. Борисяк вже магістр, у 1852 – екстраординарний професор, у 1854 – доктор природничих наук.

Злет стрімкий, робота надзвичайно масштабна і новаторська. Щорічні “екскурсії” Н. Д. Борисяка зі студентами по Україні врешті втілилися у написаний протягом 1866 – 1867 рр. «Сборник материалов, относящихся к геологии Юга России» і в рідкісну – першу! – “Геогносеологічну карту Харківської і прилеглих до неї губерній”.

У 1858 р. Н. Д. Борисяк стає дійсним членом Географічного товариства в Парижі. 10 червня 1859 р. міністр народної освіти Російської імперії Е. П. Ковалевський відвідав Харківський університет, із великим задоволенням оглянув очолюваний Н. Д. Борисяком Мінералогічний кабінет, створену ним карту, – і обіцяв посприяти її виданню...

Та ще через рік професор Н. Д. Борисяк раптово залишає викладання, провадить час в експедиціях і роботі над “Збірником”, лише єдиний том якого був виданий за життя автора, а з 1870 р. остаточно залишає Харків і 12 років зовсім непомітно живе в Золотоноші і у Красногірському монастирі, де й помирає 20 (31?) березня 1882 р. у 75-річному віці. На пожертви золотоноської громади під мурами Красногірського монастиря споруджено надгробок з лабрадориту з написом «*Н. Д. Борисяк – заслуженный профессор Императорского Харьковского университета. Действительный статский советник*».

Що ж трапилось у 1860 році в Харківському університеті?

Згадаймо, що у 1858 – 1860 роках Харківський університет охоплює активний студентський рух. У середині 1859 – 60 навчального року почалися обшуки та арешти. Першим заарештовано було лисенкового однокурсника П. Заводського, у якого було вилучено статті О. Герцена та записку, у котрій зазначалося, що літературне товариство при Харківському університеті може з часом набути політичного значення. Частина студентів, членів таємного товариства, було виключено з університету.

Але серед виключених і, навіть, заарештованих студентів немає імен Лисенка і Старицького. Немає ніяких згадок про причетність їх до будь-яких студентських гуртків у Харкові – жодних відомостей про навчання в університеті, – навіть особових справ! Натомість, вже 16 грудня 1860 року¹¹ їх по переводу з Харкова зараховано своскошними студентами на природничий відділ фізико-математичного факультету Імператорського університету Св. Володимира.

¹¹ Дата зазначена в Атестаті про закінчення Київського університету.

З огляду на все подальше життя, надто дивно видається їхня “безпідставна втеча” з Харківського університету...

Чи не зникли відомості про участь племінників у харківських заворушеннях на догоду дядькові-професору, котрий свого часу брав з Лисенків за проживання родича-гімназиста 700 крб. на рік (від осені до літніх канікул)?

Авторитет Никифора Дмитровича був, очевидно, настільки значний у Харкові, що, мабуть, саме за його прикладом Микола Лисенко вступає на природничий відділ, захопившись, щоправда, не геологією, а біологією.

Додамо, що у цей час ще дехто зі студентів, причетних до харківського товариства, добровільно вирішив продовжувати навчання в інших навчальних закладах. У зв'язку з переїздом групи студентів на чолі з Я. Бекманом до Києва сюди ж перемістився і центр таємного студентського товариства. Харківська група об'єдналася зі студентами Київського університету.

Якщо припустити, що М. Лисенко і М. Старицький не встигли включитися у студентський рух у Харкові, то у Києві вони одразу потрапляють у вир студентського життя, стають членами Київської (Старої) Громади... Вже з 1862 р. потрапляє Лисенко під нагляд поліції!

Провідними засадами їхньої громадської діяльності стають напрямки, визначені харківським товариством – поширення грамотності серед народних мас як фундаменту наступних змін. А звідси – робота у Недільних школах, випуск підручників для народу.

Отже, можлива причетність М. Лисенка та М. Старицького до Харківського студентського товариства потребує подальшого дослідження.

Серед не надто численних подальших зв'язків М. Лисенка з Харковом слід найперше згадати харківську прем'єру опери М. Лисенка – М. Старицького «Різдвяна ніч» 27 січня 1883 року¹². У період підготовки вистави Микола Віталійович писав режисерові О. Пальчинському:

«Одно из непрременнейших условий <...> моего согласия на постановку оперы я ставлю, чтобы во внешней <...> обстановке и во внутреннем исполнении не было бы разлада с действительною жизнью народною...» [10].

«Что касаето оперы “Риздвяна нич”, то ей принадлежит будущее: учитывая тот восторг, который охватил нашу харьковскую публику на 3-х представлениях [подкресления – Р.С.] этой новинки, смело можно сказать, что последняя будет на нашей сцене в числе постоянных номеров оперного репертуара», – писала газета «Южный край» [32].

Докладно згадує про цю виставу Олена Пчілка у своїх “Спогадах і думках”.

«Зима 1882 – 1883 року принесла М. Лисенкові радісну новину: прийшла звістка, що в Харкові оперне товариство (“труппа”) має ставити Лисенкову “Різдвяну ніч”. Яке-то саме було товариство, я з певністю не скажу (“не мастерица я полки-то разбирать”).

¹² Режисер О. Б. Пальчинський, диригент Еммануель, хормейстер О. В. Оскнер, у ролях: Н. П. Зикова (Оксана), М. Ю. Медведєв (Вакула), А. К. Оскнер (Солоха), О. О. Александров (Чуб), Деменюков (Дяк), Я. В. Гельрот (Голова), О. М. Левицька (Одарка), А. Є. Шаламов (Грицько).

Здається, се було товариство Пальчинського¹³, що пробував щастя своїм особистим заходом (не урядовим), зібравши добрих співців проміж учнів консерваторії¹⁴ тощо. Можливо, що сама думка поставити Лисенкову "Різдвяну ніч" виникла через те, власне, що деякі найперші сили цього товариства – Зикова¹⁵, Габель¹⁶ – чули "Різдвяну ніч" у Петербурзі, як були ще учнями в Петербурзькій консерваторії, тоді як Микола Віталійович і Ольга Олександрівна ставили хоріві й інші зразки тієї опери в Солянному городку. В кожнім разі "Різдвяну ніч" збиралася ставити "трупа оперна", і се було надто цікаво!.. А далі мріялося, що як оперне товариство поставить "Різдвяну ніч" у Харкові, то, може, й на київському кону піде вона...

М. Лисенка й М. Старицького запрошено до Харкова. Вони й поїхали туди ще за кілька днів (до того часу, як мала там іти "Різдвяна ніч"), хотіли побути на кількох репетиціях "Різдвяної ночі", дати останній *soir de main*¹⁷ постанові.

Мені теж заманулось поїхати до Харкова, побачити знов, через 10 літ, ту премієнну "Різдвяну ніч", пам'ятаючи, яка вона була гарна! Так закортіло, що я не перемогла подолати свого бажання... Лишила дітей під доглядом трьох жінок, таких, що я на їх зврялася, і рушила до Харкова.

Ніхто мене, звичайно, не запрошував, ні на що моє прибуття не було потрібне. От-так собі поїхала для своєї втіхи!

Зо мною разом подався до Харкова й батько Миколи Віталійовича, старенький Віталій Романович. Він вже давно був залишив тую Сквіру й проживав з своєю дружжиною, Ольгою Сремійвною, в Києві, в окремії тихій домівочі, поблизу дітей, "Колі" й "Соні"; жили на якусь остачу від проданого мастку...

Приїхали ми з Віталієм Романовичем до Харкова напередодні постанови "Різдвяної ночі". Спинулися в тії самій оселі, де були Микола Віталійович і Старицький. Віталій Романович подався до своїх, а я відшукала свого давнього приятеля по давнішому волинському життю його, відомого перекладача Гоголевого "Тараса Бульби", а ще більш відомого ретельного етнографа Михайла Федоровича Лободовського. Він поміг мені добутти ложу в театрі, потім показував Харків.

Другого вечора подались ми на теє свято – на першу постанову в Харкові Лисенкової опери. У великому театрі було дуже людно, панував рух, гомін і урочисте дождання... Одначе "величний світ", тодішній *beau monde*¹⁸ харківський, "сяя своєю відсутністю"... Громадянство в театрі було простіше; а в "раю", як звичайно, була ще більш демократична молодь (либонь, студенти) й молоде жіноцтво; здалось мені, що українського вбрання було в харківському театрі більше, ніж у Києві: всюди маяли барвисті стрічки, вінки на чорнявих гарних голівках...

Якраз проти нашої ложі, де сиділи ми (я, Лободовський та ще якісь дами, його знайомі), була ложа автоська: там були обидва Лисенки й Старицький. Однак вони тільки

¹³ Це справді була оперна антреприза О. Пальчинського в Харкові.

¹⁴ Тут помилка: Харківська консерваторія створена тільки 1917 року на базі заснованого восени 1883 р. Музичного училища при Харківському відділі Імператорського Російського музичного товариства. Отже, готуючи виставу «Різдвяної ночі», прем'єра якої відбулася в Харкові 27 січня 1883 р., О. Пальчинський не міг запросити до участі студентів не тільки Харківської консерваторії, а й Харківського музичного училища, яких тоді ще не було. Щоправда, в Харкові існували тоді так звані "музичні класи".

¹⁵ Від тої вистави зберіглася фотографія виконавиць основних партій – співачок Зикової (Оксана) – та Левицької (Одарка).

¹⁶ Петербурзький оперний співак С. Габель був учасником київської прем'єри «Різдвяної ночі», щоправда, ще не опери, а тільки другого варіанту оперети, дві вистави якої відбулися наприкінці січня 1874 р. в приміщенні київського міського театру.

¹⁷ Жест, порух руки (франц). Тут у розумінні: "навести останній штрих".

¹⁸ Вищий світ (франц.).

ввійшли і знов зникли, мабуть, знов пішли за лапшунки: либонь, їх розбирала тая *fièvre de rampe*¹⁹ ... Хвилювались перед початком постави...

Останній дзвінок... У супротивній ложі знов посідали автори. Залунали перші акорди увертюри. Я бачу, як Микола Віталійович кладе поверх своєї фрочної грудини малесенького хрестика, не вгадати чужому окові, чи то хрестик, чи, може, тремтіння схвильованої руки. Та хто добре знав релігійність Миколи Віталійовича, той бачив, що то положив він таки хрестика, – той значок віри й надії, у рішучу хвилину...

Поруч сина сидить батько, теж блідий, схвильований...

Даремна турбота! По гарно зограній увертюрі так пройшла й перша дія. Все гаразд! Коли спустилась заслونا, залунало, мов широка річка, падаючи з порогів, шумливе, нестямне плескання цирих рук.

Те саме було по кожній дії. Викликали артистів, викликали авторів...

А яке ж було само по собі харківське виконання "Різовяної ночі"?

Виконання було досить добре. Сили були, як вище сказано, оперні. Ставлено оперу при обох авторах; вони були на останніх репетиціях, отже, могли ще дати останні вказання, коли що подавалося не так, як було задумано в них; могли автори сказати, як саме уявляли вони собі ту чи іншу постать. Може, й у музиці треба було децю змінити, приладнати по-іншому з погляду диригентського, та й з погляду режисерського це можна було полаштувати децю, як на думку авторів здавалось краще.

Тим-то автори були наостанку задоволені.

Та були речі, що автори не могли вже нічого порадити, мусли задовольнитися тим, що було, що могло бути... Се можна перше всього сказати про головну жіночу постать в опері – себто про Оксану. Ні, се не була та чарівна Оксана, що ми бачили в Києві, ні! Перше всього, тут Оксана була на вроду зовсім негарна. А що не кажи, се таки дуже й дуже багато важить!.. Голос оперний має свою велику вагу, але ж і врода артистки теж, найпаче в такій ролі, де про неї говорять і навіть вона сама, яка вона гарна, яка "хороша напроцуд!..". Тоді такі пишні речі при негарній вроді артистки роблять комічне враження. Дивно стало, чого той Вакула так розпадається, так не тямиться.

До того ж – це було чи не найгірше – артистка була неукраїнка: все в неї – і обличчя, і постать, і рухи, і весь спосіб поводитись (наприклад, "ухарски" братися в боки) та й вбрання (хоч мовби й українське) – було зовсім невідповідне постаті українській та ще постаті дівчини-вродливиці; таке все було різке, грубе, негарне... Вимова в співачки-Оксани була теж така прикра, чужинська, – різала вухо українцям. Всього цього змінити, звичайно, було неможливо. Як на мене, то я просто жалувала, що артистка зіпсувала мені те чудове естетичне враження, що в моїй думці зоставалось від образу української дівчини-чарівниченки, що давала в Києві Ольга Олександрівна Лисенкова...

Інші виконавці були досить добрі й голоси мали хороші. Краще всіх був запорожець Пацюк. Се був той самий артист, що грав сю ролью, як "Різдвяна ніч" ішла в Києві²⁰. Вакулу грав Медведев; сей артист був тоді ще при своєму гарному голосі; тільки давав зовсім неукраїнський національний тип.

¹⁹ Лихоманка рампи (франц.).

²⁰ Габель Станіслав Іванович (1849 – 1924) – співак (бас). Музиці вчився в Музичному інституті у Варшаві (по класу фортепіано у професорів Яноша і Стробля, по класу композиції – у С. Моношюка, по класу співу у професора Чіафелі). Вдосконалювався у вокальному мистецтві у Милані та Парижі. У 1879 закінчив Санкт-Петербурзьку консерваторію по класу співу професора К. Еверарді. Був завідуючим оперним класом, інспектором Санкт-Петербурзької консерваторії, професором співу (з 1911). Представник Волинської філії в Дирекції РМТ. Поставив зі студентами консерваторії "Фіделіо" Бетховена, "Весілля Фігаро" та "Дон Жуана" Моцарта. У 1914 р. зі студентами-українцями Санкт-Петербурзької консерваторії – "Назара Стодолю" Т. Г. Шевченка.

Хори були гарні, співали добре, тільки вбрані були хористи, а особливо хористки, дуже строкато, негарно: з-під вінків виділи позавивані "гривки", на шиї – ціла "збруя", а на попередницях – і ланаті квітки, і "стеклярус", і золоті "галуни", все... Як сказано вище, сподівано було, що "Різдвяна ніч" ітиме на оперній сцені київській у наступному сезоні, восени. Так говорили. Та цього не сталося... І знов минули довгі роки, а "Різдвяна ніч" на київській сцені все не з'являлась! Дарма ждав автор-композитор, дарма дожидали й інші київські українці... Після Харкова "Різдвяна ніч" йшла в київській оперній постанові тільки торік – через 44 роки...²¹ Вже й обох авторів і багато кого не стало на світі... Та добре вже й те, що хоть живі діждали!

Одиуміла "Різдвяна ніч", тая кольориста мрія, з поетичними колядками, з чулими аріями коханої пари, з тужливими думами старого недобитка-запорожця, та й знов зникла з кону на довгі, довгі роки бездольного українського життя.

М. Лисенко й Старицький zostавалися в Харкові ще днів три задля своїх справ. Хотіли й одвідати декого з своїх родичів та давніх знайомих, що з ними не бачилися дуже давно, ще відколи кінчалоя харківську гімназію або з першого університетського курсу харківського...» [15, с. 100–103].

Повернувшись до Києва, Віталій Романович Лисенко описав харківську виставу "Різдвяної ночі" у листі до В. С. Гнилосірова: «5 февр[аля] 1883. Премногоуслужливий Добрий земляче. Откликаюсь до Вас: Оце охрестивъ свою унuku: "Різдвяну ніч" у Харькови: дуже було не вдахів, але ж Бог поміг усе побороти і таки 27 Ген(варя) показати її Громаді, котрой була сила, що й комарю нігде було свого носати ткнути.

Та що й казати, як и що, – чи гарна, чи уподобалась вона митцям, чи ні? – То читайте у "Зорі": телеграми, звістки і реклами.

А оце учора получено уже повне розібрання: музикальне і дії (у "Южно-Руському краю"²²). Коли Ви получаете его, то там уже подробності всякі – і більше похвальби і не треба, – а сѣгодня чекаємо изъ Харькова-же – ще розбіру, что буде у "Зорі"²³ – то й Ви будете читати.

Се діло дуже добре проведено, й найбільше до того, що и Харьков – Украинській – нема таких піданківъ як у Києви; и сами харьковці дуже-дуже сим довольні, що перша Малоруська Опера у них ставилась; та правду сказати, вона б у Києви і не пішла б так по-тому самому, що немаѣ ни таких співаків, ні музики, а до того ще щирости и прихильности, яку ми зустріли у Харьковці.

Овації і Миколі, й Старицькому були безкинешні. Подарки: Миколі а) вінок лавровий из свижих квіток; б) сребрянний 84 проби вінок; в) адрес прихильників; г) альбом; а Старицькому – а) вінок лавровий такий же; б) девізь – зь лібрето "Різдвяна ніч" та перевод "Гамлета"; і в) альбом...

Микола там сказав, як не буде харківського антрепренера з его постановкой и хорами, и музикою, то Сітову дулю показати пидъ нись!...

²¹ Дивно, що Олена Пчілка проігнорувала те місце у спогадах М. Старицького «К биографии Н. В. Лысенка», де згадується про другу виставу опери «Різдвяна ніч», здійснену П. Медведєвим у листопаді 1884 року в Одесі, а також про вистави цієї опери українською трупю М. Старицького в 1886 – 1887 рр. У Києві "Різдвяну ніч" було поставлено оперною антрепризою 2.01.1904 р. з нагоди відзначення 35-річчя творчості М. В. Лисенка.

Що ж до вистави «Тільки торік», то йдеться про виставу «Різдвяна ніч» у Київській державній академічній українській опері в сезоні 1929/30 року (диригент Л. Брагінський, режисер Ф. Бойченко, художник І. Курочка-Армашевський).

²² Очевидно, йдеться про цитовану вище газету «Южный край» від 2.02.1883.

²³ Рецензію не знайдено.

А перевозити – дорого коштує, – по рахунку 14 000 карбованців; себ-то ще не велика біда, як-би було запевно, що уласть дозволить грати в Опері. – Та щоб хоть на два представлення певний був абонемент, та й були б розібрані білети на два представлення.

Годі. Читайте, що буде у містних газетах – а Пихно уже пустив було кулю, а тепер облизня піймав! <...> Не забувайте до Вас прихильного Старого» [9].

Влітку 1884 р. харківську виставу було показано в Одесі. З цього приводу велику рецензію П. Сокальського на лисенкову оперу було вміщено у газеті «Одесский листок» (1884, №257, 258).

У Харкові ж відбулася прем'єра і опери М. Лисенка – М. Старицького “Утоплена”, якою розпочала свої гастролі у грудні 1884 р. трупа М. П. Старицького. Репетиції почалися в Ростові, куди трупа прибула на гастролі²⁴. Сюди ж приїхав і Микола Віталійович, щоб працювати з хором і оркестром. *«Яка це була прекрасна річ!, – згадує С. Тобілевич. – Усіх вона зачарувала гармонічною красою своїх чудових співів і мелодій. Усі артисти, хто брав і не брав участі у підготовці вистави, щодня збиралися у театрі на ранкові репетиції, щоб послухати чарівні арії цієї опери, співи русалок, дівчат і хлопців... У Ростові найкраще показала себе під час підготовки “Утопленої” Маша Садовська. Вона співала Панночку, і голос її звучав так чарівно, що всі слухали, затамувавши подих. Микола Віталійович привселюдно дякував їй за ту приємність, яку він мав, слухаючи її. Вимогливий, як завжди, він нас, хористів і музикантів, муштрував до десятого поту, домагаючись досконалого виконання» [26, с. 12].*

Крім того, Лисенко проходив усі сольні партії зі співаками – виконавцями головних ролей, домагаючись доброго звучання і високого художнього рівня виконання. Микола Садовський розповів, як під час репетицій “Утопленої” Лисенко старанно, навіть з певним педантизмом, вивчав партію Левка з тенором російської оперети Бородіним, запрошеним спеціально для участі в спектаклі [21, с. 15].

Про ставлення до музики Лисенка і його просвітницької діяльності на Харківщині свідчить урочисте відзначення 35-річчя його творчості, про перебіг якого дізнаємося з наведених далі документів.

13 січня 1904 р. “Харківські губернські відомості” вмістили анонс:

«МАЛЫЙ ТЕАТРЪ. 14 января, въ честь Н. В. ЛЫСЕНКО состоится при участии 2-хъ артистокъ: Сушковой-Бълюсовой, Нориной, Николаевой, и 2-дъ Долинина, Большакова, Чемезова, большого хора 2-на Туровърова и малороссийской труппы 2-на Суходольскаго, а также художниковъ Васильковскаго и Уварова.

КОНЦЕРТ И ХУДОЖЕСТВЕННО-КОСТЮМИРОВАННЫЙ БАЛЬ С ЖИВИМИ КАРТИНАМИ

Подробности въ афишахъ. Билеты продаются въ музыкальномъ магазинѣ Маречекъ, Московская ул., а въ день концерта съ 5 часовъ въ кассѣ театра.

²⁴ Саме тут, у Ростові, під час однієї з репетицій, коли М. В. Лисенко диригував хором і оркестром, з'явився жандарм і оголосив І. К. Тобілевичу наказ про негайну висилку й заборону жити на Україні за революційну діяльність.

Начало концерта в 8 часов вечера.

На вечере будет присутствовать композитор Н. В. Лысенко» [30, с. 1].

Докладную рецензию Леонідова находимо у журналі «Киевская Старица» – у рубриці «Театр и музыка».

«Юбилейный вечер в честь Н. В. Лысенко.

14-го января в Малом театре состоялся юбилейный вокально-музыкально-танцевальный вечер по случаю тридцатипятилетия музыкальной деятельности нашего славного “кобзаря” Николая Витальевича Лысенко при исключительном исполнении его произведений. Сбор с этого вечера должен поступить на учреждение стипендии имени малорусского композитора в местном музыкальном училище.

Славное имя композитора, его личное присутствие на вечере, и симпатичная цѣль этого вечера привлекли в зал Малаго театра огромное количество публики. Маститый юбиляр появился в начале концерта в первом ряду партера и был встречен громом рукоплесканий и восторженными криками. Когда же Николай Витальевич в начале второго отделения лично дирижировал своей прекрасной кантатой «Гей, не дывуйте», исполненной с большим одушевлением мужским хором г-на Туровцова, восторги публики достигли своего апогея. Тогда же чувствуемому композитору поднесен был роскошный вѣнок с надписью на ленте: “Славному кобзарю видъ дячныхъ харьковцевъ” (славному кобзарю отъ благодарныхъ харьковцевъ).

В первом отделении концерта выступили смешанный хор г-на Туровцова, прекрасно спѣвший шутилку народную пѣсню “Не топыла, не варила” и шедевр хорового творчества Н. В. Лысенко “Ой пусто я кониченька” (мужской хор), Г-жа Николаева, исполнившая с г-ном Долининым мелодичный дуэт “Колы разлучаются двое” и solo романс “Ой Днепр мій, Днепр”, и г-жа Сушкова-Бѣлоусова, спѣвшая пролог кь поэмѣ Шевченко “Княжна” и на bis “Садокъ вишневый коло хаты”.

Второе отделение началось вышеупомянутым мужским хором “Гей, не дывуйте”. Затем выступил г-н Долинин, с чувством исполнивши народную пѣсню “Гомонила Украина” и на bis пѣсенку шутку “Доцикъ, доцикъ”. Пѣть также г-нъ Чemezovъ.

Наибольшим успехом пользовалась г-жа Норина, вложившая много темперамента въ исполнение пѣсенъ г. Лысенко.

Прекрасно аккомпанировали исполнителям г-жа Лешетицкая-Долинина и г-нъ Варламовъ. Послѣ окончания концерта художниками С. Н. Васильковским²⁵ и Н. М. Уваровыми поставлены были живыя картины на сюжеты изъ оперъ Н. В. Лысенко “Різдвяна ничъ” и “Тарасъ Бульба”. Наиболее удачными изъ нихъ оказались три момента изъ последней оперы: “Встреча Тараса съ измѣнникомъ сыномъ Андреем”.

Въ “Щебрикѣ” мало удалась иллюзія луннаго свѣта, а въ “Смерти Тараса Бульбы” было слишкомъ мало участвующих, отчего она проиграла въ жизненности.

Въ заключеніе поставленъ былъ “апофеозъ” Н. В. Лысенко. Специально для этого художниками, ставившими живыя картины, въ несколько дней былъ написанъ большой портретъ Н. В. Лысенко, занявшій центральное место въ “апофеозе”. Вокругъ него разместились герои оперъ “Різдвяна ничъ” и “Тарасъ Бульба”.

Н. В. вышелъ на эстраду, и ему при оглушительныхъ оваціяхъ поднесены были еще 2 большихъ венка. Затѣмъ анонсировано было, что Н. В. любезно согласился сыграть что-нибудь изъ своихъ композицій на рояле. Анонсъ вызвалъ бурю аплодисментовъ.

²⁵ Вірогідно, саме тоді С.Васильківський подарував Лисенкові свій етюд «Козак у степу», який було повішено у лисенковому кабінеті над піаніно. Місце знаходження нині невідоме.

Н. В. сыгралъ свой прекрасный “Жалибный маршъ” (похоронный) на смерть Шевченка и вариации на народную тему “Плыве човынъ”.

“Костюмированный балъ”, закончивший собой этотъ интересный юбилейный вечеръ, отличался большимъ оживленіемъ. Начался онъ малороссійскимъ казачкомъ, бойко исполненнымъ костюмированными и некостюмированными танцорами. Танцы затянулись далеко за полночь.

Н. В. Лысенко написалъ слѣдующія слова въ книге почетныхъ посетителей, имеющейся у дирекціи Малаго театра: «Сердечно радый виявыты мою вдячність за щире привитання мене въ дорогомю Харькови, де я колись виховувався и студентувавъ.

Н. Лысенко 14 января 1904 г. одвидавъ Малый театр, познавъ шановнаго властовця його, милувався вдатнимъ резонансомъ и дирикувавъ студеньческимъ хоромъ “Гей, не дывуйте”»...

(Сердечно радуюсь возможности выразить мою благодарности за теплое привѣтствіе меня въ дорогомъ Харьковѣ, гдѣ я когда-то воспитывался въ гимназии и университете. Н. Лысенко. 14 января 1904 г. постутилъ Малый театр, познакомился съ почтеннымъ владѣльцемъ его, восхищался хорошимъ резонансомъ и дирижировалъ студенческимъ хоромъ “Гей, не дывуйте”...). Леонидовъ» [31, також 8, с. 72–73].

Художники С. Васильківський і М. Уваров²⁶, окрім оздоблення сцени, розробили і Програмку вечора (ММЛ, АПЗ № 48). Серед подарунків, піднесених ювілярові, – вінок з написом на стрічці “Славному Кобзареві від вдячних харків’ян”.

На стипендію ім. М. В. Лисенка у Харківському музичному училищі РМТ зібрано було 643 крб. 20 коп.²⁷

На спогад харківських урочистостей збереглися 3 фотографії, зроблені художником А. М. Іваницьким 14 січня 1904 р. На двох з них – М. Лисенко і учасники Ювілейного комітету.

Ще одне фото – самого Миколи Лисенка – було подароване ювіляром В. Кричевському. Кілька років тому фото це було запропоноване нашому музею, але адміністрація відмовилася його придбати через надзвичайно пошкоджене зображення. Нині фото зберігається у Каневі – у Музеї. Дарчий напис на ньому було опубліковано свого часу удовою В. Кричевського²⁸.

Микола Віталійович протягом всього життя підтримував досить тісні зв’язки з багатьма харків’янами – своїми давніми співучнями і новими колегами. Так, наприкінці 1880-х рр. Лисенко записує з голосу професора Харківського університету О. Потебні стародавню “Пісню Головатого”, яку було опубліковано 1891 р. у львівському часописі “Правда” як додаток до статті М. Уманця (М. Комарова) “А. Головатий – козацький депутат і кобзар” [1].

Цікавим фактом, який характеризує ставлення Миколи Лисенка до харків’ян, є, на наш погляд, участь його у концерті «слепого пианиста –

²⁶ Обидва закінчили, як і М. В. Лисенко, II Харківську гімназію.

²⁷ Першим її одержав учень училища, майбутній композитор Олександр Чижко (1895–1976).

²⁸ Див.: Додаток, іл. 1.1 та 1.2 на с. 404–405. – [Прим. ред.]

бывшего питомца Харьковского училища слепых И. И. Пашенко» [7, с. 1]. Концерт відбувся 17 грудня 1901 р. у залі київського Купецького зібрання.

Особливе місце серед харківських адресатів М. В. Лисенка займає Сергій Дрімцов²⁹, у шести листах до якого протягом 1907 р. Лисенко не лише відповів на запитання музиканта-початківця, але й досить докладно виклав власні мистецькі принципи.

Ці листи М. В. Лисенка було С. Дрімцовим 1927 року опубліковано у журналі “Музика”. Оригінали листів по сфотографуванні було переслано до Лисенківського фонду Музею діячів науки і культури ВУАН. Теперішнє місце знаходження цих листів не з’ясоване.

Далі подано частково коментарі С. Дрімцова до згаданої публікації: *«Подаю де-які листи М. В. Лисенка, що збереглися у мене. На жаль усе моє протягом 1900 – 1910 р. р. листування з М. В. загинуло під час трусу в мене в Харкові. Листувався я з М. В. Лисенком у різних справах, наприклад, в справі видання у Вятці мого повного перекладу „Кобзаря” Т. Г. Шевченка російською мовою з ілюстраціями А. Рилова, Іжакевича, Хохрякова й ін. та з додатками музичних фрагментів з творів М. Лисенка»³⁰* <...> *Студіюючи здавна національну музику та етнографічні джерела, я всі свої питання подавав завжди до М. В. Лисенка і він або вислав мені літературу, або давав вказівки сам чи доручав В. П. Степаненкові, при чому в листуванні докладно „навчав” мене, не шкодуючи іноді часу, щоб написати в листі майже цілу лекцію.*

Дякуючи М. В. Лисенкові, простудіював я питання про національні риси слов’янської музики взагалі і української – зокрема. Він же напугив мене на шлях студіювання дуалістичної теорії музики (у викладі Г. Рімана)... Знаю, що не один я, багато людей отак, то листуванням, то бесідами, то коректами та критикою творів, вчилися в Миколи Віталієвича, були його „духовними синами”» [5, с. 42–45].

«...Під час могого гостювання у М. В. в Китаїві, влітку 1907 року, коли від його почув я „Гопак”, що його оркестровки він не зміг вислати (чи виручив він її, розшукав – не знаю), розговорилися ми про потребу відкрити клас гри на бандурі при його М. В. школі в Київі. Я радив взяти за вчителя кобзаря Івана Кучеренка (Кучугуру), але не пам’ятаю, хтось із киян бажав дістати Древиченка Петра. Звичайно для початку треба було взяти Кучеренка, як людину значно культурнішу й музичну... Так і зробив потім М. В. Лисенко. Кучеренко пробув у школі майже весь учебний сезон. На утримання Івана я іноді вислав з Харкова гроші, збираючи їх поміж громадянами (Х. Алчевська, М. Павлов, М. Міхновський й інші). – С.Д.»³¹ [там само].

²⁹ Дрімцов (Дремченко) Сергій Прокопович (1867–1937) – український композитор, диригент, фольклорист, педагог, громадський діяч. Учень М. Лисенка. Один з організаторів Харківської філармонії, харківського відділення Товариства ім. М. Леонтовича. Засновник і диригент Українського державного хору (1919). Засновник Народної консерваторії (1922–25); Музично-драматичного інституту у Харкові (1923, ректор у 1925–37); музичного відділу Харківської наукової бібліотеки (його завідувач у 1934–1937). Автор праці “Елементи народного стилю в творчості М. Лисенка”.

³⁰ Йдеться про видання творів Т. Шевченка (1. “Думи”, 2. “Гайдамаки”) з малюнками І. Іжакевича (“Український кобзар”), М. Хохрякова (“Український кобзар грає на лірі”, “Старий кобзар у хаті”) та А. Рилова до поезії “Думи мої, думи мої, лихо мені з вами...” [Вятка. 1902–1903].

³¹ Клас гри на бандурі, в якому викладав сліпий кобзар з Харківщини Іван Кучугура-Кучеренко, було відкрито у Музично-драматичній школі М. Лисенка з 1907-08 навчального року. Вперше п’ять його учнів взяли участь у шкільному концерті 13 березня 1909 р. [17, с. 4]. Випуск відбувся у квітні того ж року.

Прошальною даниною харків'ян митцеві прозвучав „голос харківського студентства над могилою Миколи Лисенка” [18, с. 3].

* * *

Повертаючись до постанови, прийнятої у 1913 р. Харківською думою, зазначимо, що комісія по збору пожертв опинилася у складній ситуації: царська адміністрація геть не була зацікавлена у спорудженні пам'ятників українським митцям. Перша світова війна, жовтневі події 1917 р. та громадянська війна поховали цей проект остаточно. Лише 20 березня 1935 р. у Харкові – тодішній столиці радянської України постав пам'ятник Тарасові Шевченку роботи І. Кавалерідзе.

З пам'ятником Миколі Лисенку справа тяглася аж до 1992 р.! У 1922 р. – до 10-х роковин смерті М. Лисенка широке коло ювілейних заходів було організовано у тодішній столиці України – Харкові – товариством ім. М. Леонтовича. У філармонійному концерті, окрім творів самого М. Лисенка, було виконано “Реквієм” М. Вериківського на вірші М. Вороного, здійснено постановку останньої опери композитора – “Ноктюрн”, прочитані доповіді та ін.

Творчою співдружністю Л. Курбаса (режисер), Л. Штейнберга (диригент) та А. Петрицького (сценограф) було підготовлено перше сценічне втілення опери М. Лисенка “Тарас Бульба” на сцені Української музичної драми у 1919 р. Та, на жаль, як згадував А. Петрицький, *“українське громадянство не побачило цієї опери, бо Денікін захопив Київ, знищив театр, а з ним в купі і всю роботу”* [ММЛ, Дм № 509 (сторінка машинопису на правах автографа, з авторським підписом)].

Врешті, першу сценічну версію опери М. В. Лисенка “Тарас Бульба” було здійснено Харківським оперним театром 3.10.1924 р. Ще одна харківська прем'єра „Тараса Бульби” відбулася у сезоні 1926–27 рр.

Партію Тараса співав Іван Паторжинський.

Дозволю собі далі критичну репліку у бік Наталії Катранової – авторки матеріалу «Николай Лисенко», розміщеного на одному з харківських інтернет-сайтів – «Первая столица» – 10.01.2006 р.

Ображаючись стосовно опери “Наталка Полтавка” на загал лисенкознавців, вона пише: *«Много лет спустя композитор Николай Витальевич Лысенко напишет оперу с таким же названием. А что касается знаменитых мелодий из этой оперы, известных буквально каждому: “Ой, я дівчина Наталка” и “Віють вітри”- они уже тогда звучали в спектакле Котляревского, а записал их и напечатал ноты в Харьковском альманахе “Утренняя звезда” Харьковский композитор Барцицкий³². Может быть, исследователям творчества Лысенко это покажется несущественной деталью*

³² А. Барсицький – педагог Харківського університету, піаніст і композитор. Автор першої музичної редакції пісень до “Наталки Полтавки” І. Котляревського. Він же був учителем музики П. Сокальського – видатного українського вченого-фольклориста, композитора і музичного критика.

в біографіях великого композитора, на нам, харьковчанам, інтересно и приятно [тут і далі підкреслення – Р. С.]».

Не кажучи про те, що до Лисенка існували також клавіри Васильєва³³, Єдлічки³⁴ та ін., варто було б автору публікації глянути у тоненький зошит авторського клавіру 1889 р. Лисенко на титульній сторінці зазначає: *“Наталка Полтавка, оперета на 2 дії, 3 картини за І. Котляревським. Музику впорядкував М. Лисенко. 1882 – 1889, Київ. У Л. Ідзиковського, Inst. Lith de G. G. Roder, Leipzig, 1889”*.

А на четвертій сторінці подає спеціальну передмову – *«Од видавця: Два вокальні нумери в дії III заминено, № № 12 и 15. Перший: “Гоминь, гоминь по диврови” заминено бурлацькою піснюю, співаною з Садовським в роли Мыколы: “Та немає вь свити гиришь никому”. Другий нумер: “У сусида хата била” заминено піснюю “Ой, не шумы, луژه” зь причини музично-техничной, бо в аллегро увертюры бракувало другои співочои теми мажорного ладу, контрастующои з основным шпаркыьм мотивом.*

*Обидва проте стари мотывы умщени вь прилози»*³⁵ [13, с. 4].

Отже, М. Лисенко “лише” упорядкував музичні номери, які традиційно виконувались у постановках твору І. Котляревського, уклав високопрофесійний розгорнутий фортепіанний супровід та написав увертюру.

Лисенкової оркестровки на сьогодні не знайдено. Ходили чутки, що у Харкові колись бачили партитуру “Наталки Полтавки” з написом “Лисенко-Оскнер”...³⁶

Перша українська народна оперета “Наталка Полтавка” І. П. Котляревського, оперна версія якої створена М. В. Лисенком, перейшла як естафета від корифеїв українського театру в наше сьогодніня.

³³ Васильєв (псевдонім – Васильєв-Святошенко) Матвій Тимофійович (30.08.1863, Смоленськ – 14.02.1961, Чернігів) – театральний композитор-аматор, диригент. Музики навчався самостійно, як диригент дебютував у 1879 в оперетковій трупі Гаврилова (Вороніж). З 1891 – диригент і композитор у трупах С. Новикова (Полтава), М. Кропивницького, М. Садовського, І. Деркача, М. Старицького, Л. Сабініна. З 1921 працював у музично-драматичних театрах Донецька, Харкова; у 1932 – 48 (з перервою) – зав. музичної частини Чернігівського театру. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1947). У доробку, серед іншого, музика до 80 українських п'єс, зокрема – «Наталки Полтавки» (1882).

³⁴ Єдлічка (Jedliczka), Алоїз В'ячеславович – музичний педагог і композитор (1819 - 1894). Чех за походженням. Видав ряд фортепіанних п'єс і романсів; «Собрание 100 малороссийских песен», «Квитоньки України», “Хусточку” та інші збірки українських пісень, а також – власний клавір „Наталки Полтавки”.

³⁵ Видання надруковане ярижкою.

³⁶ Оскнер Оттон [Антон] Вікторович (22.03.1854 – після 1916, Харків?) – український і російський оперний і хоровий диригент. З початку сезону 1883-84 рр. – капельмейстер харківської оперної трупи М. С. Мелведєва. У 1884 р. запрошений капельмейстером до першої української трупи М. П. Старицького. Тут мав прізвисько – “Чорномор”, бо носив чималу бороду). З цього періоду збереглася фотографія хору з вистави “Чорноморці”, датована 27 грудня 1884 р.

У 1891 – хормейстер Харківської російської оперної трупи О. Ф. Картавова. У 1900 керує хором (22 особи) під час літніх гастролей «Первого русского товарищества артистов Императорской Русской и Московской оперы». У 1902 – 03 рр., за довідником «Весь Петербург», відставний колезький реєстратор О. В. Оскнер мешкає у Санкт-Петербурзі. Місце служби не зафіксоване. У 1916 проживав у Харкові за адресою Садово-Куликовська вул., № 29. Точна дата смерті невідома. Іншої інформації про О. В. Оскнера не виявлено.

Скажімо, одному з фундаторів українського професійного театру П. К. Саксаганському судилося грати в ній ще за життя М. В. Лисенка, – і саме “Наталкою Полтавкою” відзначався у Харкові ювілей славетного українського актора у 1936 році³⁷. Великий інтерес для історії втілення опери і для історії сценографії становить ескіз художника А. Волненка до харківської вистави 1931 р. На ньому ми бачимо персоніфіковані костюми виконавців – представників різних поколінь: М. Литвиненко-Вольгемут – Наталка, М. Красилич-Боярська – Терпилиха, І. Паторжинський – Виборний, А. Бучма – Возний, В. Овчинніков – Микола, Ю. Кіпоренко-Доманський – Петро [ММЛ, Гр. № 12].

На харківській оперній сцені у 1955 р. побачили світ і дитячі опери Лисенка “Коза-Дереза” та “Пан Коцький”. Загалом, тема Лисенкових вистав і концертів у Харкові як за життя композитора, так і у пізніші часи, ще вимагає окремого дослідження.

Що ж стосується громадських заходів, присвячених пам’яті М. В. Лисенка, то намічене у Харкові відзначення у “державних масштабах” сторіччя М. В. Лисенка було перенесене, з огляду на гітлерівську окупацію, до Ворошиловграда (нині Луганськ) і відбулося 18.04.1942 р., хоч і в офіційній обстановці, але більш ніж стримано. Слід відзначити, що вечір проходив в прямому розумінні на передньому краї, бо вже 20 квітня (за дві доби!) місто було окуповане німецькими військами.

Одразу по звільненні України від загарбників було прийнято Постанову Ради Народних Комісарів УРСР і ЦК КП(б)У № 1638 від 30 листопада 1944 р. та Постанову Ради Народних Комісарів СРСР № 83 від 1.01.1945 “Про увічнення пам’яті українського композитора М. В. Лисенка”.

Відповідно до одного з пунктів Постанови, Харківський театр опери і балету одержав ім’я Миколи Лисенка. Трохи згодом у фойє театру було встановлено скульптурний портрет митця на повний зріст.

Але стареньке приміщення театру – те саме, де у 1883 р. йшла „Різдвяна ніч”, а року 1904 відзначалося Лисенкове свято, давно не відповідало потребам багатомільйонного міста.

Тож наприкінці ХХ ст. в самому серці Харкова звівся розкішний сучасний мистецький центр, основу якого становить один з найбільших у Європі Харківський Державний академічний театр опери і балету ім. М. В. Лисенка, перед яким 1992 року – до 150-річчя композитора – було відкрито багатофігурний пам’ятник, що відтворює постать М. В. Лисенка в оточенні персонажів його опер.

³⁷ Для експозиції музею було поновлено макет художника С. Евенбаха до харківської вистави 1936 р.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ³⁸

1. Антін Головатий: Запорозж. депутат и кобзарь [Текст] / Написав М. Уманець [М. Ф. Комаров]. – Л. : Друк. Т-ва ім. Шевченка, 1891. – 28 с. – Передрук із: журн. «Правда». – 1891. – Пісня А. Головатого записана М. Лисенком з голосу О. Потебні.
2. Багалей Д. И. [Багалій Д. І.], Миллер Д. П. История города Харькова за 250 лет его существования [Текст]; Ист. моногр. сприл. альбома планов и рисунков / Д. И. Багалей, Д. П. Миллер. – П. – Х. : Изд. Харьк. Гор. Обществ. Управл. Тип. и Литогр. М. Зильберберг и С-вья, 1905, т. 1. – 568 с.; 1912, т. 2. – 973 с.
3. Гозенпуд А. Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура [Текст] / А. Гозенпуд / Предисл. О. Н. Лысенко. – М. : Музгиз, 1954. – 153 с.
4. Дрімцов С. Элементы народного стиля в творчестве М. В. Лисенка [Текст] / С. Дрімцов // Шляхи мистецтва. – Харків, 1922. – № 1. – С. 51–56.
5. Дрімцов С. Листи М. В. Лисенка [Текст] / С. Дрімцов // Музика. – 1927. – № 5/6. – С. 42–45.
6. Журнал засідань Харківської Міської Думи за 1913 р. [Текст].
7. Киевлянин від 15 грудня 1901 (№ 346) [Текст].
8. Киевская Старина. – 1904. – № 2. – С. 72–73. / Юбилейный вечер в честь Н. В. Лысенка в Харькове [Текст].
9. Лисенко В. Р. Лист до В. Г. Гнилосирова від 5.02.1883 [Текст]. – ІР НБУВ, ф. III. 4497–4498.
10. Лисенко М. В. Лист до О. Б. Пальчинського від 14.12.1881 [Текст] – НГА ІМФЕ НАНУ, ф. 24–III, од. зб. 119, аркуші без нумерації.
11. Лисенко М. Листи [Текст] / Упорядкув., передм., комент. Р. М. Скорульської / М. Лисенко. – К. : Муз. Україна, 2004. – 665 [14] с., [24] арк. фотоіл., портр.
12. Музыкальный сезон [Текст] / Ред. А. Фаминцын – СПб. : Изд. А. Иогансена, 1870. – № 18.
13. Наталка-Полтавка: перша українська оперетта у 3-х діях И Котляревського / Музыку впорядкував М Лисенко [Ноти]. – К. : Вид. Л. Идзиковского ; Лейтциг : Друк К. Г. Рьодера. – 1889. – 46 с.
14. Обозрение преподавания предметов в Императорском Харьковском университете на 1859–60 г. [Текст] – 37 с.
15. Олена Пчілка. Микола Лисенко: життя і праця (спогади і думки) [Текст] / О. Пчілка // Микола Лисенко у спогадах сучасників : В 2-х тт. – К. : Музична Україна, 2003. – Т. 1. – 344 с. – С. 64–148.
16. Прибавление к «Харьковским губернским ведомостям» [Текст]. – 1859. – № 7. – С. 50.
17. Рада [Текст] – 1909 – № 61 [13 березня]. – С. 4.
18. Рада [Текст]. – 1912. – № 269 [24 нояб. (7 груд.)]. – С. 3.
19. Ревуцький Д. Музыкальна освіта М. В. Лисенка [Текст] / Д. Ревуцький // Українська музикальна спадщина : Зб. статей. – К. : Мистецтво, 1940. – С. 67–77.

³⁸ Крім використаних у тексті, цікаві публікації 1912–1913 рр. – Матеріали Шанування пам'яті М. Лисенка в Харкові [Заява гласного Харківської Думи М. Міхновського] – вмістили «Рада» (1912. – 9 (22) листоп. (№ 257) і Львівський «Руслан» – Л., 1912. – 26 (13) листоп. (Ч. 266).

«Сніг». – Х., 1912. – 1 (14) груд. (Ч. 44, 45, 46) подав матеріали з приводу сорокодин смерті митця: огляд «Над свіжою могилою»: [Хроніка похорону та поминальних заходів]; дописи М. Кононенка «Пам'яті М. Лисенка»; В. Бойка – «Символ єднання»; вірш О. Спісаренка «Козача смерть» (Пам'яті М. Лисенка). Особливо цікавими були «Юнацькі спогади» Олександра С-ського „Убогий віночок на пишну могилу”. Прізвище автора, на жаль, досі не розшифроване. Те ж стосується і прізвища авторки „Воспоминаний о Н. В. Лысенко одной из его учениц”, що підписалася „Л-ая Т. В.”.

«Южный край». – Харків, 1912. – 28 окт. (Ч. 11063) та журнал «Музика». – 1912. – 3 листоп. (№ 102). – С. 931–932 надрукували відгук М. Сумцова на смерть М. В. Лисенка.

20. Ревуцький Д. Автобіографії М. В. Лисенка [Текст] / Д. Ревуцький // Українська музикальна спадщина : 36 статей. – К. : Мистецтво, 1940. – С. 44–66.
21. Садовський М. Мої театральні згадки, 1881 – 1917 [Текст] / М. Садовський. – К. : Держ. вид-во образотв. мистецтв. і муз. л-ри УРСР, 1956. – 203 с. : фото³⁹.
22. Сніп [Текст]. – Харків, 1912. – 28 жовт. (10 листоп.). – 8 с.
23. Старицький М. Воспоминания : (К биографии Н. В. Лысенко) [Текст] / М. Старицький // Киевская Старина. – 1903. – № 12. – С. 453–459.
24. Сумцов М. Из гимназических воспоминаний [Текст] / М. Сумцов // Русская школа. – 1905. – № 1 – С. 16–26.
25. Сяйво. „Пам'ятник М. Лисенкові в Харкові” Про рішення Харків. міськ. думи (на підставі заяви гласного М. Міхновського) і заходи спец. комісії по збудуванню пам'ятника-погруддя М. Лисенкові [Текст]. – 1913. – № 3.
26. Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі [Текст] / С. Тобілевич. – К. : Держ. видав. образотв. мистецтва і муз. літератури. – 1957. – 474 с.
27. Харьковская Городская Дума о памятнике Н. В. Лысенко: Виступ рос. націоналістів проти Лисенка [Текст] // Украинская жизнь. – М., 1913. – № 11. – С. 86–87.
28. Харьковские губернские ведомости [Текст] – 1857 – № 48 – С. 431–434⁴⁰.
29. Харьковские губернские ведомости [Текст] – 1857 – № 51 – С. 470–471.
30. Харьковские губернские ведомости [Текст]. – 1904. – №1 (13 янв.) – С. 1.
31. Харьковские губернские ведомости. – 1904. – №14 (16 янв.) / Театр и музыка: Леонидов. Юбилейный вечер в честь Н. В. Лисенко (14.01) [Текст].
32. Южный край [Текст] – № 728 від 2.02. 1883 р.
33. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы [Текст] / И. Ямпольский. – М.-Л. : Музгиз, 1951. – Т. 1. – 516 с.

Невідомі листи Миколи Лисенка у фондах рукописного відділу Пушкінського дому

Про те, що у Пушкінському домі¹ в Петербурзі зберігаються неопубліковані листи М. В. Лисенка, стало відомо з Показчика «Музыка и музыканты. Творческие и биографические материалы в фондах и коллекциях рукописного отдела Пушкинского дома XVIII – XX вв. СПб. - 2003 / РАН ИРЛ (ПД)». У Києві Показчик з'явився 2004 року, коли видання «Микола Лисенко. Листи» було вже у типографії.¹¹

У червні 2008 р. виявилось, що у фондах Пушкінського дому є ще два цікавих рукописа, які стосуються М. В. Лисенка: пасквільна записочка-репліка невідомої особи (яку не вдалося дослівно розшифрувати) та автограф Віталія Романовича Лисенка – запис цікавого епізоду війни 1848 р., зроблений зі слів його двоюрідного брата Михайла Захаровича Лисенка.

Одразу ж з гіркотою доводиться зауважити, що відомий лисенкознавець Т. П. Булат (1933 – 2004) тримала ці документи у руках (а, вірогідно, і копіювала їх) ще 18 липня 1968 року! І ніколи ніде про них не обмовилася бодай словом!

³⁹ Про М. В. Лисенка див. с.с. 175, 186–187.

⁴⁰ «Харковские губернские ведомости» видавалися у Харкові з 1838 р. Виходили спочатку щотижнево, з 1866 р. – два рази на тиждень, з 1868 – три, з 1870 – чотири, з 1874 – щоденно. В 1859 – 1865 рр. при «Ведомостях» виходили «Прибавления» три рази на тиждень.

Ще б пак – у листах згадувалися Д. В. Антонович, І. М. Стешенко, Є. Х. Чикаленко... Та й постать і зв'язки самої В. І. Ясевич (якщо Т. П. Булат з'ясувала її особу) – теж виглядала досить невідповідною до «припустимого» на той час оточення М. В. Лисенка.

Щодо автографа В. Р. Лисенка – може, вона й не знала, що генерал-лейтенант Михайло Захарович Лисенко, який загинув від ран на Мамасовому кургані, був рідним братом матері Михайла Старицького, і, не виключено, що майбутнього письменника було названо на честь героя-дядька.

Отже, так склалося, що тексти листів М. В. Лисенка до В. І. Ясевич подаємо тут вперше, з можливими на даний момент коментарями, які, на наш погляд, можуть бути суттєво доповнені і уточнені.

Але перед тим зробимо спробу коротко окреслити постать адресатки, узагальнивши, в основному, матеріали російських інтернет-сайтів, бо, як і багато інших вчених – українців за походженням, – на батьківщині вона залишається поза колом інтересів наших дослідників.

БОРОДАЄВСЬКА Варвара Іванівна, в заміжжі Ясевич (1859(61?) - 1920) народилася на Полтавщині. Закінчила Катеринославську гімназію та Полтавський інститут шляхетних дівчат.

Дійсний член Імператорського Російського Географічного т-ва, член-співробітник Юридичного т-ва при СПб університеті та дійсний член СПб Релігійно-філософського т-ва, Ясевич-Бородаєвська В. І. – один з найглибших та найсерйозніших дослідників історії і тогочасного становища старообрядництва та сектанства в Росії, зокрема, у Малоросіїⁱⁱⁱ. У своїй фундаментальній монографії «Борьба за веру. Историко-бытовые очерки и обзор законодательства по старообрядчеству и сектантству в его последовательном развитии, с приложением статей закона и Высочайших указов» (СПб., 1912), вона проаналізувала історію старовір'я й сектантства, розвиток законодавства у цій сфері, проблеми тогочасного життя прихильників конфесії. По суті, це єдине повне спеціальне дослідження даного питання на той час^{iv}. Отже, Варвара Іванівна на зламі ХІХ – ХХ ст. мала неабияке ім'я в освітянських та юридичних колах Петербургу.

Вірогідно, її родичем був відомий діяч кооперативного та кредитного руху Сергій Васильович Бородаєвський^v – теж помітна у тогочасному Петербурзі особа.

З листів М. В. Лисенка бачимо, що вона мала вихід на директора Департаменту поліції СПб.

Тут слід зазначити, що В. І. Бородаєвська ще в якості нареченої Лева Францевича Ясевича опосередковано пов'язана була з діяльністю «Народної Волі»^{vi}.

Плутана історія чи то зрадництва, чи то психічної хвороби Л. Ф. Ясевича, вірогідно, дала можливість його дружині налагодити знайомства серед найвищих поліційних чинів СПб, які вона, вочевидь, в разі потреби використовувала для допомоги землякам.

Щиро дякуючи науковцям Відділу рукописів Пушкінського дому за сприяння у роботі, з їхнього дозволу вперше публікуємо тут невідомі досі.

ЛИСТИ М. В. ЛИСЕНКА ДО В. І. ЯСЕВИЧ⁴¹.

№1

Київ. 7/ХІ, 1900.

Високоповажана Добродійко!

Вибачте з ласки за мій довгий помовк, вибачте моїй тяжкій провині, що я й доси не одповів на Вашого люб'язного, ласкавого листа^{vi}. Сердешно дякую за все геть, за весь Ваш дорогий клопіт. Вл[адимир] Бон[іфатієвич] и Варв[ара] Ив[анівна] незвичайно Вам дякують за сина^{vii} і просять обе всім серцем, чи не можна вас ще раз потурбувати побачитись з Директором Департ[амента] Поліції^{ix} і поспитати його, чи будуть йому, тобто синові Антоновича, робити утиски і перешкоди у клопотах знову поступити в Університет?^x

Взагалі попросити Директора, щоб – коли може – взагалі повернули документи молодого Антоновича и щоб дали од себе відозву, що «не имеет препятствий к поступлению в Университет». А то молода людина байдикує, не відає, що робити з собою. Коли можна, хай зроблять добре діло.

Вол[одимира] Бон[іфатійовича] вчора вирядили за границю до кінця Квітня або до початку Мая. Обрав він собі мешкання у місті Катана, на південному боці о[стро]ва, Сіцилії, на п'яті Етні.

Цікавимся, коли Ви маєте читати свій відчіт про штунду.

Сестра моя^{xi} шле Вам своє сердечне привітання.

Ал[ександра] Ив[ановича]^{xii} нема та вряд, щоб скоро повернувся, бо Чикаленко одписав йому, щоб краще седів та діло робив, приїздив би в той час хіба, коли саме діло примусить його сюди йїхати.

Важуся до Вас, Шановна Добродійко, писати українського листа, а чей, зрозумієте. Роблю ж це щоб бути «послѣдовательнымъ».

Гадаю, що цим вчинком не ображу Вас.

Глибоким поважанням свідчуся до Вас. М. Лисенко

М[аріїнсько]-Бл[аговіщенська], № 95.

Чим справа скінчиться, не залишіть з ласки повідомити.

№2.

13 Декабря 1900.

Кієв.

Глубокоуважаемая Варвара Ивановна!

Сердечное спасибо приношу Вам за ту массу вырезок из газет, в которых с радостью читаю об успехах Ваших по поводу доклада Вашего. Я поделился этими вестями со многими тут моими знакомыми, [они] не менее меня интересовались Вашими изысканиями в сфере южно-русского сектантства^{xiii}. От души поздравляю Вас с огромным успехом. Дай Бог нынешним летом еще более данных собрать Вам в этой области.

Был у Марии Тихоновны^{xiv}, не застал дома; но встретил ее в вагоне... жел[езной] дороги^{xv}. Разговорились. Она здорова; скучает; просит о ней не забывать. Она ведет отшельническую жизнь. Олександр Ив[анович] пишет ей. Он здоров. Е. Х. Чикаленко отговорил его возвращаться на милую

⁴¹ Друкується мовою оригіналу. Орфографію адаптовано до сучасного російського та українського правопису.

родину этой весной, а по словам М[арии] Т[ихоновны] он теперь мечтает весной возвратиться; если же не удастся, то намерен ехать в Америку до конца жизни. Американцы не хотят, по его словам, иметь дело в России и ему ничего не остается делать другого, как ехать в Америку.^{xvi}

Не откажите, глубокоуважаемая Варвара Ивановна, принять мою другую племянницу^{xvii} и Хрещеницу, дочь сестры моей Софьи Витальевны (Вашей знакомой) Оксану Михайловну Стешенко. Она едет бедная хлопотать об утверждении мужа ея^{xviii} на место в Управл[ение] Ю[го]-З[ападной] жел[езной] дороги в Кіеве^{xix}, способного, даровитого человека, доброго патриота украинского, пишущего літератора, но бывшего в опале, 2 года под надзором и теперь вот никак не утверждаемого в данной ему службе, хоть пропадай. Помогите Бога ради ей советом и делом у того же Директора Департамента Полиции и где еще нужно. Она на последние гроши едет в П[етер]б[ург] хлопотать за мужа. Может быть свои люде, Мордовець^{xx}, Стебницький^{xxi} можуть бути їй у добрій пригоді. Порятуйте з ласки, Шановна Добродійко: Бог Вам віддячить за добрий вчинок.

Вам і усій сімї весело жити, щасливо Різдво зустріти. З щирою шанобою до Вас М. Лисенко

№3.

Милостивая Государыня, глубокоуважаемая
Варвара Ивановна!

К великому сожалению, уж если мне не удалось приехать на первой неделе В[еликого] Поста^{xxii} для роковин Шевченка, когда занятий не бывает в учебных заведениях ради говения, то на 4-й и 5-й неделе^{xxiii} не могу лично приехать,^{xxiv} когда занятия в самом ходу, а к тому же у меня, в Институте, ежегодно бывают в это время музыкальные годовые испытания, и оставить учениц самих в такую минуту значило бы подвергнуть их большому риску и унынию. Вообще вырваться в учебное время из Института было очень не легко, чтобы не сказать невозможно. Начальница Института^{xxv} ничего не может иметь против поїздки, но требует замены меня учителями на все уроки, а уроков у меня 42 часа в неделю^{xxvi}. Где же найти товарищей – учителей на такое количество часов при собственных их уроках? Она представляет различные доводы, говоря, что родители не знают отпусков, и платя деньги за уроки музыки, властны требовать правильных занятий. Мне и самому хотелось бы очень свести музик[альные] счета с Петербургом, колиж – не онеє!^{xxvii}

Ко всему и у нас в Кіеве 40-е роковины будут тоже святкуватися на 5-й неделе В. Поста^{xxviii} и без меня музик[альный] отдел не состоится. Уже и тепер заходи робимо. Приходиться ради интереса програмы писать новые хоры, новые Соло к текстам Шевченка^{xxix}, а хористов приглашение, разучивание написанного...

Муж Оксаны, И. М. Стешенко, уже устроился и в этом спасенном деле главную вину я приписываю Вам, многоуважаемая землячка Варвара Ивановна. Тысяча тысяч Вам признательностей и благодарностей за Ваше, дорогая

земляченька, сердечное представительство. Як побачимось у літку, я ще й особисто дякуватиму Вам.

Сердечно рад буду увидеться с Александром Ивановичем. Он же верно и в Киев заглянет.

Сестра моя и Хрещениця моя, Оксанка, благодарят Вас сердечно за память и взаимно передают вам нижайший поклон.

Глибоко Вас уважающий Н. Лисенко
Кіев. 15/II 1901.

Наступний документ виявлено було у нас в Музеї серед 320 вітальних телеграм з нагоди 35-річчя Лисенкової творчості. Так трапилося, що картотеку і опис цих телеграм робили не науковці відділу, а співробітники фондів, і то років 20 тому. Зрозуміло, увагу звертали тоді на знайомі і відомі прізвища. Тому телеграма від В. І. Ясевич-Бородаєвської потрапила тепер у поле зору – чесно кажучи – випадково. Як ми у Музеї кажемо, «Микола Віталієвич подбав...»

І тепер ця телеграма^{xxx} стала справжньою сенсацією з огляду на все, що довелося узнати про одну з видатних жінок-науковців Петербургу – свідому українку-патріотку.

«Петербург ЮЖД 20. дек. 03. 7 ч. 00 м.^{xxxі} Д.-
Киев Редакция Киевской Старины Науменко
ТЕЛЕГРАММА

У великий день 35-річної праці щиро привітаю високо шановного рідного Батька, виразника української пісні та музики – Миколу Віталієвича Лисенко і увесь свій рідний край з народовим святкуванням. Дуже шкодую що за недугою не маю спроможности живим словом промовити сердешне бажаніє рідному ювілярові літь довгих на гордість и славу нашої України. – Ясевич-Бородаєвская»

Останній з виявлених листів М. В. Лисенка до В. І. Бородаєвської є відповіддю на цю телеграму.

№4.

Петербург. 21 февр. 1904

Многоуважаемая и высокочтимая мною Варвара Ивановна!

Спасибі велике-велике за ласку, пам'ять і прихильність до мене^{xxxіі}. Очень сожалею, что в свое кратковременное пребывание здесь^{xxxііі} не застал Вас, не побывал у вас, не побесидовал и не извинился за свое невежество, что и до сих пор еще не поблагодарил за присланную в дар мне книгу – исследование о сектантстве нашего края^{xxxіv}. Сегодня я уже выезжаю обратно в Киев, пробыв и так лишний день ради желания побывать и провести вечер среди молодежи украинской. Остался этим вечером очень доволен и они, кажется, тоже.^{xxxv}

Поразил меня очень этот случай с Вашей дочуркой! Хорош нечаянный случай, Боже! Слава Богу, что все это миновало, и что дівчинка поправляется, да и Вы, сердечная, успокоились.

Спасибо за сердечные Ваши приветствия и пожелания. Петерб[ургские] земляки очень радушно меня принимали, витали. Я наче одурманенный от всех этих свят [покоя да сил нет?], не успокоюсь, а пора бы, бо вже й з тіла спав.

Душевно бы рад был съездить на Иматру^{xxxvi}, повидаться с Вами и полюбоваться угрюмым краєвидом финской природы, та ба! Нема змоги. Когда же одвідаєте Україну? А пока до свиданья. Дай Бог здоров'я и утехи.

Искренне уважающий и преданный Вам Н. Лисенко.

Брата вашого видел в Харькове, куда нагодивсь на два дня тоже вызванный для чествованья^{xxxvii}.

ПРИМІТКИ

¹ Пушкінський дім - Інститут російської літератури РАН.

ⁱⁱ Микола Лисенко. Листи / Упорядкув., передм., комент. Р. М. Скорульської. - К.: Муз. Україна, 2004. - 665 [14] с., [24] арк. фотоіл., портр.

ⁱⁱⁱ Основні праці Ясевич-Бородаєвської В. І.:

• Очерки по истории сектантских движений в Екатеринославской губернии. «Новое слово». 1897, № 4.

• Сектантство в Киевской губернии. Баптисты и малеванцы. СПб., 1902.

• Борьба за веру. СПб., 1912. - 688 с.

^{iv} Трохи пізніше з'явиться докладне дослідження М. С. Грушевського «Из истории религиозной мысли на Украине», повністю присвячене історії протестантизму в Україні.

^v БОРОДАЄВСЬКИЙ Сергій Васильович (1870, м.Охтирка - 1942, м.Прага) - теоретик та організатор кооперативного руху в Україні, громадський діяч. Його батько Бородаєвський Василь Осипович (помер в 1895) - колезький радник, колишній інспектор народних училищ Харківської губернії). Закінчив юридичний ф-т Харківського ун-ту. Співробітник відділу дрібного кредиту Державного банку, секретар С.-Петербурзького відділу Моск. к-ту селянських кооперативних т-в, старший ревізор Управління дрібного кредиту, член міжнародної кооперативної спілки, лектор Вищих комерційних курсів та Політехнічного ін-ту в Санкт-Петербурзі. Віце-директор, директор департаменту торгівлі Міністерства торгівлі й промисловості, член Центрального к-ту ошадно-кредитних т-в (1910 - 17). 1918 - товариш міністра торгівлі й пром-сті Української держави. За часів Директорії УНР виконував урядові доручення (1919 - організував та очолив в Одесі Всеукраїнське об'єднання виробничих кооперативів). В 1919 р. був змушений емігрувати спочатку до Стамбулу, а потім до Парижу. В еміграції (1921 - 22) читав лекції з історії й теорії кооперації в Міжнародній академії в Брюсселі, а також у Паризькому ун-ті (Сорбонна). Професор Української господарської академії в Подєбрадах, Українського технічно-господарчого ін-ту, Українського вільного університету в Празі (1931 - 42; обидва - Чехія). Учасник багатьох міжнародних з'їздів з питань кооперації. Автор ґрунтовних праць з історії й теорії кооперативного руху: «Історія кооперативного кредиту» (1923), «Історія кооперації» (1924), «Теорія і практика кооперативного кредиту» (1925), «Принципи кооперативного кредиту» (1927, всі - Прага) та понад 500 фахових статей різними мовами, що видані у 22 країнах світу.

^{vi} Йосифович, Франц (за іншою - офіційною - версією, Леон Францевич Ясевич) - «Петрович», «Петр Петрович». Колишній студент СПб Технологічного інституту. Брав участь у роботі «Народної Воли» на півдні Росії. У 1884 р. об'єднав у Катеринославі групу залізничників з невеличкою групою військових, якою керував поручик Жбановський. На квартирі його нареченої Варвари Іванівни Бородаєвської (без її відома) збиралися катеринославські народовольці. У 1885 році виготовив 11 бомб для південної групи «НВ». Учасник Катеринославського з'їзду «НВ» 1885 року, після якого емігрував до Європи. Заарештований у Відні і виданий Росії як карний злочинець. Під час слідства почав давати «признательные показания», пізніше потрапив до психіатричної лікарні. [Народовольцы. Сборник Ш. М., 1931, С. 95-97, 122-125].

Далі подаємо витримки зі спогадів народовольців, вміщених на сайті «Народная воля» - [История в документах, XLI]. - Последние народовольцы (1884 - 1896). «...Затем он уехал в Екатеринослав, где вскоре уединился, попал, можно сказать, в плен к красивой женщине аристократического происхождения, интеллигентной и даже немного литераторше (написала несколько газетных фельетонов о сектантах), но по натуре своей очень вздорной и хвастливой. ...Это была Варвара Ивановна Бородаевская, которая и стала впоследствии причиной самоубаждения

Петровича с революционной арены и его недостойного поведения на предварительном следствии, после того как русское правительство обманым образом, опираясь на фальшивые документы, добила его выдачи, как уголовного (кажется из Австрии), и заключило его в Петербурге в Петропавловскую крепость, а затем вскоре в дом предварительного заключения, где он упорно симулировал сумасшедшего и давал откровенные показания». «В общем, о Ясевиче я хранил весьма светлое воспоминание, и мне грустно было прочитать указанное выше и др. его предательские показания, благодаря которым Петровский и многие другие товарищи поплатились весьма жестокими наказаниями. Сидевшие одновременно с Ясевичем в Петропавловской крепости объясняют его предательство психическим расстройством, которое ясно было выражено в религиозной мании» (А. А. Кулаков). «Варвара Ивановна Бородаевская – не то невеста, не то жена Петровича – занимала совершенно отдельный домик в одном частном парке, нечто вроде роскошного хуторка на высоком берегу Днепра. Совсем в стороне от нее был красивый дом хозяев, а к её дачке вела отдельная дорога, и подход к ней оставался невидимым. Это была бы идеальная конспиративная квартирка в 2-3 комнаты, но мы ею почти не пользовались, избегая делового общения с Бородаевской. Однако Петрович, который сам тоже там не жил постоянно, любил иногда приводить туда кого-нибудь из нас» (Б. Д. Оржик).

^{vii} Листи В. І. Ясевич-Бородаєвської до М. В. Лисенка на сьогодні не знайдено.

^{viii} Йдеться про професора Антоновича, його дружину і сина – Дмитра Володимировича Антоновича.

^{ix} Мається на увазі Зволянський Сергій Ерастович (1855 – 2 березня 1912). Походив з дворян, закінчив Імператорське училище правознавства, брав участь у російсько-турецькій війні 1878 р. «В лютому 1883 г. утверджен в должности секретаря при директоре ДП, 12 июня 1887 г. делопроизводитель ДП. В 1889 – 1895 гг. – делопроизводитель 4-го делопроизводства, а в 1895 – 1897 гг. – вице-директор Департамента полиции. С 14 августа 1897 г. по 9 мая 1902 г. – директор Департамента полиции (РГИА. Ф. 1405. Оп. 544. Д. 4825. Л. 49 – 64. Альманах. Из глубины времен. – 1995. – № 5. – С. 182 – 189).

^x Д. В. Антонович. У 1895 – 1897 рр. навчався у Київському університеті, з 1897 р. – у Харківському. Влітку 1900 р. на загальноросійському з'їзді студентської молоді в Одесі він репрезентував харківське студентство. Разом з усіма учасниками з'їзду його було тоді заарештовано і на цій підставі виключено з Харківського університету.

^{xi} Тобто Старицька (Лисенко) Софія Віталіївна – дружина М. П. Старицького.

^{xii} Брат В. І. Ясевич – Бородаєвський Олександр Іванович (1844 – 1914) – український громадський діяч і меценат. Народився на Полтавщині, закінчив кадетський корпус та політехнічний ін-т (інженер-електрик). У 1870-90 рр. працював у США. Там змінив прізвище на Бородай, часто називав себе «гайдамакою». Після повернення працював в Американському Електротехнічному т-ві в СПб. Діяльний член української Громади СПб; зокрема, ініціював відзначення ювілею Д. Мордовця, добився дозволу друкувати Євангеліє в українському перекладі П. Морачевського. У листах М. Лисенка згадується про причетність О. Бородая до видання «Чорної ради» П. Куліша (1. 10. 1899) та про листування його з І. Пулюєм стосовно видання українською мовою Біблії (3. 01. 1900 р.).

1907 року у Музично-драматичній школі М. В. Лисенка було відкрито перший в історії клас професійного навчання грі на бандурі, який вів Іван Йович Кучугура-Кучеренко. У січні-лютому 1908 р. клас налічував 17 учнів, інструменти для яких було придбано О. І. Бородаєм.

^{xiii} Не виключено, що серед зацікавлених М. В. Лисенко мав на увазі і М. С. Грушевського, який переймався цими питаннями.

^{xiv} З'ясувати особу не вдалося: можливо, мати або тітка Адресатки.

^{xv} Можливо, йдеться про подорож М. В. Лисенка у серпні до Одеси, Корсуня, Ходоркова та Лобачева. (Лист до Ф. Красицького, 3. 10. 1900).

^{xvi} С. Чикаленко у Щоденнику (17. 05 1912 р.) цитує колоритне визначення, яке дав О. Бородаєві І. Нечуй-Левицький: «Стрівся я отак, як оце з Вами, з отим харцизякою, отим гайдамакою американським, отим Бородайшем...»

^{xvii} Очевидно, М. В. Лисенко звертався до В. І. Ясевич у справі «першої племінниці» – Марії Михайлівни Старицької, котра у 1894 р. закінчила в СПб Театральну студію О. Федотова і деякий час працювала на петербурзькій сцені, водночас вирішуючи справи М. М. Старицького у Цензурному комітеті.

^{xviii} Тобто Івана Матвійовича Стешенка.

^{xxix} 23 липня 1900 М. В. Лисенко писав до дочки Катерини, що Стешенкові «обіцяно посаду в Чорноморській залізній дорозі».

^{xxx} Мордовець-Сліпченко (Мордовцев) Данило Лукич (літ. псевдонім Данило Млака, 1830 – 1905) – російський і український письменник, історик, етнограф, публіцист, мемуарист. У доробку, серед іншого – 40 історичних романів та повістей. Впливовий член Петербурзької Української Громади. Організував у СПб видання творів українських письменників.

^{xxxi} Стебницький Петро Януарович (1862 – 1923) – український письменник, публіцист (літ. псевдонім П. Смуток) і громадський діяч. Закінчив фізико-математичний ф-тет Київського університету. Працював у СПб в Управлінні пошт і телеграфів, з 1893 – співробітник «Вестника финансов, промышленности и торговли», мав особисті контакти з міністром фінансів С. Вітте. Один з провідних діячів СПб Української Громади. Комісар у справах України при Тимчасовому уряді. У 1918 повернувся в Україну, з 24 жовтня 1918 – міністр освіти при гетьманському уряді. Керівник Постійної комісії біографічного словника ВУАН. Автор (разом з О. Лотоцьким) книги «Украинский Вопрос», яка відіграла важливу роль у формуванні національної свідомості. Помер з голоду.

^{xxxii} Тобто з 25 лютого по 2 березня.

^{xxxiii} Тобто з 18 по 31 березня. Великдень 1901 р. припадав на 7 квітня.

^{xxxiv} Однак 21 лютого 1901 р. у паспорт М. В. Лисенка було вклеєно марку реєстраційного збору СПб-ї міської управи і поставлено штамп «Явлен 1901 г. февраля 21 в Рождественской ч[асти]. 1-го уч[астка]. Дом № 172/2 по Невському пр.» Поїздка раніше ніде не фіксувалася, тривалість і мета поїздки не з'ясовані. Але – виходячи з листа до В. Ясевич від 15.02. 1900, можливо, це участь у Шевченківському концерті у СПб.

^{xxxv} На той момент начальницю Інституту Лідію Карлівну Ернст, з якою М. В. Лисенко був у дружніх стосунках, змінила, вірогідно, графиня Муравйова.

^{xxxvi} Тут вперше самим М. В. Лисенком зазначено його навантаження в Інституті шляхетних дівчат, але, за спогадами та іншими джерелами, він мав одночасно і кількох приватних учнів.

^{xxxvii} Парафраз народної примовки – «Якби ж-то воно тее – то було б і онее, а як воно не тее – то й не онее».

^{xxxviii} Єдиний відомий на сьогодні «Шевченківський концерт» 1901 р. – «...концерт хора любителей под управлением Н. В. Лисенко <...> в зале Литературно-Артистического общества (Рогнединская № 1)» – відбувся 15 квітня 1901 р. Можливо, через відсутність дозволу на офіційне відзначення 40-х роковин смерті Т. Шевченка у період Великого пошту, Лисенкові вдалося поїхати до Петербургу.

^{xxxix} Творів з «Музики до Кобзаря», позначених 1901 р., не знайдено. Вірогідно, йдеться про перші редакції мішаних хорів на тексти з поеми «Гайдамаки»: «Не дивуйтеся, дівчата» та «Од села до села» (Київ, 1902), які вперше були виконані 15 квітня 1901 р. у концерті Лисенкового хору в залі Литературно-артистичного т-ва. Близьких за часом створення солоспівів на тексти Т. Шевченка не виявлено.

^{xxxx} Музей Миколи Лисенка, РД № 436.

^{xxxxi} 35-річчя творчої діяльності М. В. Лисенка відзначалося у Києві Ювілейним літературно-музичним вечором Литературно-артистичного товариства у залі Купецького зібрання.

^{xxxxii} Лисенко має на увазі вітальну телеграму, одержану від В. І. Ясевич-Бородавської з нагоди 35-річчя його творчої діяльності. Оригінал телеграми зберігається серед 320 інших у Музеї Лисенка.

^{xxxxiii} У Петербурзі з нагоди відзначення 35-літнього ювілею його творчості М. В. Лисенко перебував 17 – 21 лютого 1904 р.

^{xxxxiv} Вірогідно – «Сектанство в Киевской губернии. Баптисты и малеванцы». СПб., 1902.

^{xxxxv} Зустріч, про яку досі не було відомо, відбулася 19 чи 20 лютого. Іншої інформації про неї на сьогодні не виявлено.

^{xxxxvi} Іматра – курортне місто на березі найбільшого у Фінляндії озера – Сайм. Вірогідно, В. І. Ясевич перебувала там з метою реабілітації доньки після хвороби.

^{xxxxvii} 35-річчя творчості М. В. Лисенка відзначалося у Харкові 14 січня 1904 р.

ЛЕОНІД ЛІСОВСЬКИЙ: ХАРКІВСЬКІ СТОРІНКИ БІОГРАФІЇ

Вперше висвітлюються харківські сторінки творчої біографії композитора, піаніста, педагога, диригента, музичного критика та громадського діяча Леоніда Лісовського (1866 – 1934) на основі матеріалів архіву композитора й деяких інших рукописних джерел.

Впервые освещаются харьковские страницы творческой биографии композитора, пианиста, педагога, дирижера, музыкального критика и общественного деятеля Леонида Лисовского (1866 – 1934) на основе материалов архива композитора и некоторых других рукописных источников.

In the article Kharkiv episodes of creative biography of Leonid Lisovskyi (1866 – 1934), a composer, pianist, pedagogue, conductor, musical critic and public figure, are highlighted. The biography is reconstructed for the first time on basis of materials of the composer's archives and some other handwritten materials.

Доля Леоніда Лісовського (1866 – 1934) – композитора, піаніста, диригента, музичного педагога і критика, який належав до нечисленної на той час в Україні когорти митців, які мали спеціальну композиторську освіту консерваторського рівня і статус «свободного художника», – тісно пов'язана із Харковом. Він належить до тих митців, чиї прізвища нерідко згадувались у пресі з перших років ХХ ст. аж до початку 1930-х.

Після кончини композитора його творча постать немов би розчинилася у строкатій картині подій першої третини століття: його біографічні дані у друкованих джерелах відсутні, а згадки про творчість є епізодичними. Звичайно, причини цього були цілком об'єктивні: адже, написані в роки оновлення мистецьких парадигм, насичення української музики національно визначеними інтонаційними зворотами, зростання ваги індивідуального начала твори Л. Лісовського, професійні за рівнем, але дещо вторинні за стилістикою, могли, зрештою, не викликати у подальшому значного інтересу. Однак, це ніяк не применшує ролі Л. Лісовського як одного з активних учасників музично-культурного процесу, людини, яка весь час перебувала у вирі найважливіших подій.

Мета статті – здійснити реконструкцію творчої біографії Л. Лісовського, особливу увагу приділяючи її харківським сторінкам, на основі особистого архіву композитора та інших матеріалів, що зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського.

Харків і Санкт-Петербург мали однаково велике значення у долі цього митця. З автобіографії композитора та його спогадів [14] дізнаємося, що його мати була актрисою; батько – Леонід Олександрович (театральний псевдонім – Козловський), учень Г. Венявського – працював певний час як скрипаль в імператорських (державних) театрах, а згодом став театральним диригентом,

композитором, актором і антрепренером у провінції. Родина вела кочовий спосіб життя, характерний у той час для людей творчих професій.

Леонід Лісовський народився у Санкт-Петербурзі, а його брат-погодок Олександр – у Кронштадті. З 1876 р. Фанні Козловська (театральний псевдонім матері Лісовського), “служила на харківській сцені”. Саме у Харкові Лісовський почав навчання: спочатку у реальному училищі, потім у класичній гімназії і, нарешті, на філологічному факультеті університету, який закінчив у 1889 р. Паралельно із навчанням в університеті він відвідував заняття у Харківському музичному училищі.

І саме у Харкові Лісовський відчув непереборну жагу до самовираження у музиці, що посіла в його власній системі вартостей головне місце. Пізніше, у 1895 р., він писав у листі до нареченої, яку палко кохав: «...если мне когда-нибудь придется выбирать только одно из двух, музыку или тебя, то, предупреждаю, что оставляю тебя. <...> У меня не музыка является аксессуаром жизни, а жизнь аксессуаром музыки. Я – не человек, занимающийся музыкой, а музыкант, занимающийся человеческой жизнью» [11].

Мрія про композиторське поприще підтримувала його у напівголодному студентському житті, коли він вступив до Санкт-Петербурзької консерваторії, яку закінчив по класу композиції М. Соловйова у 1897 р.

Петербург – рідне місто Л. Лісовського, куди він повернувся дорослою людиною, – надав широкий спектр художніх вражень, можливість перебувати у середовищі, що вирувало новими ідеями, прямо чи опосередковано спілкуватися з яскравими митцями. Приміром, ще у студентські роки Л. Лісовський давав уроки музики у родині А. Бенуа [12], засновника Товариства російських акварелістів, старшого брата О. Бенуа, який вже тоді, ще до появи «Мира искусства», був помітною фігурою у мистецьких колах. Дружина Альберта Бенуа, Марія Карлівна, закінчила у 1877 р. Петербурзьку консерваторію і виступала як піаністка з концертами.

З деяких реплік у листах Л. Лісовського можна зробити висновок, що серед його учениць була донька диригента Е. Направника (до речі, сценічного партнера М. Бенуа). Багато особистісних і творчих зв'язків утворилося у нього безпосередньо в консерваторському середовищі. Так, протягом тривалого часу Л. Лісовський підтримував листування із М. Черепніним.

У “другий петербурзький” період свого життя, коли у 1909 р. Л. Лісовський знову повернувся до столиці після десятирічної педагогічної діяльності у Полтаві (цей окремих і дуже цікавий сюжет з його життя нам доведеться тут оминати), він став давати уроки камерного ансамблю в родині художника Володимира Маковського (брата Костянтина Маковського і рідного дядька Сергія Маковського, поета, критика і редактора журналу «Аполлон»),

який був скрипалем-аматором. Подібне середовище, безсумнівно, впливало на формування творчої особистості митця.

У 1913 р. Л. Лісовський ненадовго переїхав до Тифлісу, куди його запросили працювати викладачем однієї з приватних музичних шкіл (М. Пишнова й А. Швейгера). Втім, живучи в інших містах, Л. Лісовський продовжував відчувати себе харків'янином, що не дивно. Адже у Харкові він виріс, всотуючи дух і мову великого південного міста, саме там зав'язалися щирі людські стосунки. Під час навчання Л. Лісовський постійно навідувався у Харків, хоча б тому, що неподалік, у маєтку чоловіка (Слобода Сватова-Лучка) жила його сестра. В одному з листів з Петербурга 1895 р. він писав про візит І. Алчевського, називаючи його "земляком" [8]. Особливо зміцніли такі зв'язки під час перебування Л. Лісовського у Полтаві. Отже, композитор був щиро вдячний Харкову за роки навчання, свідчення чого знаходимо в його вітальному листі від 14.03. 1901 р. з приводу 30-річчя художньої діяльності І. Слатіна [3].

Газета «Южный край» у лютому 1901 р. вмістила повідомлення про постановку дитячої опери "Іменини троянди", що її було здійснено силами Музичного гуртка. Цей мистецький колектив Харкова, писала газета, вже ставив дитячі опери М. Лисенка і П. Сокальського. Автор пізніше опублікованої в «Харьковских ведомостях» рецензії оцінює "Іменини троянди" як повну одноактну оперу. Преса тих років містить у собі й інші відомості про співпрацю Л. Лісовського із музикантами Харкова, зокрема, зі струнним квартетом Харківського відділення ІРМТ.

Діяльність Л. Лісовського не зникала з поля зору харківських журналістів. Приміром, у газеті «Харьковские ведомости» від 2.05. 1902 р. читаємо про скандал на концерті у Полтаві. Д. Ашхарумов відмовився диригувати твори Л. Лісовського; той спробував зробити це сам, при цьому оркестранти навмисно грали погано. Л. Лісовський висловив своє обурення у відкритому листі, що був опублікований у «Полтавских ведомостях».

Зв'язки з Харковом залишалися стабільними й нерозривними. Відтак, виглядає цілком закономірним, що наприкінці 1914 р. Л. Лісовський повернувся саме у Харків, де жив і працював наступні майже двадцять років аж до кончини.

У 1890-х – 1910-х рр. творчість Л. Лісовського ще не здобула широкої популярності. Втім, його музика включалася до концертних програм, ноти друкувалися у видавництві П. Юргенсона, а після 1914 – у фірмі О. Федорова "Симфонія". До 1918 р. було видано близько 40 романсів, 3 вокальних дуети, 15 хорів, 14 мелодекламацій, клавір опери "Сон старого саду" ("Іменини троянди"), численні п'єси для фортепіано, для скрипки та віолончелі [7].

Після 1918 р. Лісовський намагався адаптуватися до нових соціальних умов, працюючи то лектором короткотермінових музичних інструкторських курсів Губвоенкому, то у Центральному армійському і робітничому клубі “Майбуття”. Не припиняв він і викладацької діяльності у Народній консерваторії, музичному технікумі. Весь час композитор був змушений поєднувати творчу роботу із зароблянням коштів, необхідних для життя. Водночас вся його діяльність детермінувалася потребою творчої самореалізації і спілкування з колегами. Одним з підтверджень цього є доповідь, прочитана 52-річним Л. Лісовським на I Всеукраїнському з’їзді Союзу оркестрантів, що відбувся у Харкові у 1918 р.

У доповіді було сформульовано ряд актуальних питань розвитку музичної культури в Україні. Зокрема, йшлося про необхідність створення друкованого органу, що мав виконувати освітні й інформаційні функції, стати осередком, за висловом композитора, “найвідповідальнішої музичної критики”, а також своєрідним бюро працевлаштування музикантів. Л. Лісовський наголошував також на необхідності організації широкої музичної освіти, наполягав на дотриманні засад спадкоємності музичної культури. Однак, особливу увагу він приділив проблемам становища композиторів у суспільстві, їх творчого спілкування.

Особливе занепокоєння Л. Лісовського викликала роз’єднаність композиторів. Незадовільним вважав митець також рівень взаєморозуміння між виконавцями та “діючими композиторами”. Наведемо фрагменти доповіді: *«Позвольте мне вообще обрисовать положение композиторов у нас в России. Товарищи, многие у нас смотрят на композиторов, как на какое-то привилегированное сословие, как на буржуазию. [На самом же деле буржуазия] – это компания почтенных издателей, которые на издании пьес наслаивают десятки и сотни тысяч, а авторам платят гроши». Доля композитора, вважав Лісовський, завжди була непростюю (як приклад він наводив життєві обставини Баха, Гайдна, Бетховена). «Что же говорит о нынешнем времени, когда композиторов надо исчислять не по пальцам, как в старину, а целыми легионами. <...> Вся груда творчества российских авторов остается подолгу неизданной, демобилизуется и не используется, залеживается в портфелях авторов, часто до их смерти». Композитори не просто «не могут позволить себе роскоши отдаваться целиком своему творчеству». «Давно уже Коптяев, известный в Петрограде музыкальный публицист и критик (и тоже композитор) и библиотекарь придворного оркестра, отметил иронически в одной из своих книг, что композитор не должен мечтать – ни о мыле, ни об одеколоне, ни о полотенце; он должен оставаться отверженным в мире искусства» [10].*

Втім, Л. Лісовський вважав, що, попри всі негаразди, «для композитора высшая отрада в жизни – слышать в исполнении свои пьесы, особенно, мало и совсем не исполнявшиеся». Ось які конкретні міри він пропонував: «По примеру бывшего придворного оркестра в Петрограде, я предлагаю теперь нашему союзу ввести периодические репетиции, на которых проигрывались бы новые рукописи. Можно было бы для этого назначать и съезды композиторов. А самые репетиции устраивать публично с платой за вход. <...> Можно было бы субсидировать авторов из репетиционного сбора. <...> Мне кажется, что нормальное разрешение композиторского вопроса необходимо нам в целях подъема и расцвета нового русского творчества» [10].

Однією з важливих галузей діяльності Л. Лісовського протягом 1920-х рр. стала його участь у роботі ВМК НКО (Вукмузкому, Вищого музичного комітету Народного комісаріату освіти УРСР) – спочатку як члена, згодом як секретаря.

Вищий Музичний Комітет НКО був заснований у 1921 р. як Вища Музично-Репертуарна Рада при Всеукрмузтекомі (Всеукраїнському музично-театральному комітеті). Вже на початку 1922 р. зустрічаємо у періодиці повідомлення про діяльність ради: ухвали щодо друку творів, оголошення творчих конкурсів, спорядження фольклорних експедицій, створення “збірника кращих українських мелодій для розіслання найвидатнішим композиторам” [16, с. 74]. До складу ВМК входили також С. Богатирьов, Б. Яновський, С. Дрімцов, П. Козицький. За свідченням О. Дзбановського, впродовж 1921/27 рр. комітет розглянув 2506 творів [2].

Ідея створення органу, який координував би музичну діяльність у різних її проявах, належала К. Стеценку. В архіві Л. Лісовського зберігся машинописний документ із правками К. Стеценка – це “Положення про Музичний комітет при Всеукраїнському відділі мистецтв Комісаріату народної освіти”, що датується приблизно 1920 р. [13]. У “Положенні” визначені не лише структура та юридичний статус комітету, який мав керувати всіма музичними установами України, але й головні цілі його діяльності: організація “музичної справи” та розробка питань теорії і практики музичного мистецтва.

Таким чином, новоутворена Музично-Репертуарна Рада мала стати органом, “куди молоді композитори звертаються для попередньої музичної критики їхніх творінь” [5]. Наведена цитата запозичена із записки “Завдання Вищої Музично-Репертуарної Ради”, датованої 22.04.1924 р. (зберігається в архіві К. Стеценка ф. 67 ІР НБУВ). Існують незаперечні підстави вважати, що її авторство належить Л. Лісовському: це почерк і підпис композитора. На жаль, наразі не вдалося встановити, чи була вона подана до офіційних інстанцій і, якщо так, то до яких саме. Втім зміст її є доволі цікавим, особливо,

якщо зважити на те, що її автор виконував обов'язки секретаря ВМК НКО наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр.

Наведемо текст записки мовою оригіналу. «Высший Музыкально-Репертуарный Совет является центром, куда молодые композиторы обращаются для предварительной музыкальной критики их творений. Надо ли говорить о том, какой громадный интерес представляет для авторов компетентная оценка их творчества, какую пользу для дальнейшего их развития может им приносить критика сурового художественного ареопага, каким по своему существу должен быть Высший Музыкально-Репертуарный Совет. А, между тем, что мы видим на деле? Присылаются массы манускриптов в Совет и вскоре же оттуда отсылаются обратно; пишется на них масса рецензий, составляются протоколы заседаний Совета; затем, ни молодые композиторы не ведают о том, каково суждение о них государственной критики и кто их судит, ни рецензенты не имеют у себя полной сводки рецензий Совета, которая может и даже должна им пригодиться в будущем, как для прослеживания за ростом того или другого автора и за общей картиной музыкального творчества на Украине, так и для различных справок, не говоря уже о том, что в рецензиях появляются нередко и мысли общего характера, которые иногда необходимо процитировать. При настоящем положении вещей рецензии, написанные на клочках, сдаются в архив и по прошествии некоторого времени утрачиваются бесследно.

Таким образом, Высший Музыкально-Репертуарный Совет во всем объеме своей деятельности является полным иском для общества. Это надо признать неправильным. Думается, необходимо установить следующий ход дела: 1) сочинения авторами должны предъявляться в двух экземплярах (обязательно, четко написанных), причем один экземпляр возвращается автору после отзыва, а второй остается в библиотеке Совета; 2) рецензии должны быть размножены в трех экземплярах, причем один экземпляр выдается рецензируемому автору, другой – рецензенту, а третий входит в общий сборник при библиотеке Совета. Ежегодно должны выпускаться печатные сборники этих рецензий, подобные толстым изданиям прежних “Трудов” разных научных комиссий. Вспоминаю, каким ценным материалом были при бывшей Харьковской Воскресной школе для рабочих ежегодные выпуски томов под общим заглавием “Что читать народу”, где помещались рецензии на все издания для народа. Тогда инициатива исходила от частного лица, незабвенной Христины Даниловны Алчевской¹. Теперь подобную же

¹ Христина Алчевська (1843 – 1920) – видатна громадська діячка та педагог, засновниця Жіночої Недільної Школи у Харкові. Бібліографічний покажчик «Что читать народу» виходив друком з 1884 по 1906 рр.

работу следует поднять Совету. Тогда он перестанет быть иксом и войдет в живую связь с трудящейся массой» [5].

Доведеться визнати, що цим ідеям митця не судилося бути втіленими у життя. Натомість ВМК НКО дедалі послідовніше виконував функцію суто цензурну: опублікування будь-якого твору без його дозволу були неможливі. Критерії оцінки далеко не завжди вкладалися в професійні межі, що нерідко призводило до абсурдних ситуацій. Приміром, 29 червня 1929 р. ВМК дозволив до виконання хори Я. Яциневича “А вже красне сонечко” та “В нас міць”, про що були зроблені відповідні відмітки на титульних листах рукописів [4]. Але 22 липня 1930 р. ці ж самі твори було розглянуто повторно, і цього разу комітет виніс негативне рішення щодо можливості їх активного соціального функціонування: на рукописах ставиться штамп “до виконання не дозволено”. Можна лише уявляти собі, як за цих обставин почувався Л. Лісовський, підписи якого стояли на штампах ВМК – і з дозволом, і з заборобою. Зрештою, згодом подібна доля спіткала й деякі з його власних творів.

Твори Л. Лісовського виконувалися і публікувалися впродовж 1920-х років, зокрема, входили до репертуару Квартету ім. М. Леонтовича. Збереглися рукописи рецензій Б. Яновського, в яких він досить високо оцінює доробок свого колеги [21; 22; 23; 24].

У 1920-ті роки мрії Л. Лісовського про об'єднання композиторів почали збуватися. Він брав участь у діяльності мистецьких об'єднань, де користувався авторитетом як один з найдосвідченіших на той час професіоналів. Після перетворення Музичного Товариства ім. Леонтовича на ВУТОРМ на початку 1928 р. разом із С. Дрімцовим, Ф. Богдановим, Д. Клебановим, В. Борисовим Л. Лісовський увійшов до складу бюро Харківської композиторської майстерні – керівного органу, обраного за зразком партійних осередків [1]. У 1930 р. разом із С. Богатирьовим, М. Вериківським, П. Козицьким, В. Рибальченком, М. Тицем організував ударну композиторську бригаду Харківської філії ВУТОРМу, що декларувала спрямованість на “обслуговування заходів пролетаріату, зв'язаних з виконанням п'ятирічки, <...> промфінпляну цього року і засівкампанії” [20, с. 15].

Проте, перебування у ВУТОРМі регламентувалося досить жорсткими вимогами, що також далеко не завжди мали суто професіональний характер. У 1931 р. рішенням II та III пленумів ВУТОРМу про “перевірку лав організації й вилучення ідеологічно-чужого за настановленням своєї творчості і діяльності елементу серед членів” Л. Лісовський був виключений з лав товариства (так само, як М. Гозенпуд, Л. Кауфман, І. Ройзентур, В. Верховинець, В. Рибальченко, М. Грінченко, О. Дзбановський, Я. Панфілов та ін.) [18].

Однією з підстав для цього стало звинувачення у причетності до так званої «церковщини» в музиці. У 1928 р. Лісовського було прийнято

до новоствореної церковної секції (секції духовних композиторів) при УТОДіКу [6], що стало згодом вважатися несумісним із членством у ВУТОРМі.

Зберігся рукопис заяви до правління ВУТОРМу, в якій митець намагається дати пояснення щодо цієї ситуації. Наводимо заяву повністю мовою оригіналу. *«В числе моих консерваторских упражнений была молитва «Отче наш» (как опыт в дорийском ладу), которая впоследствии была издана у П. Юргенсона в Москве. Это – единственный опыт мой в церковной музыке. В настоящее время, сколько могу судить, этого издания не существует, ибо получил при помощи А. В. Луначарского все мои сочинения, имеющиеся на складах в Москве, я недополучил этой молитвы и у меня на руках ее тоже не имеется. Вот и все данные, на основании коих я попал, было, в церковный котел Утодик'а. И, конечно, раз ВУТОРМ считает несовместимым звание его члена с участием в означенном котле, я безусловно отказываюсь от такового участия, о чем заявил еще месяц тому назад в Бюро церковного котла. А потому совесть моя перед Вутормом чиста и я прошу не применять ко мне никаких [действий?]*» [9]. Зазначимо, що композитор, можливо, не в усьому був до кінця щирим і його відношення до церковної музики було більш безпосереднім, ніж він це визнавав у наведеному документі. Принаймні, існують деякі відомості про участь Л. Лісовського у Всеукраїнському православному церковному соборі 1921 р. [17, с. 389].

Однак навіть зречення від одного з власних творів не врятувало Л. Лісовського від звинувачень у впливах «церковщини» на його стиль та проголошення його хорової сюїти “Гасла ЦК ВКП(б)” 1925 р. “шедевром” церковщини в музиці під час відповідної кампанії 1931 р. [19]. (Цікаво, що опублікована у 1925 році сюїта була високо оцінена і рекомендована до друку М. Вериківським, який охарактеризував її як “цінний твір, котрий слід всіляко вітати” [15].)

Роки перебування Л. Лісовського у Харкові – великому культурному центрі з поліетнічним складом населення – були багатими на події і доволі драматичними. Його життя і творчість є одним з численних відображень епохи. Різномісна мистецька діяльність, наполеглива буденна праця, багаторазово висловлені міркування про шляхи й можливості удосконалення музичного життя тощо свідчать про непересічність особистості митця, внесок якого до формування культурного простору улюбленого міста видається дуже значним. Відтак, його творча постать безперечно заслуговує на подальше поглиблене дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богданів Ф. Харківська композиторська майстерня ВУТОРМу [Текст] // *Музика масам*. – 1928. – № 7. – 29–30.
2. Дзбановський О. Вищий Музичний Комітет при Відділові Мистецтв Наркомосвіти (Історичний нарис) [Текст] / О. Дзбановський // *Музика*. – 1927. – № 4. – С.33–34.
3. ІР НБУВ. – Ф. 138, од. зб. 32.
4. ІР НБУВ. – Ф. 50, од. зб. 1451, 1452.
5. ІР НБУВ. – Ф. 67, од. зб. 129.
6. ІР НБУВ. – Ф. 67, од. зб. 163.
7. ІР НБУВ. – Ф. 1, од. зб. 39640.
8. ІР НБУВ. – Ф. 1, од. зб. 39643.
9. ІР НБУВ. – Ф. 1, од. зб. 39960.
10. ІР НБУВ. – Ф. 1, од. зб. 39741.
11. ІР НБУВ. – Ф. 1, од. зб. 40639.
12. ІР НБУВ. – Ф. 1, од. зб. 40633, 40637, 40643.
13. ІР НБУВ. – Ф. 1, од. зб. 36597.
14. ІР НБУВ. – Ф. 1, од. зб. 39638, 39640, 40210.
15. ІР НБУВ. – Ф. 1, од. зб. 39716.
16. *Мистецька хроніка* [Текст] // *Шляхи мистецтва*. – 1922. – № 1. – С. 74.
17. Пархоменко Л. Українські композитори в автокефальному русі першої чверті ХХ ст. [Текст] / Л. Пархоменко // *Мистецтвознавство: IV Міжнародний конгрес українців*. – Одеса–Київ : Вид-во Асоціації етнологів, 2001. – Кн. 2. – С. 381–390.
18. Постанова IV поширеного пленуму ЦП ВУТОРМу (4-5/V-31 р.) в справі перевірки складу організації [Текст] // *Мистецька трибуна*. – 1931. – № 10–11. – С.14.
19. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи [Текст] / М. Ржевська – К., 2005. – С. 267–290.
20. *Ударна бригада композиторів* [Текст] // *Мистецька трибуна*. – 1930. – № 1. – С. 15.
21. Яновський Б. «Чудо», буффонада в 1 дійстві Л. Лисовського [Текст] / Б. Яновський // ІР НБУВ. – Ф. 67. – Од. зб. 362.
22. Яновський Б. «Журавель» Л. Лисовського [Текст] / Б. Яновський // ІР НБУВ. – Ф. 1. – Од. зб. 39714.
23. Яновський Б. Л. Лисовський. «Українська увертюра» [Текст] / Б. Яновський // ІР НБУВ. – Ф. 67. – Од. зб. 357.
24. Яновський Б. Романси Л. Лисовського [Текст] / Б. Яновський // ІР НБУВ. – Ф. 1. – Од. зб. 39713.

ПОСТАТЬ ОЛЕКСАНДРА ПОТЕБНІ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ХАРКОВА

Запропоновано розгляд фольклористичних засад наукової діяльності О. О. Потебні в історико-культурному просторі Харкова.

Предложено рассмотрение фольклористических основ научной деятельности А. А. Потебни в историко-культурном пространстве Харкова.

The folklore science fundamentals of A. Potebnia scientific activity in the historical and cultural environment of Kharkiv are examined.

Серед видатних українських учених постать Олександра Опанасовича Потебні є особливо привабливою, бо, як всевітньо відомий науковець, він належить історії Харкова. Наукова спадщина О. Потебні настільки багатомірна, що привертає увагу філософів і філологів, лінгвістів і етномузикологів, психологів, культурологів, етнологів та педагогів. І, хоча проаналізовано з творчого доробку вченого вже чимало, усвідомлення цього феномену ще триває. О. Потебня залишається самотнім і оригінальним і тому відмінним, часто незрозумілим для інших.

Мета статті – виявлення фольклористичних засад наукової психолінгвістичної концепції О. Потебні.

Новітні наукові дослідження в гуманітарній сфері орієнтуються на поглиблення інтеграції мовознавчих аспектів з філософією, психологією, культурологією, соціологією, на виявлення й розкриття механізмів, умов та процесів діяльності мови у зв'язку з мисленням, розглядають мову як засіб спілкування й відображення світу. Основи такого розуміння природи й суті мови було закладено в ХІХ ст. в період становлення наукового мовознавства. Прихильником психологізму у мовознавстві був і О. Потебня.

О. Потебня – єдиний визначний український мовознавець ХІХ ст., який вирізнявся серед учених-сучасників надзвичайною широтою наукових інтересів та енциклопедичністю знань. Оригінальні думки та ідеї, висловлені ученим і сформульовані пізніше іншими дослідниками, в деяких галузях знання зробили справжній переворот. О. Потебня стояв біля витоків сучасних підходів до історичної граматики, історичної діалектології, семантики, етно- і соціолінгвістики. Сприймаючи світ через призму мовної картини, він побачив у міфі, фольклорі похідні від мови моделюючі системи. Тільки через сто років подібні ідеї знайшли відображення в дослідженнях представників тартусько-московської школи семіотики.

У процесі вивчення фольклору і мови О. Потебня одним із перших почав розробляти проблеми історичної еволюції мислення, закономірностей теорії та

психології творчості, становлення людської свідомості. Досліджуючи і осмислюючи ці проблеми, він прийшов до висновків, які набагато випереджали його час. Тому ряд положень його психолінгвістичної концепції був серйозно проаналізований лише в 70 – 90-ті роки ХХ ст. і виявився *актуальним* не тільки для лінгвістики.

Предмет дослідження – університетське українське середовище Харкова другої половини ХІХ ст. як соціокультурний чинник формування наукової концепції вченого. Саме цим обумовлене звернення до образу Харкова – міста своєрідного і суперечливого щодо процесу формування і виявлення тих чи інших соціокультурних акцентів в різні історичні періоди його існування.

Теорії урбанізму розглядають місто як особливий феномен культури, а відтак, особливого стилю життя і мислення мешканців міської спільноти. У варіативності людської історії міський спосіб життя як явище модернізації – переходу від аграрного суспільства до індустріального – занадто неоднозначно поцінований. Великою мірою це положення стосується Харкова, міста надзвичайно важливого для української культури і національної самосвідомості.

Харків упродовж тривалого часу був типовим “малоросійським” містом, де панувала українська традиційна стихія. Так, ще в середині ХІХ ст. саме в місті О. Потебня записав декілька зразків пісенного фольклору. Наприклад, від сліпого хлопчика ним записана пісня “Що я кому винуват, за що погибаю”¹.

У Харкові від рідної тітки Параски О. Потебня записав ліричні пісні “Перебрався я через річку” та “Ой піду я у садочок” [12, с. 285]. Від тієї ж Параски Юхимівни, але вже у селі Перекопівка Роменського повіту Полтавської губернії записав О. Потебня веснянку “Кроковее колесо”, аналіз символів якої містить його праця «Объяснение малорусских и сродных народных песен» [9, с. 154].

Треба зауважити, що 50 – 70-ті роки ХІХ ст. були періодом особливої уваги української інтелігенції, харківської зокрема, до своєї мови, до національної культури. У Харкові початок вивченню народної творчості заклали Г. Ф. Квітка-Основ'яненко, І. І. Срезневський, М. І. Костомаров, А. Л. Метлинський. Формуванню збирацьких інтересів О. Потебні сприяли праці його сучасників: збірка А. Л. Метлинського «Народные южнорусские песни», дослідження М. І. Костомарова «Об историческом значении русской народной поэзии».

Захоплення українською піснею, етнографією, мовою було характерним для викладачів і студентів Харківського університету середини ХІХ ст. На

¹ Зберігається у архіві ЦНБ АН України; надрукована у 5-му томі «Трудов этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край, снаряженной императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собранные действительным членом П. П. Чубинским». В цьому ж томі міститься ще 38 пісень з поміткою «Из собрания А. А. Потебни».

молодого О. Потебню сильне враження справили погляди А. Метлинського щодо важливості пізнання обласних наріч української мови. Спілкування зі студентом-медиком Неговським, який мав велику кількість власноруч записаних пісень та бібліотеку українських видань, було значним поштовхом для переходу студента-першокурсника О. Потебні з юридичного на історико-філологічний факультет.

Вже під час навчання в університеті О. Потебня записує народні пісні у Валківському та Вовчанському повітах Харківської губернії: це веснянки “Ой ти, селезню, коси густі”, “Хоче ж мене мати” [12, с. 26, 33]. Аналіз вербальної символіки веснянки “Як задумав молод женитися” містить праця О. Потебні «О некоторых символах в славянской народной поэзии». Дослідження «О купальских огнях и сродных с ними представлениях» базується на аналізі багатьох пісень, зокрема петрівчаних та купальських, записаних у Валківському повіті: “Та ходила дівчинька по межі”, “Ішли дівочки в ліс по ягідочки”, “Ходили дівочки коло Мареночки”, “Як пішла Ганна до броду по воду” [8].

Всього ним записано кілька сотень народних пісень. Нагромаджуючи фольклорний матеріал, учений мав за мету дослідження явищ духовної культури в історичному розвитку, реставрування по збережених реліктах української народної культури мови і мислення, психології народу.

Про те, яку цінність мав фольклор для О. О. Потебні і яку роль відіграв він у долі науковця, можна судити з його листа до чеського ученого-славіста А. О. Патери: «Обстоятельствами моей жизни обусловлено то, что при научных моих занятиях исходной точкой моей, иногда заметной, иногда не заметной для других, был малороссийский язык и малорусская народная словесность. Если бы эта исходная точка и связанное с ней чувство не были мне даны, и если бы я вырос вне связи с преданием, то, мне кажется, едва ли я стал бы заниматься наукой» [5, с. 6].

Українську мову майбутній учений добре знав з раннього дитинства, бо народився на хуторі Маневі, що біля села Гаврилівки Полтавської губернії (нині с. Гришине Сумської області). Деякий час родина перебувала в українському селянському середовищі, в природному звуковому пісенному і мовному оточенні. Рід О. Потебні – старовинний, козацький. У роботі «К истории звуков русского языка» знаходимо етимологічне пояснення його прізвища: слово «потебня» татарського походження, означає шкіряні лопасті по боках козацького сідла. Потебня, множина – потебні – те саме, що “тебеньки” (як у пісні співається: “...сів на коня та вдарив в потебеньку, / та й поїхав помаленьку”)» [2, с. 10].

Із семи років Олександр виховувався в родині бездітного дядька по матері Олексія Івановича Маркова, який після закінчення Харківського

університету працював викладачем російської мови і словесності в гімназії польського містечка Радом. Олександр досконало вивчив польську, німецьку мови, латину. У 1851 р. вступив до Харківського університету, мотивуючи свій вибір тим, що в 20 – 30-ті роки XIX ст. цей заклад закінчили три його дядьки по матері.

Його ранню наукову розвідку (ще студентську) “Перші роки війни Богдана Хмельницького” написано переважно по матеріалах козацького літопису та українських народних пісень. По закінченні університету О. Потебня за порадою професора П. О. Лавровського почав готуватись до магістерського екзамену зі слов’янської філології. Водночас під керівництвом професорів він викладає деякі розділи курсів по кафедрі російської словесності. За два роки О. Потебня представив магістерську дисертацію «О некоторых символах в славянской народной поэзии», предметом якої став здійснений на матеріалі народних обрядів, ігор, замовлянь, прикмет, казок, пісень аналіз символіки слів “вогонь”, “світло”, “ніч”, “вода” та ін. у сербській, словенській, болгарській, чеській, польській, лужицькій мовах.

Після захисту магістерської дисертації О. Потебню призначили ад’юнктом Харківського університету. У 1862 році, готуючи до завідування новою кафедрою порівняльної граматики індоевропейських мов, його відрядили до Берліна на стажування. Більше року О. Потебня студіює санскрит, беручи приватні уроки у відомого фахівця, розуміючи, що знання санскриту відкриває багато можливостей. Вже у 1863 році О. Потебня повертається до Харкова, викладає в університеті, готує докторську дисертацію.

50-ті – початок 70-х років XIX ст. є важливою межею в історії Харкова. Саме в цей час Харків почав стрімко змінюватись. Це був час великого і суперечливого реформування соціально-політичного устрою російської імперії, час скасування кріпосного права, відкриття Донбасу й проведення повз місто залізниці, час перетворення Харкова на типовий промисловий центр. Упродовж півстоліття (1850 – 1900) територія міста виросла майже в двадцять, а населення – в п’ять разів. На початку XIX ст. у місті жило ледь більше п’яти тисяч чоловіків (жінок не враховували), напередодні реформи 1861 року – понад 50 тисяч [6, с. 8]. Міський стиль життя зі своєю раціональністю нищив теплу споріднену селянську спільноту. Українську мову було витіснено з центральних районів міста в передмістя та на базари. М. Ф. Сумцов в історико-етнографічній розвідці звертає увагу на знищення приміського і все ще селянського світу на Основі і такі ознаки нового Харкова, як “заміна шапки картузом, української пісні великоруською кабацькою” [11, с. 230].

Проте, існували університет і університетське середовище. Довкола університету збиралася освічена публіка, яка немов продовжувала попередні твердження про обраність і “учене” майбутнє Харкова. Ще напередодні

відкриття університету В. Н. Каразін відзначав, що Харківська губернія і, зокрема, Харків можуть бути тим для Росії, чим Афіни для Давньої Греції.

Цікаві образи Слобожанщини і Харкова виведені в панегірику Івана Орновського родині Донець-Захаржевських у 1705 р. Панегіричні промови щодо Харкова – міста Захаржевських (Захарполіса, міста Захарії, шанувальника мудрості) – стали знаковими для подальших уявлень українських учених. Найсуттєвіший образ “міста Захарії” – Харкова – дав Г. Сковорода, викладач харківського колегіуму в одній із своїх латиномовних поезій: *Oratio ad deum in urber Zacharolim*. Формує просвітительський образ Харкова і найвідоміший харківський письменник першої половини ХІХ ст. Г. Ф. Квітка-Основ'яненко. Пізніше цей образ Харкова використано Д. І. Багалієм та Д. П. Міллером – образ розвинутого міста, осередку торгівлі й ученості, традиційної української старовини [1].

Ідея “слобожанських українських Атен” становить інтерес з огляду на подальшу діяльність харківської професури та студентства. Наукова творчість і громадська діяльність О. Потебні, його яскрава особистість багато додали до образу Харкова як осередку ученості. Усна народна творчість, що була об'єктом досліджень О. Потебні, стала основою багатьох теоретичних положень його наукових розвідок. В його фундаментальних працях, що є неоціненною спадщиною, відображені основні теоретичні питання вітчизняної і європейської науки 60 – 80-х рр. ХІХ ст., навколо яких точились гострі суперечки представників різних наукових напрямів і шкіл.

Фольклору присвячена майже половина наукового доробку ученого. Це праці “Думка і слово” (1862), “Про міфічне значення деяких обрядів і повір'їв” (1865), “Про Долю та споріднених з нею істот”, “Про купальські вогні та споріднені з ними уявлення” (1867), велика рецензія на “Народні пісні Галицької та Угорської Русі, зібрані Я. Ф. Головацьким” (1880), монографія в двох томах «Объяснение малорусских и сродных народных песен», присвячена веснянкам, колядкам, щедрівкам (1883, 1887). Посмертно опубліковано теоретичні дослідження “З лекцій із теорії словесності. Байка. Прислів'я. Приказка” (1894), “Із записок з теорії словесності” (1905, 3 тт.)

Базуючись на зібраному фольклорному матеріалі, О. Потебня вперше в слов'янській діалектології систематизував ознаки української мови, якими вона відрізняється від мов інших слов'янських народів, охарактеризував межі поширення її найважливіших звукових явищ. Вчений прагнув зрозуміти, як здійснюється надскладний і невловимий синтез пізнання і творчості в процесі освоєння людиною світу, виявити історичні закономірності розвитку людського мислення і мови.

Важливо звернути увагу на зв'язки ідей О. Потебні з теорією Л. Виготського, перша зустріч якого з психологією відбулась при знайомстві

з книгою О. Потебні «Мысль и язык». Мабуть, не випадково одна з основних праць Л. Виготського має назву «Мислення і мова». Унікальність мови як породження національного та культурного життя, розуміння слова як єдності звуку, знаку і значення, історичний характер мови, єдність афекту, інтелекту і волі – всі ці думки О. Потебні знайшли творчий розвиток у роботах його видатного учня.

Ідеї О. Потебні були розвинуті в роботах Харківської школи психології творчості, ядро якої склали його учні і послідовники (Д. М. Овсянко-Куликовський, В. І. Храцієв, Т. І. Райков, Б. О. Лезін та ін.). Основний зміст цієї концепції викладено у багатотомному виданні «Питання теорії і психології творчості» [4], яка донині являє значну цінність в галузі культурології та психології.

В 60-ті роки, на початку викладацької діяльності, О. Потебня стає членом «Громади» – культурно-освітнього товариства, яке опікувалося виданням українською мовою науково-популярних книжок, організацією вечірніх та недільних шкіл, збиранням і публікацією фольклорно-етнографічних матеріалів. Одна з діячок «Громади», Х. Алчевська, засновник і керівник Харківської недільної школи для жінок, віце-президент Міжнародної ліги освіти, була студенткою О. Потебні. Вона згадує: «...юноша с античным, точно выточенным профилем, со светлыми, золотистыми волосами, с каким-то вдохновенным взглядом голубых глаз привлекал к себе самые горячие симпатии молодежи, и, когда говорил нам об историческом прошлом нашей родины, о нашей песне, о нашей поэзии и призывал к изучению её, к любви к ней, мы восторженно слушали его целыми часами <...>, и каждый клялся в душе в эти минуты посвятить родине все свои силы, отдать ей всю свою жизнь» [13, с. 37].

Провідну роль зіграв О. Потебня у становленні і роботі історико-філологічного товариства при Харківському університеті, що було засноване у 1876 р. Учений очолював його з 1878 по 1890 р. На наукових засіданнях виголошувались доповіді з питань української історії, літератури, етнографії, філософії. Найчастіше увагу доповідачів привертало українське Лівобережжя, насамперед, Слобожанщина. Товариство опікувалось також справами власного етнографічного музею, бібліотеки, історичного архіву. Товариство брало участь у скликанні кількох Археологічних з'їздів, нагороджувало преміями молодих науковців (існував фонд ім. О. Потебні). В роки головування О. Потебні було налагоджено видання «Збірника Харківського історико-філологічного товариства», двадцять один том якого вийшов друком в період з 1886 по 1914 р. р.

В радянські часи товариство припинило своє існування, та закладені ним традиції ще впродовж тривалого часу були відчутні в харківському інтелекту-

альному кліматі. В 1991 р. установчі збори ухвалили новий Статут Харківського історико-філологічного товариства. Його завданнями була організація досліджень з історії, філології, етнографії та фольклористики. Згідно із Статутом, відновлене товариство було спадкоємцем традицій своїх попередників. За наслідками засідань формуються чергові томи “Збірника Харківського історико-філологічного товариства”. Одна з функцій товариства – бути загальнохарківським, забезпечувати зв’язок між дослідниками відповідного профілю, розпорошеними по різних ВУЗах міста і України взагалі. Друкуються у збірці і праці закордонних авторів – з Австрії, Італії, Білорусії, Канади, Німеччини, Польщі, Росії, Швейцарії та ін. [3].

... Востаннє бачили Олександра Опанасовича Потебню в аудиторії університету на початку вересня 1891 року, а 11 грудня він помер. Поховано його в Харкові. Таким велетом може пишатися не лише Харків, а будь-яка цивілізована країна світу.

Висновки. О. О. Потебня як видатний вчений, значну частину доробку якого складають дослідження фольклору, був сформований українським середовищем Харкова, і, ширше – Слобідської України другої половини XIX ст. Важливу роль зіграло природне звукове оточення в ранньому дитинстві: народна пісня, жива українська мова. Харківський університет, навчання у провідних фахівців із слов’янської діалектології, спілкування із збирачами і дослідниками фольклору, взагалі образ Харкова як “ученого” міста великою мірою вплинули на формування професійних інтересів і світогляду О. О. Потебні, сформували видатного дослідника. Психолінгвістична концепція вченого може свідчити про О. О. Потебню як про фахівця європейського рівня. В свою чергу, О. О. Потебня-філософ, творчі ідеї цього видатного ученого і громадського діяча мали величезний вплив на студентів, колег, взагалі університетське середовище Харкова другої половини XIX ст.

Лінгвістичні та фольклористичні праці О. О. Потебні органічно пов’язані між собою. Спираючись на лексику слов’янських мов та образи народної поезії, вчений розробляє питання походження мови у зв’язках з мисленням, усвідомлює шляхи формування психічної діяльності людини. Залучення народнописаних творів для дослідження типологічно ранніх форм людського мовного розвитку має для О. О. Потебні принципове значення. В першу чергу дослідник приділяв увагу не питанням форми, а змістовній стороні фольклору, тим тонким семантичним зв’язкам, які поєднують чуттєве переживання і слово, слово і образ, внутрішню образність мови та сюжетно-мотивну будову народнописаного тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Багалей Д. И. История города Харькова за 250 лет его существования (1755 – 1905) [Текст] / Д. И. Багалей, Д. П. Миллер. – Харьков, 1906. – Т. 1. – 568 с. ; Харьков, 1912. – Т. 2. – 982 с.
2. Багалей Д. О. О. Потебня [Текст] / Д. Багалей // Червоний шлях. – 1924. – №4–5. – С. 10.
3. Вакуленко С. Харківське історико-філологічне товариство [Текст] / С. Вакуленко // Молода нація. – 2004. – № 2. – С. 118–137.
4. Вопросы теории и психологии творчества [Текст] / Под ред. Б. А. Лезина. – Т.5. – Харьков, 1914.
5. Дмитренко Н. К. А. А. Потебня – собиратель и исследователь фольклора: к 150-летию со дня рождения [Текст] / Н. К. Дмитренко. – К. : Знання, 1985. – 48 с.
6. Маслійчук В. Кілька зауважень про місто та міську ідеологію [Текст] / В. Маслійчук // Молода нація. – 2004. – № 2. – С. 5–21.
7. Матвеева Т. С. Vivere est cogitare [Текст] / Т. С. Матвеева // Universitates. Наука и просвещение. – 2005. – № 3. – С. 20–29.
8. Потебня А. А. Собрание трудов. Символ и миф в народной культуре [Текст] / А.А. Потебня. – М. : Лабиринт, 2000. – 479 с.
9. Потебня А. А. Объяснение малорусских и сродных народных песен [Текст] / А. А. Потебня. – Варшава, 1883.
10. Редіна О. В. Історія розвитку психології в освітній галузі Слобожанщини [Текст] / О. В. Редіна, О. І. Дзюбенко // Практична психологія та соціальна робота. – 2003. – № 2/3. – С. 4–8.
11. Сумцов М. Ф. Слобожане: історико-етнографічна розвідка [Текст] / М. Ф. Сумцов. – Харків : Акта, 2002. – 282 с.
12. Українські народні пісні в записах Олександра Потебні [Текст] / Упоряд., вступ. ст. і примітки М. К. Дмитренка. – К. : Муз. Україна, 1988. – 310 с.
13. Франчук В. Ю. А. А. Потебня [Текст] / В. Ю. Франчук – М. : Просвещение, 1986. – 141 с.

УДК 792.2/.5"18"(092)

Людмила Колчанова

КОМЕТА ДИВНОЇ КРАСИ: ОСТАННЯ СТОРІНКА ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ Є. П. КАДМІНОЇ

Досліджуються особливості останнього етапу творчості співачки і актриси Є. П. Кадміної (1853–1881).

Исследуются особенности последнего этапа творчества певицы и актрисы Е. П. Кадминой (1853–1881).

Features of last stage of creativity of the singer and actress E. P. Kadmina (1853–1881) are investigated.

Творчий феномен співачки й актриси Є. П. Кадміної знаходиться в центрі уваги кількох поколінь дослідників, проте його науковий розгляд донині не пов'язувався з проблемами художньої відповідності між музичним та драматичним виконавством. Це означає, що феноменальний талант Є. П. Кадміної, котра могла виконувати на оперних сценах партії сопрано і мецо-сопрано, а

пізніше, на драматичній сцені, – провідні драматичні ролі, сприймається поза контекстом загальної специфіки музично-театрального процесу кінця XIX сторіччя, методів виховання вокалістів і артистів драми, системи акторських амплуа, що склалися на той час.

Положення з науковим осмисленням творчого феномена Кадміної ускладнюється кількома чинниками. По-перше, тим, що її легендарна постать після смерті обросла легендами (багато присвячених їй художніх творів стали впливати на трактування біографії самої актриси). По-друге, не дивлячись на короткий творчий і життєвий шлях (Кадміна померла у віці 28 років і лише 8 років працювала на сцені), вона часто міняла театри і антрепризи, багато гастролювала, жила та працювала навіть за кордоном, в Італії. Ці обставини позбавляють її творчу біографію цілісності і примушують вести пошук архівних документів на широкому географічному просторі (Москва, Петербург, Казань, Київ, Харків, Одеса та інші міста колишньої Російської імперії), а також враховувати особливості тієї чи іншої глядацької аудиторії та антреприз, зокрема, провінційних, з якими працювала актриса.

Дана робота, як і попередні статті автора [1, 2], *покликана визначити роль та місце Є. П. Кадміної* – актриси зяскравим та універсальним обдаруванням, яка закінчила свій творчий і життєвий шлях на харківській сцені за трагічних обставин – *у загальному історичному процесі формування обрису сучасного музично-драматичного театру*. Існуючі біографічні і краєзнавчі дослідження феномена Є. П. Кадміної як актриси та співачки не розкривають його сутності у культурно-історичному контексті розвитку театрального мистецтва, а стосуються переважно подробиць її особистого життя. Для аналізу причин, особливостей та наслідків раптового переходу артистки від оперного до драматичного виконавства обрано дві найбільш характерні ролі Є. П. Кадміної – Офелії в трагедії У. Шекспіра “Гамлет” та Катерини у “Грозі” О. М. Островського.

Основним джерелом інформації про життя і творчість Є. П. Кадміної з 1970 р. залишається книга Б. С. Яголіма «Комета дивної красоти» [6], де зроблена спроба простежити життєвий та творчий шлях Є. П. Кадміної, відтворивши його через посмертні публікації про неї. Проте Б. С. Яголім розглядає етапи художнього зростання Є. П. Кадміної та її сценічні тріумфи, обираючи традиційні для мистецтвознавства радянської доби цілі: показ громадського протесту демократично налаштованих членів суспільства в царській Росії, узв'язку з чим хрестоматійні уявлення про театр та драматургію подано крізь призму бачення революційної критики, а також підкреслено негативні аспекти діяльності театральних антреприз.

Однак фактологічна цінність книги Б. С. Яголіма не підлягає сумнівам. У ній міститься низка важливих бібліографічних посилань, які при ретельному

опрацюванні можуть привести до розуміння важливих аспектів як творчої вдачі Є. П. Кадміної, так і, в цілому – театрального процесу обох російських столиць і провінції. У роботі також використані наукові праці, які базуються на публікаціях в періодичній пресі Харкова та Одеси 1880/1881 рр., і такі, що розглядають театральні системи У. Шекспіра та О. М. Островського у контексті розвитку російського театру.

Таким чином, одним з **головних завдань** даної статті є виявлення об'єктивних факторів як біографічного, так і загальноестетичного плану, під впливом яких розвивався театральний-артистичний талант Є. П. Кадміної у останній в її житті театральний сезон (1880/81 рр.). Зрештою, це може стати у пригоді *виявленню особливостей вокальної і акторської техніки Є. П. Кадміної в процесі зближення меж традиційних сценічних амплуа, а також принципів підходу артистки-співачки до створення музично-драматичного образу, знаходженню закономірностей процесу трансформації виразних засобів оперного та драматичного мистецтва, який відбувся при переході Є. П. Кадміної на драматичну сцену.*

Останній у житті Кадміної театральний сезон розпочався в Харкові 8 вересня 1880 р. і продовжувався до 26 лютого 1881 р. В ньому співачка в 47 виставах виконала практично всі кращі партії оперного репертуару. Однак саме в цьому сезоні вона зіткнулася із непереборними обставинами, через які мала погодитися перейти на сцену драматичного театру. Першою її роллю була Офелія в “Гамлеті” У. Шекспіра.

К. І. Ровда [5] наводить приклад трактування образу Офелії М. М. Єрмоловою, яка вперше на високому художньому рівні зіграла цю роль у 1878 р., замінивши Г. М. Федотову на сцені московського Малого театру. Про останню, у свою чергу, критики писали незадовільні рецензії, вказуючи на те, що актриса демонструвала лише “прекрасну дикцію та вміння вправно поводити себе на сцені” [5, с. 620]. Як уявляли цю роль критики у 1877 р., можна зрозуміти з тієї ж рецензії: “Перед нами не було ідеального образу тихої, чистої та цнотливої дівчини” [там само]. Що ж до М. М. Єрмолової, то її трактування сприймалося сучасниками як “першокласне” і таке, що “підводиться не тільки над російськими виконавицями цієї ролі, а й над італійськими та німецькими. У більшості виконавиць, – доводив свою точку зору критик, – Офелія привертає увагу глядача тільки у сцені божевілья, до того ж вона залишається безбарвною, непомітною. Не те у виконанні Єрмолової. Вже по тому, як вона проводить сцену з Гамлетом у третій дії, глядач сповнений тривоги, що з нею трапиться щось зле, що ця чиста істота має бути охопленою психічним розладом” [там само]. Характер виконання Єрмоловою ролі Офелії був таким, що глядач не прощав Гамлетові її загибелі.

Тобто своїм виконанням Єрмолова «підкреслювала в образі Гамлета незгладимі риси черствості та себелюбства, чим поглиблювала трагізм героїні» [5, с. 620].

Актриса О. О. Яблочкіна, яка прийняла естафету ролей від М. М. Єрмолової у Малому театрі в 1888 р., повторювала слова попередниці про те, що Офелія «запашна квітка, сповнена ніжності, проте слабка і мало діюча, що й призводить її до швидкої загибелі при зіткненні з життям. Зникає жіночність – зникає її життєздатність, і вона вмирає...» [4, с. 136].

Поряд з Єрмоловою оригінальний приклад вирішення ролі Офелії демонструє Кадміна. У її виконанні Офелія в перших трьох діях поставала не тихою та покірливою, а гордовитою та владною, мовчазною і зосереджено-пристрасною, стриманою і проникливою; людиною, яка любила й розуміла Гамлета, свідомством чого був і своєрідно виголошений актрисою монолог про великий, хоча й затьмарений розум героя. Проте сцена божевілья, на думку того ж, цитованого вище, критика газети «Южный край», не підіймалася над посереднім рівнем виконання [1, с. 620].

Втім ця оцінка стосується вже виступу Кадміної в ролі Офелії у вересні наступного, 1881 р. Її харківський дебют в цій шекспірівській ролі відбувся значно раніше, 19 грудня 1880 р. А якщо врахувати, що непостійна художня вдача артистки часом заважала її стабільним виступам на сцені, можливо, що критичні закиди Кадміній (як і дифірамби на її адресу) є цілком слушними. Однак дебютний виступ, запропонований співакці антрепренером Медведєвим, був, беззаперечно, справжньою художньою подією. І цьому є багато свідчень. Один з рецензентів наполягав на тому, що Кадміна досягла успіху саме у сценах божевілья. «Неможливо було повірити, що так грає оперна артистка, котра вперше виступає на драматичній сцені. Кадміна була ще небаченою Офелією» [6, с. 113].

За свідченнями професора Київського університету Б. Я. Букрєєва, сучасника Є. П. Кадміної, які наводить у свої книзі Б. С. Яголім, «коли Кадміна-Офелія з'являлась на сцені, усі інші відступали на другий план. Перш за все глядачів вражав вираз її очей, що світилися надзвичайною ніжністю до обранця. Рішення піти з життя звичайно трактувалося виконавицями, як слідство божевілья, викликаного удаваним охолодженням почуттів Гамлета до Офелії. Інакше трактувала це Кадміна. Хвилини божевілья змінювались у її героїні моментами досить реальної оцінки свого положення. Кадміну-Офелію, як і Гамлета, бентежила думка: як далі жити у цьому страшному світі, чи вистачить сил на безперервну та безнадійну боротьбу? Чи не краще відразу покінчити з таким безглуздом життям?» [6, с. 113].

Таким чином, перший виступ Кадміної у драматичній ролі був не тільки театральною сенсацією, а й ідейною акцією, яка показала причини зростання кількості прихильників таланту Кадміної та можливі витоки її рішення саїмі

піти з життя. Про це свідчив один із сучасників вже після самогубства артистки: “Не забути ту Офелію, яка хоча б на коротку мить, коли тривала вистава, спроможна була пробудити, підняти з найглибших шарів наших зачерствілих душ все, що там затаїлося чистого, прекрасного та шляхетного” [6, с. 113].

Причиною надзвичайного емоційного підйому, який відчували сучасники на виставах Є. П. Кадміної, вірогідно, була й непересічна вдача артистки, подібну до якої, характеризуючи трагіка П. М. Орленева, театральний критик О. Р. Кугель визначив як “амплуа неврастеніка” [3, с. 15]. “Надрив” у грі Є. П. Кадміної особливо став помітним тоді, коли вона відчула втрату вокальних якостей свого голосового апарату.

У струмені утішних відгуків, присвячених виступам Кадміної на харківській оперній сцені, все частіше та наполегливіше з’являлися рецензії, в яких відмічався суттєвий недолік: неприємне – то різке, то глухе звучання її голосу в верхньому регістрі та пов’язана з цим неточність інтонування. “Подібні закиди, – пише з цього приводу Яголім, – висловлювались і в київській пресі. Вочевидь, виконання надмірно високих партій негативно вплинуло на стан голосу співачки, і це з плином часу починало відчуватися більш виразно” [6, с. 111].

Однак Є. Кадміна, навіть після блискучого успіху в ролі Офелії, не поспішала дати згоду на повну відмову від оперного виконавства. Хоча й погодилась виступити ще в двох драматичних виставах – мелодрамі А. Доде та А. Белко “Злочин та покарання” (переклад з французької) та комедії Г. Кугушева “Друзі-приятелі”. Як слушно коментує Б. Яголім, “вистави ці художнього успіху не мали. Кадміна почувалася в них невпевнено та грала нижче своїх можливостей” [6, с. 115].

Тож, коли оперний сезон закінчився, вона прийняла запрошення виступити в Одесі на сцені драматичного театру Форкатті з дебютом у ролі Катерини в “Грозі” О. Островського. Ймовірно, що співачку надихнув досвід роботи над партією Катерини в опері, до якої сам О. Островський написав лібрето. Музичну партитуру створив В. Кашперов, другорядний композитор і знаний вокальний педагог, який працював у Московській консерваторії під час навчання там Є. Кадміної. Диригував харківською прем’єрою відомий у майбутньому як хормейстер Великого театру У. Авранек. Невисокі художні якості, інтонаційна вторинність опери В. Кашперова зумовили її коротку сценічну історію. Є. Кадмінін з-за відсутності серйозної режисури та браку часу на підготовку ролі треба було самостійно знайти не тільки її сценічний малюнок, а й вірні інтонації, відповідні образному наповненню драми О. Островського. Виконуючи це завдання, вона не йшла торованими шляхами.

За свідченням вже згаданого Б. Я. Букреєва, “світ мрії, створений в юнацтві Катерини, поступово розсіювався – перед героїнею Кадміної поставала страшна дійсність, яку не можна змінити” [6, с. 117]. Деякі деталі виконання наближали створений актрисою образ Катерини до образу Офелії. Героїня Шекспіра у трактуванні Є. П. Кадміної вважала, що лише смерть може висловити її протест проти жорстокої реальності життя. Самогубство Катерини-Кадміної, також, було викликано не стільки відчаєм (можливо, ніколи вона не була настільки впевненою у власній правоті), скільки пристрасним протестом проти самодурства.

Соціальний підтекст образу Катерини як “проміню світла в царстві темряви” (за хрестоматійним виразом М. О. Добролюбова), що був присутній в п’єси О. М. Островського і знаходив широку підтримку в демократичних колах глядачів, не вичерпував змісту цієї ролі у виконанні Є. П. Кадміної. Насправді у трактуванні його актрисою все було значно складніше. Своєю інтерпретацією образу Катерини вона не наполягала й на широко розповсюдженому сценічному рішенні “Грози” як висловленні “поезії народного життя”. Її трактування, з одного боку, спиралося на добре відомі виконання ролі Катерини Л. П. Нікуліною-Косицькою, Г. М. Федотовою, М. М. Єрмоловою в Малому театрі, з іншого – було продиктоване міцними особистісними факторами, заснованими на вивільненні нервової напруги у сценічному середовищі (особливо у монолозі “Чому люди не літають?”), що призвело до небаченої досі в “Грози” драматичній експресії. В такому випадку звичайна для виконання п’єси О. М. Островського в ті часи побутова інтонація унеможливлювалась.

Оцінки виконання ролі Катерини Є. П. Кадміною були не одноставними, але цілком зрозумілими, виходячи з того, що артистка шойно покинула оперну сцену. “Якщо виконання Кадміної не можна назвати бездоганим, то тільки тому, що в її грі дуже часто прориваються звички оперного виконавства – в дикції з’являється наспівність, фраза вимовляється як речитатив <...>. Безсумнівно, – писав невідомий критик, – цей недолік усунеться сам собою, він аніскільки не заважає силі вражень...” [6, с. 117].

Проте “недолік”, відмічений провінційними рецензентами, незабаром відгукнувся свідомим запозиченням цього прийому. Так, згадувана в ролі Офелії О. О. Яблочкіна робила “вокалізацію” літературного тексту цілком свідомо: “...я починала співати, потім загублювала мотив, намагалася знайти його знову, нелевним голосом намацувала звуки, з яких створювала новий мотив, потім кидала спів, переходячи на звичайну мову і знову поверталася до пісні” [4, с. 136].

Відомо також, що О. М. Островський, виступаючи в якості режисера власних п’єс в Малому театрі, під час читань та індивідуальної роботи

з акторами звертав їхню увагу на пониження і підвищення мелодії з “переломом” посередині (тобто “підйомом і спуском”). Зокрема, він брав участь у підготовчій роботі з акторами Малого театру в квітні 1873 р. перед прем'єрою своєї п'єси “Снігуронька” (музика П. І. Чайковського) 11 травня 1873 р., в якій Є. П. Кадміна виконувала одну з провідних ролей.

Випереджуючи подальші модерністські трактування “Трози”, Кадміна наближала свою героїню скоріше до жіночих персонажів Достоєвського, перетворюючи побутовий світ провінційного містечка Калинова у всесвіт пристрастей шекспірівського масштабу.

Отже, останній театральний сезон Є. П. Кадміної був ознаменований остаточним переходом співачки на драматичну сцену. Це було викликано, насамперед, об'єктивними причинами, пов'язаними зі станом її голосового апарату. Однак існували обставини, які допомогли зробити цей перехід природним і, навіть, закономірним – не в останню чергу слід відмітити характер творчого обдарування актриси, тип її сценічного темпераменту. Але серед головних треба визначити близькість Є. П. Кадміної до школи Малого театру, насамперед, завдячуючи урокам актора і педагога І. В. Самаріна – “хрещеного батька” багатьох видатних майстрів сцени – В. М. Давидова, Г. М. Федотової та ін. В сутності, Є. П. Кадміна є продовжувачем традицій реалістичного драматичного мистецтва, що йдуть безпосередньо від М. С. Щепкіна, оскільки І. В. Самарин та Г. М. Федотова були його учнями.

Здобутий у процесі спілкування з найкращими майстрами реалістичної школи досвід наблизив Є. П. Кадміну до театру “переживання”, що його принципи пізніше поклав у основу своєї системи К. С. Станіславський. Актриса Кадміна ототожнювала себе із своїми персонажами, переносячи на сцену почуття, пов'язані із власною життєвою долею, зокрема, у аналізованих вище ролях Офелії та Катерини, на трактування яких суттєво вплинули її особистісні риси.

Характерними для Кадміної – драматичної актриси – були також запозичення з оперного виконавства: наспівність, вимова фрази на зразок речитативу. Пізніше ці прийоми будуть свідомо використовуватись іншими драматичними акторами задля отримання нових художніх результатів.

Таким чином, творчість Є. П. Кадміної фактично базувалась на тих педагогічних принципах, які були започатковані у першій половині XIX ст. М. С. Щепкіним та розвинені його учнями і послідовниками. Акторська діяльність Є. П. Кадміної стала однією з тих перехідних ланок, завдяки яким розвиток традицій цієї фундаментальної школи реалістичного театального мистецтва став можливим у комплексній системі навчання оперних та драматичних акторів, що була створена К. С. Станіславським у XX столітті.

За відсутності у її часи фундаментальних режисерських трактувань, сміливе втручання артистки у художнє ціле театральної вистави, зумовлене своєрідністю та неповторністю її творчої індивідуальності, дозволяють говорити про намічені нею зміни у підході до традиційних форм втілення образів на драматичній сцені, які передували появі основних принципів режисури реалістичного театру ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Колчанова Л. М. *Єввалія Кадміна: з творчого родоводу [Текст]* / Л. М. Колчанова // *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : Зб. наук. праць / За ред. Даниленка В. Я. – Харків : ХДАМ, 2008 – № 10 – 144 с. – С. 40–45.
2. Колчанова Л. М. *Проблеми взаємозв'язку оперного і драматичного виконавства у творчості Є. П. Кадміної [Текст]* / Л. М. Колчанова // *Культура України* : Зб. наук. праць / Харк. держ. акад. культури ; відп. ред. В. М. Шейко. – Харків : ХДАК, 2008 – Вип. 25. – 277 с. – С. 188–198.
3. Кугель А. Р. *Профили театра [Текст]* / А. Р. Кугель ; под ред. А. В. Луначарского ; прим. И. С. Туркельтауба. – М. : Театропечать, 1922 – 275 с.
4. *Мастера театра в образах Шекспира : Шекспир на сцене [Текст]* / [Сборник] : *Общая ред. проф. М. М. Морозова.* – М. –Л. : ВТО, 1939. – Вип. II. – 187 с.
5. *Ровда К. И. Шекспир и русская культура [Текст]* / К. И. Ровда / Под ред. акад. М. П. Алексеева. – М.–Л. : Наука, 1965. – 823 с.
6. *Яголим Б. С. Комета дивной красоты. Жизнь и творчество Еввалии Кадминой [Текст]* / Б. С. Яголим. – М. : Искусство, 1970. – 166 с.

УДК 78.071.2(477.54)(Тольба)

Олександр Чепалов

ХАРКІВСЬКІ УНІВЕРСИТЕТИ ДИРИГЕНТА В. С. ТОЛЬБИ

Досліджується формування творчих принципів видатного українського диригента В. С. Тольби та його виконавська практика у Харкові.

Исследуется формирование творческих принципов выдающегося украинского дирижера В. С. Тольби и его исполнительская практика в Харькове.

Formation of creative principles and performing practice in Kharkov of outstanding Ukrainian conductor V. S. Tolba are investigated.

Витоки формування творчого стилю багатьох сучасних українських митців – фундаторів національного мистецтва нової доби – залишаються й досі багато в чому нез'ясованими. Причини цього явища криються у тому, що мистецтвознавство радянських часів дуже побіжно розглядало біографічні дані, що стосувались післяреволюційної доби – там науковців підстерігали часом “формалістичні” уподобання героїв дослідження, які треба було виправдувати, згладжувати, шукати для них “компенсації” у наступних реалістичних,

точніше, “соцреалістичних”, опусах. Документи культурного життя другої половини 1920-х років впритул до початку 1940-х демонструють “уніфікацію” художньої думки, регламентацію творчих процесів, які відповідним чином позначались на біографії кожного непересічного митця, позбавляли його рис індивідуальності та можливостей відбору засобів самовираження. Це певною мірою стосується і оперного, ширше – музично-театрального мистецтва, яскравими представниками якого були в означений період такі видатні його діячі, як Лесь Курбас, А. Петрицький, С. Масловська, В. Склярєнко, а згодом – Б. Гмиря, З. Гайдай, О. Соболев та багато інших молодих митців. Гідне місце належить особі українського диригента **Веніаміна Савелійовича Тольби**, чия творча молодість припадає на роки його життя у Харкові. Ще під час навчання в Музично-драматичному інституті він працював у Харківському театрі опери та балету як оркестровий музикант, згодом розпочавши там і свій диригентський шлях.

Про творчі уподобання В. С. Тольби можна дізнатись зі збірки “Статті. Спогади”, яка вийшла в 1986 р. у видавництві “Музична Україна” [5]. Післямову до книги написав диригент І. Д. Гамкало (цей біографічний нарис є коротким, але змістовним, і дає уявлення про непересічну творчу вдачу В. С. Тольби).

Існує низка рецензій на вистави, поставлені за участю В. Тольби під час його роботи в Київському театрі опери та балету, і статті, переважно до ювілеїв, того ж періоду. Але біографічні матеріали, що стосуються життя і творчості В. Тольби 1930-х років, важко розшукати, бо більша частина архівів загинула під час Великої Вітчизняної війни 1941 – 1945 рр. Тому розпочата цією публікацією робота є деякою мірою піонерською розвідкою. Для неї було використано програми вистав з особистих архівів кадрових робітників Харківського театру опери та балету, періодичні видання 1930-х рр., в тому числі, багатотиражка ХАТОБу, що її збереглися одиничні примірники, які є бібліографічною рідкістю.

Мета статті – по-перше, *дослідити* витоки формування творчої індивідуальності видатного українського диригента В. С. Тольби; по-друге – на підставі документованих свідочств *узагальнити* досвід початкового етапу творчої діяльності музиканта, отриманий ним під впливом мистецького життя першої столиці України.

Отже, по закінченні в 1932 р. Музично-драматичного інституту у Харкові молодий В. Тольба починав свій творчий шлях у Харківському театрі опери та балету. У спеціальному номері газети “Комсомолец України” від 8 квітня 1934 р., що вийшов у Харкові напередодні зустрічі молодих майстрів мистецтв із робочою молоддю (популярна для тих часів ідея «смычки»), фотопортрет В. Тольби перебував у гарному оточенні. Цікаво тепер зрівняти

долі колишніх комсомольців, яким, за ідеологічними кліше епохи, дали путівку в життя партія, комсомол, радянська влада. В. Тольба був одним з наймолодших художників, представлених на цьому форумі, – йому в той час ще не виповнилося 25 років. Поруч із ним комсомольська газета представляла читачам оперну солістку Зою Гайдай, прима-балерину Валентину Дуленко і її партнера по танцювальному дуету Олександра Соболя.

З молоді російського драматичного театру тут була талановита й популярна у глядачів акторка Людмила Скопіна, що приїхала в Харків з колишнього Олександрінського театру в Петербурзі-Ленінграді. Творчу молодь театру “Березіль” представляв лише Олександр Хвиля, цікавий типажний актор, що у радянському кінематографі часто грав характерних гоголівських героїв. Молодих композиторів на цій зустрічі з робітниками було двоє: Всеволод Рибальченко, якому призначалося довге життя, і Олексій Арнаутів – останній був репресований в 1938 році. Нарешті, кінорежисер Леонід Луків, відомий у майбутньому як постановник фільмів “Олександр Пархоменко”, “Велике життя”.

Були серед представлених “Комсомольцем України” і менш значні фігури, імена яких нині нічого не говорять навіть історикам видовищних мистецтв. Однак не буде, напевно, помилкою сказати, що серед цих митців саме В. Тольбі пощастило зіграти особливу роль у вітчизняному мистецтві. Його місія тривала довше не тільки тому, що на професію диригента значно менше, ніж на артистичну кар’єру, впливає вік.

Зірка мистецтва В. Тольби, засяявши в середині 1930-х років, випромінювала справжню, а не удавану “енергію епохи”. Зсередини вона підживлювалася неабияким темпераментом митця, його захоплюючим життєлюбством, спрямованим на висвітлювання крапчиків буття. Можливо, ззовні ці риси його особистості були схожі на загальнообов’язковий комсомольський запал, однак насправді виявлялися більш глибокими, далекими від поверхневих гасел епохи.

Справжнє натхнення та енергія допомагали В. Тольбі надавати художньої переконливості інтерпретаціям навіть не досконалих творів. Серед багатьох оперних і балетних опусів його сучасників було чимало художньо слабких, однак ідеологічно витриманих – останнє було вирішальним фактором в оцінці того або іншого твору в роки, коли Тольба починав творчий шлях.

В. Тольба диригував у Харківському оперному протягом тридцятих років з невеликою перервою в сезоні 1934/35 року, пов’язаною із короткочасною роботою в новій столиці України. Характерно, що в 1934 р. його таланти у Києві ще не знадобилися, у Харкові ж втрата була очевидною: напередодні нового сезону 1935/36 року тодішній директор Харківського оперного театру

А. Воробйов із неприхованою радістю повідомляв про повернення молодого талановитого диригента у газеті “Харківський робітник” [1].

Очевидним було й те, що В. Тольба, незважаючи на короткий строк відсутності, повернувся вже в інший театр. Справа була не в тім, що колектив за цей час втратив статус столичного, а разом з ним і ряд провідних творчих працівників. Зазнала змін сама епоха: з’явилися нові установки, гасла, політичні вимоги. На першому всесоюзному з’їзді радянських письменників соціалістичний реалізм був проголошений провідним методом вітчизняного мистецтва. Остаточо було покладено край творчим “перегонам” різних стилів і напрямків. У театрі, куди повернувся Тольба, як і в інших театральних установах СРСР, вже неможливі були такі авангардні постановки, як “Машиніст Хопкінс” М. Бранда або, навіть, “Золотий обруч” Б. Лятошинського (бачити ці непересічні оперні спектаклі В. Тольба мав змогу в перші роки своєї роботи в Харкові).

З однієї сторони, у постановках оперної й балетної класики переважали консервативні устремління. (Щоправда, завдячуючи цьому, з “Тоски” вже не робили спектакль “Боротьба за Комуни”).

З іншого ж боку, спектаклі європейського рівня змінилися творіннями таких “висуванців” від мистецтва, як О. Чижко, В. Фемеліди, І. Дзержинський, чий опери заповнювали прогалини в сучасному репертуарі. Вульгарно-соціологічні нашарування відчувалися навіть у казкових творах.

Яскравими прикладами до названих тенденцій можуть слугувати дві постановки “Лебединого озера” П. Чайковського, які В. Тольба здійснив у сезонах 1932/33 та 1936/37 рр. У першій самостійній постановці він зустрівся з балетмейстером П. Йоркіним, прихильником старих традицій, чий творчий шлях розпочався ще до Жовтневої революції. Як можна зрозуміти з театральної програми до спектаклю (автор вступу Г. Невермор) [3], музичне рішення балету молодий диригент підкорив задуму балетмейстера. Це насамперед позначалося у відкритті численних купюр, зроблених попередниками, і поверненні трагічного фіналу – загибелі Одети й Зигфіра.

“Ідеальна любов не рятує їх від приреченості долі”, – вважали автори харківського спектаклю. Звичайно, вони робили ідеологічне підстрахування, наполягаючи на тому, що “для радянського глядача не страшний вплив романтичної фантастики й містики – він знає їхні соціальні джерела й класову спрямованість і сам критично розкриє їхню класову сутність” [3, с. 3].

Однак постановка П. Йоркіна була блідою копією класичної версії М. Петіпа – Л. Іванова, пристосованою до умов балетної трупи харківського театру. Зрештою, тут було двоє «головних героїв» – виконавиця партії Одети-Оділії чарівна В. Дуленко й сам В. Тольба, що вклав у першу роботу весь запал свого творчого натхнення. Не дивно, що оркестр харківського

оперного театру, підібраний і вихований А. Маргуляном як “диригентом-постом” (так В. Тольба назвав статтю, присвячену цьому музикантові [5, с. 27]) за професійним рівнем був значно вищим від багатьох інших учасників постановки, зокрема, кордебалету.

Нова версія “Лебединого озера”, здійснена разом з В. Тольбою у сезоні 1936/37 рр. балетмейстером К. Муллером, принципово відрізнялася від попередньої за ідейним змістом й художніми особливостями. К. Муллер був митцем вже іншої, радянської формації. Він закінчив Ленінградське хореографічне училище в 1926 р., працював у Харкові; в 1937 р. повернувся сюди після тривалої роботи у Великому театрі. Приводом для внесення ним змін у традиційне трактування цієї балетної вистави та більш сучасного її прочитання була нова редакція, здійснена А. Вагановою. Її охоче підхопили периферійні (в їхньому числі і харківський) театри. Відповідно до концепції ленінградського спектаклю, “Лебедине озеро” перетворювалося з казки, де світ почуттів героїв був суто людським, в “двопланову постановку про фантастичні мрії реального героя” [2, с. 76].

У харківській постановці К. Муллера Зигфрід у четвертій дії не заколювався, як у ленінградському спектаклі (музичний консультант Б. Асаф'єв, режисер-консультант С. Радлов), а кидався у двобій зі злим чарівником. Коли чаклування руйнувалося, виявлялося, що замість лебедів принця оточували справжні люди, серед яких він знаходив дівчину, схожу на Одету. “Втілення своєї мрії Зигфрід нарешті бачить у реальному житті”, – проголошував постановник у лібрето [4, с. 4]. Такою “ідилічною” картиною завершувався харківський спектакль, де трактування сюжету, відповідно до вимог часу, штучно підкорялося вихованню реалістичного світосприйняття глядачів.

Чотири роки, що минули здати першого самостійного спектаклю В. Тольби, значно підсилили вульгарно-соціологічні тенденції в трактуванні класичних творів. Це, на жаль, відчувалося й у передмові, що написав диригент до нового спектаклю: «Діючі особи “Лебединого озера” живуть у двох світах, протилежних один одному й різко контрастних по своїх музичних характеристиках. Навколо Зигфріда – великосвітське суспільство: вульгарний, торгашеський світ купівлі-продажу, де не може бути повного розкриття людини, вічної любові. Інший світ бачить Зигфрід-романтик, мрійник – світ ідеальний, світ, де можливе вічне кохання “до могили”». “Протиставлення цих двох світів, – робить дещо несподіваний висновок Тольба, – таке наочне і яскраве, що не може викликати відрази до першого з них” [4, с. 2].

Як би соромлячись цих недоречних, але обов'язкових у той час сентенцій, Тольба нейтралізує їх у фіналі своєї статті: «Виявити й донести до слухача всю глибину і яскравість реалістичних фарб чудової “поєми про любов”, вкладену

композитором у балет “Лебедине озеро”, – таким є завдання авторів постановки цієї прекрасної перлини класичної музичної спадщини» [там само].

Фотографія В. Тольби на першій сторінці програми вказує не тільки на те, що в театрі запанував сприятливий пріоритет музичного керівника постановки, а й на те, що його особистий авторитет значно зріс. В. Тольба диригує в чергу з головним диригентом А. Маргуляном “Розлом” В. Фемеліди й “Пікову даму” П. Чайковського, нарівні з академічним, шанованим Й. Вейсенбергом стає за пульт у “Весіллі Фігаро” В. Моцарта, “Фаусті” Ш. Гуно. Доречно згадати, що два останніх спектакля поставив режисер-експериментатор М. Фореггер, що був змушений перейти від авангардизму “Машиніста Хопкінса” до цілком реалістичного стилю, однак тривалий час не міг позбутися клейма “формаліста”.

В. Тольбі пощастило прийняти диригентську паличку від свого куміра А. Пазовського – постановника опери «Кармен». До його творчої спадщини він звертався й пізніше, постійно знаходячи в ній джерело натхнення й усталені принципи оперного диригування, якими охоче користувався. «Майстерність Пазовського, – писав Тольба в статті „Незвичайний диригент”, – завжди була одухотворена високою ідеєю. Поняття майстерності й змістовності були для нього нерозривні» [5, с. 36].

Здається, мистецтво В. Тольби теж було одухотворене високими ідеями, хоча не відразу й не завжди вони втрачали політичне забарвлення, ставали загальнолюдськими, не “класовими”. Втім, музика завжди залишалася музикою, а декларації й гасла епохи, навіть посилені гучномовцями або розмножені в тисячах екземплярів, на її тлі тьмяніли, втрачали міць, стиралися.

Мистецтву “музичної режисури” (саме так В. Тольба називав своєрідне вміння відтворювати оперні партитури) молодий диригент вчився не тільки у свого великого попередника, творчу роботу якого спостерігав у Харкові й Києві (“Снігуронька” М. Римського-Корсакова, “Кармен” Ж. Бізе). Разом із А. Пазовським “Кармен” у Харкові ставив знаменитий режисер Й. Лапицький. Над “Тихим Доном” І. Держинського, окрім А. Маргуляна і В. Тольби, працював не менш відомий М. Смолич, а в самостійній роботі над «Броненосцем “Потьомкіним”» О. Чижка (1937) і “Черевичками” П. Чайковського (1940) В. Тольба зустрівся із С. Масловською, режисером-вихователем, чие творче обдарування високо цінував В. Мейерхольд.

Творчі “університети” В. Тольби в Харкові тривали у спілкуванні з високопрофесійним диригентом М. Покровським, учнем М. Леонтовича, що згодом очолив Одеську оперу. Поряд працював і М. Вериківський, автор першого українського балету “Пан Каньовський” і опери “Наймичка”, підготовку й виконання якої композитор і диригент довірив саме В. Тольбі.

Читати спогади Веніаміна Савелійовича про колег (З.Гайдай і Ю. Кипоренко-Даманського, І. Козловського та І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут або М. Гришка) – і користь, і задоволення. Великий фактичний матеріал сполучається у них зі змістовністю викладу, багатством думок, метафоричних порівнянь. У спогадах В. Тольби немає пишномовності, але є височина, немає критики (у розумінні ложки дьогтю в діжці меду), але є тактовні зауваження, які відразу роблять портрет того або іншого митця не схожим на іконопис. Але найбільша цінність цих спогадів у тому, що в них відбивається портрет самого В. Тольби з усіма його художніми пристрастями й прихильностями, естетичною вимогливістю, бурхливим темпераментом, людяністю й повагою до колег, незвичайним сполученням мудрості й молодого запалу. Тим більше це стосується харківського періоду творчості, визначального для митця.

Висновки. Свій професійний шлях В. С. Тольба розпочинав у Харківському театрі опери та балету, де було зібрано кращі на той час музично-театральні сили України. Швидко опанувавши мистецтво диригування, в харківський період своєї діяльності В. С. Тольба створює кілька самостійних оперних та балетних постановок, завдяки яким набуває статусу одного з провідних майстрів музично-театральної справи.

Характер творчого обдарування й людські гідності В. Тольби можна порівняти з винятковими якостями особистості іншого сина його епохи й вихованця харківської композиторської школи – І. О. Дунаєвського, натхненного музиканта, улюбленця публіки. Обидва надбали досить справжньої мудрості, аби знайти власні позиції в мистецтві – ті, які не зробили б з них конформістів, трубадурів радянської ідеології. Однак час народження В. Тольби як зрілого майстра збігся з епохою сталінського ентузіазму – і її музику митець прагнув втілювати без фальшивих нот і награних пристрастей. Диригентові призначено було не тільки увійти в історію українського музичного виконавства, але й стати людиною-легендою разом із тими видатними художниками, у яких він вчився в харківських “музичних університетах”.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Воробійов А. М. До початку сезону в ДАТОБі [Текст] / А. М. Воробійов // Харківський робітник. – 14 вересня 1935 р.
2. Красовская В. Ваганова-балетмейстер [Текст] / В. М. Красовская – М.–Л. : Искусство, 1958. – 239 с.
3. Лебедине озеро [Текст] : Програма. Сезон 1932–33 р. – Харків : ДАТОБ – 12 с.
4. Лебедине озеро [Текст] : Програма. Сезон 1936–37 р. – Харків : ДАТОБ. – 12 с.
5. Тольба В. С. Стаття. Воспоминания [Текст] / В. С. Тольба ; сост. В. В. Тольба. – К. : Муз. Україна, 1986. – 164 с.

**КЛАВДИЯ ШУЛЬЖЕНКО – ЛЕГЕНДА ХАРЬКОВА
(к методике анализа феномена личности)**

На прикладі творчості К. Шульженко розглядається феномен особистості у вокально-естрадному виконавстві в контексті авторської методики персонологічного аналізу.

На примере творчества К. Шульженко рассматривается феномен личности в вокально-эстрадном исполнительстве в контексте авторской методики персонологического анализа.

This article is examined for example of creation of C. Shulzhenko the phenomenon of personality in pop-vocal performance in the context of author's methodic of personological analysis.

Изучение творчества выдающихся эстрадных певцов имеет не только иллюстративно-информативное, но и теоретико-методологическое значение для *практики* вокальной педагогики, нацеленной на оптимизацию профессиональной подготовки вокалистов-эстрадников в музыкальных вузах Украины. Этим продиктована **актуальность** проблематики данной статьи. Её научная **цель** – апробация методики анализа творческой личности выдающегося эстрадного певца в аспекте феноменологии личности; а **предмет** научного интереса – феномен личности певца *в эстрадном искусстве*.

Разработанная автором статьи методика феноменологического анализа личности отражает системное единство четырех базовых составных исполнительского творчества эстрадного певца [см. об этом: 5].

Ряд параметров предметно раскрывает их содержание.

1) Психологическая структура личности (генотип и индивидуальные свойства характера; влияние социума на личность; становление творческой индивидуальности).

2) Система художественных принципов и приемов исполнения (поэтика исполнительского стиля; ценностные ориентиры в творчестве; организация художественно-сценического пространства; коммуникация «исполнитель – публика»).

3) Вокальная техника (качественные параметры голоса; уровень мастерства и система профессиональной подготовки).

4) Образ исполнения (особенности сценического поведения; роль пластики и сценического движения; семантика поэтических текстов; сущность исполнительской уникальности).

Материалом для апробации предлагаемой авторской методики послужила творческая биография выдающейся эстрадной певицы Клавдии Ивановны Шульженко.

Отметим предварительно, что, употребляя словосочетание «творческая личность», следует помнить о многогранности и сложности исследуемого феномена. Ведь «творческая личность» – это посвятившая себя искусству *человеческая личность*, а последняя, как отмечают специалисты, «не может быть полностью схвачена в определении, потому что в ней много таинственного» [2, с. 40]. Поскольку «эстрадный артист творит “из себя”, его судьба, его любовь, его утраты, его жизненная борьба, вся сложнейшая система его взаимоотношений с другими людьми – все это, пройдя процесс душевной кристаллизации, входит в живую плоть его номера» [6, с. 228]. Отсюда важно рассмотреть биографию исполнителя в контексте его творческой судьбы, понять сущность уникальности его личности, исходя из фактов и критериев феноменологии творчества.

Особое место в истории отечественной музыкальной эстрады по праву принадлежит Клавдии Ивановне Шульженко. Период, когда творила на сцене певица, критики назвали «настоящей эстрадой». Особенность этого периода в том, что «эстрада как бы доводит до исполнительского совершенства то, что доступно любому зрителю...» [3, с. 390], эстрада как бы показывает зрителю его самого – «обыкновенного человека», и это максимально сближает актера и зрителя. В культурном пространстве советского общества сложилась ситуация, когда для целого поколения слушателей имя исполнителя, его голос и исполнительская манера отождествлялись с песней и её героем, т. е., «сценический образ актера непосредственно выражал его личность» [10, с. 387].

Умение сделать песню «своей» было свойственно и К. Шульженко. «Люди говорили: песни Утёсова, песни Шульженко, песни Бернеса – то ли не зная, то ли упуская из внимания, кому на самом деле принадлежали эти произведения, – вспоминал Ян Френкель. – Но ни один композитор не обижался за посягательство на свой авторский приоритет...» [8, с. 72–73].

При анализе феномена личности певицы следует прислушаться к мнению Г. Вишневской о том, что К. Шульженко создала «свой собственный стиль», и, что по степени таланта её можно сравнить только с одним представителем мировой эстрады – великой Эдит Пиаф. (Хотя «по характеру дарования они совершенно разные: в Пиаф – надломленность, трагический надрыв, в Шульженко – мягкая лиричность, светлая женственность. После её пения хотелось жить» [1]).

Генотип и индивидуальные свойства характера. Сравнивая трагический посыл творчества Пиаф и жизнеутверждающий пафос Шульженко, следует признать, что радость и лиризм песен Шульженко заданы не только реалиями советского культурного социума, в которых она сформировалась как человек и как артист, но и особенностями её яркого, взрывного темперамента, в котором преобладали бойцовские качества: оптимизм, энергия и динамика.

Пожалуй, главными качествами характера К. Шульженко были её самостоятельность и независимость. Социальная роль певицы по отношению к публике – это роль лидера. Она знала себе цену, умела любить, быть другом и работать в коллективе. Став известной артисткой, она осталась открытой для простых людей. В пору творческой зрелости певица запомнилась зрителям откровенной и изысканной. Оптимизм был в крови актрисы, составляя характерную черту её искусства, окрашенного в лирические, мягкие и задушевные тона без капли жеманности или пессимизма.

Влияние социума на личность. Творческий путь артистки начался в то время, когда советская страна и её народ с уверенностью в правильности своего исторического пути переживали пору энтузиазма. Молодежь того поколения свято верила в то, что она ответственна за судьбы страны и мира. Эта психологическая установка была воспринята Клавдией в качестве побудительного мотива и для её творчества на эстраде. Современный герой, о котором она пела в своих первых песнях «жил, работал, чувствовал, как миллионная армия его трудовых молодых современников, которые точно знали: “они родились, чтоб сказку сделать былью”» [4, с. 32].

Влияние социума на творчество Шульженко явно проявляется в тех оценках, которые она дает лирической песне: «Я хотела в своих песнях говорить об иной любви – любви к тому месту, где родился и вырос, любви к матери, любви к друзьям, находящимся рядом или живущим далеко, <...> любви к Родине – стране, воспитавшей тебя, с которой ты связан навсегда едиными помыслами, одной жизнью» [11, с. 60–61].

Становление творческой индивидуальности. Как известно, К. Шульженко родилась в Харькове в 1906 г. в семье бухгалтера. Её отец играл на духовом инструменте в любительском оркестре и, к тому же, хорошо пел. Красивый баритон отца, который, по словам певицы, с самого детства приводил её в неописуемый восторг, и расположил её к занятиям пением и музыкой. Все же стать певицей Клава первоначально не собиралась, так как у неё было увлечение более сильное – *театр*. Участвуя сначала в дворовых, затем гимназических театральных постановках, девушка твердо решила стать актрисой. В 1923 г. юная артистка отважилась пройти просмотр у известного режиссера Харьковского театра драмы Н. Синельникова.

В театре её вокальный дар был не только сразу же замечен, но и всячески поддержан. И вскоре Клавдия получила первый собственный номер в постановке «Казнь» о жизни кафешантантных актеров, где успешно спела романс «Снился мне сад». После этого Синельников посоветовал молодой актрисе «всерьёз заняться пением, никогда не забывая, что песню можно играть, как роль в спектакле» [8, с. 46]. С этого момента вектор её карьеры окончательно смещается в сторону эстрадного искусства.

Весной 1928 г. К. Шульженко переезжает в Ленинград, где она получает приглашение петь в труппе мюзик-холла. Старт большой эстрадной карьеры (гастроли по стране в начале 30-х гг.) был ознаменован и резкой критикой со стороны идеологов Российской ассоциации пролетарских музыкантов, которые «любую лирику вообще не признавали, считали её ненужной, вредной, чуждой истинно пролетарской культуре» [4, с. 37].

С 1937 г. К. Шульженко – солистка джаз-оркестра под руководством Я. Скоморовского. В 1939 г. она становится лауреатом Первого Всесоюзного конкурса артистов эстрады. Пять её песен тиражируются на всю страну, а в январе 1940 г. в Ленинграде организовывается «джаз-оркестр, программы которого, в отличие от выступлений коллектива Я. Скоморовского, строятся только на песнях, исполняемых Шульженко» [8, с. 54].

Военные годы занимают особое место в творчестве певицы: во время тяжелых испытаний необычайно востребованной оказалась интимно-лирическая песня, которую певица исполняла с огромным обаянием и искренностью. К. Шульженко становится в подлинном смысле любимицей всего народа, который слышит в её песнях «именно ту лирику, которая оказалась необходима в те дни человеку как воздух, как хлеб» [4, с. 68]. В 1945 г. за огромный вклад в победу над фашизмом (более 500 концертов в блокадном Ленинграде, на передовой и в тылу) ей было присвоено звание заслуженной артистки республики.

История свидетельствует, что певица не пользовалась особым расположением Сталина, поэтому при нём получила только звание заслуженной артистки РСФСР, орден Красной Звезды и медаль «За оборону Ленинграда». Был к ней сдержан и следующий правитель страны – Хрущёв.

Причины прохладного отношения к певице со стороны руководства страны лежат на поверхности: её независимый характер, непризнание диктата власти. Только в 1962 г. К. Шульженко получила звание народной артистки РСФСР. В 60-х годах певица отказалась от многих песен, которые, по её мнению, уже не соответствовали её возрасту, и вновь обратилась к репертуару военных лет.

Почётное звание народной артистки СССР К. Шульженко было присвоено в 1971 г. Последней значительной вехой её творческого взлета был юбилейный концерт в Колонном зале Дома Союзов в 1976 г. Великолепное концертное платье, благородная осанка, неповторимые по выразительности руки и голос – свежий, как в юности, но более ёмкий и глубокий – от всего пережитого. А в 1977 г., в гастрольной поездке, состоялось её последнее свидание с родным Харьковом... 17 июня 1984 г. – день последнего удара её сердца, полного светлой любви к людям и песне.

Поэтика исполнительского стиля К. Шульженко – в единстве репертуара, облика и души, в постоянной приверженности идеалам добра, любви, верности. Кумиром советской эстрады она была признана во многом потому, что «всегда стремилась петь о больших чувствах, светлой любви, которая, если и остается без взаимности, то не опустошает человека, а наполняет сознанием богатства его души» [4, с. 52].

Её пение – это особый вид музыкальной речи, в котором одинаково значимы и мелодический рисунок, и поэтический текст. Искусству певицы подвластны все песенные жанры: лирический монолог, баллада, шуточные куплеты, романс. Её актерские воплощения всегда реалистичны, образный рисунок отшлифован и точен; в каждый песенный образ она всегда добавляет личностную интонацию, стремясь быть максимально искренней со своим слушателем.

Ценностные ориентиры в творчестве. В своем творчестве певица сумела отразить историю своего народа. Отстаивая общие идеалы, думала и чувствовала, как он, жила с ним одной жизнью. Её творчество является своеобразным документом, в котором отражен эмоциональный и духовный мир её современника, его мировосприятие и мироощущение. Она относится к тем профессионалам, творческое кредо которых составляет единство профессионального и нравственного.

Организация художественно-сценического пространства. Отношение исполнительницы к сценическому пространству определялось тем фактом, что для неё оформление сцены не было *принципиально* важным моментом выступления. До войны певица выступала с джаз-оркестром на ярко оформленных сценах варьете и кинотеатров. В военное время она «пела в наскоро сколоченных сараях, иногда – в палатках, трепещущих на ветру, а часто – прямо на льду, припорошенном снегом» [11, с. 97]. Пела она и «в цехах и подвалах оборонных заводов, а однажды даже в огромной остывшей печи для обжига кирпича – здесь на время концерта поместились и зрители, и артисты» [11, с. 101]. Выступая и на сценах театров эстрады, и в заводских клубах, и в Кремлёвском колонном зале, артистка всегда сохраняла установку на приоритет актёрской составляющей своего искусства. Талантливая певица умело сочетала образ своей героини и своё сценическое поведение с тем пространством, в котором приходилось работать.

Коммуникация «исполнитель – публика». Певица с первых фраз устанавливала удивительно тесный контакт со своими слушателями, потому что пела «не для “зрительской массы”, а для каждого слушателя в отдельности, обращаясь к нему как к незнакомому другу» [11, с. 210]. Она приходила на откровенный разговор, на исповедь, и всегда знала и верила, что зрители её поймут и услышат. «Слушатели испытали в тот вечер восторг и восхищение,

глубокое внутреннее волнение, став, благодаря К. Шульженко, её соучастниками, пережив вместе с актрисой всё, о чём она пела» [там же], – свидетельствуют очевидцы её выступлений.

Качественные параметры голоса. Голос у певицы был небольшой, очень приятного тембра. Она словно не пела, а легко и свободно напевала. Благодаря такой «полуразговорной-полувокальной манере исполнения, близкой манере “discuses”, а также наличию художественного вкуса и такта» [7, с. 147] певица на своих концертах легко создавала особую атмосферу интимности и доверительности, что неизменно покорило зрителей. Эта манера пения и составила «изюминку» её исполнительского образа.

Уровень мастерства и система подготовки. На вопрос о том, у кого она училась петь, певица отвечала: «Умению петь училась в театре» [11, с. 40]. Однако подчеркнём, что в самом начале творческого пути она получила основы базового вокального образования у профессора Харьковской консерватории Н. Л. Чемезова: «Ты счастливая, – говорил он юной ученице, – у тебя голос поставлен от природы, тебе нужно только развивать и совершенствовать его» [11, с. 12]. И певица следовала совету учителя всю жизнь: даже в пору исполнительской зрелости проводила за роялем по несколько часов ежедневно. Росту её мастерства несомненно способствовала активная творческая деятельность в составе различных профессиональных коллективов.

Особенности сценического поведения. Тот факт, что К. Шульженко пришла на эстраду из театра, несомненно, повлияло на её сценическое поведение. Певица убеждала, что «начало начал» для эстрадного исполнителя – это актёрское отношение к произведению. «Песню необходимо играть, как играют спектакль» [4, с. 28], – утверждала она, – «с той только разницей, что все роли в нём играют одним исполнителем» [11, с. 19]. Она с особым вниманием относилась к тексту, тонко отбирая для своего сценического образа наиболее точные средства выразительности. Её «говорящие» руки, особый поворот головы, ракурсы фигуры являлись необходимыми компонентами «шульженковского» сценического имиджа.

Стремясь к максимальной выразительности, артистка нередко прибегала в исполнительской практике к вещественным атрибутам, утверждая, что именно они «помогают раскрыть характер героини, полнее передать смену её настроений, а иногда точно обозначить место действия» [11, с. 125]. Например, пользовалась флотской бескозыркой, синим платочком, веером и т. п. К тому же, она могла включать в свой номер и отлично звучащие в её руках музыкальные проигрыши на кастаньетах (в «Простой девчонке») или бубне (в «Тарантелле»).

Роль пластики и сценического движения. К. Шульженко никогда не покидало чувство меры во всем, что она делала на сцене. Всё в её исполнении

было естественно, искренне и прочувствованно, умно рассчитано. Прекрасные выразительные руки, мимика – всё отражало присущее ей внутреннее душевное движение. Творчески подходя к воплощению сценического образа, К. Шульженко использовала в выступлениях элементы пантомимы (например, в песне «Давай закурим!» она лихо, по-солдатски скручивала «козью ножку») или сценические атрибуты (знаменитый синий платочек, поднятый над головой, как знамя).

Семантика поэтических текстов. Певица всегда внимательно относилась к поэзии в песне, подчеркивая, что текст должен обладать «глубоким содержанием, подлинными чувствами, значительными образами. Не будет этого – не спасёт самая хорошая музыка» [11, с. 157]. К. Шульженко относится к тому разряду артистов, для которых слово всегда первично по отношению к музыке, которая у них всегда «озвучивала» образ. На бережное отношение певицы к поэтическому тексту ради точности образного воплощения указывал Е. Евтушенко в письме к ней: «Вы обращаетесь с ним, как с драгоценностью, – наверное, оттого оно и обретает у Вас особый вес» [11, с. 161].

Певица долгие годы всем своим новым программам неизменно давала одно и то же название – «Песни о любви»: это и первые робкие чувства, и страстная безоглядная любовь, выстраданная в долгой разлуке, это и любовь к родной земле, и верная дружба, и солдатская верность. Во всём этом многообразии – от интимного признания до высокой гражданственности – певица демонстрирует богатство оттенков своего лирического дарования.

Сущность исполнительской уникальности. К. Шульженко обладала огромным сценическим обаянием, искусством постижения глубины песни, её характера и своеобразия. Каждая её песня – это маленький спектакль, выстроенный по всем законам драматургии. За те несколько минут, пока звучит песня, актриса успевала создать образ, поведать историю своей героини, нарисовать характер, каждый раз особенный и неповторимый. Вспомним знаменитые «Три вальса» А. Цфасмана, где певица очень убедительно показывает судьбу и характеры героев от юности до глубокой старости. И, подчеркнем, – эта полувековая жизненная сага сыграна певицей всего за несколько минут длящейся песни! Этот номер высочайшей исполнительской эстрадной культуры, несомненно, является визитной карточкой творчества певицы.

На протяжении 50-ти лет (случай сам по себе уникальнейший) певица оставалась лидером отечественной лирической песни. «Талант этой замечательной артистки таков, что, раз спев песню, она делает её своей, “шульженковской”» [8, с. 115] – озвучил мнение многих слушателей композитор Э. Колмановский. Как подлинный Мастер, К. Шульженко силой своего таланта вкладывала в исполнение на эстраде так много от самой себя, от своего

жизненного опыта, что в сознании слушателей песня стала неотделимой от исполнительницы.

Свое жизненное кредо Клавдия Ивановна выразила одной очень лаконичной фразой: «Пение для меня всё – работа, творчество, жизнь» [11, с. 215]. Всю свою жизнь она самоотверженно отдала песне, силой своего таланта сделав её частью духовной жизни нескольких поколений наших соотечественников.

Харьковчане свято чтят память великой землячки: создан музей певицы, в пятый раз прошёл международный фестиваль – конкурс эстрадной песни имени Шульженко, где одним из условий для конкурсантов является исполнение песен из репертуара знаменитой харьковчанки. В исполнении молодых талантливых эстрадных певцов снова звучат любимые всеми нами незабываемые мелодии «шульженковских» песен.

Выводы. Роль К. Шульженко в истории украинской *эстрады* как составной части музыкальной культуры поистине уникальна. Её вокально-исполнительское искусство является *национальным достоянием Украины*. Одной из первых прокладывая путь лирической песне, она создала собственный *исполнительский стиль*, оригинальность и неповторимость которого и определили большую любовь к ней самых широких масс. Её песни, входящие в золотой фонд нашей отечественной песенной классики, – это искусство высокого порядка. И, самое главное – это тепло и свет, которые проникают в сердца и души людей, соприкасающихся с творчеством легендарной харьковчанки.

Опыт анализа творчества выдающейся личности, изложенный в данной статье, подтверждает вывод: **настоящий артист эстрады – не ремесленник, а подлинный художник!**

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Антоненко А. Эстрадная царица песни [Текст] / А. Антоненко // День. – 2006. – 22 березня (№ 46).
2. Вальверде К. Философская антропология – Antropologia 'filosófica [Текст] / К. Вальверде ; [пер. с исп. Г. Вдовина]. – М. : Христиан. Россия, 2000. – 411 с.
3. Варшавский Я. Настоящая эстрада [Текст] / Я. Варшавский // Эстрада без парада : [сб. ст. / сост. Т. П. Баженова ; вступ. ст. Е. Уваровой]. – М. : Искусство, 1991. – С. 229–235.
4. Василина И. Клавдия Шульженко [Текст] / И. Василина. – М. : Искусство, 1979. – 176 с.
5. Дрожжжина Н. Феномен личности на эстраде: к методике анализа исполнительского имиджа (на примере творчества Эдит Пиаф) [Текст] / Н.В. Дрожжжина // Традиції та новачії у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю України і Росії – Харків : ХДАДМ, 2008. – Вип. 1/3. – С. 15–20.
6. Конников А. Мир эстрады [Текст] / А. П. Конников. – М. : Искусство, 1980. – 272 с.
7. Полюта Л. Повторение пройденного. Музыка на эстраде [Текст] / Л. Полюта // Эстрада без парада : [сб. ст. / сост. Т. П. Баженова ; вступ. ст. Е. Уваровой]. – М. : Искусство, 1991. – С. 144–150.

8. Скороходов Г. Звезды советской эстрады. Очерки об эстрадных певцах, исполнителях советской лирической песни [Текст] / Г. А. Скороходов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 184 с.
9. Скороходов Г. Клавдия Шульженко. Судьба актрисы – судьба песни [Текст] / Г. А. Скороходов. – М. : Сов. композитор, 1974. – 135 с.
10. Тихвинская Л. Куда исчезла «настоящая эстрада»? [Текст] / Л. Тихвинская // Эстрада без парада : [сб. ст. / сост. Т. П. Баженова ; вступ. ст. Е. Уваровой]. – М. : Искусство, 1990. – С. 383–403.
11. Шульженко К. «Когда вы спросите меня...» [Текст] / К. И. Шульженко ; [лит. зап. Г. Скороходова]. – 2-е изд. – М. : Молодая гвардия, 1985. – 222 с.

УДК 792.54.03(477.54)„79„

Валерий Панасюк

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УТОПИЯ И ПОЛИТИЧЕСКАЯ РЕАЛЬНОСТЬ НА СЦЕНЕ ХАРЬКОВСКОЙ ОПЕРЫ (из истории театра 1920 – 1930-х годов)

У статті на основі теорії комунікацій аналізуються факти історії Харківської опери (1920 – 30-ті роки), які свідчать про активні взаємовідносини художньої та нехудожньої сфер.

В статье на основе теории коммуникаций анализируются факты истории Харьковской оперы (1920 – 1930-е годы), которые свидетельствуют об активных взаимоотношениях художественной и нехудожественной сфер.

The facts of Kharkov Opera history (1920 – 1930th years) through theory of communications confirm about active relationship of artistic and inartistic spheres.

Радикальное изменение политического строя по типу цепной реакции приводит к радикальным преобразованиям во всех сферах человеческой жизнедеятельности, в том числе и художественной. Этим объясняется появление тех новаторских концепций, «великих утопий», которые касаются традиционной театрально-коммуникативной системы, в частности, текста, места и характера контакта, устанавливаемого между отправителями и получателями сценической информации. Необходимость учета опыта реализации социальных утопических идей в художественной практике XX века делает эту проблему **актуальной** в пору активизации процессов взаимодействия искусства и так называемой нехудожественной сферы деятельности человека.

Но всегда ли театральная утопия в определенных политических условиях может стать реальностью? И всегда ли она по своему существу новаторская? Ответы на эти вопросы являются **целью** данной статьи, в которой в системе координат коммуникативной теории исследуются факты из истории Харьковской оперы 1920 – 1930-х годов – эпохи реализации идей великой социальной утопии.

В середине 1929 года принимается решение о сооружении в Харькове, тогдашней столице советской Украины, принципиально нового театрального здания. Новизна – уже в самом названии: «театр массового музыкального действия». Можно предположить, что его прообразом было традиционное здание, предназначенное для проведения музыкальных спектаклей – оперных и балетных. Принципиальная же новизна объясняется реализацией в проекте актуальных для той поры идеологических установок, которые диктуют грандиозность масштабов и архитектурное воплощение идеи единства двух сфер – художественной и нехудожественной. Их воплощению способствует и место строительства, в политическом отношении весьма символическое. Отведенный участок соединяет старый центр города, то есть улицу Сумскую (тогда К. Либкнехта), и новое архитектурное образование – сооружаемый ансамбль площади Дзержинского, по величине первой в Европе и второй в мире после площади Тяньаньмынь в Пекине.

Но главным идеологическим центром мыслится зрительный зал, где предполагается максимальная реализация идеи равенства и массовости. Рассчитанный на 4 тысячи мест, он «должен был обеспечивать слияние актера и зрителя, сцены и зала, зала и улицы (демонстрации, митинги и другие массовые действия), равную видимость и слышимость со всех мест» [8, с. 12]. Таким образом, самым архитектурным решением упраздняются традиционные разграничения сфер в контактном пространстве и дифференциация функций участников коммуникативного акта, свойственные модели так называемого «рангового» театра. Следовательно, создается соответствующий контекст, то есть необходимые условия, для транслирования сценического текста, включающего нехудожественные элементы. Что же это за элементы? О них можно узнать из статьи выдающего украинского художника А. Петрицкого «Чи потрібна кому опера?», напечатанной в журнале «Нова генерація» (1929): «...наш Союз за п'ятирічку ліквідує неписьменність, збудує Дніпрелстан і індустріалізує країну. Ми потребуємо патосу свята. Наприклад, у Харкові радянська влада буде театр, де через сцену можна буде перепустити військо з артилерією, з кіннотою, зможуть проїздити автомобілі, автобуси, т. ін. Уявіть собі таку картину» [6, с. 228].

Содержание цитируемой статьи свидетельствует о том, что ее написание было спровоцировано идеей сооружения в Харькове нового театрального здания. Важность этого события определяется его равнозначностью задачам, связанным с реализацией главных направлений политики большевистской партии и советского правительства: индустриализацией страны, коллективизацией сельского хозяйства и проведением культурной революции. При этом автор ставит вопрос, вынесенный в название статьи: «Чи потрібна кому опера?». А. Петрицкий делает краткий исторический экскурс в историю жанра

и приходит к выводу о необходимости сохранения оперы в культуре советской Украины, но при условии ее обновления.

Сохранить это театральное-музыкальное зрелище нужно хотя бы потому, что оперные спектакли, по официальным данным, посещают 95%... членом профсоюзов. По логике автора, быть зрителем оперы – значит быть членом несанкционированного объединения. Поэтому этот театральное-музыкальный жанр, хотя бы в отдельно взятом городе, должен быть радикально реформирован с учетом нового здания: “Я вертаюся до будівництва нового оперового театру, що має бути закінчений на 15-річчя Жовтня. Такий театр будуватиме український пролетаріат і цей театр буде найліпшим в СРСР.

Чи має ж право увійти до цього нового будинку такий оперовий театр, який він є тепер у Харкові. Ні. Не має права. Треба не механічно переїхати на інше приміщення, а треба йому відповідати. Треба, щоб Харківська опера готувалася до переходу, щоб вона перейшла свою дворянсько-князівську добу й разом з переходом до нового будинку спалила своїх Аїд, Ігорів, Годунових, Лебедині озера й інший мотлох, щоб Харківська опера стала на інший, на радянський шлях і щоб за три роки цей шлях міг вивести її до ліпшого, цілком одмінного становища” [6, с. 229].

Прообразом новой оперы для А. Петрицкого является народный праздник с его массовостью, масштабностью, а главное – с упразднением сословных различий и функциональной недифференцированностью участников: “Візьмемо прикладом народне свято, торжество перемоги на політичному або будівничому фронті і поставимо на цей випадок нову оперу, де на сцені співатимуть чоловіка 300 хору, чотири-п'ять оркестр в різних місцях театру, де <...> можна буде перепустити через сцену військо, демонстрацію робітників тощо, – то уяв'ять собі, яке величезне враження, що його зможе одержати маса глядачів, яку міцну зарядку організованої радості” [6, с. 228].

По всем показателям этот харьковский театральное-музыкальный клон соответствует массовым советским праздникам, модель которого сформировалась в 1920-е годы и доказала свою жанровую устойчивость, просуществовав до конца 1980-х. Например, в историю изобразительного и театрального искусства вошел знаменитый ленинградский спектакль под открытым небом «10 лет Октября» 1927 года (автор сценария – А. Пиотровский, режиссеры – Н. Петров, С. Радлов, И. Соколовский, В. Соловьев, художники – В. Ходасевич и Е. Еней) [9]. Собственно, А. Петрицким моделируется тот же спектакль, но только в пространстве новосооруженного здания. Это, во-первых, ближайшая по времени театральная аналогия.

Необходимо добавить, что идея народного праздника – часть популярной в 1920-е годы концепции народности в искусстве. Последовательность ее реализации в художественной практике предполагает достижение

«целостности», свойственной фольклору. Об этом убедительно свидетельствуют «основные установки» «Программы мастерской монументального искусства», разработанной М. Бойчуком (1922):

«Мы понимаем искусство изобразительное (пространственное) как органическую целостность архитектуры, скульптуры, живописи, а также искусство времени и действия (движения, слова, звука). Ошибаются те, которые творчество отдельных художников считают полным проявлением искусства. В эпоху расцвета искусства оно пронизывает-проникает все народное творчество, начиная с архитектуры и кончая одеждой (шитье, вышивка и т. д.), едой (пряники, «писанки» и т. д.), а в поэзии (слова) и музыке как в торжественно-бытовых явлениях (шествия), так и в ежедневных забавах» [2, с. 93].

Значит, новая опера, по А.Петрицкому, – это деперсонализированный народный праздник, напоминающий «торжественно-бытовые явления», то есть различные шествия и «ежедневные забавы» (в терминах М. Бойчука).

Во-вторых, предполагаемая масштабность и массовость (300 человек хора и «четыре-пять» оркестровых составов) органична в контексте тогдашней гигантомании, возведенной в ранг государственной политики. Воплощением «великой харьковской утопии» на рубеже 1920-1930-х годов – в пору пребывания города в статусе столицы – объясняется появление промышленных и архитектурных монстров (например, Госпрома).

В-третьих, касательно наличия нехудожественного элемента в структуре художественного, в данном случае оперного, текста. С целью усиления воздействия на публику, согласно А. Петрицкому, нужно было провести по сцене людей (военных и рабочих), организованных в шествия, или людей на технических и «нетехнических» средствах передвижения (автобусы, автомобили, артиллерия, лошади).

Интересно, что для подобных целей проектировалось и игровое пространство нового театра под руководством Вс. Мейерхольда (архитектор С. Вахтангов): «Все действие должно происходить на выдвинутой в зрительный зал овальной арене. Места для зрителей подковообразным амфитеатром окружают эту огромную площадку с двумя вращающимися кругами, люками, подъемниками и отдельными выдвигаемыми платформами. Сцена-арена (34 метра в длину и 16 в ширину) предназначалась и для актеров, и для массовых сцен, для проезда автомашин и даже для праздничных процессий и демонстраций» [3, с. 353].

Но все эти шествия гражданских и военных лиц, перемещения по сцене из правой кулисы в левую конных и пеших, наличие нескольких хоров, усиленных «поющими студентами», двух оркестров (один – в яме, второй – за кулисами) и плотные ряды статистов – все это – из постановочного арсенала... французской «большой» оперы поры романтизма. Как утверждает М. Черкашина, «большая» историческая опера, благодаря усилиям Э. Скриба и Дж. Мейербера, была превращена в «грандиозное и блестящее <....>

зрелище» [10, с. 58]. Именно такое зрелище является вторым – более отдаленным во времени – театрально-музыкальным прообразом «новой» – советской – оперы.

В замысле А. Петрицкого обнаруживаются поразительные совпадения моделей, находящихся на значительной временной дистанции. Г. Берлиоз в письме (от 3 июля 1831 года) к другу – писателю Ю. Феррану – излагает замысел своего нового сочинения:

«У меня возник обширный план, который мне хотелось бы осуществить совместно с Вами. Речь идет о гигантской оратории, предназначенной для исполнения на *музыкальном празднике* в Париже – в Опере или в Пантеоне, во дворе Лувра. Она называлась бы “Последний день мира” <...>. Для исполнения потребовались бы три или четыре солиста-актера, хоры, оркестр из шестидесяти музыкантов на авансцене и второй оркестр из трехсот или двухсот человек, размещенных в глубине сцены, оборудованной в виде амфитеатра. <...> Помимо двух оркестров, должны быть четыре группы медных инструментов, расположенных в четырех разных концах помещения, где происходит исполнение. Совершенно новые комбинации, тысячи еще неупотребительных сейчас приемов обращения с обычными средствами возникли бы, полные блеска, из этой многозвучной массы» [1, с. 44].

И Г. Берлиоз, и А. Петрицкий создают до удивления совпадающие – в принципе идентичные – модели художественной коммуникации: выход за пределы традиционного места постановки, характер поведения участников, определяемый жанровой спецификой праздника (с той лишь разницей, что у Г. Берлиоза он «музыкальный», а у А. Петрицкого – «народный»), грандиозность, достигаемая массовостью исполнителей, дислокацией инструменталистов. Если бы французский романтик осуществил свой замысел, а пролетариат Советской Украины все-таки построил бы «театр массового музыкального действия», то премьерой вполне мог бы стать «Последний день мира»... с шестивиями, артиллерией и конницей.

При этом оказывается, что включаемый в новаторский сценический текст и новаторский контекст здания нехудожественный элемент – вовсе не новаторский. И по ассортименту, и по коммуникативной цели он художественно традиционен и «буржуазно стар» идеологически. Это эстетика французской «большой» оперы поры романтизма в условиях нового цивилизационно-технического витка и при других политических обстоятельствах.

Харьковская оперная утопия так и не была воплощена. Итоги объявленного конкурса на проект здания подводятся весной 1931 года. Лучшей признана работа Александра, Виктора и Леонида Весниных, которая, по утверждению самих авторов, была одной «из наиболее удачных» и в которой «удалось в известной степени достигнуть органичности архитектуры, единства внутреннего пространства и внешнего оформления, единства деталей и целого, ясности построения объемов и создания образов нового массового

театра» [цит. по: 8, с. 13]. Проект возвращается на доработку и после «улучшения», декорированный живописью и скульптурой, признается неудачным. К тому времени столицей Украины становится Киев, а поэтому сооружение столь грандиозного (по масштабам – столичного) театрального здания в провинциальном Харькове оказывается нецелесообразным.

Артиллерия и конница по сцене харьковской оперы так и «не прошли». Зато в начале 1930-х годов в ее здании с премьерным резонансом «успешно проходят» показательные политические процессы. В книге воспоминаний Ю. Шевелев пишет:

«Ще одна важлива подія припала на мої студентські роки: процес СВУ в Харківськiм театрі опери, або, як вона тоді офіційно називалася, – Столичній опері. Діялося це на третьому році мого студентства, в березні-квітні 1930 року. Квитків на цю трагічну виставу не продавали, а розподіляли через профспілки робітникам і службовцям. Присялили грохи і для студентів. Але не так легко було ті квитки добути. Чомусь дала їх Сара Жмудіна, і двічі вона мені відступила свій квиток. Так я потрапив на допит Дурдуківського, розгубленого, непевного, і Людмили Старицької-Черняхівської, яка показала найбільшим чоловіком серед підсудних чоловіків і не давалася на провокації. Пам'ятаю ще дуже активного обвинувача Панаса Любченка з його рудим волоссям і бородою, що особливо в'їдався в допитуваних. Пам'ятаю загальний вигляд лави підсудних і постаті НКВДистів за нею і побіч неї. Процесом тоді я був здивований і спантеличений» [цит. по: 7].

Факт проведення «показательных» процессов в оперном здании – опосредованное свидетельство их «постановочного» характера и «режиссированности». Он же является прямым свидетельством того, что процессы воспринимались как театральные зрелища, как форма организации сценической, то есть художественной, коммуникации. Это доказывается наличием и распространением билетов – обязательного атрибута, регулирующего отношения публики и театра. Такое явление невозможно классифицировать как логическое следствие устранения традиционных границ между сферами – художественной и нехудожественной. Наоборот, оно свидетельствует об их незыблемости, об идеологической недопустимости их нарушения и свободного курсирования отдельных элементов. Это не прохождение конницы или артиллерии по сцене. Это не массовые шествия и не «ежедневные забавы», участники которых, находясь в радостном экстазе, путают улицу с театральной сценой. То есть, это не включения элементов из нехудожественной сферы в структуру художественного текста. Это стабилизация традиционных общественных форм коммуникаций, ранее расшатанных. Это эффективный, хотя и несколько своеобразный, способ «укрепления жанра» посредством перемещения его в пределы театрального пространства, где традиционно функции участников дифференцированы, а их поведение строго регламентировано. Так восстанавливаются границы между художественной и нехудожественной

сферами, на устранении которых так страстно настаивали «творцы нового искусства».

Как ни парадоксально, проведение «показательных» процессов в здании оперного театра – явление закономерное, если учитывать ограничивающую и регламентирующую функции любого театрального пространства. В таком случае можно говорить об использовании Харьковской оперы «по назначению», что и делалось, как свидетельствуют историки-краеведы, неоднократно. «Большовики знечесували харківський оперний ще не раз, а надто ж – 1934 року, коли там був скликаний Всеукраїнський з'їзд кобзарів та лірників. По його закінченні всіх делегатів загнали у товарні вагони, і всі вони, люди переважно похилого віку й сліпі, згинули без сліду й вістки. Ми можемо собі тільки уявляти, що переживала трула харківського оперного, примусово спостерігаючи за цим всім і виступаючи в стінах, зачервонених кров'ю невинних жертв» [7].

Конечно, вербализация справедливого негодования, выраженного в этом фрагменте публицистического текста, дает результат, «находящийся за пределами вкуса». Но нравственный посыл при этом совершенно понятен. Как известно, мораль всегда была дамой, «лишенной вкуса». В условиях «напряженной классово-борьбы за светлое будущее» «обесчещенная» опера с упорством обреченного в «окровавленных стенах» сохраняет то, что А. Петрицкий в статье называет «мотлохом» из прошлого. Такой репертуар оказывается «нужным». А. Петрицкий заклеименный им «мотлох» в дальнейшем обслуживает в качестве художника-постановщика. Например, оперу А. Бородина «Князь Игорь» он оформляет дважды: в 1929 году (кстати, в год публикации радикального текста статьи) и в 1950-е годы, среди прочих постановок Киевского театра оперы и балета им. Т. Шевченко, в котором занимает должность главного художника (1953 – 1957) [5].

Подводя итог, следует добавить, что Харьковский государственный орден Трудового Красного Знамени академический театр оперы и балета им. Н. Лысенко так и “не перейшов свою дворянсько-князівську добу”. «Аиды, Игори, Годуновы и Лебединые озера» остались на его афише даже тогда, когда он в 1990 г. все-таки переехал в новое здание по ул. Сумской – скромное подобие замыслов поры великих утопий. Харьковский пример, как и весь исторический опыт XX века, показывает: любая художественная утопия, появление которой спровоцировано радикальными социально-политическими преобразованиями, чаще всего не становится фактом жизни. Ее воплощению препятствуют сама же общественная реальность и само же искусство. Последнее как коммуникативная практика отличается «несокрушимой консервативностью», которая объясняется наличием обязательных для осуществления коммуникативного акта компонентов и стабильностью функций его участников – отправителей и получателей художественной информации. Именно коммуникативной консервативностью объясняется и тот факт, что

для истории архитектуры XX века строительство нового оперного театра – явление уникальное.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берлиоз Г. *Избранные письма* [Текст] : В 2-х кн. / Г. Берлиоз ; сост., пер., коммент. В. Александровой, Е. Бронфин. – Л. : Музыка, 1981. – Кн. : 1819–1852 гг. – 240 с.
2. Бойчук М. *Программа мастерской монументального искусства* [Текст] / М. Бойчук // *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти* / Упорядн. Д. Горбачов, О. Панета, С. Панета. – К. : Триумф, 2005. – С. 93–96.
3. Громов В. *Замысел постановки* [Текст] / В. Громов. // *Творческое наследие В. Э. Мейерхольда : Сборник. – М. : ВТО, 1978. – С. 353–392.*
4. Лепорк А. *Из другой оперы* [Текст] / А. Лепорк // *Эрмитаж. – 2007. – № 4 (9). – С. 48–52.*
5. *Основні дати життя і творчості А. Г. Петрицького* [Текст] // *А. Петрицький: спогади про художника* / Упоряд. Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. – К. : Мистецтво, 1981. – С. 107–110.
6. *Петрицький А. Чи потрібна кому опера?* [Текст] / А. Петрицький // *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти* / Упорядн. Д. Горбачов, О. Панета, С. Панета. – К. : Триумф, 2005. – С. 226–231.
7. *Проненко В. Aria Lagorimosa* [Електронний ресурс] / В. Проненко. – Режим доступу : http://media-obektiv.com/gazeta/pages.php?gazeta_id=64&material_id=23&page=18.
8. *Ротенберг А. М. В. Гротius был лишь восьмым...* [Текст] / А. М. Ротенберг // *Строительство и архитектура. – 1987. – № 11. – С. 12–13.*
9. *Ходасевич В. М. Портреты словами* [Текст] : Очерки / В. М. Ходасевич. – М. : Советский писатель, 1987. – 320 с.
10. *Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма* [Текст] : (Опыт исслед.) / М. Р. Черкашина. – К. : Муз. Украина, 1986. – 151 с.

УДК 78.071.2:78.087.68

Владимир Матюхин

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Ю. И. КУЛИКА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ УКРАИНСКОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА 60-80-Х ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ

В статті розглядається діяльність Ю. І. Кулика в контексті проблем розвитку українського хорового виконавства та освіти 60 – 80-х рр. ХХ ст.

Деятельность Ю. И. Кулика рассматривается в контексте проблем развития украинского хорового исполнительства и образования 60 – 80-х гг. ХХ в.

Activity of J. I. Kulik is considered in the context of problems of development Ukrainian choral performing art and education in the 60 – 80th years of XX century.

Юрий Иванович Кулик (1937–1988), заслуженный деятель искусств Украины, профессор – одна из значительных и самобытных фигур украинской хоровой культуры второй половины XX века. Уроженец села Решетилівка на

Полтавщине, выпускник Московского хорового училища (1955) и дирижерско-хорового факультета Харьковской государственной консерватории (1961), он прожил относительно недолгую, но ослепительно яркую творческую жизнь, оставив неизгладимый след в музыкальной жизни Харькова и Украины.

Своим современникам – коллегам, ученикам и благодарным слушателям – Ю. И. Кулик запомнился как музыкант, наделенный творческим дарованием огромного масштаба, увлеченностью, поразительной работоспособностью и целеустремленностью в совершенствовании своего профессионального мастерства. Он был дирижером «от Бога», талантливым аранжировщиком, педагогом, ученым, просветителем, общественным деятелем. Наконец, это был прекрасный, неизменно уравновешенный и доброжелательный человек, полный лукавого, неповторимого, чисто украинского юмора, всегда умевший найти творческий контакт с окружающими его людьми, а в случае необходимости – всегда готовый прийти им на помощь.

Многогранная художественно-творческая, музыкально-исполнительская, научно-педагогическая, просветительская и общественная деятельность Ю. И. Кулика частично нашла свое отражение в ряде научных публикаций [7, 6, 1, 3], в специальной авторской программе Харьковского телевидения [5], однако, в целом еще ждет своих исследователей.

Цель статьи – осветить основные аспекты его художественного творчества, связанные с проблемами развития хорового исполнительства и повышения качества профессиональной подготовки хоровых дирижеров.

Юрий Иванович Кулик начинал свою творческую работу в качестве руководителя хора украинской песни Харьковской филармонии. Однако это был лишь краткий эпизод в его жизни и музыкально-исполнительской карьере. В целом же вся его творческая биография неразрывно связана с преподаванием, с обучением будущих дирижеров хора, а главное – с работой со студенческими учебными хоровыми коллективами. Этим, в конечном итоге, и определяются основные особенности его творческой деятельности в сфере хорового исполнительства, его творческого вклада в развитие украинской музыкальной культуры.

Основным художественным коллективом Ю. И. Кулика был учебный студенческий хор дирижерско-хорового факультета Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского. Этим хором он руководил более двадцати пяти лет в качестве преподавателя, доцента, профессора, заведующего кафедрой хорового дирижирования, проректора по учебной работе. Параллельно Юрий Иванович много лет работал также и с учебным хором Харьковского музыкального училища, а одно время – и с хором студентов Харьковского государственного института культуры.

Особенность учебных хоровых коллективов, как известно, заключается в том, что в них ежегодно обновляется состав участников. Вчерашние абитуриенты становятся студентами первого курса, а студенты-выпускники завершают свое обучение и уходят из вуза. Вместе с ними уходят и знание репертуара, и опыт совместной работы, и то исполнительское мастерство, которое руководитель хорового класса формирует и совершенствует в них на протяжении всего периода обучения. В итоге – постоянная текучесть состава значительно замедляет художественный рост коллектива, усложняет организацию его репетиционного процесса и концертной деятельности. Кроме того, учебный хоровой коллектив может заметно меняться по своему качественному составу, а также должен значительную часть времени выделять на обеспечение учебной практики студентов, на подготовку их выпускных программ. Все это предъявляет особые, дополнительные требования к руководителю такого хора, неразрывно связывает собственно дирижерско-исполнительскую деятельность с научно-педагогической практикой.

Период творческой и педагогической деятельности Юрия Ивановича Кулика в Харьковском институте искусств им. И. П. Котляревского (1962–1988) и, прежде всего, его дирижерско-исполнительской работы с хором студентов дирижерско-хорового факультета, можно условно разделить на три основных этапа.

I. Первый этап – 60-е – начало 70-х гг. – период становления Юрия Ивановича как дирижера, педагога, лидера, объединявшего и вдохновлявшего своей творческой деятельностью не только студентов, с которыми он непосредственно работал в хоровом и дирижерском классах, но и профессорско-преподавательской состав кафедры. В эти годы это был ещё очень молодой человек, которого внешне даже трудно было отличить от студентов. Он был лишь немногим старше их, прост в общении и начисто лишен какой-либо важности или напускной значительности, иногда встречающихся у молодых преподавателей. Но все сразу менялось, как только Юрий Иванович становился за дирижерский пульт. Он превращался в строгого, очень требовательного, необыкновенно энергичного руководителя. Его темперамент проявлялся прежде всего в творчестве – в трактовках музыкальных произведений, которые всегда были яркими, выразительными, часто взрывчато-эмоциональными.

В эти годы Юрия Ивановича отличала не только предельно эмоциональная трактовка исполняемой музыки, но и такая же форма работы с хором. Вспоминаются его знаменитые, полные властной категоричности и нетерпения: «Пожалуйста! Пожалуйста!! Пожалуйста!!!», – обращенные к хору со все возрастающим накалом страстной требовательности и часто сопровождавшиеся нетерпеливыми ударами руки по пультам с нотами. И, вместе с тем, общая

творческая атмосфера в хоровом классе всегда была предельно доброжелательной. При всей своей требовательности и властности Юрий Иванович всегда работал с хором с необыкновенной легкостью, с шуткой, с неповторимо колоритным, чисто украинским юмором.

Формированию репертуара хора Ю. И. Кулик всегда уделял особенно пристальное внимание. Он декларировал и практически реализовывал такой подход к подбору учебного репертуара, в котором были бы хорошо сбалансированы все жанры хорового искусства: народная песня, отечественная и западноевропейская хоровая классика, музыка современных композиторов. Однако на различных этапах своей исполнительской деятельности он делал разные акценты в своей репертуарной политике.

В первые годы своей работы с учебным студенческим хором института искусств Ю. И. Кулик взял курс на всемерное расширение репертуара прежде всего за счет «золотого фонда» русской и украинской хоровой музыки XIX – начала XX вв., а также лучших образцов современного репертуара. При этом сразу же обозначилось стремление к исполнению хоровой музыки различной стилиевой и жанровой направленности, однако с доминированием музыки лирико-романтического и героического характера. Так, в концертные программы конца 60-х – начала 70-х гг. часто включались следующие сочинения: «Посмотри, какая мгла», «Вечер», «Развалина башни», «Иоанн Дамаскин» С. Танеева; «Весна» С. Рахманинова; «Нас веселит ручей», «Осень», «Лягушка и вол» А. Гречанинова; «Анчар» А. Аренского; «Вічний революціонер», «Туман хвилями лягає» из оперы «Утоплена» Н. Лысенко; «Щедрик», «Ой з-за гори кам'яної» Н. Леонтовича; «Тече вода в синє море» Б. Лятошинского; «Зима» из цикла «Времена года» И. Шамо; женский хор, квартет и хор народа из оперы «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича; «Полети, вугице сизокрила» из оперы «Арсенал» Г. Майбороды; Хор народа из оперы «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича; «Ой, чого ти почорніло», «Хустина», «Солодухо», «Снежинки» Л. Ревуцкого; «А мій батько орандар», «Ой посіяв козак гречку» Ю. Мейтуса; оратория «Солдаты Ильича» И. Ковача; «Улиця волнується», «На десятой версте» А. Давиденко; «Поэма памяти С. Есенина», «Патетическая оратория» Г. Свиридова; «Родное село» из кантаты «Народные мстители» Д. Кабалевского; Поэма «Россия» Б. Сметкова; «Ночь» Ш. Гуно; «Грезы» Ф. Мендельсона; «Море», «Прелюдия», «Баркарола» К. Проснака; отдельные части из Реквиемов В. Моцарта, Д. Верди, Л. Керубини.

В эти годы Юрий Иванович много работает, учит других и постоянно интенсивно учится сам. Ему постоянно удается быть «на острие» нового в хоровом деле. И растет он прежде всего как дирижер, как художественный руководитель хора. Он внимательно следит за всеми новинками хорового репертуара, активно работает с харьковскими композиторами, пишет много

собственных хоровых аранжировок. Вместе с тем, он много читает. В его личной библиотеке были собраны новинки научно-методических изданий по истории и теории музыки, гармонии, полифонии и анализу музыкальных произведений, дирижерскому исполнительству, музыкальной эстетике, психологии музыкального восприятия, хоровой литературе, хороведению, дирижерско-хоровой педагогике.

Феноменальная память, обширные знания и логика мышления, педагогический и дирижерско-исполнительский профессионализм позволяют Ю. Кулику получить безоговорочное признание в качестве мастера хорового дела не только в Харькове, но и в широких кругах украинской музыкальной общественности. Авторитет и признание формируются как по результатам его концертных выступлений и ежегодных государственных экзаменов по дирижированию хором, так и по результатам всеукраинских конкурсов учебных хоровых коллективов вузов искусств, проводившихся регулярно с середины 60-х годов. Практически на каждом из них хор студентов ХИИ под руководством Ю. Кулика становится лауреатом или дипломантом. Завоеванию авторитета способствует также и активная общественная деятельность дирижера в качестве председателя Харьковского отделения музыкального общества Украины (с 1968 г.).

II. Второй период творческой деятельности Ю. И. Кулика – 70-е – начало 80-х гг. В эти годы Юрий Иванович заведует кафедрой хорового дирижирования (1973–1983), с самого начала сталкиваясь с необходимостью одновременно решать несколько сложнейших задач. Дело в том, что ещё с середины 60-х гг., когда Ю. И. Кулик только начинал свою работу со студенческим учебным хором Харьковского института искусств, в стране стали разворачиваться острые дискуссии о путях развития отечественного хорового профессионализма. Резкая критика в адрес ведущих профессиональных исполнительских коллективов страны и существующей системы дирижерско-хорового образования звучала не только на различных ведомственных совещаниях и научных конференциях, но и на пленумах Союза композиторов Украины. И в 70-е и к началу 80-х годов эта критика особенно усилилась. Например, отмечалось, что существует определенное сужение жанровой палитры украинских композиторов, что мало пишется произведений на современную тематику. «Даже оваянный богатейшими национальными традициями жанр – хоровой – ныне в тени. Одна из несомненных причин этого – неудовлетворительное состояние хорового исполнительства в республике. Далеко не все коллективы могут справиться со сложными современными партитурами украинских композиторов» [2, с. 22].

Подчеркивалась необходимость выхода хоровых коллективов на качественно новый, современный уровень хорового исполнительства и, соответ-

ственно, ставилась задача кардинального повышения качества подготовки дирижеров-хормейстеров в вузах.

Ю. И. Кулик решал эти задачи прежде всего через акцентирование художественно-исполнительской работы руководимого им учебного хора, через превращение его в полноценную концертную единицу и одновременно в творческую лабораторию для студентов, «вокруг» которой, на основе которой решались все другие художественные и педагогические вопросы обучения хоровых дирижеров. Такой подход не только давал возможность в полной мере раскрыться дирижерскому таланту Ю. И. Кулика, его музыкальному чутью и артистическому дарованию, но и характеризовал его как последовательного продолжателя традиций отечественного дирижерско-хорового образования, заложенных мастерами старшего поколения, такими корифеями отечественной хоровой культуры, как П. Чесноков, Н. Данилин, Г. Дмитриевский, А. Свешников, К. Птица, В. Соколов, К. Пигров, П. Муравский, А. Авдиевский, Л. Венедиктов, О. Тимошенко, в Харькове – А. Перунов, З. Заграничный, К. Греченко, З. Яковлева, А. Мирошникова и др.

Можно сказать, что в этом отношении Ю. И. Кулик полностью разделял и реализовывал на практике идеи, изложенные в получившей большой общественный резонанс статье С. А. Казачкова о дирижерско-хоровой педагогике [4]. В ней автор впервые в отечественном хороведении четко сформулировал место и значение хорового класса в системе дирижерско-хорового образования. «Хоровой класс, – писал С. А. Казачков, – основа и центр учебно-воспитательной работы дирижерско-хорового факультета. С этой целью он организуется как профессиональный хор, от которого может отличаться лишь качеством голосов. Возглавлять класс должен высококвалифицированный дирижер, музыкант, мастер хорового пения, **личность**, способная сплотить хор как творческий коллектив, наладить образцовую профессиональную дисциплину, увлечь искусством хорового исполнения и научить этому искусству <...>. Хоровой класс ведет систематическую концертную работу с посильной нормой концертов (не более четырех и не менее двух в месяц), но значительную по своему художественно-исполнительскому качеству, по своему влиянию на музыкальную культуру города, области или республики. Это обстоятельство – решающее с точки зрения излагаемой нами идеи» [4, с. 125–126].

Полностью разделял Юрий Иванович и другие идеи, широко обсуждавшиеся в профессиональной среде и хорошо сформулированные в этой, без преувеличения, программной статье С. А. Казачкова. Так, он постоянно подчеркивал необходимость связи теории с практикой хорового исполнительства, дирижерско-хоровой школы с реальной музыкальной жизнью, стремился к направленности всего творческого процесса на развитие сознательности обучения, на искоренение любых проявлений дилетантизма, формирование

навыков живого, осмысленного интонирования музыки, опирающегося на музыкальное чутье и глубокое аналитическое музыкальное мышление.

С этим же кругом идей связано и то внимание, которое Ю. И. Кулик уделял организации практической работы студентов с самостоятельными хоровыми коллективами. В этом он сам подавал пример другим. При всей своей занятости в вузе он всегда находил время руководить также и многими самостоятельными коллективами города и области, среди которых – хор студентов Харьковского медицинского института, Народный хор Дворца культуры завода «Серп и молот», Хор ветеранов войны и труда Валковщины.

Все годы своей творческой деятельности в Харькове Юрий Иванович был одним из постоянных участников и руководителей многочисленных фестивалей и смотров самостоятельного хорового исполнительства различных уровней (городских, областных, республиканских, всесоюзных). Руководил сводными хорами на многочисленных массовых мероприятиях и праздниках и т. п. Всё это давало ему возможность не только активно влиять на музыкальную жизнь города и региона, но и постоянно помогать студентам находить самостоятельные коллективы для своей практической работы, подбирать для них яркий, интересный, художественно полноценный репертуар. Часто он совершенно бескорыстно раздавал студентам и коллегам как новые и интересные образцы хоровой музыки, которые он постоянно «выискивал» в различных изданиях и сборниках, так и свои собственные аранжировки, которые он постоянно и увлеченно писал и исполнял, рассчитанные на хоры разных составов и уровней мастерства.

Ещё одним направлением работы по поиску возможностей повышения качественного уровня хорового исполнительства стало его экспериментирование с хором студентов в контексте активно развивавшихся в эти годы камерного хорового исполнительства тенденций. Ю. И. Кулик особенно много и увлеченно работает над хоровой миниатюрой, добивается филигранной тонкости камерного хорового пения, тончайших нюансов, психологической точности и обоснованности художественной интерпретации хоровых произведений различной стилевой направленности. В этот период со всей полнотой раскрылись такие стороны его таланта, которые ещё в годы учебы в консерватории подметила его педагог по специальности А. А. Мирошникова. «Юрий Иванович в процессе исполнения удивительно тонко чувствовал возможности психологических переключений из одного состояния в другое. И, мало того, он прекрасно ощущал тембровые особенности, тембровые краски человеческого голоса. Именно поэтому особенно интересны были в его исполнении произведения музыки а cappella, хоровая миниатюра. Хотя и крупные полотна у него получались достаточно убедительно и интересно. Но покорила он все-таки больше всего такой тонкой лиричностью, умением

услышать, подслушать тонкости тембровых красок, то, что, казалось бы, менее типично для мужчин-хормейстеров. А вот он этим совершенно покорял» [5].

Эти его качества всесторонне реализовались в новых концертных программах студенческого хора, в которых заметное место заняли хоровые произведения Г. Свиридова – «Три миниатюры», «Курские песни», «Весенняя кантата», хоровая поэма «Ладога», хоровой концерт «Пушкинский венок», кантаты «Ночные облака», «Светлый гость», Р. Щедрина – «Первый лед», «Горный родничок», Ю. Фалика – «Незнакомка», «Белые метели», М. Парцхаладзе – «Озеро». В. Будрявичуса – «Листья», «Солнце» из цикла «Краски года», Г. Музыкаску – «Анданте» из хорового концерта и др.

Особое внимание в эти годы Юрий Иванович уделяет обработкам украинской народной песни. В концертный репертуар включаются большинство произведений Н. Леонтовича и А. Кошица, среди которых наиболее часто исполняются «Щедрик», «Ой, з-за гори кам'яної», «Котилася зірка», «Гра в зайчика», «На вулиці скрипка грає» и др. Часто поются и обработки самого Юрия Ивановича – «Летіла зозуля», «Горіхове сіделечко», «Ой, у полі верба», «Чи є в світі краща зірка». Накопленный в прошлые годы репертуар украинской классической и современной хоровой музыки расширяется: в него включаются кантата «Радуйся, ниво неполитая» Н. Лисенко; кантаты «Шевченкові», «Прометей» К. Стеценко; «Баллада про братерство» И. Шамо (в аранж. Ю. Кулика); «З-за гаю сонце сходить» Б. Лятошинського; «Вершник» Г. Майбороди; «Клятва» К. Данькевича; «У перетику ходила» Л. Ревуцького и др.

Особое внимание Юрий Иванович уделяет также и пропаганде музыки современных харьковских композиторов – В. С. Бирика, В. Т. Борисова, В. С. Губаренко, В. И. Дробязгиной, В. М. Золотухина, Д. Л. Клебанова, И. К. Ковача, Т. С. Кравцова, А. И. Литвинова, И. С. Польского, Г. Н. Цицалюка, Н. Г. Юхновской, Б. Л. Яровинского и др., со многими из которых он поддерживал тесные творческие, а часто и дружеские связи.

Еще одной задачей, которую пришлось решать в эти годы Ю. И. Кулику, было обновление преподавательского состава кафедры в связи со сменой поколений специалистов и отъездом части преподавателей на работу в Киев. В этот период Юрий Иванович привлекает к преподаванию известных специалистов хорового дела, заслуженных деятелей искусств Украины, доцентов В. С. Палкина и А. С. Петросяна, и. о. доцента О. Н. Коломиец, а также молодых выпускников С. Н. Прокопова, Н. А. Белик, Е. И. Кучерову, Д. А. Бондаренко, В. М. Ходько.

Благодаря помощи таких корифеев кафедры, как З. В. Яковлева и проф. А. А. Мирошникова, Юрию Ивановичу удается в короткий срок объединить всех их в слаженный коллектив, в полной мере реализовав свои представления

об организации учебно-творческого процесса. На кафедре довольно быстро складывается атмосфера высокой требовательности и доброжелательности, формируются единые, четкие критерии оценки работы как студентов, так и преподавателей, расширяется и усложняется учебный репертуар, а, в конечном счете – значительно повышается качество подготовки специалистов.

Организационную культуру Юрию Ивановичу удается поддерживать и в дальнейшем, когда он становится проректором по учебной работе института, но продолжает постоянно курировать работу кафедры, передав непосредственное руководство ею своему соратнику и другу В. С. Палкину. Показательно, что в столь хорошо организованной профессиональной среде стремительно возросла квалификация не только студентов, но и преподавателей кафедры: стали профессорами В. С. Палкин и А. С. Петросян, получили звания заслуженных деятелей искусств Украины и профессорские звания С. Н. Прокопов и Н. А. Белик.

III. 80-е годы – время полного расцвета творческой личности Ю. И. Кулика. Это был, несомненно, самый насыщенный и необыкновенно плодотворный период его творчества, хотя, к сожалению, и самый короткий. В эти годы значительно расширяется масштаб его педагогической, дирижерско-исполнительской и организационной деятельности. Будучи проректором по учебной работе, он стремится внедрять в масштабах всего вуза те художественные принципы и организационную культуру, которые были успешно сформированы им на кафедре хорового дирижирования. На первое место Юрий Иванович неизменно ставит достижение высоких конечных художественных результатов. Большое внимание уделяется координации и объединению художественной и педагогической деятельности всех творческих коллективов вуза, всех его факультетов и кафедр. Проводятся концерты хора и симфонического оркестра института, совместно с оперной студией и студентами вокального факультета готовятся концертные исполнения опер «Орфей и Эвридика» К. Глюка и «Алеко» С. Рахманинова.

Один из характерных примеров – создание в институте хора студентов фортепианного и музыкально-теоретического факультетов. Юрий Иванович лично вел с ним работу, на первых порах преодолевая довольно значительное сопротивление не только части студентов, но и отдельных преподавателей. Однако он сумел за короткое время доказать эффективность такой работы: её основными результатами стало обогащение музыкально-исполнительского опыта студентов-инструменталистов и теоретиков, активное освоение ими лучших традиций отечественной хоровой культуры, формирование у них практических навыков коллективной художественной деятельности. Показательно, что принципы такой работы сохранилась в вузе до сих пор.

В исполнительском творчестве с хором дирижерско-хорового факультета этого периода Юрий Иванович достиг того уровня мастерства, на котором все технические и организационные проблемы как бы отступали на второй план, становились незаметными. Это были годы зрелости, годы полного расцвета его творческих возможностей. Музыкальное мышление, поднимающееся до уровня философских обобщений, чуткость к мельчайшим деталям слились с той яркой эмоциональностью и лиричностью, которые всегда были свойственны его натуре, и дали новое качество – необыкновенно тонкое и вместе с тем глубокое и масштабное видение художественных образов исполняемых произведений, необыкновенно проникновенные и взвешенные, стилистически точные их трактовки.

В этот период он вновь значительно расширил репертуар хора за счет произведений крупной формы, взятых из отечественной и западноевропейской классики, сосредоточив внимание на углубленном освоении традиций европейской хоровой культуры. В публичных концертах, кроме уже называвшихся выше произведений крупной формы С. Танеева, С. Рахманинова, Г. Свиридова, Н. Лысенко, К. Стеценко, Л. Ревуцкого, других русских и украинских авторов, неоднократно исполнялись «Колокола» С. Рахманинова, кантата «Саят Нова» Г. Ахиняна, «Гурийские песни» О. Тактакишвили; «Реквием», кантата Ми-бемоль мажор В. Моцарта; «Реквием», «Stabat Mater» Д. Верди; «Реквием» Г. Форе; «Реквием» Л. Керубини; «Магнификат» К. Монтеверди; «Магнификат» И. С. Баха; Месса До-мажор, Фантазия до-минор (финал) Л. Бетховена; «Gloria» А. Вивальди; «Missa Brevis» Й. Гайдна; Месса Ф. Шуберта; «Stabat Mater» А. Дворжака; кантата «Галлия» Ш. Гуно; «Симфония псалмов» И. Стравинского, «Missa Brevis» Б. Бриттена; кантата «Засуха» Ф. Пуленка; «Кармина бурана» К. Орфа и др.

Для учебного студенческого хора это был огромный репертуар, «поднять» который позволяло не только исполнительское мастерство дирижера и хора, но и значительно возросшие возможности выпускников кафедры, которые уже были готовы включать эти сложные и масштабные произведения в свои дипломные программы.

Концертные же программы этих лет Юрий Иванович часто строил по тематическому признаку – западноевропейская хоровая музыка, русская классическая хоровая музыка, хоровая музыка С. И. Танеева, концерт из произведений С. В. Рахманинова, хоровая музыка Г. В. Свиридова, современная русская хоровая музыка, украинская классическая и современная хоровая музыка, концерт из произведений заслуженного деятеля искусств Украины, профессора В. Т. Борисова, концерт из произведений харьковских композиторов и т. п.

Последним таким замыслом стала большая концертная программа отечественной духовной музыки, цель которой – «открыть заново» этот мощнейший пласт отечественной хоровой культуры. К сожалению, самому Юрию Ивановичу не суждено было довести эту работу до конца, хотя он много и напряженно трудился над ней в последние годы своей жизни. Ему удалось показать публике лишь отдельные фрагменты своего обширного замысла, которые он последовательно включал в программы государственных экзаменов студентов-выпускников, а также в концертные выступления хора студентов в городе.

Полностью эта программа была исполнена уже после смерти Ю. Кулика в зале Харьковского института искусств (декабрь 1988) и в Доме органной и камерной музыки (март 1990) хором студентов под руководством С. Прокопова, с участием музыковедов Л. Шубиной и Л. Трубниковой. Были исполнены: Д. Бортнянский, Концерт для хора №32; А. Архангельский, Концерт для хора «Помышляю день страшный»; С. Рахманинов, Концерт для хора «В молитвах неусыпающую богородицу»; П. Чесноков, Концерт для хора «Не отвержи мене во время старости»; П. Чесноков, Концерт для хора «Ангел вопиаше»; П. Чайковский, «Литургия Иоанна Златоуста» и др.

В заключение ещё раз подчеркнем, что Юрий Иванович Кулик внес яркий и очень значительный вклад в развитие украинского хорового исполнительства и Харьковской дирижерско-хоровой школы, соединившей в себе лучшие традиции славянской духовности, многовековой культуры хорового профессионализма.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бенч-Шоколо О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції [Текст] : Навч. посіб. / О. Г. Бенч-Шоколо – К., 2002. – 440 с.
2. Гордейчук Н. Наши боевые задачи [Текст] / Н. Гордейчук // Советская музыка. – 1982. – № 1. – С. 21–22.
3. Гулеско І. І. Феномен Юрія Кулика в хоровій культурі України [Текст] / І. І. Гулеско // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди. Матеріали міжнар. наук. теор. конф. 3–4 квітня 2008 р. – Х. : ХДАК, 2008. – С. 85–86.
4. Казачков С. О дирижерско-хоровой педагогике [Текст] / С. Казачков // Музыкальное исполнительство : Сб. ст. / Сост. и общ. ред. Г. Я. Эдельмана. – М. : Музыка, 1970. – Вып. 6. – С. 120–143.
5. Коновалова (Кулик) І. Ю., Трубнікова Л. С. Пам'яті Юрія Івановича Кулика [Відеозапис]. – Харківське телебачення, 1993.
6. Кулик А. В. Хоровий майстер, педагог, музичний діяч Ю. І. Кулик (1937–1988) [Текст] / А. В. Кулик // Культура України ; Зб. ст. – Х., 1997. – Вып. 4. – С. 142–146.
7. Прокопов С. Н., Коломиец О. М. Кафедра хорового дирижування [Текст] / С. Н. Прокопов, О. М. Коломиец // Харьковський інститут искусств им. И. П. Котляревского (1917–1992). – Х., 1992. – С. 269–271.

ПОСТАТЬ МИТЦЯ В ЧАСОПРОСТОРІ ХОРОВИХ СЦЕН ОПЕРИ Л. КОЛОДУБА “ПОЕТ”

Розглядаються особливості розвитку образу Тараса Шевченка в часопросторі хорових сцен опери Л. Колодуба “Поет”, що розгортається як трагічна фантазмагорія.

Рассматриваются особенности развития образа Тараса Шевченко во времени-пространстве хоровых сцен оперы Л. Колодуба «Поэт», которая разворачивается как трагическая фантазмагория.

Under consideration are peculiarities of the T. Shevchenko type development in time and space of the choral scenes in L. Kolodoob's opera “The Poet”. The action of the opera is unfolded as a tragic phantasmagoria.

Остання чверть ХХ ст. вирізняється переосмисленням творчої спадщини та особистості Т. Шевченка, що спричинило появу нових оперних полотен. За творами Кобзаря написані опера-ораторія “Згадайте, братія моя...” В. Губаренка, опера-дума “Сліпий” О. Злотника. До художнього втілення особистості великого поета України слідом за Г. Майбородою (опера “Тарас Шевченко”) звернувся Л. Колодуб. Але, якщо Г. Майборода написав оперу-новелу, де показав чотири епізоди з життя Кобзаря, то Л. Колодуб створив оперне полотно “Поет” про останні миті земного існування Т. Шевченка напередодні його переходу до Вічності¹, визначивши жанр опери як трагічну фантазмагорію.

Значна роль хорових сцен опери Л. Колодуба “Поет” обумовлюється залученням їх до втілення провідної ідеї твору – показу останніх хвилин життя Тараса Шевченка, що представлені за принципами логіки споминів, коли відбувається зміщення послідовності подій минулого, їх фрагментаризація та винайдення нових, часом парадоксальних, зв'язків між ними. Внаслідок цього хоровим сценам опери притаманна своєрідна часопросторова організація, вивчення закономірностей та властивостей якої є актуальним завданням сучасної вітчизняної музичної науки.

Об'єкт дослідження – хорові сцени опери Л. Колодуба “Поет” як фантазмагоричний та реалістичний типи віддзеркалення долі героя; **предмет** – особливості часопросторової організації хорових сцен опери Л. Колодуба “Поет”.

Мета дослідження – встановити закономірності часопросторової організації хорових сцен опери в аспекті трансформації долі Поета.

Матеріалом дослідження слугують хорові сцени опери Л. Колодуба “Поет”, яка була вперше поставлена на сцені ХАТОБу ім. М. В. Лисенка 17 квітня 2001 року (постановочна група у складі: диригент – заслужений діяч

¹ Перша редакція (1988 р.) – “Поет. Тарасові сни”, друга редакція (1994 – 1999 рр.) – “Поет”.

мистецтв України В. Куценко, режисер – заслужений діяч мистецтв України Л. Куколев, хормейстер – О. Чернікін).

Драматичною основою опери Л. Колодуба стала п'єса О. Біляцького та З. Сагалова “Шлях”. Композитор вибудовує драматургію твору, виходячи з того, що протагоністом опери як музичної драми є Т. Шевченко. Інші дійові особи, поділені композитором на два табори: “Ті, хто любив його” і “Ті, хто ненавидів його”, – мають сприяти розкриттю внутрішнього світу Кобзаря, його думок і спогадів останньої березневої ночі. До цього розподілу має відношення й диференціація учасників хорової дії. До першого табору належать студенти, друзі Поета, кайданники, народ. Другий представляють улани, дами і кавалери, пані та пани, чорні схимники. За цим принципом розподіляється і часопростір опери: на ту його частину, що випромінює любов і співчуття до Поета, та іншу, що виявляє ненависть, зневагу, насильство. Це головний принцип розподілу часопростору твору. Якщо ознаками інтонаційної драматургії у всесвіті любові до Тараса є розгорнуті мелодичні побудови, інтонації народних пісень, думний лад, то образній сфері негативних персонажів притаманні структури речитативного плану, спонукуваний ритм, тональна нестійкість.

У межах символічного часопростору опери кризь призму останніх хвилин життя Поета проминають спогади героя. За законом вічного обертання здійснюється повернення душі, що відлітає в інший світ, у ті миттєвості життя, які відіграли вирішальну роль у творчій долі Поета. Повернення у минуле в опері відбувається завдяки ремінісцентному методу. Минуле, подане кризь спогади, втрачає реалістичність, воно забарвлене фантазією. Особливе місце в цьому наскрізному плинні спогадів займають фантастичні видіння Поета, оскільки героями опери є й історичні особи, і створені фантазією Т. Шевченка образи-символи. Так, образ Оксани, дівчини, яку кохав молодий Т. Шевченко, трансформується у творі то в Музу, то в Катерину; Імператор стає то офіцером-уланом, то батьком-командиром, пани та пані на балі в Україні перетворюються на хижих звірів та потвор. В опері виникає нероздільна єдність образів історичних осіб з героями творів Кобзаря.

Хорові сцени опери демонструють трансформацію долі Поета, узагальнюючи стадії її відбуття в контексті драматургії оперного цілого. Часопростір хорових сцен твору охоплює і Петербург, де на Царськосільському балі вирішується доля Шевченка, і Україну, де на провінційному балі пани та пані зраджують Поета, і його поневіряння в солдатах на засланні в Орській фортеці, і радісну мить визволення, і останні хвилини життя в Петербурзі. В опері, таким чином, виникає біографічне коло: сюжетна лінія твору розпочинається зі сцени описування майна Т. Шевченка в Петербурзі і закінчується нею. Коло Життя та Смерті замкнулося. Але воно розмикається завдяки образам художньої творчості Кобзаря: кайданників, що йдуть тяжким

шляхом до Сибіру, Яна Гуса, спорідненому з Т. Шевченком. Отже, художній всесвіт його творчості ширший за біографічний світ Кобзаря.

Розвиток інтонаційно-образної драматургії опери готує введення хору улан як узагальнення образу Офіцера-спокусника, що скривдив Оксану-Катерину ще в 6-й сцені, де крізь низку спогадів Поет пророкує долю Катерини. Репрезентація образу Оксани відбувається в сцені “Перше кохання Поета (Оксаночка)”. Оксана співає веселу пісню, вона кохана і щаслива. В опері Офіцер-улан спокушає її, і таким чином відбувається проєціювання долі історичної особи на художній образ (Оксана-Катерина). Сполучною ланкою між 6-ю та 8-ю сценами опери стають відгомін лейтмотиву улан в оркестрі, що набуває символічного значення, і репліка Поета: “Помандрувала та Оксаночка в поход за москалями та й пропала. Ніхто не знає, де поділась...”. Сполучення історичного та художнього образів діє за принципом антитези, у душі трагічної метаморфози: кохана – покритка, надія – відчай, весна – зима, життя – смерть... І саме у сцені 8 – “Катерина (поема про долю жіночу)” – де крізь снігові намети з малим сином ледве йде Катерина, що є уособленням страждання, – перший вихід хору, хору улан. Тут відбувається перетворення Офіцера-улана як діючої особи на чисельний загін улан. В уяві Т. Шевченка відбувається його деіндивідуалізація, багаторазове подвоєння образу спокусника. Офіцер-улан дістає свого колективного втілення в образі хору улан. Маршоподібний лейтмотив хору звучить як символ вояків, нездатних до любові, руйнівної сили, що понівечує кохання. Хор улан продовжує розвінчування образу Офіцера-спокусника, який не має співчуття до жінки-страдниці і проганяє збожеволілу від горя Катерину геть за допомогою улан. Це новий рівень розвінчування улан як відображення їхньої сутності: “Їдуть гвардійці, їдуть улани! Не до церкви на молитву, та й не з ворогом на битву! Улани, киньте клич: гуляти, гуляти, гуляти...”. Хор улан роз’єднує різні часопростори: літо як уособлення любові витісняє зима, квіти запорошують сніги. І як свідцтво здійсненої метаморфози звучить відчайдушна репліка Поета: “Катерино! Оксаночко!”, що сполучає в одній подібі два жіночі образи. Так, хорова дія розпочинається з показу тих, хто ненавидить головного героя.

Після загибелі Катерини відбувається діалог двох поетів – Т. Шевченка та В. Жуковського. Кобзар присвячує поему про Катерину В. Жуковському як подяку за допомогу в отриманні волі. Виникає переставлення подій часу – спочатку присвята поеми, а потім – спомин про день одержання волі. Автор опери знову відступає у минуле – 9 сцена, “Царськосільський бал”.

Якщо інтонаційно-жанровим символом 8-ї сцени є марш, то 9-ї – полонез, що віддзеркалює пишність балу у царськосільському палаці, де вирішується доля Т. Шевченка. Хор (мішаний склад) створює колективний образ великосвітського панства. Драматургічна ідея сцени – гра, ставка у якій – воля

для Поета. Часопростір сцени відтворює рух колеса, що обертається. Аркою до попередньої сцени є поява Офіцера-улана в образі Імператора. Символом химерності, непередбаченості долі Поета є введення композитором персонажу Дами Фортуни, адже визначальним у поворотах людської долі є саме колесо Фортуни. Хоровий епізод “Крутись, колесо долі” нагадує обертання колеса завдяки почерговим вступам хорових партій з фіксованою ритмоформулою. Кожен наступний вступ – новий виток у русі колеса. Обговорення долі Т. Шевченка між Імператором та Шефом жандармів завершується хором “Крутись, колесо долі”, що символізує завершення розіграшу, результатом якого є воля для Поета. Таким чином, хор дам і кавалерів виконує функцію обрамлення, внаслідок чого знову виникає символічна графіка кола.

Єдність реальності та фантазії проявляється і в подальших хорових сценах. Адже Поет в реальному бутті поза творчістю не існує. Страховиська, що з’являються у фіналі першої дії [15 сцена, “Бал на Україні. (Примхливе, потворне панство)”], асоціюються з трагічними реаліями життя Т. Шевченка. Використання композитором у цій сцені рядків з геніальної поеми “Сон” є символічним, бо у такий спосіб виникає подвійне значення сну. Сон як спогади, навкруги яких розгортається дія і “Сон” – центральний твір у доробку Т. Шевченка, який збирає навколо себе “Катерину”, “Княжну”, “Кавказ” і “Заповіт”. Так виникає поєднання двох художніх часопросторів – поеми та опери, і сполучним фактором є метафора сну.

Жанр фантазії, обраний композитором, перетворюється в цій сцені на фантазмагорію. Символ нічного жаху – крик сови, яка ще є символом розуму, що “спить та породжує чудовиськ”. Крім того, крик сови в опері символізує початок оргії, вирішеної Л. Колодубом засобами оркестру та хору, де функція хору, з одного боку, – барва, яка надає жаху подіям, що відбуваються на сцені; а з іншого – втілення колективного безумства панства, яке намагається “пробудити” Поета від віщого сну. Артисти хору вдягають маски диких кабанів, вовків, свиней, і, якщо серед натовпу на мить з’являються люди, тварини накидаються на них, супроводжуючи ці дії співом, в якому використаний ефект завивання. Кінцевою причиною цього перетворення є зрада панства і донос на Т. Шевченка Офіцеру-улану – Імператору. Наказ: “Арештувати його!” стає знаком, який дозволяє виявити справжнє обличчя панства: пани-маски накидаються на Поета, символізуючи втрату людського обличчя. Знову діє закон трагічної метаморфози як однієї з ознак сакрального часопростору хорових сцен, де реальність перетворюється на фантазмагорію.

Сцена 15 є першою драматичною кульмінацією опери. Пророцтво панства: “Цей сон, Тарасе, дорого обійдеться тобі! Це Сибіром пахне!” збудеться, бо сцени 17–18, 22–25 – це спогади Т. Шевченка про неволю та тяжкі муки, які він переніс у солдатчині на засланні. Солдатська тема в опері є

наскрізною. Образ кайданників в опері – колективний портрет, що асоціюється з самим поетом. Вступ до хору кайданників – вокаліз мішаного хору – є уособленням болю, страждання, приреченості і звучить на тлі органного пункту, підсилений дублюванням оркестрової партії. Тяжку ходу кайданників композитор передає за рахунок руху мелодії хору, що підіймається на новий щабель з відчутним зусиллям та використанням прийому накопичення звукової маси в оркестровій фактурі. Нескінченна мелодична формула у взаємодії з ритмізованим органним пунктом в оркестровій партії створює ефект невщухаючого передзвону ланцюгів. На тлі хору звучать рядки з поеми “Сон”, сповнені болю слова Поета: “То не вмерлі, не убиті. Не суда просити! Ні, то люди, живі люди, в кайдани заліті!”. У відповідь на гнівне питання Поета до царя: “Що зробив ти з козаками?” звучить хор а cappella “Ти нас з України зігнав голих і голодних”, що вражає експресією і контрастує з поверненням на *piano* теми кайданників. Таким чином, створюється арка до 15 сцени, основою якої була поема “Сон”.

Приєм дімінуєндування в хорі кайданників створює образ нескінченного шляху, страждання, що переходить в одвічне небуття. Повернення теми хору кайданників символічно – коло замкнулося, виходу немає. Ця сцена має подвійний зміст, бо Поет не тільки співчуває знедоленим (героям його поезії), а нібито сам йде з ними у заслання. Так відбувається вертикалізоване єднання художніх образів творчості Т. Шевченка та його біографії.

У наступній сцені принцип художнього документалізму поєднується з символізмом (поява Молодого та Старого солдатів, що уособлюють Т. Шевченка на початку і наприкінці заслання). Хор у сцені 24 – тло, на якому звучить протяжна лірична пісня про тяжку солдатську службу, про непозбутню тугу за Україною у виконанні Поета, Старого та Молодого солдатів, де Л. Колодуб використав перші чотири рядки з поеми “Княжна”. Пісня “Зоре моя, вечірня” є символом безвиході. Особливо це відчутно завдяки її звучанню після передсмертної арії-спогаду Поета про молодість, роки заслання, в якій він звертається до своїх мовчазних слухачів – власних двійників – Молодого та Старого солдатів.

Багатозначність змісту опери виникає завдяки творчому методу композитора – створенню нового художнього тексту із взаємодії з творами Кобзаря.

Зустріч Поета з друзями в мить звільнення з неволі складає зміст 25-ї сцени. Радісна мить забарвлена гіркотою наступної розлуки. Противагою висвітлюються три постаті чиновників, що на початку опери описували майно Поета: це символ невблаганності, неминучості долі. Але друзі Поета вірять, що Поет-Прометей житиме вічно, бо його серце “знову оживає і сміється знову!”. Тут виникає інтонаційна та вербальна арка до сцени 21-ї, де композитор

використовує рядки з поеми “Кавказ”. Так поєднуються принципи арочної та монтажної драматургії. За законами сакрального часу все другорядне виключається, воно не має значення: ось Поет на засланні, ось він повертається. Доля і недоля – також полюси часопростору опери. За законами монтажної драматургії поєднуються різні сакральні фрагменти буття, завдяки чому відбувається логіка обертання часу.

З розвитком дії опери прискорюється ритм зміни сегментів часопростору. Так, у сценах 26–27 відбувається стикання двох молитов – православної і католицької. У сцені 26 “Черничка” (остання зустріч з В. Репніною) Л. Колодуб використовує спів хору за кулісами “Благослови, душе моя, Господа”. Якщо в сцені з Катериною хор протиставлений героїні, то тут відчувається єдність хору та солістки, бо Княжна невдовзі стане черницею і втратить для мирського життя своє обличчя, як і півчі, що за кулісами здійснюють молитву. І знову – повернення з біографічних сцен до художніх образів творчості Поета – сцена 27 “Спалення Яна Гуса”, де відбувається протиставлення хору (чорні схимники) герою. Драматургічна функція канонічних текстів є полярно протилежною. У першому випадку – єдність Княжни В. Репніної з молитовним православним хором, у другому – протистояння Яна Гуса католицькій молитві *Confutatis* як уособленню офіційної релігійної моралі. Ця сцена є другою драматичною кульмінацією опери.

Confutatis – розп’ятий, бо Поет завжди “розп’ятий” на хресті свого таланту. Тут знову переплітаються життя і творчість Т. Шевченка. Поет ототожнюється з Яном Гусом, якого катує інквізиція. У сцені спалення Яна Гуса хор з’являється в образі чорних схимників. Хорова звучність нагадує набатний передзвін: поєднання остінатних квінт у жіночої та чоловічої груп хору має сугестивний вплив на слухацьку аудиторію. Сцена вибудована на основі ідентифікації Поета та героя, що виявляється у спільності долі, бо пророки завжди віддають життя за свій народ. Але разом з тим – це вихід за межі українського часопростору, адже Яна Гуса і Поета поєднує *тип героя*, що здатний до самопожертви. Поет – Ян Гус – стає еретиком; і в цьому нашаруванні часів і просторів є узагальнений образ ворожої митцю сили і наскрізна сюжетна лінія, вияву якої сприяє хорова драматургія.

Сцена страти Яна Гуса – Поета переходить у сцену описування майна Т. Шевченка, створюючи репризну арку до першої сцени опери. Опера починається і закінчується словами: “Все. Кінець”. Коло Життя і Смерті замкнулося. Образ Слова в епілозі опери (сцена 29, “Заповіт”) “пов’язує минуле і майбутнє, уособлює поезії Т. Шевченка... Все минуло – лишилось тільки слово – не зле і тихе. Саме тут втілюється ідея спомину, що витікає із всієї концепції опери. Це тиха кульмінація твору” [1, 29]. Але лишається й семантика сновидіння, бо сюжетом цього останнього сну-видіння є майбутнє.

Висновки. Часопростір хорових сцен опери “Поет” являє собою антиномічні виміри сакрального. На одному полюсі – втілення рокової бездушної сили, що протистоїть герою, ненависть до нього (хори улан, дам і кавалерів, панства, чорних схимників). На іншому полюсі роздвоєного часопростору опери – уособлення співчуття до Поета, любові до нього (хори кайданників, друзів Поета, народу).

Часопростору хорових сцен опери “Поет” властиві такі закономірності, як: відсутність переходів між локусами, що його представляють; застосування принципу обертання часу; синтез методів художнього документалізму і символізму; арочна та монтажна драматургія. Розвитком плину часопростору хорових сцен в творі також керує й ремінісцентний метод у поєднанні з методом метаморфози. На рівні хорової драматургії відбувається втілення жанрової специфіки опери не тільки як трагічної фантазмагорії, а й як трагедії та поеми. Призмою, крізь яку проходять видіння і спомини відлітаючої до Вічності душі, є постать великого Кобзаря.

Часовий простір опери поєднує і стикає у хорових сценах тих, хто любив і тих, хто ненавидів Поета. Його образ наскрізний, він зазнає трансформації в опері і має декілька семантичних дублів: Хлопчик, Молодий солдат, Старий солдат, Ян Гус. Мучителі Поета – улани, що понівечили його кохання; дами і кавалери, що грають на його волю, пані та пани, що зрадили Поета, і, нарешті, інквізиція, що спалює його. Це єдине протистояння, здійснене в часопросторі хорових сцен опери у різних вимірах: катування Любові, приниження людської гідності, зрада і, як наслідок – спалення.

В часопросторі опери-трагедії відбувається швидка зміна контрастних частин. Героєм, який поєднує всі етапи трагедій-споминів є Поет, котрий присутній у кожній сцені (іноді “за кадром”). В опері створюється узагальнений, символічний часопростір хорових сцен (№ 8 – улани як багаточисленні подвоєння образу Офіцера-спокусника; № 15 – пани-потвори, що втратили людське обличчя; № 22 – кайданники як уособлення безкінечного страждання; № 26 – молитва “Благослови, душе моя, Господа” як символ чернечої долі Княжни В. Репніної; № 27 – чорні схимники як символ фанатичної інквізиції; № 29 – “Заповіт” – як втілення ідеї нерукотворного пам’ятника, плину у Вічність).

Розвиток хорових сцен спрямований від фрагментарного відображення споминів Поета до їх вертикалізованого втілення в фінальному “Заповіті”. Саме в часопросторі хорових сцен твору відбувається формування фігури Хреста у чотири етапи: розп’яття любові; розп’яття гідності людської; розп’яття довіри; розп’яття фізичне.

Як підсумок, Хрест – символ вічності, безкінечності, що концентрує всю повноту віри. Фінальна сцена опери Л. Колодуба “Поет” за логікою хрестоутворення є підсумковою молитвою, виходом до майбутнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Белік Н. *Оперно-хорова творчість українських композиторів 80–90-х років ХХ століття [Текст]* / Н. Белік. – Харків : Крок, 2003. – 208 с.
2. Загайкевич М. Л. *Колодуб [Текст]*. – К. : Муз. Україна, 1973. – 58 с.
3. Королюк Н. *Подум'яне слово Шевченка в музиці [Текст]* / Н. Королюк // *Хорова творчість українських композиторів*; Ред. Коханик І. – Вид. ім. О. Телеги, 1995. – 198 с.
4. Шевченко Т. *Кобзар [Текст]* / Т. Шевченко. – К. : Дніпро, 1987. – 640 с.

УДК 78.071.1:784.3 Золотухин

Лариса Деркач

ЛИРИКА ЛЕСИ УКРАЙНКИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. ЗОЛОТУХИНА

Вперше викладено досвід виконавської інтерпретації вокальних мініатюр В. Золотухіна на поезію Лесі Українки як художнього цілого.

Впервые изложен опыт исполнительской интерпретации вокальных миниатюр В. Золотухина на стихи Леси Украинки как художественного целого.

First experience of performing interpretation of vocal miniatures of V. Zolotuhin as an art ensemble is considered.

Целью данной статьи является опыт исполнительского анализа музыкальной драматургии романсов В. Золотухина на слова Леси Украинки в аспекте проблемы их возможной циклизации в условиях концертной практики¹.

Объектом исследования является сфера камерно-вокального исполнительства; предметом – лирический способ мирозерцания В. Золотухина, одного из признанных музыкальных мастеров Украины.

В. Золотухин обращается к раннему периоду творчества поэтессы, избирая разные по образному строю и жанровому облику стихотворения. Стремясь сохранить обаяние и своеобразие поэтического первоисточника, композитор опирается на опыт отечественной вокальной лирики, обогащая музыкальную стилистику своих романсов возможностями современной техники письма. Связь с традицией проявляется в главенстве музыкального ритма над стихотворным, в пластичности вокальной мелодики с использованием распевных оборотов, в опоре на тональное мышление, предполагающее яркость гармонических красок, стройность композиции, в разноплановости

¹ Романсы В. Золотухина на слова Леси Украинки были впервые исполнены автором данной статьи в Москве на авторском концерте композитора в рамках фестиваля «Дни украинской культуры» (2002).

фортепианной фактуры. Стремление композитора воплотить общий эмоциональный настрой стиха с акцентированием ключевых слов, детализирующих исходный звукообраз, влечет за собой достаточно «вольное» отношение к поэтическому источнику: отсюда повтор слов или целых стихотворных строк, их вариантное расширение или усечение.

Обратимся к анализу интонационной драматургии избранных романсов. С точки зрения музыкального хронотопа романс “О, знаю я” (1992) достаточно масштабен. Выбор жанра обусловлен общим настроением стихотворения Леси Украинки. Оно датировано 1896 г. и включено поэтессой в ранее написанный цикл “Невольничі пісні”.

Тема судьбы Поэта, столь характерная для искусства XIX века, воплощается Лесей Украинкой в жанре размышления: ощущение предопределенности жизненного пути обуславливает «художественный нерв» поэтического откровения. По наблюдению исследователей, внутренний монолог является особым типом художественной речи, отражающей «внутреннее, психологическое состояние лирического героя, вне прямых связей с какой-либо конкретной ситуацией» [3, с. 100]. Мелодика вокального монолога, как правило, отличается напевно-декламационным складом с использованием речевых оборотов, ритмических приемов, паузирования, акцентов, особого темпоритма (замедления, ферматы). Наряду сходами на широкие, подчас напряженно звучащие, интервалы она содержит ритмически растянутые секундовые обороты, усиливающие настроение безысходной печали.

Из восьми четверостиший первоисточника В. Золотухин избирает шесть, опуская третью и четвертую строфы, и группирует их в свободной сквозной композиции [5, с. 122–123]. Первый раздел романса “О, знаю я” включает два четверостишия: вокальная мелодия развивается по линии постоянного обновления интонационного материала. Фиксированность цезур, единообразие метрики в первом предложении стиха композитор подчиняет логике развертывания ариозно-декламационной мелодии, находя точное интонационно-ритмическое соотношение как между отдельными мотивами, так и внутри фразы, в соответствии с волновым принципом развития.

Первый мотив на словах “О, знаю я” выделен из общего контекста интонацией утверждения. Это подчеркивается активно-волевым мелодико-ритмическим оборотом, синтаксическим акцентированием ключевых слов. Последующая развернутая распетая фраза начинается с выразительного секстового хода (VI=>III) к самой высокой мелодической вершине, расширяя диапазон темы *santo* до полутора октав. Однако композитор не подчеркивает ее специальными ритмическими средствами, ограничиваясь ямбическим затактом и сильной долей такта. Уравновешенная движением ровных восьмых, последующим поступенным нисходящим спадом, она становится лишь

интонационным импульсом к завоеванию еще одной, теперь уже не высотной, но смысловой вершины (d2 на слове “хуртовин” с акцентом на последнем слоге). Не случайно композитор делает дополнительную цезуру внутри стиха на относительно сильной доле такта. Таким образом, первые два разновеликих мотива-фразы задают тон мучительного раздумья, их волнообразный рельеф прогнозирует лирическую экспрессию последующего развития. Динамизации способствует и спад кульминационной волны за счет небольшого интонационного отката, утверждения опорных звуков Des-dur, укрупнения ритмического рисунка, регистровой всеохватности и акцентировке начальных шестнадцатых в партии фортепиано. Небольшой инструментальный отыгрыш выполняет важную драматургическую функцию, поскольку исчерпывает всплеск драматической экспрессии и служит связкой к новому разделу романа.

Развивающий раздел вносит яркий контраст, охватывая треть четверостишие, в котором наиболее остро звучат мотивы одиночества, сомнений и безверия. Он решен в духе оперного драматического речитатива. Автор выставляет ремарки «non metrum, ad libitum», широко использует приемы речитации, распева слогов-звуков крупными длительностями, динамические акценты учащения и замедления ритмического движения, подчиняющегося законам выразительной декламации.

Начинаясь с «вершины-источника», последующие три строки вокализованы по принципу кульминационного спада, что отражено в ритмическом рисунке. При этом каждая из них имеет волнообразный рельеф и достаточно широкую амплитуду звуковысотных колебаний. Интересный драматургический приём найден композитором для передачи душевного потрясения от нахлынувших мыслей. «Внутренняя речь» героя словно обрывается на полуслове, кульминационный подъем с характерным стремительным поступенным восхождением мелодии (crescendo, allargando) «разрешается» аккордом d-moll у фортепиано, при этом фонизм трезвучия с пропущенным терцовым тоном sf дополняет образ «зияющей пропасти».

Фортепиано скупыми средствами речитатива sesso раскрывает психологический подтекст, внутреннюю драму Поэта. Массивные аккорды, изложенные крупными длительностями, звучат как колокольный набат, придавая авторскому высказыванию трагический характер.

Третий раздел (Andante con dolore, f-moll, 4/4) продолжает развитие трагической образности романа. Стилистика вокальной партии выдержана в речитативно-декламационной манере. При внешне спокойном мелодическом рисунке напряжение достигается дробным делением отдельных строк, увеличением роли внутренних цезур, неуравновешенностью масштабных соотношений мотивов. Свообразно трактован принцип соотношения мелодии и ритмики: нивелирование мелодического начала компенсируется выразитель-

ными возможностями мелких длительностей, напротив, декламационные ходы, напевные обороты тормозят биение ритмических единиц.

Драматургическое развитие в этом разделе предопределяет сложно развивающийся диалог вокальной и фортепианной партий. Вначале роль фортепиано, казалось бы, сведена к простому аккомпанементу, типом фактуры напоминая переборы струн бандуры. Вместе с тем прием остигатной повторности интонационно-фактурного комплекса, игра светотени *f-moll – ges-moll, f-moll – es-moll*, оттеняя выразительную декламацию солиста, исподволь накапливают энергию и придают кульминации пафос ораторского высказывания. Не случайно меняется тип изложения: появляются длительно звучащие аккорды, мелодический восходящий поступенный ход в пределах малой септими имитационно подхватывается солистом при подходе к кульминации, сдвигаясь лишь на большую секунду вниз. В самый острый момент драматического развития меняются ролевые функции участников вокально-фортепианного дуэта. Эмоциональная вспышка в партии солиста становится лишь первотолчком к обширной кульминационной зоне в партии фортепиано. Лавина синкопированных и пунктирных ритмоинтонаций, низвергающихся в низкий регистр, подкрепленных акцентами и динамикой *ff*, не только в полной мере раскрывает «драму чувств», обнажая психологический план действия, но и подготавливает «последний акт» трагедии.

Заключительный раздел романа, охватывая последние два четверостишия, выстраивается в виде крупной драматургической волны, подчиненной внутренней логике развития. Тональность *b-moll*, динамика *pp*, мерный, траурный шаг четвертных длительностей, ремарка «*mesto*» определяют характер последних пророческих видений поэтессы.

Вокальная партия ариозно-декламационного типа, начинаясь с тона *b* малой октавы, постепенно завоевывает новые мелодические вершины, расширяя свой диапазон до двух октав. Краткость мотивов, преодоление каждого подъема в пределах первой октавы, волнообразное движение, многочисленность пауз и выдержанных звуков, сопровождаемых «похоронным шествием» аккордов в партии фортепиано, приводят к патетической генеральной кульминации. Не меняя фактуры на спаде волны, композитор использует в вокальной партии прием *subito piano* и резкую смену регистра, переключая звучность нисходящим октавным скачком в «говорной» тембр первой октавы. Повтор начального интонационного оборота в таких условиях, создавая эффект «эха» и внося в высказывание известную долю мистики, не снимает психологической напряженности. В силу этого последние две строфы поэтического текста, будучи тесно связаны по смыслу с предшествующим развитием, в драматургии целого трактуются композитором как кода-резюме.

Симптоматичным представляется окончание вокальной партии: последние слова – “не зломилась” – выделены в отдельный мотив; два ритмических акцента в пределах четырех звуков, окрашенных квинтовым тоном лада, придают им особый смысл, значение вокального итога-вывода, вносят в общую концепцию стиха новый мотив надежды и веры.

Таким образом, романс В. Золотухина “О, знаю я” обнаруживает богатство психологического подтекста поэтического первоисточника, многоплановость трактовки вокальной и фортепианной партий, оригинальный драматургический рельеф всей композиции. Поэтому с точки зрения исполнительской интерпретации романс предоставляет достаточную сложность. Вокальная партия постоянно обновляется: круг интонаций охватывает двенадцатиступенный хроматический звукоряд. Важную роль играют цезуры, градации динамики, расширение и сужение диапазона. Изломанность мелодико-ритмического рисунка, разнообразие типов интонирования требуют от исполнителя не только вокальной техники, но и мастерства нюансировки, хорошей дикции.

Не меньшую трудность составляют и кульминационные зоны. Их яркость и значительность во всех разделах, обеспечивая целостность каждой фразы лирического сюжета, должна подчиняться логике целенаправленного развития, что ставит перед исполнителем особые драматургические задачи, требует выверенного динамического плана целого. Фортепианная партия с её неограниченными техническими возможностями и богатством фактурных приемов практически нигде не сводится к роли простого сопровождения, напротив, она обобщает и детализирует вокально-поэтическое высказывание, создает общий эмоциональный тон и вскрывает психологический подтекст. В силу этого романс требует мастерского владения ансамблевой техникой, чуткого реагирования на «речь» собеседника (будь то развернутое высказывание, речитация или смена гармонии в партии фортепиано) и в целом рассчитан на паритет двух равноправных участников диалога.

Романс В. Золотухина “Не журися, дівчинонько” (2000) – образец свободного обращения композитора с поэтическим источником (1888). По определению поэтессы, это – «песня», что подтверждается использованием характерного для народно-поэтического творчества приема параллелизма (например, сравнении цветов с юностью). Такой метод раскрытия смысловой организации произведения определил некоторые композиционные приемы: так, вопросо-ответная структура двух строф замыкается обращением, тем самым намечая игровой план лирического сюжета.

Романс “Не журися, дівчинонько” открывается кратким фортепианным вступлением (*Andantino*, 4/4), которое задает тон песенно-танцевальному первому разделу и содержит наиболее устойчивые ритмофактурные элементы

всего сочинения. Композитор нарушает строение стиха, объединяя в целостное построение три стихотворных полустрофы, делая цезуры в конце каждой из них. Вместе с тем, музыкальный строй вокальной партии и приемы развития непосредственно обусловлены спецификой стиха. Широко используемый Лесей Украинкой прием анафоры (сходства или тождества начальных слов строки, полустрофы или строфы) находит прямые аналоги в музыке.

Тематизм экспозиции ромansa выявляет непосредственную связь с песенным жанром (простота мелодических фраз, внутрискрипковая акцентность, возгласы и характерное глиссандо на словах “мелодіі”, “гей”). Этому способствует и ритмическая организация мелодии, троекратная повторность которой закрепляет заявленный жанровый характер. В. Золотухин активизирует действие встречного ритма (несовпадение ударений стиха и мелодии), создающего эффект танцевальности вне конкретного жанрового прообраза. Однако игриво-изящный характер музыки (согласно ремарке автора) «диссонирует» с тональностью *b-moll*, которая обычно ассоциируется с мрачно-трагическими образами. Игровой принцип проявляется в двуплановости психологического сюжета, постоянном балансировании между беззаботной улыбкой и глубокой печалью, ощущением молодости и осознанием быстротечности жизни. Такого рода сосуществование полярных начал определяет «драматургический профиль» ромansa, его событийный план.

Развивающий раздел выделяется краткостью мотивов, внутрискрипковой распевностью, сменой темпа (*Meno mosso*), метра (3/2), ритмических структур (преобладание половинных и четвертных длительностей). Тема у солиста начинается с «вершины-источника»: постепенный нисходящий мотив в пределах кварты, повторенный затем в иных ритмических условиях, ассоциируется с ламентациями. Более извилистым становится мелодический рисунок, включающий выразительные декламационные ходы на широкие интервалы; звучность переносится в более напряженную тесситуру второй октавы, мелодия дублируется в партии фортепиано, в ней появляются аккорды и выразительные подголоски.

Мелодико-метроритмическими средствами композитор подчеркивает ключевые слова: “зачекайте”, “доля прийде”, “щастя прийде”. Особо выделена кульминация этого эпизода, наполненного лирической экспрессией. Сохраняя принцип построения вокальной фразы с «вершины-источника», автор выделяет самую высокую точку драматургического развития скачком на восходящую квинту, фермой, динамикой *f*, полиаккордом у фортепиано, образованным фоникой субдоминантового и тонического трезвучий, при этом выдерживая яркость кульминации до самого конца раздела. Поэтому возврат основного мелодико-ритмического оборота из первого раздела на словах “Не тікайте з світу” утрачивает танцевальность, окрашиваясь в драматические тона

(ремарка *risoluto piu f*, учащение метрического пульса – 3/4, монологичность высказывания, оттененная в момент кульминационного взлета каскадом нисходящих терпких созвучий в партии фортепиано).

Третий раздел (*Meno mosso, cantabile*, 2/4) отличается преобладанием речитативно-декламационных оборотов, значительность которых подчеркивается скупыми начальными аккордами фортепиано. Однако композитор и в этом разделе сохраняет весь комплекс нисходящих распевных мотивов; их выразительность подкрепляется дублированием мелодического рельефа в сопровождении. Использование пунктирного ритма и акцентов на сильных долях такта, совпадающих с вершиной-источником и несущих отпечаток «говорной» интонации, поддерживают связь тематизма музыки В. Золотухина с песенным прототипом.

Заключительная часть романса (*sostenuto*) является его лирико-драматической кульминацией, утверждая двойственность психологического состояния героя.

Совокупность названных выше отличительных свойств романса выдвигает перед исполнителями особые задачи, связанные с игровой природой как песенно-танцевальных, так и монологических типов интонирования. Тонкость нюансировки эмоциональных состояний, градаций лирического настроения, большая роль микроинтонаций, жеста, мимики приближают романс к театральной миниатюре, увеличивая удельный вес актерских навыков в создании образа. Органичность музыкально-поэтической стилистики должна подтверждаться верно найденной интерпретацией, точной динамической партитурой, выстроенностью исполнительской драматургии целого.

Романс «Бахчисарай» на текст одноименного стихотворения Леси Украинки, вошедшего в цикл «Кримські спогади» (1890 – 1891), имеет вторую редакцию (2001). Для создания картины ночного древнего города, царящих в природе тишины и покоя, таинственных шорохов и сновидений молодая поэтесса избирает сонет, в полной мере отвечающий «духу и букве» пейзажной лирики.

Своеобразие музыкального воссоздания поэтического смыслообраза определяется общим эмоционально-поэтическим настроением. Композитор не стремится точно следовать стихотворному ритму, выдвигая на первый план законы музыкальной выразительности. Так, заданный алгоритм стихотворной формы нарушается за счет удлинения заключительных терцетов повтором последних строк. В результате стихотворение приобретает вид четырех четверостиший, где повторность не только обеспечивает завершенность музыкальной мысли, но и усиливает звучание ключевых поэтических мотивов «мечты», «снов», «воспоминаний». При этом композитор использует возмож-

ности всех типов цезур, пластично выстраивая единый динамический план трехчастной композиции.

Начальное четверостишие положено в основу первого раздела романса. Композитор по-разному отражает интонационную ритмику стиха. Ярко выраженная тональная основа, расцвеченная «пряной» гармонией и сдвигом в *cis-moll* – *E-dur*, фонизм выдержанных созвучий, дополненный мелодическими вторыми-подголосками в конце каждой фразы, способствуют воссозданию ассоциативных образов южной ночи.

Фортепианный аккомпанемент и вокальная тема являются внутренне согласованными, не только дополняют друг друга, но и составляют своего рода дуэт-согласие, не утрачивая тематического своеобразие. Наличие в вокальной мелодии двух фермат и мелодических вершин в пределах одного периода, обилие распевных интонаций, подчеркивающих красоту вокального пения, относительная неизменность гармонического фона скрывают за собой опасность возникновения статики. При таком контексте возрастает роль каждой детали: будь то смена ритмического рисунка, тонально-гармонической краски, динамического оттенка.

Середина трехчастной формы романса “Бахчисарай” контрастирует с предыдущим разделом. Композитор использует в ней приемы секвенцирования, политональную игру, волнообразный принцип построения вокальных фраз, внутрислоговой распев, остановку на мелодических вершинах. В фортепианной интерлюдии, подготавливающей средний раздел, эмоциональный строй иной. Основанная на вариантном развитии второго элемента вступления, она красочными бликами легких арпеджированных групп шестнадцатых не только усиливает живописный план романса, но и придает музыке более взволнованный характер. Вместе с тем, В. Золотухин мастерски выстраивает соотношение статического и динамического планов формы, дополняющих друг друга: активизация одного из начал обуславливает включение противоположного фактора. Наиболее ярко это проявляется в динамизированной репризе.

Выводы. Музыкальная стилистика трех романсов В. Золотухина на стихи Леси Украинки хранит отпечаток яркого стиля поэтического текста. Избранный композитором подход открывает возможность для выявления многоплановости содержания самого стиха, его психологического подтекста, особого эмоционального настроения, внутренней музыкальности поэтической речи. Это обусловило достаточно смелое изменение строфической формы: повторность слов, перегруппировку строф внутри стиха, их сокращение. Вместе с тем, такого рода изменения всегда имеют обоснование в художественной концепции композитора. Отталкиваясь от ключевой идеи стихотворения, его смысловой доминанты, автор не оставляет без внимания отдельные поэтические мотивы, заключенные нередко в одном слове или метафорическом выражении. Это

порождает специфическое соотношение поэтического и музыкального рядов в вокальном произведении, внутренний ритм которого определяется то сменой их ролевых функций, когда законы одного из них влияют на интонационный словарь и методы развития материала, то действием комплементарного принципа, основанного на взаимодополняемости всех элементов целого. Благодаря этому поэтическая основа никогда полностью не «растворяется» в мелодии, то подчиняясь интонационному току, то заявляя о себе в акцентике вокальных фраз, ритмических цезурах, логике членения музыкальной речи.

Однако в этих, на первый взгляд, «паритетных» отношениях прослеживаются определенные закономерности. Как правило, композитор более строго относится к стихотворному источнику в экспозиционных фазах формы, связанных с показом исходного образа, обыгрывая при этом не столько метрические, сколько интонационные особенности поэтической ритмики. По мере же развития образного плана начинают преобладать собственно музыкальные закономерности: широко применяются различные типы вокального интонирования, меняется характер фортепианной партии, используется весь комплекс фактурно-гармонических методов развития музыкальной мысли. Об этом свидетельствует и сохранение основополагающего свойства романса — его вокальной природы. Отсюда особое внимание к мелодической стороне, красоте и пластичности вокальных линий, облик которых определяют распевные мотивы, закругленные фразы, волновой принцип развития.

Выразительные возможности речитации, декламационных оборотов используются в драматургических целях как средство раскрытия глубины психологического плана действия, продвижения событий лирического «сюжета». Можно предположить, что композитор тяготеет к театрализации вокальной миниатюры. Такой подход определяет роль и характер инструментальной партии, которая не сводится к аккомпанементу, а становится равноправным «действующим лицом» музыкально-поэтической сцены. С этой целью В. Золотухин использует весь арсенал фортепианных средств: богатство фактурно-регистровых приемов, ритмического движения, разнообразие гармонических красок, объемность звучания, неограниченные динамические возможности. Весомость инструментального начала подчеркивается большим количеством сольных фрагментов, которые не только дополняют вокальное высказывание, расширяя границы обозначенного в нем музыкально-поэтического образа, но и активно участвуют в формообразовании, создавая устойчивый каркас всей композиции. Композитор в своих романсах обобщает опыт, накопленный камерной вокальной лирикой, обогащает комплекс её выразительных средств современными достижениями в области вокально-речевого слуха и мышления в целом, не утрачивая яркой самобытности авторского голоса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века [Текст] : Учебное пособие / Л. Дьячкова. – М. : Музыка, 1994. – 144 с.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово [Текст] : Ч.2. Интонация. – Ч.3. Композиция / В. Васина-Гроссман – М. : Музыка, 1978. – 368 с.
3. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений [Текст] / И. Лаврентьева. – М. : Музыка, 1978. – 79 с.

УДК 78.071.2:782.2(477.54/.62)

Ольга Юрченко

ЕЛЕНА КОСТЕНКО – ОСНОВАТЕЛЬНИЦА ЦИМБАЛЬНОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ СЛОБОЖАНЩИНЫ

У статті розглядається становлення виконавської цимбальної школи Слобожанщини, вплив на неї традицій білоруського та українського виконавства. Висвітлюється постать Олени Костенко як засновника системного професійного навчання гри на цимбалах системи «Шунда» в Харкові.

В статье рассматривается становление исполнительской цимбальной школы Слобожанщины, влияние на нее традиций белорусского и украинского исполнительства. Показана роль личности Елены Костенко как основателя профессионального системного обучения игре на цимбалах системы «Шунда» в Харькове.

The article speaks about the foundation and development of Slobodzanshchina performing Cymbalom School, the influence of Byelorussian and Ukrainian performing on it. The person of Elena Kostenko is shown as the founder of the professional teaching system for Schunda type cymbalom performing in Kharkov.

В разных регионах Украины бытование цимбал в народе обусловлено как историческим процессом распространения их предшественников, так и самобытными качествами этого инструмента. Украинцы, как и их соседи – молдаване, венгры, белорусы, словаки, – по праву считают цимбалы своим национальным инструментом. В украинской музыкальной культуре цимбалы изначально использовались в качестве участника ансамбля или оркестра. Со временем они становятся солистом коллектива, а вместе с формированием академической исполнительской школы обретают статус самостоятельного профессионального инструмента.

Актуальность данной статьи связана с разработкой понятия «исполнительская школа». Можно констатировать, что в начале XXI века в Украине сложились не только композиторская цимбальная школа, но и несколько исполнительских школ игры на цимбалах. Среди них наиболее фундаментальными являются киевская, львовская и харьковская. Если формирование композиторской школы стало возможным благодаря существованию центров, где процветало цимбальное народное исполнительство (Кишинев, Одесса,

Черновцы), то становление всех цимбальных исполнительских школ в Украине можно связать, во-первых, с открытием классов цимбал в учебных заведениях разных уровней, во-вторых, с развитием научно-методической базы цимбального исполнительства, в-третьих, с появлением в качестве педагога яркой творческой личности. Так, во Львове создание профессиональной школы связывают с именами Георгия Козакова, Романа Ватаманюка, Тараса Барана, в Киеве – Александра Незовыбатько, Дмитрия Попичука, Георгия Агратины.

Объектом настоящего исследования является исполнительское цимбальное искусство Украины, **предметом** – взаимовлияние разных национальных исполнительских культур в процессе формирования школы цимбальной игры на Слобожанщине.

В течение второй половины XX столетия в Украине постепенно формируется несколько региональных центров профессионального цимбального искусства – в Киеве, Львове, Харькове, Черновцах и Луцке. На сегодняшний день специальное изучение цимбал как академического инструмента осуществляется в Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, Харьковском государственном университете искусств им. И. П. Котляревского, Львовской государственной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко, Киевском национальном университете культуры и искусства, Харьковской государственной академии культуры, Волинском государственном университете им. Л. Украинки.

Первый в Украине класс цимбал в музыкальном вузе был открыт на кафедре народных инструментов Киевской консерватории в 1951 году А. Незовыбатько. Его многочисленные ученики создали первую академическую школу украинского искусства игры на цимбалах. Одним из них стал заслуженный деятель искусств Украины Д. Попичук – автор ряда произведений для этого инструмента. Выдающимся цимбалистом современности является народный артист Украины, профессор Г. Агрatina – также представитель киевской исполнительской школы. Его ученики – лауреаты всеукраинских и международных конкурсов. Среди них – солисты Национального оркестра Украины под управлением народного артиста Украины, профессора Виктора Гуцала – В. Овчарчин, А. Войчук.

Позже был открыт класс цимбал во Львовской государственной консерватории (ныне – Львовская государственная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко). Среди его выпускников – известные исполнители-виртуозы: В. Петрованчук, Я. Зуляк, Н. Петрина, Р. Самотис. Именно с ними сотрудничал композитор Исидор Вимер, воспитанник харьковской школы.

В Харькове становление цимбальной школы стало возможным благодаря деятельности Елены Костенко. Её исполнительское творчество испытало на себе влияние музыкальной культуры Белоруссии (в Гомеле, Новополоцке и

Минске прошли годы ученичества). Педагогическая работа Елены Афанасьевны связана с Украиной (Киев, Харьков). Синтез белорусской и украинской традиций игры на цимбалах обусловил оригинальность методики преподавания и стиля основанной ею цимбальной исполнительской школы.

Елена Афанасьевна Костенко родилась в 1947 году в Чернигове¹. После восьмилетнего обучения в черниговской общеобразовательной школе Елена Костенко поступает в Гомельское музыкальное училище им. Н. Соколовского (Белоруссия), которое как цимбалистка заканчивает в 1966 году (класс педагога Г. Беспалько). В 1971 году она завершает образование в Белорусской государственной консерватории (Минск), в классе Народного артиста СССР, профессора Иосифа Жиновича, одного из самых значительных белорусских цимбалистов, основателя школы игры на белорусских цимбалах и филармонического оркестра цимбалистов. Одной из его установок как педагога была постоянная концертная практика студентов. В годы учебы в консерватории и после её окончания Елена Костенко в качестве солистки-цимбалистки работала в Белорусском государственном оркестре народных инструментов Белорусской государственной филармонии. С этим коллективом состоялось множество её гастрольных поездок: в Польшу, Молдавию, Прибалтику, Среднюю Азию, Крым, на Дальний Восток, Урал, а также в самые значительные культурные центры бывшего СССР – Ленинград и Москву.

Педагогическую деятельность Елена Костенко начала еще на IV курсе музыкального училища как руководитель ансамбля цимбалистов Дворца пионеров. Во время учебы в консерватории и работы в оркестре она параллельно преподавала игру на цимбалах в музыкальной школе и музыкальном училище.

Таким образом, основа цимбального исполнительства Елены Афанасьевны Костенко связана с традициями *белорусской* школы игры на цимбалах. Это принципиально важно в контексте данной темы для понимания специфики слобожанского цимбального исполнительства, так как белорусские цимбалы существенно отличаются от цимбал системы «Шунда», которые распространены в Украине.

В 1977 г. Е. Костенко переезжает в Харьков, оставляет свою исполнительскую деятельность и полностью переключается на педагогическую работу. В 1979 году она была принята на должность старшего методиста учебно-методического кабинета Харьковского областного управления культуры. В этом же году при поддержке директора ДМШ № 9 им. Сокальского Л. Тесленко, Е. Костенко впервые в Харькове набирает класс для обучения игре на белорусских цимбалах в школе. Объяснить факт наличия белорусских цимбал

¹ Биографические материалы взяты автором статьи из личной беседы с Е. А. Костенко.

в музыкальных школах города можно следующими причинами. Во-первых, в 60-х годах в Харькове состоялись гастроли Белорусского государственного оркестра народных инструментов под управлением народного артиста СССР И. Жиновича. Это событие имело широкий резонанс и способствовало возникновению большого интереса к инструменту. Во-вторых, был налажен серийный выпуск таких цимбал на фабриках, и школы были ими обеспечены.

Ученики Елены Афанасьевны неоднократно участвовали в районных и областных конкурсах учащихся ДМШ как солисты, в составе ансамблей, с филармоническим симфоническим оркестром, где показывали высокий уровень подготовки, отмеченный дипломами и грамотами.

С 1980 года Е. Костенко работает преподавателем Харьковского музыкального училища им. Б. Лятошинского, где сначала ведет класс бандуры, а с 1986 года – класс цимбал. Однако обучение происходит уже не на белорусских цимбалах, а на цимбалах системы «Шунда». Если окунуться в мир разнообразия цимбал, то становится ясно, что за одинаковым названием скрываются совершенно разные инструменты. Белорусские цимбалы и цимбалы системы «Шунда» имеют не только разную национальную принадлежность, они различны также по строению и строю, величине и диапазону, тесситуре и тембру, а, самое главное, способу игры и манере исполнения.

Интересен тот факт, что в 60-х годах Александром Незовыбатько были сконструированы так называемые украинские цимбалы². Они делились на цимбалы-прима, цимбалы-альт, цимбалы-тенор, цимбалы-бас. Такое деление в точности соответствовало белорусской исполнительской традиции. Существование квартетного состава давало богатые возможности для использования инструмента, однако украинские цимбалы, в основном, сопровождали выступления хоровых или танцевальных народных коллективов, и со временем их вытеснили из практики более совершенные, с еще более мощным исполнительским потенциалом, цимбалы системы «Шунда».

Утверждение именно этого вида цимбал в Харькове связано с инициативой Валерия Городовенко, дирижера студенческого оркестра народных инструментов. А он, в свою очередь, продолжил традиции оркестров и ансамблей украинских народных инструментов того времени. В них цимбалы системы «Шунда» использовались как богатый и многофункциональный инструмент, одновременно и виртуозный, и гармонический, оркестровый.

Если говорить об интересе к цимбалам в Харькове, то надо упомянуть некоторые единичные случаи обращения к ним в среде профессиональных музыкантов. Первый аматорский интерес к инструменту в Харькове был зафиксирован в 1927 году, когда в экспериментальной лаборатории по

² Укажем на то, что А. Незовыбатько не только создал украинские цимбалы, описал их ([9], [10]), но и явился автором «Школы игры» на них [11].

изготовлению и реконструкции украинских народных инструментов музыкальным мастером Снегиревым были изготовлены хроматические цимбалы.

В 1958 – 1960 годах в Харьковской консерватории был организован учебный квартет цимбалистов под управлением профессора Харьковского института культуры Е. Бортника, в состав которого входили известные музыканты – заслуженный деятель искусств Украины, профессор Б. Михеев, профессор А. Назаренко, В. Петров, С. Рыльская. Позднее, в 1970 году, в Харьковском институте культуры В. Петров пытался воплотить в жизнь идею изучения цимбал как сольного инструмента. Однако все эти попытки обучения игре на инструменте не носили системного характера.

Таким образом, существовала настоятельная необходимость в появлении музыканта, который направил бы процесс обучения игре на цимбалах в профессиональное русло.

В 1990 году в Харьковском институте искусств им. И.П. Котляревского по инициативе заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Б. Михеева открывается класс цимбал, который также стала вести Е. Костенко. Так в Харькове образуется вся иерархия профессионального обучения цимбальной игре: музыкальная школа – училище – консерватория, у истоков которой находится один и тот же человек. В создании такой системы мы видим роль Е. Костенко в процессе развития профессионального исполнительства на народных инструментах в Харькове.

Благодаря яркому педагогическому таланту, любви к своему делу и инструменту, неисчерпаемому энтузиазму Елена Афанасьевна собирает вокруг себя музыкантов, которые в процессе долгой плодотворной работы в её классе превращаются из учеников в её последователей. Многие воспитанники Елены Костенко принимали участие в международных и всеукраинских конкурсах, где получали высокие награды. Среди её питомцев более 25 лауреатов международных и всеукраинских конкурсов: Оксана Полевая, Александра Савицкая, Лилия Тюкова, Мария Попович, Ольга Юрченко, Оксана Лебединская и др. Выпускники Елены Афанасьевны успешно работают преподавателями во многих школах города, в училище и академии культуры, музыкальном училище, являются солистами ансамблей народной музыки г. Харькова, руководимых заслуженными деятелями искусств Украины Юрием Алжневым – «Обереги» – и Валерием Городовенко – «Надія».

На VI-м Всемирном конгрессе цимбалистов во Львове в 2001 году была представлена концертная программа студентов классов Е. Костенко в музыкальном училище и университете искусств, состоящая из произведений харьковских и украинских композиторов. Это выступление было отмечено памятной медалью и признанием харьковской цимбальной школы всеми странами-участниками конгресса. «Олена Костенко – провідний викладач класу

цимбалів на Слобожанщині» – отмечает и авторитетный исследователь цимбального исполнительства Т. Баран, анализируя сборник произведений харьковских композиторов под редакцией Е. Костенко [4, с. 148].

Знаменательными событиями в музыкальном мире Харькова стали проекты Елены Костенко – концерты в залах областной филармонии и Харьковского государственного университета искусств им. И. П. Котляревского: “Цимбали від А до Я”, “Світ цимбалів від А до Я”, “Вечір музики українських народних інструментів”. Основной идеей первого проекта (2006) было свести на одной сцене начинающих цимбалистов, то есть учеников музыкальных школ, среднее звено – студентов училища и университета искусств – и уже сформировавшихся мастеров-профессионалов. В проекте “Світ цимбалів від А до Я” (2008) участвовали не только харьковские цимбалисты всех уровней, но и представители киевской и львовских школ, лауреаты международных и всеукраинских конкурсов. В проекте “Вечір музики українських народних інструментів” (2007) цимбалы сочетались с бандурой и сопилкой (а также – довольно неожиданно – с кларнетом, баяном и другими инструментами); были представлены как традиционные, так и современные исполнительские манеры.

Елена Костенко ведет также активную методическую работу. Ею были составлены программа для музыкальных училищ по предмету «Методико-исполнительский анализ педагогического репертуара ДМШ для цимбал» (2000), программа для музыкальных училищ по классу цимбал (2005). Она – автор статей “Короткий огляд розвитку цимбального мистецтва у Харкові” (2001) [7], “Деякі тенденції використання технічних та виразних можливостей цимбалів у творчості харківських композиторів” (2001) [6], а также составитель сборника переложений произведений для цимбал “Концертні твори для цимбалів” (2007).

Каким же образом особенности биографии и деятельности Елены Костенко способствовали становлению и утверждению самобытности харьковской цимбальной исполнительской школы?

1. Приведенные факты позволяют утверждать, что к созданию Харьковской исполнительской школы привело использование свойств двух разных инструментов: белорусских цимбал и цимбал системы «Шунда»; как следствие – двух разных подходов к обучению, особенностей двух разных исполнительских школ. Уникальность этого явления была отмечена на одном из конкурсов профессором Молдавской государственной академии музыки, театра и искусствоведения, заслуженным деятелем искусств Молдавии Василием Кречуном. В разговоре с Еленой Костенко он сказал следующее: «Мне было не совсем понятно, откуда такая самобытная манера игры на

цимбалах системы «Шунда». Она мне нравилась, но я все недоумевал, почему она такая необычная. После того, как узнал, где Вы учились, я все понял»³.

К тому же, существенным нам видится и тот факт, что в период изучения цимбал системы «Шунда», с целью расширения своих знаний о строении инструмента, манере и специфике игры на нем, Елена Костенко неоднократно посещала классы народного артиста Украины, профессора Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского Георгия Агратины и преподавателя Киевского музыкального училища Павла Теуту. На основе услышанного ею был выработан собственный профессиональный подход, который вобрал в себя и опыт киевской школы цимбального исполнительства.

2. Следует уточнить, какой из вариантов понятия «школа» мы употребляем. В современном музыковедческом обиходе существуют три смысловых варианта понятия «школа». Первый связан с наличием конкретного технологического и технического материала для овладения исполнительским и педагогическим ремеслом. В этом случае не так важен факт личностной передачи знаний; школа подразумевает определенную базу. В некоторых случаях такое понимание «школы» становится определяющим. Так, в своей монографии «Цимбали та музичний професіоналізм» Тарас Баран пишет: «<...> об'єднувальним фактором у становленні академічного професіоналізму стало формування дидактичних підходів у певному етнокультурному просторі та виокремлення ряду педагогічних та виконавських шкіл, роль яких є, без сумніву, визначальною для всіх еволюційних процесів – як технологічного, так і мистецького характеру» [4, с. 100]. Несмотря на то, что в его исследовании упоминаются и исполнительская, и педагогическая школы, детально рассматриваются только методические сборники – «Школы» для цимбал в Украине и мире.

Второй ракурс при рассмотрении данного понятия подразумевает объединение творцов посредством сходных эстетических и идейных установок. Часто на такое понимание «школы» влияют исторический, географический или национальный факторы. Например, советская школа исполнительства, при всей растянутости во времени, представляет собой все же единый феномен, аналогично – харьковская композиторская школа, российская пианистическая школа и т. д.

Наконец, третий аспект, который содержит это понятие, подразумевает существование конкретной личности с яркими индивидуальными стилевыми чертами, её предшественников и последователей. В данном понимании важна именно личностная передача исполнительского мастерства, мощный творческий импульс. На наш взгляд, последний из указанных выше смысловых

³ Записано автором статьи со слов Е. Костенко.

аспектов понятия «школа» наиболее существенен при изучении цимбального исполнительского искусства Слобожанщины.

Конечно, становление школы – сложный и длительный процесс, осознать все особенности которого возможно лишь по прошествии времени. Тем не менее, на данном этапе мы имеем все основания считать, что начальный период формирования харьковской цимбальной исполнительской школы уже завершен, сложился определенный стиль музицирования, подход к исполнительству, отличный от тех, которые приняты в других регионах Украины.

Своеобразие харьковской цимбальной школы складывается из следующих параметров.

1. В Украине превалирует мужское исполнительство на цимбалах. Это можно объяснить сложившимися (в частности, на Гуцульщине) традициями народного музицирования, обусловленными спецификой самого инструмента: его большим весом и размерами, как следствие, тяжестью его транспортировки, наконец, присущим ему ударным способом звукоизвлечения. В Харькове преобладает «женское» исполнительство. Мы не столько хотим подчеркнуть гендерный аспект этого явления, сколько объяснить те характерные особенности, которые оно может нести с собой. Так, в игре подчеркиваются не силовая, ударная её стороны, а «умные руки», преобладание логики, выстроенность музыкального целого, красочность звука, легкость звукоизвлечения.

2. Второй важной особенностью можно считать ориентирование на оригинальную профессиональную музыку при выборе учебного и концертного репертуара. Елена Костенко постоянно ведет большую работу по переложению для цимбал соло и цимбал с фортепиано произведений, написанных для других инструментов, редактирует новые оригинальные сочинения для цимбал композиторов харьковской школы – Ларисы Донник, Анатолия Гайденко, Игоря Гайденко, Николая Стецюна. Их произведения не раз становились обязательными на Международном конкурсе исполнителей на народных инструментах им. Гната Хоткевича. Эта особенность харьковской композиторской школы заслужила положительную оценку исследователей [4]⁴. Непосредственная работа с харьковскими композиторами, редакция их произведений стала обязательной в специальном классе цимбал. Это значительно расширяет кругозор студентов, способствует творческому подходу к исполнению ими музыки, глубокому проникновению в композиторский замысел.

3. Наконец, в Харькове существует единство трех ступеней обучения игре на цимбалах («школа-училище-вуз»), создание которого было основной целью Е. Костенко, и, на сегодняшний день, ни в одном другом городе Украины подобной системы нет.

⁴ Кстати, во Львове, как и в Харькове, оригинальные произведения для цимбал были созданы в сотворчестве известных исполнителей и композиторов.

Таким образом, пример исполнительской и педагогической деятельности Елены Костенко ярко показывает связь творческой личности (её индивидуального стиля, человеческих качеств) с процессами, имеющими самое непосредственное отношение к развитию музыкальной культуры города, региона, страны в целом. Благодаря Елене Костенко в Харькове сложилась исполнительская школа игры на цимбалах, которой ныне уже 25 лет. Сегодня без нее невозможно представить себе народное инструментальное искусство Слобожанщины. А взаимовлияние двух культур – украинской и белорусской – способствовало её оригинальности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баран Т. Коментарії [Текст] / Т. Баран // Цимбаліст Тарас Баран. – Львів : Кобзар, 2001. – С. 60–92.
2. Баран Т. Концертні цимбали: Історико-теоретичний та методологічно-виконавський підходи [Текст] : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 / Т. Баран. – Київ, 2003. – 197 с.
3. Баран Т. Світ цимбалів [Текст] / Т. Баран. – Львів : Світ, 1999. – 88 с.
4. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм [Текст] / Т. Баран. – Львів : Афіша, 2008. – 222 с.
5. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах [Текст] : [Українська академічна школа] : підручник для вищих та середн. навч. закладів / М. Давидов. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 265–271.
6. Костенко О. Деякі тенденції використання цимбалів у творчості харківських композиторів [Текст] : Матеріали міжвузівської наук.-метод. конф. проф.-викл. складу / О. Костенко // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва : мистецтвознавство, педагогіка та виконавство. – Х. : Стиль, 2001. – Вип. 3. – С. 68–78.
7. Костенко О. Короткий огляд розвитку цимбального мистецтва у Харкові [Текст] / О. Костенко // Наук. зб. VI Світового конгресу цимбалістів. – Львів : Кобзар, 2001. – Вип. 6. – С. 45–50.
8. Костенко Е. Произведения харьковских композиторов для цимбал [Текст] : Вводная статья / Е. Костенко. – Х., 1999 : [Рукопись]. – С. 1–4.
9. Незовибатько О. Українські цимбали [Текст] / О. Незовибатько. – К. : Муз. Україна, 1976. – 56 с.
10. Незовибатько О. Украинские цимбалы и их усовершенствование [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / О. Незавибатько. – Киев, 1971. – 25 с.
11. Незовибатько О. Школа гри на українських цимбалах [Текст] / О. Незовибатько. – К. : Мистецтво, 1966. – 301 с.

ХАРЬКОВ: ЛИТЕРАТУРА И БРОНЗА

У статті досліджуються харківські топоніми та культурні пам'ятки, пов'язані з видатними майстрами вітчизняної та зарубіжної літератури.

В статье изучаются харьковские топонимы и культурные памятники, связанные с выдающимися мастерами отечественной и зарубежной литературы.

The article is devoted to the research of Kharkiv toponymy related to famous native and foreign poets and writers.

Я памятник себе воздвиг нерукотворный...

(А. С. Пушкин)

«Памятники нерукотворные» – духовное наследие выдающихся творцов далекого и недавнего прошлого – обладают свойством создавать собственную культурную среду, включающую объекты вполне материальные. Образ художника, преодолевая время, преобразует и пространство, нередко продолжая жить в «рукотворных» памятниках и топонимах современного города, – названиях улиц и площадей, станций метро и различных учреждений. Он как бы «прорастает» в культурное городское *пространство*, которое, *обретая имя* выдающегося мастера, получает и *новый смысл*, тем или иным образом соотносимый с его собственным, внутренним смыслом.

В данной статье предлагается *опыт анализа* ряда харьковских литературных топонимов с *целью* выявления их смысловых значений в культурном пространстве города.

В силу исторических обстоятельств наиболее важные для жизни города объекты располагаются в его центре. Исходя из этого, исследование символики имен и названий, связанных с выдающимися литераторами, в рамках статьи уместно ограничить рассмотрением топонимов и памятников *культурно-исторического центра Харькова*.

Имя поэта или писателя входит в городскую топонимику, если он каким-то образом с этим городом связан: родился, жил, работал или похоронен в нём. В этом случае топонимика выполняет *мемориальную функцию*: увековечение имени, «по праву» принадлежащего пространству. Так, в честь поэта Б. Чичибабина в Харькове – его родном городе – установлена памятная доска и названа одна из центральных улиц.

Возможен и другой вариант – название объекта именем, не имеющим к нему прямого отношения. А. С. Пушкин или Т. Г. Шевченко никогда не бывали в Харькове¹. Тем не менее, расположенные в центре города памятник

¹ Примечательны строчки русского поэта в его «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года»: «Мне предстоял путь через Курск и Харьков; но я своротил на прямую тифлисскую дорогу, жертвуя хорошим обедом в курском трактире (что не безделица в наших путешествиях) и не любопытствуя посетить Харьковский университет, который не стоит курской ресторации» [цит по: 12, с. 273].

А. С. Пушкину и названная его именем улица наделяют часть городского пространства особым смыслом, определенной символикой и способностью выполнять новые функции. Под влиянием имени гения русской словесности преобразуется облик города: площадь, на которой возведен памятник, получает название площади Поэзии. Рядом с памятником в 1970-х годах открывается книжный магазин «Поэзия», ставший одним из центров литературно-общественной жизни города. Здесь проходят литературные вечера, выступают многие поэты, в их числе Б. Чичибабин и Е. Евтушенко. В 1988 году у памятника проходит митинг, на котором харьковчане избирают Е. Евтушенко в депутаты Верховного Совета СССР от своего города. Памятник А. С. Пушкину в данном случае обретает значение символа, воплощающего собирательный образ Поэта/Поэзии.

Таким образом, в топонимике присутствует ещё одна функция – *мифологическая*. Имя художника переносит часть своего мифа на называемый им пространственный объект, в свою очередь, превращая его в новый символ. В результате образуется сложный миф с многоуровневой смысловой структурой. Об этой особенности мифа пишет А. Лосев: «На фоне мифа, или мифического имени, выделяется другой, более абстрактный, но не менее реальный и необходимый момент мифа и имени» [7, с. 198]. Прилагая мысль русского философа к нашему исследованию, попытаемся выявить в современной харьковской литературной топонимике её символический смысл.

Харьковская топонимика «нанизана» главным образом на две смысловые оси: *двуязычие* города, его пограничное положение между украинской и русской культурами, и ярко выраженные *советские мотивы*, в свое время преобладавшие в культурном облике первой столицы Советской Украины. Первая обозначена именами «равноапостольных» в украинской и русской литературах А. С. Пушкина и Т. Г. Шевченко, олицетворяющими две культуры и демонстрирующими «двухмерность» языкового пространства города.

Знаковое для городской топонимики имя А. Пушкина – достаточно вспомнить строки Б. Чичибабина, «совести Харькова»: *«и чуть кто вымолвит: Россия, / мы тут же думаем о нем»* [14, с. 53] – связано с несколькими пространственными объектами. Памятник А. Пушкину (скульптор Б. Эдуардс), находящийся на пересечении площадей Поэзии и Театральной, в определённом смысле является сакральной точкой культурного пространства Харькова. Знаменательно, что, установленный к юбилею поэта в 1904 г., он был разрушен в знак протеста против ущемления прав украинского языка [см.: 10].

В советское время на окраине города появилась улица Пушкина. Несмотря на это, до сегодняшнего дня сохранила свое название, отражающее дореволюционную традицию в назывании улиц (с использованием притяжательного прилагательного) одна из осевых улиц Харькова – Пушкинская. Так же названа и станция метро, в оформлении которой использованы

декоративные композиции из рельефных элементов, посвященные творчеству поэта (архитекторы Е. Незым, Е. Перепелица, В. Спивачук, инженеры П. Пашков, В. Рождественская, художники В. Зинухов, Е. Джолос-Соловьев, Ж. Соловьев).

В 1949 г. имя А. С. Пушкина было присвоено Харьковскому государственному академическому русскому драматическому театру, созданному в 1933 г. с целью пропаганды русского реалистического искусства. Возглавил его народный артист РСФСР, режиссер Ленинградского академического театра драмы Н. Петров, переехавший в Харьков со своей труппой актеров, среди которых были Л. Скопина, К. Хохлаков, В. Малинин, В. Эренберг. У здания театра (по улице Чернышевской², 11) непростая судьба. Сгоревшее дотла в 1978 г., оно было отреставрировано только в 2003, вследствие чего театр 25 лет проработал в Доме культуры связи (ул. Скрипника, 7). Сегодня зрителей «восставшего из пепла» театра приветствует бюст А. Пушкина работы харьковского скульптора И. Ястребова. По словам художественного руководителя и главного режиссера театра А. Барсегяна, «первое, что ощущает человек, войдя в фойе, – присутствие Пушкина, встречающего зрителей» [1].

Русская поэзия в топонимике харьковского городского центра представлена также именем М. Лермонтова. Младший современник А. Пушкина, М. Лермонтов и здесь рядом: Лермонтовская улица вливается в Пушкинскую. Возможно, эта пространственная особенность символически воссоздает некую иерархию, согласно которой творчество гениальных поэтов соотносится как «река и приток».

В культурное пространство Харькова прочно вошло имя Т. Шевченко. Первый в Украине памятник Кобзарю (автор – профессор Петербургской академии искусств В. Беклемишев) был установлен в Харькове в 1899 г. рядом с особняком Х. Алчевской нелегально, и в 1901 г., в канун 40-летия со дня смерти Т. Шевченко, был снят «по высочайшему указу» [13]. Советская идеология сделала имя поэта символом борьбы с самодержавием и крепостничеством. В бытность Харькова украинской столицей здесь появляются театр, городской сад, названные именем Т. Шевченко, памятник поэту. Так, в 1935 г. имя Т. Шевченко присваивается театру по улице Сумской, 9, где с 1926 по 1933 гг. находился возглавляемый Л. Курбасом «Березиль», а еще ранее – преимущественно русский театр, руководимый Н. Синельниковым. Университетский сад,

² «...примечательна судьба улицы Чернышевской, которая носит своё название ещё с первой половины 19-го века (до того она называлась Древне-Кладбищенской), когда будущий автор “Что делать?” был ещё ребёнком. Да и позже, как известно, у царизма он был не в чести. Предположительно улица была названа по фамилии губернского архитектора С. Г. Чернышова или землевладельца, которому принадлежали участки в прилегающем районе. Тем не менее, в большинстве путеводителей по Харькову на протяжении десятилетий тиражируется канцелярская ошибка, утверждающая, что улица “названа именем выдающегося революционера-демократа” и называется улицей Чернышевского» [2].

заложенный в 1804 г. основателем Харьковского университета В. Каразиным, становится садом Т. Шевченко, памятник В. Каразину переносится к университету, а на его месте в 1935 году воздвигается грандиозный памятник Т. Шевченко (скульптор М. Манизер, архитектор И. Лангбард). Сооруженный в 1929 г. в этом же саду памятник М. Коцюбинскому перемещают на место слияния Пушкинской и Чернышевской, к памятнику А. Пушкину. За перемещениями имени великого украинского поэта в городском пространстве кроется очевидный *смысл*: фигура Кобзаря *укрупняется* – в саду им. Т. Шевченко постепенно освобождается место только для Т. Шевченко; благодаря переименованию театра на Сумской образуется «мемориальная зона» художника. К 100-летию со дня смерти поэта Белгородская и Журавлевская улицы Харькова переименовываются в улицу Шевченко – одну из самых длинных в городе. Кроме того, его именем называют приборостроительный завод. Таким образом, соблюдается определенный топонимический *баланс*: город словно простирает в стороны два крыла: «шевченковское» и «пушкинское».

Близость памятника А. Пушкину и театра им. Т. Шевченко, расположенных в центре города, связывает их имена и в пространстве городской символики. Между памятником А. Пушкину и театром находится памятник Н. Гоголю, также не бывавшему в Харькове, но чье имя является столь же неотъемлемой частью знакового пространства города, как и имена А. Пушкина и Т. Шевченко. Вырисовывается почти математически выверенная схема: театр украинской драмы им. Т. Шевченко, памятник Н. Гоголю и памятник А. Пушкину находятся на совершенно идеальной прямой. В символическом плане движение по этой линии может быть истолковано как осуществление связи украинской и русской литератур (обозначаемых знаками-именами А. Пушкина и Т. Шевченко) через творчество Н. Гоголя.

Однако памятник Н. Гоголю на Театральной площади не только символически соединяет две братские культуры. Помещенный в центре города, он является транслятором мифа о Харькове как носителе русской культуры в Украине. Не случайно портрет Н. Гоголя стал иллюстрацией к эссе современного харьковского писателя А. Краснящих [6]. Полтавский диалект, представленный в творчестве Н. Гоголя, чье имя используется как символ «переходности» от украинской к русской культуре, сопоставляется в рассказе с харьковским диалектом, претендующим на близость к литературному русскому языку. «На чистом русском языке, без примеси украинских слов, гзканья и шоканья, но и без чеканья с аканьем говорил я [*житель Харькова* – С. З.] и считался настоящим русским, своим, украинцем. Думаю, что если бы я вдруг заговорил на суржике, моя нерусская Полтава никогда бы мне этого не простила» [6, с. 32]. Схожая оценка дана харьковской бытовой речи предвоенных лет Б. Служким.

«Русский язык (а базар был уверен, / Что он московскому говору верен), / От Украины себя отрезал / И принадлежность к хохлам отрицал. / Русский базара – он странный язык. / Я – до сих пор от него не отвык. / Все, что там елось, пилось, одевалось, / По-украински всегда называлось. / Все, что касалось культуры, науки, / Всякие фигли, и мигли, и штуки – / Это всегда называлось по-русски / С «г» фрикативным в виде нагрузки» [цит. по: 10].

В центральной части города расположена и улица, названная именем русского классика. Интересный факт, касающийся её появления в Харькове, приводит Т. Буряковская. «В 1909 году отцами города рассматривалась идея переименования улиц Сумской и Рымарской в Гоголевскую и Жуковскую. В результате названия этих улиц оставили как есть, а Гоголевской стала соседняя Кокоскинская улица, которая в XIX-м веке носила название Мало-Сумской, а до того – Шерстобойной. Теперь она называется улицей Гоголя» [2]. Примечательно, что на короткой улице Гоголя находится костел, а до 1958 г. располагалась и кирха. Невольно вспоминаешь о том особом месте, которое Н. Гоголь занимает в славянской культуре. Православный, бредивший Италией, писатель соединяет противоположное: Константинополь и Рим, язычество и христианство, плоть и дух. «Не Вифлеем, не Голгофа, а “мертвая и великолепная Кампанья”, земля умерших богов – предвечная родина Гоголя» [11].

О развитии в харьковском культурном пространстве гоголевского мифа, образовании в его рамках определенной смысловой иерархии свидетельствует появление новейших объектов, связанных с творчеством писателя. Среди них – отель «Чичиков», открывшийся на улице Гоголя в 2006 г. Сотрудники уверяют: «Если бы сейчас был жив Павел Чичиков, то местоположение отеля пришлось бы ему по нраву, – до железнодорожного вокзала десять минут езды» [4]. Еще одно название может быть, хотя и не совсем всерьез, соотнесено с именем писателя: ресторан «Гоголь-моголь», расположившийся на улице Сумской, параллельной улице Гоголя³.

В топонимике историко-культурного центра Харькова широко представлена украинская классика. Имя основоположника украинской литературы и деятеля музыкально-театральной культуры И. Котляревского носят улица и Харьковский государственный университет искусств. Как известно, официальная премьера его «Наталки-Полтавки» состоялась в Харькове благодаря усилиям харьковчанина Г. Квитки-Основьяненко, в честь которого назван переулок и установлен в 1994 г. памятник в центре города. Недалеко находятся стелла и памятник преподавателю Харьковского колледжума, поэту и

³ Говоря об особенностях писателя – чрезвычайном аппетите, – В. Вересаев в книге «Гоголь в жизни» упоминает интересный факт: «Из наиболее любимых Гоголем блюд было козье молоко, которое он варил сам особым способом, прибавляя туда рому (последний он возил с собой во флаконе). Эту стряпню он называл гоголь-моголем и часто, смеясь, говорил: “Гоголь любит гоголь-моголь”» [3, с. 234].

философу Г. Сковороде, чье имя носит и Харьковский национальный педагогический университет. Именем В. Короленко названы переулок и самая крупная в Харькове научная библиотека.

Советская тематика в топонимике Харькова, связанной с литературой, представлена прежде всего зданием Госпрома⁴, расположенным на центральной площади города и занимающим особое место в череде грандиозных новостроек Советского Союза. Сооруженный из железа и бетона в рекордные сроки на месте бывшей свалки, архитектурный комплекс Госпрома воплощал популярные лозунги: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» и «Кто был никем, тот станет всем». Замысел проекта ленинградских архитекторов С. Серафимова, М. Фельгера, С. Кравца⁵ состоял в создании сакральной точки советского идеологического пространства. В период строительства здание Госпрома было самым большим в мире сооружением, выполненным в архитектурных формах конструктивизма, и самой высокой в Советском Союзе постройкой. На «стройку века» в Харьков приезжали М. Горький – «буревестник революции» – и А. Барбюс, известный апологет социалистической идеологии, впоследствии назвавший здание Госпрома на страницах журнала «Монд» «организованной горой» [см.: 15, с. 34].

Физическое присутствие писателей на строящемся объекте – это своеобразный ритуал его «освящения», часть создающегося мифа. Другая состоит в увековечении имен выдающихся писателей в городской топонимике. Так, одна из улиц, идущих от здания Госпрома, носит имя А. Барбюса. Именем М. Горького названы улица, переулок и Центральный парк культуры и отдыха, где возведен и памятник ему (скульптор Л. Белостоцкий). После смерти писателя его имя было присвоено Харьковскому государственному университету⁶. Миф города и миф художника в данном случае совпали: Харькову, где в 1920 – 30-е гг. происходят колоссальные перемены, имя М. Горького необходимо как эмблема строящейся страны Советов. Литературный псевдоним писателя⁷ стал в СССР своего рода именем нарицательным.

В современной Украине творчество М. Горького подверглось идеологической ревизии, вследствие которой памятник писателю был в 1999 г. демонтирован. Однако уже в 2006-м его восстановили ко Дню города на том же месте.

Особое место в харьковской топонимике занимает В. Маяковский. Улица Маяковского пересекает Сумскую, где поэт неоднократно бывал. На входе в Харьковскую государственную научную библиотеку им. В. Г. Короленко

⁴ Дома государственной промышленности.

⁵ Под девизом «Незванный гость».

⁶ В настоящее время университету возвращено имя его основоположника – В. Н. Каразина.

⁷ А. М. Пешкова. Так, А. Макаренко, руководитель легендарной детской колонии им. М. Горького, пишет: «Мы получили прекрасные альбомы из Москвы от Е. П. Пешковой. Как Вас благодарить за ласку?». И далее: «В колонии все умирают: кто такая Е. П. Пешкова? – [курсив мой. – С. 3.]» [8].

установлена мемориальная доска, сообщающая о том, что 14 декабря 1913 г. здесь (тогда в Харьковской общественной библиотеке) выступал В. Маяковский. В 20-е гг. XX ст. ритм и мощь столицы Советской Украины были переданы В. Маяковским в поэме «Три тысячи и три сестры»:

«Где вороны / вились, / над падалью каркая, / в полотна / железных дорог / забинтованный, столицей / гудит / украинский Харьков, / живой, / трудовой / и железобетонный» [9, с. 32].

Парк культуры и отдыха им. В. Маяковского – певца страны Советов – расположен в «рабочем» районе Харькова: между станциями метро «А. Масельского» (бывшая «Индустриальная») и «Тракторный завод», рядом с Дворцом культуры ХТЗ.

Одна из улиц Харькова названа именем современника В. Маяковского – С. Есенина. Как известно, в 1920 г. в городском театре вместе с А. Мариенгофом он провел церемонию посвящения в Председатели Земного шара другого знаменитого российского поэта – В. Хлебникова.

Всего в одном квартале от улицы Маяковского – «*У сьому місті – сирім і ворожім, / Вбиваючим своїх синів й дочок*» [5, с. 72] – расположен объект, ставший символом оборотной стороны громких побед и легендарных свершений советской эпохи, памятником украинского «расстрелянного возрождения» – Дом писателей «Слово». Сегодня о живших здесь деятелях литературы повествует мемориальная доска в виде раскрытой книги. Память о «расстрелянном возрождении» глубоко укоренена в сознании харьковчан. Так, приведенные выше строки И. Губаренко были написаны в 1992 г. А в 1994-м и 1995-м гг. в парке Артема, названном партийной кличкой революционера-подпольщика, появились памятники жильцам «Слова» – В. Эллану-Блакытному и М. Хвильовому.

Сегодня в Харькове продолжается перемещение существующих и создание новых памятников. Так, реконструкция площади Конституции предусматривает возможность переноса монумента героям Октябрьской революции в один из скверов ХТЗ и установку на его месте памятника И. Франко (кстати, в 1906 г. Ученый Совет Харьковского университета единогласно присудил писателю степень доктора русской словесности). Станут ли эти перемещения символическим выражением очередной идеологической ревизии или положат начало «национальному примирению» в границах одного города?

Подведем итоги. Харьковская литературная топонимика раскрывает свое значение в российско-украинском и советском контекстах – составляющих культурного мифа города. Топонимы и памятники, связанные с личностями выдающихся поэтов и писателей, образуют особый слой культурного ландшафта Харькова, повествуя, с одной стороны, о великих художниках, бывавших (и не бывавших) в нём; с другой – о культурных городских традициях. Объекты, называемые великими именами, обретают самостоятельную жизнь, порождая новые семантические значения в структуре мифоло-

гического пространства города. Важным в топонимике представляется не только факт названия объекта чьим-либо именем, но также его масштабы и место, где этот объект находится – в центре или на окраине. С этим напрямую связано значение имени в культурном пространстве: помещенное *в центр города* помещается и *в центр сознания*. Перемещение памятников, в ряде случаев «кочующих» по городу, находится в причинно-следственной связи со смысловой динамикой его духовного пространства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барсегян А. Театр им. Пушкина останется храмом искусства [Электронный ресурс] / А. Барсегян : [Беседа с худ. рук. и гл. реж. ХГАРДТ им. А. С. Пушкина / Вела Л. Холманская] // Status quo. – 2003. – Режим доступа : www.sq.com.ua/show_article/68/?id=68&print=1
2. Буряковская Т. В дебрях имен. От 60 до 80 процентов харьковчан отрицательно относятся к переименованиям городских улиц [Электронный ресурс] / Т. Буряковская // Время. – 2006. – Режим доступа : www.gortransport.kharkov.ua/news/news.php?news_id=4167
3. Вересаев В. В. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников [Текст] / В. В. Вересаев ; предисл. Ю. Манна ; Коммент. Э. Безносова. – Харьков : Прапор, 1990. – 680 с.
4. В Харькове появился отель «Чичиков» [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа : www.votpusk.ru/news.asp?msg=102168
5. Губаренко И. Поэтические медитации: Стихи. Рассказы. Зарисовки [Текст] / И. Губаренко. – Киев : Автограф, 2005. – 211 с.
6. Краснящих А. Харьков, Полтава, суржик, я [Текст] / А. Краснящих // Харьков. Что. Где. Когда. – 2008. – №8 (111). – С. 32.
7. Лосев А. Ф. Философия имени [Текст] / А. Ф. Лосев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990. – 269 с.
8. Макаренко А. Переписка с А. М. Горьким [Электронный ресурс]. – 2003. – Режим доступа : www.gorkiy.lit-info.ru/gorkiv/about/makarenko/makarenko-perepiska.htm
9. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений [Текст] : В 13-ти т. т. / В. В. Маяковский ; подготовка текста и примечания В. А. Арутюевой. – М. : Художественная литература, 1958. – Т. 9. – 612 с.
10. Мельников Р., Цаплин Ю. Северо-Восток Юго-Запада: О современной харьковской литературе [Электронный ресурс] / Р. Мельников, Ю. Цаплин // Новое литературное обозрение. – 2007. – Режим доступа : www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/503/551/
11. Мережковский Д. С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия [Электронный ресурс] Д. С. Мережковский. – 2003. – Режим доступа : www.vehi.net/merezhkovsky/gogol/index.html
12. Харьков в зеркале мировой литературы [Текст] / Авт.-сост. К. А. Беляев, А. П. Краснящих. – Харьков : Фолио, 2007. – 399 с.
13. Чернова М. В. Памятник Т. Г. Шевченко в Харькове [Электронный ресурс] / М. В. Чернова // Прапор. - 1984. - Режим доступа : www.kharkov.ua/about/shevchen.htm
14. Чичибабин Б. А. Экскурсия в лицей: Стихотворения, поэма [Текст] / Б. А. Чичибабин. – Харьков : Фолио, 1999. – 111 с.
15. Шпара П. Е. Записки архитектора [Текст] / П. Е. Шпара. – К. : Будівельник, 1988. – 88 с.

Розділ 2. Часопис світової музичної культури: Україна – Німеччина – Франція

УДК 78.071.1(477)Лисенко

Ольга Бенч

МИКОЛА ЛИСЕНКО У ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Статтю присвячено особливостям вивчення М. В. Лисенком української хорової народнопісенної традиції та її втіленню в творчості композитора.

Стаття посвячена особливостям изучения Н. В. Лысенко украинской хоровой народно-песенной традиции и её воплощению в творчестве композитора.

This article is devoted to peculiarities of study and embodiment of Ukrainian chorus folk song traditions in Mykola Lysenko's works.

Джерела українського хорового співу знаходяться в глибинах нашої прадавньої обрядової хліборобської культури. Видатний український історик Михайло Грушевський, вивчаючи звичаєві релікти народної обрядової культури, визначив їх як природну цілісну релігійну систему українців, закріплену в обрядах річного кола [1, с. 171–172]. Вчений здобув концептуальний висновок, важливий для вивчення традиції українського духовного співу: “Річний календарний круг – це разом властиво єдина наша релігійна система, <...> передчасно розбита: зруйнована новими церковними заходами <...>. На жаль, <...> ми й нашого календаря не маємо в його повній і чистій передхристиянській формі й мусимо рахуватися на кожному кроці не тільки з спустошеннями й виловами, але і з змінами, перебоями і переносами, спричиненими в старій системі церквою і церковним календарем” [1, с. 171].

Український хоровий спів в основі своїй був *усним*. *Усна традиція* базувалася на безпосередній, “живій” передачі цілісного первинного знання, яке виникло й існувало з внутрішньої потреби людської душі жити за законами універсалізму. Знання наші предки осягали не через запам’ятовування усієї маси усних текстів, а завдяки засвоєнню *усних формул* – теоретичної основи цих текстів. Через *імпровізацію формульної структури* обрядових, магічних, космогонічних усних текстів розкривається їх суть. У ній збалансовано *образно-інтуїтивний* і *логіко-понятійний* способи освоєння світу за принципами внутрішніх асоціацій. Основну інформацію закодовано в архетипах та ідеограмах. Це *цілісне* знання не розчленовано на релігію і науку, як у вторинних, писемних формах. Ця традиція зародилася в ту пору, коли люди вміли “читати” й передавати інформацію безпосередньо і безпомилно. Згодом стали кодувати свої знання в ідеограми, цілісні образи яких передавали *єдність думки і почуття*.

Академічний хоровий спів в Україні розвинувся на основі обрядової народнопісенної культури під впливом канонічних форм візантійського церковного і західноєвропейського співу. З прийняттям християнства первинний природний характер обрядового хорового співу було втиснуто в канонічні рамки церковного співу, де творчі індивідуальності співаків підкорялися волі регента, а вільне колективне звучання хору стало допоміжним засобом емоційного увиразнення церковної проповіді. Приймаючи канон візантійського обряду, українці трансформували його відповідно до власної співочої традиції. Тексти були канонічні, але осмислення цих текстів було суто індивідуальне.

З церковної канонізованої форми співу згодом виникають *світські хори*, які виконують соціальне замовлення певних суспільних верств. Так, поступово природній хоровий спів втрачав свою первинну обрядову функцію в житті всього суспільства й зберігався лише в реліктових виявах регіональних традицій.

Незважаючи на поширення загальноєвропейських канонів хорового співу, які культивувалися, як правило, в міському середовищі, у народі жила природна потреба сумісного співання-спілкування. Українська співоча культура на всіх етапах свого розвитку зберігала первинну духовно-генетичну сутність, яка виявляла себе у звучанні через звуковий ідеал-образ місцевої співочої традиції.

В залежності від того, наскільки цілісно композитор і диригент осягає *сутність духовної пісенної традиції*, настільки можна говорити про збереження національної традиції академічного хорового співу.

Особливістю класичної академічної традиції співу є композиторська запрограмованість музичного тексту, який обумовлює особливості його інтонування. В свою чергу, українська професійна музична творчість завжди була тісно пов'язана із традиційним виконавством.

Тому вивчення виконавської специфіки в академічному хоровому співі найбільш доцільно провести шляхом аналізу втілення традиційної пісенності у композиторській творчості з урахуванням специфіки способів її інтонування.

Композиторська творчість 80 – 90-х рр. XX ст. в цілому була спрямована на створення у хоровій музиці великих форм – фольк-опери, ораторії-літопису, хорових концертів, циклів, кантат, сюїт (творчість Є. Станковича, Л. Дичко, В. Зубицького, Г. Гаврилець та ін.).

У цей час композитори менше звертаються до одного з найпопулярніших жанрів хорової музики – опрацювання народних пісень. Однак класичні зразки цього жанру як золотий фонд української хорової музики живуть і нині на концертній естраді і впливають на творчість сучасних композиторів.

Жанр опрацювання народної пісні має свою історію становлення. Адже у другій половині XIX ст. та в перші десятиліття XX ст. він був лабораторією

для формування композиторського стилю у творчості М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця, С. Людкевича та ін. Але вимоги до нього мінялися відповідно до загальноестетичних смаків, які визначали ставлення до традиційної культури.

Тому цей жанр – явище історично обумовлене, і його розвиток виявляє певну динамічну послідовність.

На межі XVIII – XIX ст. опрацювання пісенного матеріалу було засобом популяризації найулюбленіших народних мелодій. З другої половини XIX ст. цей жанр стає провідним, виявляючи глибоко індивідуальну сутність композитора. В цей час накреслюється відхід від традиційної уяви про те, що “композиторський музичний текст <...> мусив наслідувати образно-інтонаційний зміст народної пісні” [7, с. 5]. Свого найвищого розвитку жанр опрацювання народної пісні сягнув в першій половині XX ст. Естетико-художні завдання і орієнтири композитора стосовно опрацювання традиційного пісенного виконавства обумовили такі його різновиди.

1. *Розкладка* (гармонізація або аранжування) народної пісні, яка виявлялася у пристосуванні пісенного матеріалу до чотириголосої фактури академічної традиції.

2. *Композиторська оздоба* народної пісні – обрамлення народної пісні новим інтонаційним контекстом, у якому художній образ пісні виблискує, як коштовний камінь; Ф. Колесса вважав, що на цьому шляху композитор “підносив народові його ж перла в золотій оправі” [3, с. 491].

3. *Творення оригінальних композицій* на пісенній основі, у яких увага автора зосереджувалася на індивідуалізації образу, його психологічній характеристиці. Тут народнопісенна тема трактувалася як вихідний словесно-музичний матеріал, який необхідно було творчо переосмислити [8, с. 38]. Найвиразнішими репрезентаторами цього жанру в композиторській творчості і диригентській практиці були **Микола Лисенко**, **Микола Леонтович** та **Олександр Кошиць**.

В історії українського хорового руху кінця XIX – початку XX ст. постать **Миколи Віталійовича Лисенка** є знаковою. З його іменем пов’язано творення національного академічного хорового виконавського стилю на концертній естраді. Хорову діяльність митець поєднував з композиторською та фольклористичною. Органічність і висока музична обдарованість митця рівно виявлялася у всіх сферах музичної культури, однак найпродуктивніше його постать впливала на розвиток українського хорового виконавства впродовж першої половини XX ст. Адже учнями М. Лисенка, провідарями його мистецьких ідей згодом були відомі хорові диригенти й композитори – М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Яциневич, О. Кошиць, П. Демуцький, В. Верховинець та ін.

М. Лисенка можна по праву вважати основоположником *контекстуального* підходу до вивчення народнопісенної традиції. У його працях уперше

простежуються риси *етнофонічного* підходу до аналізу народного виконавства, який згодом остаточно сформувався у методі К. Квітки.

На основі вивчення виконавської манери кобзаря О. Вересая композитор доходить висновку, що звучання голосу знаходиться у прямій залежності від *психіки співака*, від емоційної подачі самого тексту. При цьому особливість реального виконавського процесу прихована в манері “вимовляння” тексту. Для виконавства О. Вересая характерним був не спів у звичному для нас розумінні, а скоріше вигук, “зойк”. Цей “спів” не був навіть “оправленим у музичну оболонку”, у ньому жив “дикий і пекучий біль” [6, с. 35]. Особлива манера інтонування тексту доповнювалася різними мелодичними прикрасами (мелізми, форшлагги), які виникали з творчої потреби співака під час безпосереднього виконання. Функція різноманітних мелодичних прикрас була спрямована на вияв внутрішньої експресії співака і “додавання жалошів” [6, с. 35].

М. Лисенко не залишив багато зразків записів народного гуртового співу. Можливо, це пояснюється тим, що композитор велику увагу приділяв індивідуальному пісенно-романсовому стилю (записував пісні від відомих діячів української культури – Лесі Українки, М. Заньковецької, І. Франка, М. Садовського, С. Тобілевича та ін.). А можливо, тим, що схопити “на слух” імпровізаційну природу народного багатоголосся і зафіксувати його адекватно у нотному тексті на той час було неможливо (адже записи на фонографі розпочалися лише на початку ХХ ст.). Однак особливості співу народного багатоголосся він використовував у своїх опрацюваннях народних пісень та в оригінальних творах.

У листі до Ф. Колесси М. Лисенко писав: “Не знаю, як у вас у Галичині, чи й співа народ (дівчата, парубки-чоловіки) гуртом, хором пісні. В нас співа, але ніколи чотириголосним складом, рідко навіть виділя три голоси. Звичайний гуртовий спів є двоголосним. Кожен голос є тут цілком самостійний, хід мелодійний, цілком самостійна пісня; це дійсно є варіант первісної пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з ним на якийсь короткий час, щоб знову відокремитись. Кожен такий голос у гуртовому співі є самостійний контрапункт. З цього спостерігаєте, що кращих контрапунктистів, як наш люд співаючий, і не вигадаєте...” [3, с. 533].

Хоровою діяльністю М. Лисенко захопився ще в 60-х роках під час навчання в Київському університеті. Саме тоді починалися його перші етнографічні виступи з хором університету. А у 1872 році було засновано хорове товариство, яке він очолив. Згодом М. Лисенко організує хори, з якими здійснює три хорові подорожі по містах України (1893, 1897, 1902). Концерні виступи хорів під орудою М. Лисенка знайомили загал з українськими піснями. На ці концерти люди з’їжджалися з ближніх околиць, спів хору пробуджував любов до рідного слова й пісні. Помічниками М. Лисенка у цих хорових подорожах були Я. Яциневич та К. Стеценко.

У той час О. Кошиць безпосередньо переймає досвід хорової роботи на заняттях у М. Лисенка. Згодом він згадував, що саме на цих репетиціях (О. Кошиць називає їх “проби Лисенка”) він вперше почув “правдивий український хор” і уперше побачив по-мистецьки опрацьовану пісню. “Потім це дуже допомогло мені більш свідомо розглядати партитуру, бо лише тепер я міг зрозуміти, як воно буде виходити в голосах” [5, с. 338].

У концертних виступах хори М. Лисенка виконували його власні опрацювання народних пісень. Це були розкладки для різних хорів: чоловічих (переважно історичні, козацькі, чумацькі, парубоцькі пісні); для мішаного хору композитор опрацьовував давні календарно-обрядові та родинно-обрядові пісні. Усі ці хорові опрацювання увійшли у збірники: дванадцять “Десятків” (120 народних пісень для чоловічого й мішаного хору з фортепіанним супроводом). Обрядові пісні для мішаного хору склали п’ять збірників: перший та другий вінок “Веснянок”, “Колядки та щедрівки”, “Купальська справа”, “Весілля”, видані впродовж 1895 – 1903 рр. Впродовж життя М. Лисенко опрацьовував понад півтисячі народних пісень. Інтерес Лисенка до цього жанру був обумовлений, з однієї сторони, бажанням ознайомити якомога більше людності з великим пісенним багатством, яке він записував і осмислював, а з іншого боку – вони поповнювали його концертний репертуар [4, с. 289].

Отримавши високу освіту в Лейпцигу і Петербурзі, композитор був вражений інтонаційним багатством українського мелосу. Про своє захоплення почутим він писав у листах до Ф. Колесси: “кращих контрапунктистів, як наш люд співучий, не вигадаете, і усе це без підручників і консерваторій... Який то в ньому сидить запас музикального чуття, здібності і творчості... А ми, по підручниках гармонізуючи пісню, стежимо, якби які бракуючи інтервали виповнити яким-небудь тоном, тулимо всілякі дисонанси, септими, септакорди, калічачи тим самим природу пісні” [3, с. 533]. Основне завдання композитора Лисенко вбачав у тому, що “треба самому походити по різних кутках краю <...>, а цінні пісні – це старі пісні, бо новіші попсовані сучасною цивілізацією, яка затирає всі здобутки давньої своєрідної культури” [3, с. 534]. М. Лисенко був здивований і захоплений тим, що не лише по селах, але і по містах України молодь співала старовинні народні пісні з підголосками.

Жанр опрацювання народної пісні у творчості М. Лисенка мав певну еволюцію. Його перші хорові аранжування опираються на канони європейської мажоро-мінорної системи з виразним мелодико-гармонічним стилем викладу фортепіанної партії. З часом він відходить від гомофонно-гармонічного викладу пісень і опрацьовує пісні, спираючись на специфіку народної підголоскової поліфонії, де кожен голос має свою самостійну мелодію. Очевидно, такий шлях був зумовлений бажанням дати хоровій практиці якомога більше творів, доступних для виконання різними типами колективів. Тому М. Лисенко часто

стверджував думку про те, що пісню треба аранжувати так, щоб її зміг виконати навіть звичайний сільський хор [5, с. 361]. Бажання М. Лисенка залучити до хорового співу якомога більше людності визначало різні методи його підходу до народнопісенного матеріалу. В жанрі опрацювання народної пісні М. Лисенко намагався якнайвиразніше зберегти її специфічні риси – ладогармонічні, ритмічні, фактурні, тембральні особливості.

Найповніше талант М. Лисенка виявився у принципах голосоведення, які підпорядковуються народній поліфонії (“Чогось мені трудно, нудно”, “Гей з-за гори, ой із-за крутої”, “Ой ти, зіронько, та й вечірняя”, “Ой, гай маги, ой, гай зелененький”, “Червоная калинонька”, “Ой, тихая величенька”, “Ой, з-за гори, гей та вилітали орли”, “Туман, туман, туманами”, “Ой, вийду я на гіроньку”, “Гей, ой чий ж то сірі воли?” та ін.). Зазвичай у хоровій літературі напрямок розвитку поліфонічних хорових опрацювань народних пісень пов’язують з іменем М. Леонтовича. Однак, як зазначає Ф. Колесса, цей напрямок започаткував М. Лисенко, і лише згодом “його ідеї прийнялися на українському ґрунті й оформилися в окремі школи (Леонтович, Стеценко, Кошиць), яка й далі розробляла народну пісню в напрямі, вказаному великим учителем” [2, с. 501].

Перший і другий вінок веснянок М. Лисенка – це опрацювання циклу обрядових пісень, співаних у давнину в пору зустрічі весняного Нового хліборобського року – 14–21 березня. Поодинокі номери циклу набувають власного характеристичного значення. Градація настрою коливається від найпростішого виразу радості життя до захоплюючої урочистості, розкриваючи намагання композитора виявити духовну природність як внутрішню потребу Душі у прилученні до загального обряду, коли молодь вирує, виводячи гаївки, і тим самим людина єднає себе із Родом, родиною, громадою. Виконавська версія П. Муравського з хором НМАУ ім. П. Чайковського в інтонуванні передала найсокровеннішу чистоту весняного Лисенківського твору. Кришталеву чисту інтонацію, тембральну злагодженість голосів, природне почування фразування – все це виразно виявляє природу українського співу через піснеспіви весняного циклу.

Чеський вчений З. Неєдли, оцінюючи хорові опрацювання народних пісень М. Лисенка, писав, що вони “вивершені у властивому їм стилі, який звільняє і поглиблює значення кожного окремого голосу і тим самим підносить хорову композицію до найвищого рівня справжнього вокального багатоголосся, зберігаючи в той же час чистоту народного характеру. Лисенко став першим українським композитором, хто взявся за цю самобутню музику і досяг у цьому дуже цінних результатів” [9, с. 324].

Творчість М. Лисенка була зразком для наслідування його учнями та послідовниками: К. Стеценком, М. Леонтовичем, О. Кошицем, С. Людкевичем та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Грушевський М. Історія української літератури [Текст] / М. Грушевський – К. : Либідь, 1993. – 324 с.
2. Квітка К. Порфирій Демущийський [Текст] / К. Квітка // Вибрані статті : В 2ч. / Упоряд., передм. та комент. А. І. Іваницького. – К. : Муз. Україна, 1986. – Ч. 2. – С. 78–120.
3. Колесса Ф. Музикознавчі праці [Текст] / Ф. Колесса. – К. : Наукова думка, 1970. – 532 с.
4. Корній Л. Історія української музики [Текст] : В 3ч. / Л. Корній ; відп. ред. Г. Півторак ; Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ – Харків – Нью-Йорк : М. П. Коць – 3 ч. – 2001. – 480 с.
5. Кошиць О. Спогади [Текст] / О. Кошиць. – Київ, 1995. – 325 с.
6. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая [Текст] / М. Лисенко ; ред., передм. та примітки М. Гордійчука. – К. : Муз. Україна, 1978. – 86 с.
7. Луканюк Б. Народно-песенний тематизм в творчеськом стиле Леонтовича [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствед. : 17.00.03 / Б. Луканюк. – Л., 1980. – 20 с.
8. Луканюк Б. Про творчий метод М. Д. Леонтовича [Текст] / Б. Луканюк // Українське музикознавство (Респ. міжвід. наук.-метод. зб.) – К. : Муз. Україна, 1989. – Вип. 24. – С. 36–46.
9. Савицький Р. Микола Лисенко в наукових і науково-дослідних публікаціях Заходу // Записки наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії. – С. 322–334.

УДК 78.071.1:782.1(477–25)«18»

Ольга Соломонова

ІСТОРІЯ ОДНОГО МІСТА: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ І СТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ “АНДРІАШАДА” М. ЛИСЕНКА

Надано ціннісний аналіз музичного фарсу М. Лисенка “Андріашиада” як інформаційної системи, що дозволяє виявити соціокультурний контекст життя Києва 60-х років XIX ст.

Предполагается ценностный анализ музыкального фарса Н. Лысенко «Андриашиада» как информационной системы, что позволяет выявить социокультурный контекст жизни Киева 60-х годов XIX ст.

An integrated analysis of musical farce Andriashiada by N. Lysenko is suggested, which makes it possible to show the socio-cultural context of Kiev's life in sixties of nineteenth century.

Наши противники дошли до такого нравственного безобразия, что прибегают к следующим средствам: составляют на нас и распространяют из-под руки пасквили и сплетни в стихах, кладут эти стихи на музыку и этою музыкою самоуслаждаются.

От редакции «Кіевского Народного Календаря»

Взаємозв'язок “митець – місто” як окремих випадків діалогу мистецтва і позахудожньої реальності має особливе значення в історії культури. Місто задає своєрідний тонус культурному розвитку, забарвлює творчість художника унікальним колоритом.

Місто – “генератор культури”, “складний семіотичний механізм” – реалізує стиковку різних національних, соціальних, стилєвих кодів та здійснює різноманітні семіотичні переклади [3, с. 325]. “Дух міста” живе і в природно-пейзажному просторі, і в його архітектурному вбранні, і у лексико-фонічній забарвленості, і у самотньому колориті міських звучань і фарб, що забезпечують специфічну ауру міста і зберігаються протягом століть. “У цьому сенсі місто, як і культура, – механізм, що протистоїть часу”, – зауважує Ю. Лотман [3, с. 325].

В історії мистецтва є чимало прикладів впливу аури міста на митця. Є щось таке, що в усі часи вирізняє творчість киянина і одесита, петербуржця і москвича. Згадаємо художні проєкції Петербурга: фантазмагоричного (“Ніс” М. Гоголя) або зловісно-приреченого (“Мідний вершник” О. Пушкіна, “Пікова дама” О. Пушкіна – П. Чайковського, “Злочин і покарання” та “Двійник” Ф. Достоєвського, “Невський проспект” і “Шинель” М. Гоголя, “Петербург” З. Гіппіус), де Північна Пальміра постає як «проклятий город, Божий враг»; об’єктивно-документальну російську столицю (“Москва і москвичі” В. Гіляровського), диявольську «советскую» Москву (“Майстер і Маргарита” М. Булгакова); радісну, веселу палітру Диканьки та Сорочинців (“Вечори на хуторі поблизу Диканьки”, “Сорочинський ярмарок” – зовсім інший Гоголь!); інтелектуально-іронічне забарвлення творів І. Ільфа і Є. Петрова, трагікомізм “Одеських розповідей” І. Бабеля. Отже, кожний митець “вбирає” енергетику міста, стає барометром його соціокультурного життя, озвучує його міфологеми. Це перетворює будь-який художній текст, пов’язаний із семантикою міста, на могутній генератор інформації.

Фарс “Андріашіада”, що надав художньо-пародійну проєкцію соціокультурних реалій Києва 60-х років XIX ст., – перша завершена опера, написана ще зовсім молодим М. Лисенком (за спогадами Олени Пчілки, початок роботи датується 1864 р., коли авторові було всього 20 років¹ [6]). Разом із “Енеїдою” (1911) цей твір окреслює певну композиційну арку у творчому доробку композитора, представлену саме сатирико-пародійними опусами. Так сатиричний опус (останній з оперних творів!) зрілого М. Лисенка озвався до першого “чапустаєного” памфлету композитора.

Найбільш ретельно дослідженням “Андріашіади” займався Д. Ревуцький. Йому належать три матеріали з цього приводу [7, 8, 9]. У двох з них зафіксовано лібрето твору (варіанти С. Русової і Е. Трегубова). Третій – стаття, де надаються деякі відомості про причини та історію створення і першої постановки опери-сатири, включаючи портретні замальовки діючих осіб запеклої боротьби з “холопоманством”: директора Першої київської гімназії О. Андріяшева, попечителя Київської учбової округи О. Ширинського-Ших-

¹ За відомостями статті Д. Ревуцького, “Андріашіада” складалася восени 1866 р. в гурті М. Лисенка, М. Драгоманова, М. Старицького, О. Русова та ін. [7, с. 60].

матова, педагогів гімназії І. Радкевича та І. Горонескуля та ін. Враховуючи той факт, що нотний рукопис “Андріашіади” вважається загубленим², найціннішим досягненням Д. Ревуцького є вказівки щодо використаного в опері музичного матеріалу.

Концентруючись на джерелознавчому і текстологічному підходах та соціокультурному значенні опери, Д. Ревуцький дослідив значний шар величезного комплексу проблем “Андріашіади” – від чисто естетичних до національно-громадянських і загальнокультурних. Але багато чого залишилося нез’ясованим, що обумовило необхідність подальшого вивчення опери-сатири з підключенням контекстного, історико-музикознавчого і жанрово-стилістичного підходів. Дослідження цих параметрів “Андріашіади” – наукова мета пропонованої статті.

Дивно, але пізніше сатиричний фарс “Андріашіада”, незважаючи на його активну соціальну позицію та унікальні жанрово-стилістичні ознаки, або зовсім не фігурує у списку творчих реалій М. Лисенка (свідомо тому – стаття з “Музичної енциклопедії”, де даний опус відсутній у переліку створених композитором), або вивчається за “залишковим принципом”. Симптоматично, що навіть у дисертації І. Сікорської [11], другий розділ якої цілком присвячено комічному театру М. Лисенка, інформація про цей твір є дуже скромною і здебільшого базується на відомих фактах з роботи Д. Ревуцького.

Причина такої ситуації відома – музикознавча інерція, побоювання зіпсувати образ класика “несерйозними подробицями”, які, до того ж, знаходяться у маргінальній сфері його творчості і, як такі, не притягують увагу як науковців, так і виконавців. З’ясуємо свою позицію з цього приводу, визначивши статус “Андріашіади” у творчому доробку М. Лисенка, українському музичному театрі та у слов’янській культурі взагалі.

По-перше, “Андріашіада”, як і будь-які пародійні варіації на хвилюючу тему, тісно пов’язана із соціокультурними реаліями сучасності, а саме: віддзеркалює протиборство ідеологічних тенденцій культурного життя Києва 1860 – 1870-х років. Це дозволяє відтворити ретроспективний портрет соціокультурної ситуації (у даному випадку обіграно трагікомічну ситуацію виконання “Валуєвського указу”

² На окрему увагу заслуговує детективна історія, що розгорнулася вкруг клавіру “Андріашіади”. На жаль, у наш час нотний рукопис опери вважається загубленим, а його видання, завдяки певним соціокультурним обставинам і маргінальному статусу твору, так і не здійснилося. Розповсюдження “Андріашіади” здійснювалося завдяки усному виконанню, про що свідчать спогади О. Косач (Олени Пчілки), а також матеріали статті Д. Ревуцького [7, с. 60]. І все ж таки, робота Д. Ревуцького «“Андріашіада” – опера Миколи Лисенка» – була опрацьована на базі рукописного автографу, що відзначає сам автор [7, с. 53]. Про наявність клавіру свідчить і фотграфічний список дисертаційної роботи І. Сікорської (1993), де репрезентовано рукопис “Андріашіади” (шкода, що місце знаходження автографу не визначено). Авторка даної статті здійснила спробу розшукати автограф, яка, на жаль, не увінчалася успіхом. Дирекція Музею ім. М. В. Лисенка зауважила, що рукопис є загубленим. Не виявлено його і в музичному відділі Бібліотеки ім. Вернадського (м. Київ). Сподіваюся, що рукописи не тільки не горять, але й не зникають! Це означає, що клавір колись знайдеться “сам по собі”.

1863 р. директором Першої київської гімназії Олексієм Хомичем Андріяшевим, який, за його власним висловом, був «чужд областного патриотизма и преследовал общерусские интересы» [цит. по: 7, с. 55]). Названий факт обумовлює цінність “Андріашиади” як *інформаційної системи*. Адже відомо, що не всі художники виявляють цю унікальну властивість, що сприяла формуванню його “комічного театру” (за висловом І. Сікорської).

По-друге, “Андріашиада”, як спадкоємниця “Запорожця за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, проклала шлях професійній музиці до формування стилю *української комічної опери*. У великій мірі цей твір сприяв, з одного боку, входженню вітчизняного музичного театру у загальноєвропейський контекст, а з іншого, – допомагав віднайденню його національних жанрово-стильових орієнтирів.

Важливо й те, що “Андріашиада” започаткувала в Україні (насамперед, у музичному театрі Миколи Лисенка) такий жанровий різновид комічної опери, як *опера-пародія*, що заслуговує на окрему увагу. Симптоматично, що її було створено у той час, коли у слов’янському музичному просторі опери-пародії як окремого жанру ще не існувало (фарс “Богатирі” О. Бородіна з’явиться пізніше, у 1867 р., не кажучи про “Золотого півника” М. Римського-Корсакова і “Вампуку” В. Еренберга, які належать ХХ ст.).

Безсумнівно, що потім, вже після появи “Андріашиади”, комедійний досвід М. Лисенка – автора “Різдвяної ночі” (до речі, першої з усіх “Ночей” за повістю М. Гоголя), “Чорноморців”, редактора “Наталки-Полтавки” – запліднювався взірцями російської оперної класики. Знаходячись у Петербурзі і навчаючись оркестровці протягом 1874 – 1876 років у М. Римського-Корсакова, він не міг оминати “сміхові знахідки” свого вчителя і всієї “Могучої кучки”, з членами якої він активно спілкувався. Адже пародійна опера (чи опера з елементами пародії) була улюбленим творчим амплуа балакіревіців. Згадаємо хоча б “небулицю у лицях” – “Казку про золотого півника” М. Римського-Корсакова, “Одруження” та пародійні сцени з “Бориса Годунова” та “Хованщини” М. Мусоргського, фарс “Богатирі” та скомороські сцени з “Князя Ігоря” О. Бородіна, “Син мандарина” Ц. Кюї та ін. (Заслуговує на увагу і музичний “вінегрет” кучкистів – веселі “Варіації на тему Тагі-Таті” для двох фортепіано). І все ж таки, “Андріашиада”, незважаючи на її “капустянський” характер, виконала розвідницьку роль у засвоєнні слов’янською оперою пародійно-стильових інтенцій.

Цікавим є і той факт, що входження М. Лисенка до музичного театру відбувалося саме через оперу-сатиру, пронизану пародійними імпульсами, що не так вже й часто зустрічається у композиторській практиці (зазвичай автори виявляють пародійну зацікавленість вже після випробування серйозною оперою; рідкі винятки з означеної тенденції – фарс “Богатирі” О. Бородіна³, три

³ Незважаючи на те, що фарс “Богатирі” – перша завершена опера Бородіна, їй передував задум серйозної опери “Василіса Микулішна”. Проте, цей проект не дійшов кінця.

опери-пародії Іллі Саца, який так і не звернувся до серйозного оперного амплуа).

Сагирико-пародійний почин Лисенка – свідоцтво його “сміхової потенції”, показник тяжіння до комедійного амплуа. Не випадково «більшість опер композитора пов’язана з комедійним жанром (хоча й не кожна з них має підзаголовок „комічна”)» [11, с. 76]. І дійсно, “Андріашіада” та “Енеїда” дефіновані Лисенком як опери-сатири, “Різдвяна ніч” – як лірико-комічна опера. Багато які з опер Лисенка – “Утоплена”, що визначена автором як лірико-фантастична, та “Чорноморці” й редакція “Наталки-Полтавки” (обидві належать до народно-побутових) – теж включають розвинуту комедійну сферу. Безсумнівно, «комедійна інтрига, розвинена лінія комедійних персонажів дозволяє всі згадані твори (хай деякі й частково) визначити як комічні. Принаймні, в усіх них витворився феномен, який <...> можна визначити як „комічний театр М. Лисенка»» [11, с. 76].

Про неабиякий суспільний резонанс “Андріашіади” в Україні, і особливо у Києві, свідчать спогади сучасників. Заслугує на увагу те, що всі, хто спілкувався з Лисенком у 60-ті роки (Олена Пчілка, С. Русова та ін.), згадують “Андріашіаду” як унікальний художній проект, який буквально перевернув Київ, виявивши два протилежних табори щодо “Валуєвського наказу”. Враховуючи той факт, що в існуючих роботах про оперу спогади сучасників наводяться лише фрагментарно, надаємо декілька яскравих свідоцтв.

Перше з них належить подрузі Лисенка Олені Пчілці⁴, яка детально описує історію створення колективної опери за участю М. Лисенка, М. Драгоманова і М. Старицького – трьох видатних митців, які багато в чому визначали соціокультурне обличчя Києва 60-х років: «... мушу зупинитися на одному колективному творі 60-х років, “Андріашіаді”⁵, що завдала була немалий клопіт ініціаторові цього твору Михайлу Петровичу [Драгоманову – О.С.]. Написано було “Андріашіаду” десь у 1864 р.⁶, перша вистава відбулась не пізніше [18]65 р. <...> Тоді попечителем гімназії був князь Ширинський-Шихматов. Він зібрав круг себе виключно кар’єристичне русифікаторське чиновництво. Таким був і директор 1-ої гімназії Андріяшев. Він склав чорносотенного [за] змістом календаря “для народа” і на тому здобув собі великої прихильності начальства. Та в календарикові

⁴ Олена Пчілка (справжнє ім’я – Ольга Петрівна Косач, 1849–1930 рр.) – українська письменниця, публіцист, етнограф. Мати Лесі Українки, двоюрідна сестра Михайла Драгоманова.

⁵ Визначимо міркування щодо різних варіантів назви опери. Їх п’ять. Так, у спогадах О. Пчілки фарс названо “Андріашіадою”. У рукопису Е. Трегубова опера фігурує як “Андріашевський календарь”. У статті Д. Ревуцького запропоновано ще два варіанти написання: “Андріашіада” та “Андріашеввіада” (причина такого переіменування невідома, принаймні цей факт ніяк не відрефлектований у виданні). Злогічної точки зору оперу краще було б назвати “Андріашіадою” (і саме так її репрезентовано в “Історії української музики” Л. П. Корній).

⁶ Цікаво, що інформація Олені Пчілки щодо року написання опери не співпадає із свідоцтвом Д. Ревуцького, який вважає, що створення “Андріашіади” датується 1866 р. Таку ж дату зустрічаємо у підручнику з “Історії української музики” Л. П. Корній [2].

трапилось кілька прикрих помилок, і автора підняли на глум. Тут і задумав Михайло Петрович – брат, скласти оперетку, де б висміяти цього Андріяшева. Заходилися коло цього Драгоманов, Лисенко і Старицький. Драгоманов склав цілий план оперетки, музику – уривки з відомих, модних тоді опер і романсів – вибрав Лисенко, а Старицький <...> понаписував слова. Сам брат Михайло Петрович іноді вірші писав, щоправда гумористичні, “для родинного вжитку” <...>, перший вірш і в “Андрашіяді” він написав. Це арія Андріяшева...

“Андрашіяду” кілька разів виставляли без декорацій і костюмів у гурті Драгоманова на родинних вечірках у помешканні Ліндфорсів, Лисенків <...>, слава про неї розійшлася по всьому Києву, спеціально в колах педагогічних і учнівських. Доходило до того, що гімназіальне начальство спеціальним наказом забороняло співати в стінах гімназії арії з “Андрашіяди”. “Андрашіяду” знали і співали не лише <...> гімназисти, але й у київських “Липках”, себто серед тодішніх київських аристократів. Дійшла вона туди так: у нашому товаристві часто бував великий приятель Михайла Петровича <...> Юзефович. Він у нас вивчив усю “Андрашіяду” і співав у себе дома на вечірках: а там її похопили, як веселу анекдотичну п’еску, і пішла вона по салонах. Знав її навіть генерал Дондуков-Корсаков; “Андрашіяда” йому дуже сподобалась...” [6, с. 142–143].

Друге свідцтво про “Андріашіаду” належить С. Русовій⁷. Відзначаючи ритуально-сміховий настрій членів київської Громади, вона зосереджує увагу на характеристиці М. Драгоманова⁸: «Завше веселий, дотепний, він умів і поглузувати з людей, спостерегти їх слабі риси і посміятися навіть зі своїх близьких <...>. Драгоманов, як професор, мусив часто бувати на “чайх” і в попечителя, і у директора шкіл, і тут його гострий гумор знаходив собі чимало поживи у спостереженнях над тогочасним гімназіальним учительством, яке жило лише матеріяльними турботами та змаганням зробити кар’єру, дістати “Анну на плече”. Ці спостереження вилилися у відому в ті часи оперу “Андріашіаду” за назвиськом Андріяшева, україножера <...>. Текста склав сам Драгоманов, музику підібрав Лисенко з усіх опер, – виходило дуже комічно, коли, зібравшись невеличким гуртом, Старицький, Русов, Лисенко, Драгоманов конспіративно співали всі ролі, представляючи весь тогочасний педагогічний конклав київської 1-ої гімназії <...>. Особливо гуморизував Драгоманов виданий Андріяшевим “Народний Календар” для так званого Юго-Западного краю, в якому він хотів вислужитися перед начальством своїм москвофільством. Скільки до цього додавалось епізодів про переслідування

⁷ Софія Федорівна Русова – уроджена Ліндфорс, 1856 – 1940 рр. – українська культурно-освітня діячка, жінка О. Русова – видатного етнографа і громадського діяча, соратника М. Лисенка по київській Громаді (нелегальному осередку художньої інтеллігенції, куди входили, крім М. Лисенка, М. Драгоманов, М. Старицький, О. Андрієвський, І. Новицький, П. Чубинський, О. Пчілка, С. Русова та ін.).

⁸ Наведені відомості дозволяють усвідомити важкі для М. Драгоманова наслідки в історії з Андріяшевим. Як зауважує Д. Ревуцький, “опера ще більше підлила масла в огонь тієї пожежі, що закінчилася виїздом [висилкою – О. С.] М. Драгоманова з Києва” [7, с. 60].

українського слова, якою злістю тоді блищали розумні очі Михайла Петровича <...>» [10, с. 159–160].

Живі спогади про “Андріашиаду” та її першу сценічну версію залишив і Д. Ревуцький: «Ухваливши виставу 14 травня [1928 р. – *О.С.*] “Андрашіади” в костюмах і гримі, Музей українських діячів науки та мистецтва побажав відновити перед слухачами цю оперку, яка ясно показує, що сатирично-бойовий настрій не залишав членів “Старої громади” і в часи відпочинку. Мені самому <...> кілька разів доводилося бачити, як М. Лисенко, О. Русов, В. Науменко або О. Левицький відразу оживлялися, коли згадували цей жарт молодих років» [7, с. 61–62]. Отже, інтерес до “Андріашиади” не згасав і у першій половині ХХ ст., доводячи, що «мотив боротьби з кар’єризмом і “служением лицам, а не делу” – мотив живий для всіх часів і народів» [7, с. 62].

Зосередимося на виявленні особливостей *драматургії опери*. Як і будь-яка пародія, “Андріашиада” запаралелена до “першого плану”. Пародійний імпульс відчувається вже у самій назві опери, що апелює до славетних епопей Гомера “Іліада” та “Одисея” (цікаво, що Гомер залишив і пародійну проєкцію героїчної епопеї – перелицьовану “Батрахоміомахію”, “Війну жаб з мишами”)⁹. Славнозвісні події “Валуєвського указу” і героїчні потуги педагогічної команди О. Андріяшева у галузі русифікаторської політики іронічно асоціюються з подвигами героїв давньогрецької міфології (щоправда, прагнення досягти найвищого адміністративного статусу і догодити начальству обернулося не славою, а доганою – завдяки багатьом курйозним ситуаціям з «Кіевским Народным Календарем» і газетою «Другъ народа»).

Апеляція до першого плану просліджується і в насиченості твору відомими на той час у Києві іменами. Це видавник «Народного календаря», директор Першої гімназії О. Андріяшев, попечитель Київської учбової округи О. Ширинський-Шихматов, вчителя гімназії – географ І. Горонескуль, викладач російської мови М. Богатиков, математик і любитель-риболов І. Радкевич (автор практичного посібника «Ужение рыбы», виданого у Петербурзі у 1874 р.).

Симптоматично, що назва опери корелює із прізвиськом директора гімназії Олексія Андріяшева. Інші імена (Монтанеско, Богатодур та ін.) – з метою комічного зниження їх власників – закамуфльовано чи пародійно трансформовано. Цікаво, що авторське словотворення у цій сфері наслідує типові прийоми сміхової культури. Серед таких – профанація, перелицювання, спрощення, сполучення

⁹ Симптоматично, що ще в 1817 р. до цієї ж символіки звернувся О. Пушкін у пародійній поемі “Тавриіада”, де обіграно євангелійський сюжет про Благовіщення (головний персонаж – архангел Гавриїл). Іронічну реверберацію пушкінського твору знаходимо у поемі Никифора Ляліса про Гаврилу з “Дванадцяти стільців” І. Ільфа і С. Петрова.

елементів, які не можуть поєднуватися за логічними принципами, інверсія¹⁰ та ін. Так, Ілля Романович *Горонескуль*, вчитель географії Першої київської гімназії, репрезентований в опері як *Монтанеско*. Ігровий прийом полягає у типово пародійній «суміші французького з нижегородським»: перші два склади неологізму є мікстом латинського *mons* і англійського *mountain* (обидва переводяться як *гора*, що натякає на географічну специфіку Горонескуля); третій склад репрезентує реально існуючий у прізвищі склад “*нес*”; останній склад додає типове для українських прізвищ закінчення “*ко*”. Такий собі вінегрет, який, тим не менше, зберігає фонічну подібність до першоджерела.

Ігровий діалог із слухачем продовжується і в пародійній версії прізвища вчителя з російської мови Миколи Дмитровича *Богатишова* (саме він активно виступав проти «хлопоманской бестолочи» і «завзятого украинофила-хлопомана Драгоманова» у статтях “Київського телеграфу”). Цього оперного героя репрезентовано як *Богатодура* (створене за законами складного слова, це прізвище означає «богатий дуростью») (рос.).

Аналогічні тенденції просліджуються на рівні **інтонаційної драматургії** опери. Незважаючи на відсутність рукопису, інформація щодо музичного матеріалу “Андріашиади” – завдяки роботам Д. Ревуцького і деяким прикладам з дисертації І. Сікорської – відкриває можливість уявити нотний текст опери і дослідити її жанрово-стилістичну специфіку.

Аналіз інтонаційної сфери і віршованого лібрето “Андріашиади” дозволяє дійти висновку про її належність до найпоширенішого типу музичної пародії, пов’язаного з методом **перепідтекстовки**. Згідно з авторською теорією музичної пародії¹¹, “Андріашиада” – це типова *пародія-контрафактура*, основним принципом якої є диз’юнктивний синтез¹² семантично протилежних текстів (високого музичного і профанно-комічного вербального) і порушення “інстинкту належного” (В. Пропп). Так, головна ідея організації музичного матеріалу “Андріашиади” – створення свого роду “художньої окрошки” з відомих музичних творів. Попри думку Є. Левашова щодо першості О. Бородіна у застосуванні техніки *музичного колажу* у “Богатирях” [1, с. 336], специфіку “Андріашиади”, яка з’явилась раніше за названий фарс, складає саме цей принцип.

¹⁰ Цікаво, що в статті про “Андріашиаду” Д. Ревуцький теж вдається до ігрової інверсії. Так, поряд із списком студентів, які приймали участь у постановці опери 14 травня 1928 р. (будинок Медсанпраці на вул. Володимирській, 46), є дуже дивний запис: акнесиЛ інемі утутитсиІ итнедутС. Надпис ніяк не пояснюється. Значить, Ревуцький, немов заражаючись пародійним імпульсом “Андріашиади”, апелює до сміхо-ігрового потенціалу читача, який повинен самостійно прочитати цю галімацію як Студенти Інституту імені Лисенка.

¹¹ Див. 4 розділ монографії: О. Соломонова. «И когда смеется лицо, вместе с ним не веселится ум» [12, с. 141–234].

¹² Диз’юнктивний синтез – поєднання логічно несумісних компонентів (стилістичних контрагентів) за принципом “суміші французького з нижегородським” (цей вираз, відображаючи тенденцію до мішанини високої / низької культурних констант, вдало характеризує назване явище).

Асоціативно-діалогічна програма відсилає “Андріашіаду” до багатьох престижних текстів культури, що забезпечує їй об’ємні інтертекстуальні координати. Музичний ряд опери являє собою компіляцію різноманітних інтонаційних ідей з відомих у ті часи оперних творів: таких, як “Травіата” і “Ернані” Д. Верді, “Роберт-диявол” і “Тугеноти” Д. Мейєрбера, “Життя за царя” і “Руслан і Людмила” М. Глінки, “Аскольдова могила” О. Верстовського, “Лукреція Борджа” Г. Доницетті та ін.¹³ Деякі фрагменти опери засновані на мелодіях відомих народних пісень (наприклад, монолог Ширинського «О, если б я ханом был» – «щось середнє між російською піснею „На что было огород городить” та українською піснею „Чи се ж тії чоботи, що зять дав?”» [9, с. 80]).

До стійких ознак пародійного стилю “Андріашіади” віднесемо присутність рівнів відтворення і трансформації, диз’юнктивний синтез елементів та принцип очуднення. Звідси типові принципи пародійної роботи з матеріалом: *невідповідність, розкоординація, утрирування, містифікація*.

Усвідомлення криводзеркальної інтонаційної специфіки “Андріашіади” психологічно мотивується розладом інерції сприйняття і станом обдуреного очікування¹⁴. Очуднений і пародійно дискредитований текст, спотворена тінь відомого тексту, усвідомлюється як облудна гра з символами і значеннями. Це – гра з порушенням правил, свого роду “шахрайство” щодо природних норм презентації матеріалу; гра у семантичну диверсію заради продукування нових сенсів. Яскравий приклад такої тенденції – заключна арія Андріяшева «Попался я в сети, пришел мой конец», що співається на мелодію передсмертної арії Віолети з вердіївської “Травіати”. Граючи з престижним текстом і спотворюючи першоджерело, М. Лисенко задає мелодії несподівану метроритмічну програму: замість належних 6/8 вона звучить у розмірі 7/8, що і призводить до комічного ефекту. Цікаво, що метричне розширення малотерцієвої нисхідної інтонації (див. дві останні ноти кожного такту, де замість шістнадцяток звучать восьмі) ще більше підкреслює причечено-ламентозний характер андріяшівського “волення”, що свідчить про застосування прийому карикатурного перебільшення жанрово-стилістичних властивостей прообразу.

Серед музичних ідей, що підлягають переосмисленню і надають відомому матеріалу інверсивного сенсу, – теми з опер Глінки: «Не о том скорблю, подруженьки» з “Життя за царя” (в “Андріашіаді” романс Антоніди звучить у постлюдії після чоловічого хору «Ах, друзья мои, как грустно») і жартівливий

¹³ Весь перелік пародійно задіяних оперних творів див. у примітках до статті Ревуцького [7, с. 61].

¹⁴ Про це, стосовно гумору, пише С. Паркінсон. Вчений вважає, що сприйняття гумористичного об’єкту засноване на здатності людини мати “необхідний фон здорового глузду”, завдяки якому і відчувається пародійний імпульс твору [4, с. 366, 362].

мотив «Не гневись, знатный гость» з «Руслана і Людмили», який фігурує як постлюдія перед арією Андріяшева «Календарь мой, календарь».

Не менш цікавий приклад – пародійна версія дуету Альфреда і Віолети з 2-ої картини «Травіати» Верді. Цей матеріал стає інтонаційною основою ансамблю Андріяшева і Радкевича, де перший (баритон-бас) виконує колоратурно-сопранову партію Віолети, зберігаючи всі її фіоритури. Композитор наслідує традиції сміхової культури, яка часто вдавалася до травестування позицій *чоловічого / жіночого* (аналогічним чином карнавалізується хор дівчат «Ах, подруженьки, как грустно» з «Аскольдової могили» О. Верстовського: в «Андріашиаді» його мелодія звучить у виконанні *чоловічого* хору з асоціативним текстом «Ах, друзья мои, как грустно», що посилює іронічний ефект).

Проведене дослідження дозволяє зробити деякі **висновки**.

1. «Андріашиада» – **цінна** інформаційна система, що дозволяє виявити соціокультурний контекст життя Києва 60-х років XIX ст. Більше того, саме завдяки цій опері ми можемо не тільки реконструювати соціокультурні події того дня, але й виявити специфіку світогляду, слухацький тезаурус, особливості психотипу і пріоритети автора – як політичні, так і загальнокультурні й жанрово-стилістичні – почасти, так звану «сміхову відкритість» М. Лисенка.

2. Незважаючи на молодий вік, М. Лисенко позиціонував себе як митець, схильний до комедійного модусу творчості. Використовуючи типові, найбільш поширені у музичній практиці прийоми пародійної роботи, він виявив в «Андріашиаді» справжній комедіографічний талант. Серед головних з них назвемо такі: дисонанс тексту і контексту, диз'юнктивний синтез музичного і вербального текстових рівнів; карикатурне наслідування зразку, знівечене надмірним підкресленням його властивостей; невідповідні темброво-динамічні, агогічні, метроритмічні ефекти, націлені на створення комізму; обробка і продукування матеріалу відповідно до «поетики недбалості» (навмисні помилки, несподівані збої метроритму чи інтонаційні погрішності при цитуванні відомих тем); тенденція до неадекватного використання жанрової символіки, зниження і деніграція престижних жанрів і символів; інверсування відношень чоловіче / жіноче, молоде / старе, високе / низьке; порушення принципу історизму і часопросторових покажчиків твору (музичний текст стилістично неадекватний епосі або авторському стилю).

3. «Андріашиада» М. Лисенка започаткувала жанр опери-сатири, який пізніше стане одним з головних щодо виявлення сучасних соціокультурних проблем, не тільки в українській, але й у слов'янській музичній культурі в цілому. Симптоматично, що пародійні резонанси найболісніших питань все частіше будуть зустрічатися у XX ст., що дозволяє казати про розвідницьку роль лисенкової «Андріашиади».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *История русской музыки [Текст] : В 10 тт. – М. : Музыка, 1994. – Т. 7. – 480 с.*
2. *Корній Л. Історія української музики [Текст] : В 3-х тт. Л. Корній. – Київ – Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 2001. – Т. 3. – 480 с.*
3. *Лотман Ю. Семіосфера [Текст] / Ю. Лотман. – СПб : Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.*
4. *Паркинсон С. Законы Паркинсона [Текст] / С. Паркинсон. – Минск : ООО «Поппурри», 1999. – 527 с.*
5. *Постмодернизм [Текст] : Энциклопедия. – Минск : Интерпрессервис, 2001. – 1040 с.*
6. *Пчілка Олена. З «Автобіографії» [Текст] / Олена Пчілка // Микола Лисенко у спогадах сучасників : У 2-х тт. – К. : Музична Україна, 2003. – Т. 1. – С. 141–145.*
7. *Ревуцький Д. «Андріада» – опера М. Лисенка на текст М. Драгоманова та М. Старицького [Текст] / Д. Ревуцький // Микола Лисенко. Повернення періоджерел / Вст. ст., упоряд. В. Кузик. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 53–62.*
8. *Ревуцький Д. «Андріада» (текст опери) [Текст] / Д. Ревуцький // Микола Лисенко. Повернення періоджерел / Вст. ст., упоряд. В. Кузик. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 63–75.*
9. *Ревуцький Д. Андріашевській календарь (варіант Ел. К. Трегубова) [Текст] / Д. Ревуцький // Микола Лисенко. Повернення періоджерел / Вст. ст., упоряд. В. Кузик. – К. : Муз. Україна, 2003. – С. 76–81.*
10. *Русова С. Мої спомини (роки 1861–1879) [Текст] / С. Русова // Микола Лисенко у спогадах сучасників : У 2-х тт. – К. : Муз. Україна, 2003. – Т. 1. – С. 158–161.*
11. *Сікорська І. М Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку [Текст] : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / І. М. Сікорська. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 1993. – 235 с.*
12. *Соломонова О. И когда смеется лицо, вместе с ним не веселится ум. Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики [Текст] / О. Соломонова. – К. : Задруга, 2006. – 380 с.*

УДК 78.071.1:785,,18,,Лисенко

Олександра Козак

РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ М. ЛИСЕНКА В НАЦІОНАЛЬНОМУ СИМФОНІЗМІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ

Розглядаються аспекти впливу музичного мислення М. Лисенка на різні вияви національного симфонізму в контексті художніх тенденцій музичної культури України першої третини ХХ ст.

Рассмотрены аспекты влияния Н. Лысенко на различные проявления национального симфонизма в контексте художественных тенденций музыкальной культуры Украины первой трети ХХ ст.

The aspects of N. Lysenko influence on the forms of national musical symphony music in art culture context of Ukraine of 1st third of XX century are considered.

Сучасне музикознавство ставиться до М. Лисенка як до великого класика національної музики, спонукає замислитись над феноменом винятковості його творчості, що обумовлює глобальність її впливу на різні форми української

музичної культури. Творча спадщина М. Лисенко вражає своїм масштабом і розмаїтістю. При кожному “зламі” соціокультурної перспективи шкала критеріїв оцінок його творчості хиталася від надмірних ухвалень до невиправданого критицизму суджень. Природно, слід проявляти стосовно творчості класиків особливий такт, бо, як слушно зауважив О. Кошиць, коли тепер вони “здаються нам застарими у музичній техніці, то основні їх принципи <...> зостануться вічно живущими й вічно молодими – на те вони й класики” [6, с. 80]. Спеціальними роботами, що передували даному дослідженню, стали публікації Л. Архімович та М. Гордійчук [1], Т. Булат [2], О. Козаренко [4; 5], Л. Корній [6] та ін.

Серед величезної кількості вокальних і інструментальних творів власне симфонічні займають в його спадщині дуже скромне місце: Лисенком написані перша частина Симфонії (1869), Фантазія “Український козак-шумка” (1872) і три твори – Російська *pizzicato* (1859), Менует і Адажіо (1869), Увертюра на тему “Ой запивши, козак, запивши” (1869) – рукописи яких не збереглися. У той же час недооцінювати чи заперечувати вплив М. Лисенка на становлення українського симфонізму було б надмірно поверхневим рішенням, тому що фольклорне наповнення інтонаційного матеріалу, кореляція варіаційних і мотивних методів розвитку в його творчості та інші принципи його музичного мислення переломилися практично у всіх жанрах вітчизняної музики кінця ХІХ – першої третини ХХ ст., в тому числі й у симфонії.

Предмет статті – вплив симфонічної спадщини М. Лисенка на розвиток української музичної культури. Її **метою** є визначення принципів музичного мислення М. Лисенка, що були реалізовані нащадками-музикантами в процесі розвитку національного симфонізму.

Аналізуючи феномен музичного мислення, В. Москаленко визначив його сутність як “оперування інтонаційними моделями, яке призначене для вирішення певного творчого завдання” [7, с. 51]. Цим поняттям охоплюються будь-які прояви музичної діяльності: першотворців музики – композиторів, співтворців – виконавців і інших професійних інтерпретаторів, а також слухачів, що творчо активно сприймають музику. В. Москаленко оперує поняттям “інтонаційна модель” у значенні певної одиниці музично-інтонаційного “коду”, що формується в уяві окремої людини чи колективу. Кожна інтонаційна модель узагальнює попередній досвід музичного інтонування та має час від часу підживлюватися енергією “виконаних”, тобто конкретизованих у реальному або уявному звучанні інтонацій.

Принципово важливо розрізнити семантичну та конструктивну функції жанрово-інтонаційних моделей: якщо перша втілює первинну функцію музичної інтонації, то друга відноситься до формотворчої сфери. У процесі музичного мислення вони засвоюються в інтонаційній сфері та утворюють моделі музично-конструктивного типу. “У взаємодії різних типів інтонаційних

моделей у музичній пам'яті мислення створюється музично-інтонаційний тезаурус, формування якого стає найважливішим завданням, відповідним високому статусу музичного мислення" [7, с. 53].

В роки навчання в Лейпцігській консерваторії Лисенко, крім обробок народних пісень і музики до шевченківського "Кобзаря", створює симфонічну увертюру на тему "Ой запивши, козак, запивши", першу частину симфонії, що була виконана як класне завдання з композиції. Найближчою породжуючою моделлю Лисенкової поетики, класичним узагальненням ознак національного менталітету в мистецтві стала поетика Шевченка з укритою в ній протейською мінливістю, напруженим мерехтінням смислів.

Щодо творчості М. Лисенка О. Козаренко слушно відзначив: «Вироблений європейською традицією комплекс характерних засобів (відповідні музично-риторичні фігури, типи хорового складу, способи інструментування) одразу залучається Лисенком як випробувана модель комунікату, що завдяки своїй стовідсотковій "впізнаваності", потужності шлейфу суто музичних асоціацій поглиблює розуміння Шевченкового тексту, надає універсальності тим національним цінностям (українській думі, пісні), які поет проголошує "Славою України"» [6, с. 84].

У цей період візрієм для М. Лисенка став "помірний романтик" Ф. Мендельсон, творчі принципи якого надзвичайно приваблювали молодого композитора. Важливо, що в період навчання Лисенко віддав належне оволодінню виразними й технічними можливостями симфонічного оркестру. На жаль, ця сфера практичної освіти молодого композитора залишилася незавершеною, тому що перевага була віддана становленню виконавського піанізму, розвитку блискучих здібностей до ступеня художньої й віртуозної майстерності [1]. Отже, певне значення для формування молодого композитора, безсумнівно, мало навчання та перебування в Лейпцизі, у якому відбувалося активне концертне життя артистичних зірок Європи. Іншою, не менш важливою, школою стало вивчення пісенної української культури, творчості видатних російських музикантів, а також безпосереднє спілкування з ними.

Мабуть, саме цей симбіоз, що склався у молоді роки, відбився у зрілому композиторському стилі М. Лисенка. Композитор став тлумачем національних думок і почуттів, бо, не позбавляючи українські пісні їхньої етнічної характерності, "переводить їх на загальнозрозумілу мову європейського композиторського професіоналізму" [10, с. 85]. В той період, коли М. Лисенко працював над своїми першими збірками обробок народних пісень, у Росії і на Україні починає інтенсивно розвиватися музична фольклористика. У композиторській практиці М. Лисенка саме фольклорні форми сприяли створенню принципів як його музичного мислення, так й ознак індивідуальної музичної мови, що базувалася на інтонаційності української пісні.

Ця любов до музики свого народу пройшла через усі періоди творчості композитора, утілилася в органічний індивідуальний стиль.

Композитор розумів свою патріотичну місію у мистецтві так: “Переїнятий глибокою ідеєю добра до моєї вітчизни, роблю і працюю на користь їй, під цим стягом тільки й повинно ходити і ділати” [2, с. 10]. Він утілював цю ідею як творче завдання в композиторських та етнографічних роботах, оперуючи інтонаційними моделями української пісні, пропаганду якої цинив понад усе.

Не ставлячи перед собою мети детального опису особливостей музичної мови М. Лисенка, підкреслимо найважливіші з них, що мали значення для подальшого розвитку вітчизняного симфонізму: це тенденція до інтелектуалізації творчого процесу та пріоритет інструментальності над вокальністю.

Тенденція до інтелектуалізації мала своїм наслідком зростання ролі поліфонічних принципів мислення. Наслідком зазначеної тенденції став пріоритет інструменталізму як риси мислення, що призвело не лише до численного зростання інструментальних творів, але й до змін самої сутності інтонування, прояви чого стали помітними також у вокальних творах. Відзначимо і зворотній зв’язок – вплив вокального інтонування на інструментальний тип мислення, що віддзеркалилося у фортепіанних творах М. Лисенка, а пізніше в інструментальних опусах Я. Степового, В. Косенка, Б. Лятошинського, В. Барвінського та ін.

Реалізацією інтелектуальних ускладнень музичної мови була її хроматизація та дисонантність. Якщо у Лисенка хроматизми на фоні діатоніки лише “додавали жалощів”, то у нащадків вони “попрямували” до полі- та атональності, а цілеспрямована дисонантність інтонаційних моделей Б. Лятошинського стала аналогом розгортання по горизонталі різко дисонуючої вертикалі. Найчастіше – це використання великих мажорного або збільшеного септакордів, що натякає на “гармонічні знаки” його музики 20-х років ХХ ст. Цікавим здається той факт, що перше обернення великого мажорного септакорду, який став “гармонічним знаком” Б. Лятошинського у 30-х роках, було знайдено у творах М. Лисенка (опера “Зима і весна”, романс “Ой, крикнули сірі гуси” та редактована Б. Лятошинським версія “Тараса Бульби”), що підтверджує спадкоємність “ідей” у розвитку національної музичної мови [6, с. 148].

Джерелом впливу традицій М. Лисенка на становлення принципів мислення в українській музиці наступних періодів стало звернення його послідовників до його творчості з метою редагування, інструментування, інтерпретації його авторських текстів. Поважну роботу над партитурою “Тараса Бульби” провели Л. Ревуцький і Б. Лятошинський: додержуючись стилю і напрямку авторської музики, перший з них написав кілька нових епізодів, зробив логічні композиційні перестановки, а другий підготував новий варіант інструментування опери.

Досліджуючи оновлення романтичних традицій в гармонічному мисленні Б. Лятошинського, І. Пяковський відзначив, що найчастіше застосовування згаданого типового для композитора романтичного гармонічного комплексу – мінорний тризвук із секстою (дане визначення поєднує всі обернення великого мажорного септакорду) – визначається в ранній період його творчості складними процесами інтонаційного відбору як в мелодико-тематичній, так і в ладогармонічній сферах. Так, у музиці Б. Лятошинського “через скрябінський вплив намітилися більш широкі типологічні взаємозв’язки з романтичною традицією, з традиціями російського симфонізму кінця XIX – початку XX ст., а також з якісно новими тенденціями музики XX ст. Причому, даний відбір стильових джерел в музиці Б. Лятошинського тісно пов’язаний з етностильовими закономірностями українського мистецтва” [9, с.82].

Важливо, що у першій третині XX ст. йшов активний процес “вписування” українських авторів у європейський музичний контекст через використання ними вже сформованих знаків як на лексичному рівні, так й на синтаксичному. Зрозуміло, що у творчості українських авторів формувалися власні семантичні знаки: наприклад, наскрізні уособлені гармонії, лейтмотиви, лейттональності, що згодом проявлялися як знакові в крупних й мініатюрних формах. “Вперше з таким явищем зустрічаємось у творчості М. Лисенка, згодом – у Б. Лятошинського. Отже, йдеться про сутнісну властивість національної музичної мови, що актуалізується у творчості окремо взятого автора” [6, с. 152].

Нагадаємо, що значні українські симфоністи першої третини XX ст. – Л. Ревуцький і Б. Лятошинський – були учнями Р. Глієра – представника тієї лінії російської музичної школи, що активно розвивала традиції кучкистів. Важливо, що поряд із цим Р. Глієру не були байдужими потреби української музики і він заохочував до них своїх учнів. Вже у своїй Першій симфонії Ревуцький утілює насагу до музики поглиблено-ліричного складу, проявив елементів українського національного стилю, що цілком природно, тому що він багато успадкував і від свого першого вчителя – М. Лисенка.

Цінним є вислів Л. Ревуцького про те, як він саме через творчість Лисенка осягав закони побудови мелодики. “Мушу сказати, – писав Л. Ревуцький, – що на всьому своєму творчому шляху я перебуваю під подвійним впливом М. Лисенка. Будучи його учнем по класу фортепіанної гри, я запозичив багато дечого, що істотно відбилося на моїй роботі по створенню фортепіанних творів. Значно пізніше далися взнаки впливу Лисенка на мою композиторську роботу в галузі побудови мелодики, яка стала доходити до мене через творчість Лисенка” [1, с. 84].

В своїй творчості Л. Ревуцький користувався фольклорними інтонаційними моделями, вслуховувався в народну пісню, знаходячи нові можливості

розкриття через її форму свого світосприймання. Саме на основі таких моделей виникали індивідуальні творчі концепції, втілені в обробках народних пісень, в “Хустині”, в камерних п’єсах і, нарешті, у Другій симфонії. На думку А. Поставної, ця симфонія – не лише вершина творчості Л. Ревуцького, а й одна з вершин українського симфонізму [8, с. 12]. Створена наприкінці 20-х років, вона була одним з перших творів, який відзначався справді симфонічними – у сучасному розумінні – якостями художніх узагальнень, щодо глибини зрушень у житті народу, свідомості людини. На основі використання вже існуючих інтонаційних моделей та індивідуального творчого переосмислення народної пісні – у цей період Л. Ревуцький зробив обробки трьох типів фольклорного матеріалу: найстародавніших обрядових пісень (збірка “Сонечко”), пов’язаних з історією Запорізької січі (збірка “Козацькі пісні”), а також колоритних пісень Галичини (збірка “Галицькі пісні”) – він підійшов до створення конструктивної моделі пісенно-психологічного симфонізму. З цього приводу А. Поставна відмітила, що в процесі симфонізації та психологізації обробок народних пісень композитор відштовхується багато в чому від традицій М. Лисенка. Процес переосмислення, “психологізації народної пісні, що розпочався на рубежі XIX – XX століть, був свідченням нового, більш гострого, конфліктного, психологічно глибокого відчуття дійсності. Але ця тенденція ще тільки зароджувалася. Особливо широко вона розвинулась у XX ст.” [8, с. 13–14]. Можна стверджувати, що старовинна пісня набуває в його творах нового життя: Л. Ревуцький надзвичайно чутливо схоплював ідейно-емоційний тонус часу, який знайшов своє відбиття в особливому інтонуванні пісні, позначеному подихом революційної епохи. На фольклорній основі він створив цілком нову для свого часу інтонаційну будову симфонії, що передає індивідуальне відчуття навколишньої дійсності композитором. Пісня в його творчій манері симфонізується, народна мелодія дає життя новому образу, на її основі виникає симфонічна тема, яка не має нічого спільного зі звичайним етнографізмом, бо стає основою широкого симфонічного розвитку. Тематична єдність, що виявлена в народних піснях, контраст тем, їх розвиток, тематизація всієї тканини, образне переосмислення тем у процесі розвитку через “боротьбу протилежних начал”, досягнення нової їх якості розкривають логіку процесу симфонічного мислення. Ліричні теми симфонії у циклі видозмінюються, поступово набуваючи героїчного звучання і навіть революційного пафосу та плакатної яскравості. Вони трансформуються під впливом по-новому, героїчно трактованих думи та козацької пісні.

Активність, дійовість мислення Л. Ревуцького, що характерне для класичного симфонізму взагалі, проявилися у поступовому розкритті актуального на той час громадського, загально значимого змісту через засоби піднесення лірики до епосу в майже вольовій його інтерпретації. Як й М. Лисенко, Л. Ревуцький створює свою індивідуальну манеру мислення на матеріалі

народних тем, синтезує різний за походженням фольклорний матеріал у своїх творах, поєднує елементи різних ладів, продовжує розвиток принципів хроматизації діатоніки, багатошарової поліфонії та ін. Поява Другої симфонії Л. Ревуцького була переломним етапом у розвитку українського симфонізму, знаменувала собою результат формування принципів реалістичного мислення, творчої інтерпретації фольклору, його подальшої психологізації й симфонізації.

Значною подією в розвитку українського симфонізму першої третини ХХ ст. стала драматична Перша симфонія Б. Лятошинського, яка відразу позначила творчий напрямок автора майбутніх симфонічних полотен зі їх багатством форми і вишуканістю оркестрових засобів. Між написанням Першої та Другої симфоній склався один із найцікавіших періодів його творчості, обумовлений ситуацією новаторських пошуків української музичної культури 20-х років. Своєрідною лабораторією композитора стали камерно-інструментальні жанри (хоча писав він і вокальні, хорові твори, а також оперу), де формувалися принципи симфонізму, бо Б. Лятошинський – передусім симфоніст. У цей період він створює другий і третій квартали, тріо, інструментальні сонати, цикл “Відоображення”, “Увертюру на чотири українські теми”, оперу “Золотий обруч” та ін., в яких відбувався процес кристалізації стилю, освоєння арсеналу виражальних засобів, становлення семантичних та конструктивних інтонаційних моделей.

Стильовою рисою став потяг до монументальності, інтерпретованої композитором у драматичному плані. Уміння наповнювати музику динамікою внутрішніх конфліктів, драматизмом та експресією поєднувалося з розробкою також семантем контрастної групи образів, проникливо-ліричних, що стали типовими для других частин масштабних творів і часто являють собою втілення духовно-філософської сутності творчості композитора. Специфіка мислення Б. Лятошинського у сфері інструментальної музики увиразнюється мовною семантикою (у мелосі, гармонії, поліфонії, фактурі, ритміці), що віддзеркалює стильові тенденції ХХ ст. У цей період складаються базові компоненти музичної мови композитора, й кожен з них “відзначається великою ємністю та багатозначністю: бітональність у гармонії, полімелодизм і поліритмія, поліфонічні сполучення тематичних ліній у складних поліритмічних поєднаннях, внутрішня динамічність форми, яка проявляється і в процесах розвитку тематизму, і в побудові розробкових розділів, і в архітектоніці всього циклу” [10, с. 118].

Хоча конструктивні інтонаційні моделі у творчості Б. Лятошинського – особливо зрілого періоду – більш тяжіють до аналогічних моделей Д. Шостаковича, ніж до лисенкових, прояви взаємозв’язку на лексичному рівні між українськими класиками ХІХ і ХХ ст. безсумнівні. Це стосується й особливостей використання Б. Лятошинським фольклорного матеріалу:

навністю принципу синтезування, поліфонізацією музичного мислення, навіть використанням конкретних лисенкових семантем, обумовлених “спільністю знакового змісту в українській музиці зазначеного періоду” [6, с. 153].

Отже, індивідуальні авторські риси, відчутні вже в перших симфонічних композиціях Л. Ревуцького та Б. Лятошинського, сформувалися в атмосфері першої третини ХХ ст., у значній мірі – під впливом принципів музичного мислення М. Лисенка, який здійснив “музичну націоналізацію” (О. Козаренко). Досягненням творчих пошуків українських композиторів цього періоду було становлення саме пісенно-ліричного симфонізму, який зіграв позитивну роль у національній музичній культурі. Непростий шлях розвитку, що пройшла українська пісенно-лірична симфонія в ХХ ст., свідчить про те, що історичний етап пісенності був їй необхідним. Далі настала криза, оскільки в рамках пісенного симфонізму “розвивався” сам жанр симфонії, бо симфонія і пісня реалізовували досить різні принципи художнього узагальнення.

Висновки. Подібно до М. Глінки в російській, М. Лисенко в українській музичній культурі був просвітником, який у своїй творчості синтезував стилеві особливості російської і європейської спадщини, пропагував український пісенний матеріал далеко за межами своєї батьківщини.

З мистецтвом М. Лисенка увійшли в українську музику неповторний фольклорний колорит і, водночас, узагальнююча досконалість “європейськості”, що забезпечили універсальну “зрозумілість” творів українських композиторів як першої третини ХХ ст., так і пізніших періодів, у тому числі й у сфері симфонізму.

Формування в творчості М. Лисенко інтонаційних моделей синтезуючого типу відбувалося в різних жанрах, поширювалося на симфонічну музику, що сприяло становленню принципів національного музичного мислення та розвитку українського симфонізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Архімович Л., Гордійчук М. М. В. Лисенко. життя і творчість [Текст] / Л. Архімович, М. Гордійчук. – К. : Мистецтво, 1952. – 247 с.*
2. *Булат Т. Геройко-патріотична тема в творчості М. В. Лисенка [Текст] / Т. Булат. – К. : Наукова думка, 1965. – 152 с.*
3. *Зинькевич Е. Симфонические параболы. О музыке Евгения Станковича [Текст] / Е. Зинькевич – Ужгород : Лира, 2002. – 208 с.*
4. *Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття [Текст] / О. Козаренко // Музична україністика в контексті світової культури. Українське музикознавство. Вип. 28. – К. : 1998. – С. 144–154.*
5. *Козаренко О. Мета- і полікультурний діалог (полілог культур) як ознака лисенкового музичного тексту [Текст] / О. Козаренко // Музичний твір: проблема розуміння. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 20. – К. : 2002. – С. 80–84.*

6. Корній Л. *Історія української музики. Частина третя. ХІХ ст. [Текст] / Л. Корній – Підручник. Київ – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. – 480 с.*
7. Москаленко В. *До визначення поняття “музичне мислення” [Текст] / В. Москаленко // Музична україністика в контексті світової культури. Українське музикознавство. Вип. 28. – К. : 1998. – С. 48–53.*
8. Поставна А. *Обробки українських народних пісень Л. Ревуцького – етапи на шляху до його другої симфонії [Текст] / А. Поставна // Українське музикознавство. Вип. 7. – К. : Музична Україна, 1972. – С. 13–24.*
9. Пясковський І. *Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського [Текст] / І. Пясковський // Українське музикознавство. Вип. 26. – К. : 1991. – С. 74–93.*
10. Царевич І. *Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках [Текст] / І. Царевич // Українське музикознавство. Вип. 7. – К. : Музична Україна, 1972. – С. 103–118.*

УДК 785.72.

Ольга Зав'ялова

СТРУННИЙ КВАРТЕТ М. ЛИСЕНКА ЯК ВЗІРЕЦЬ УКРАЇНСЬКОГО БІДЕРМАЄРУ

Висвітлюються стильові особливості стилю “бідермаєр” в українському камерно-інструментальному мистецтві (на прикладі струнного квартету М. В. Лисенка).

Рассматриваются стилевые особенности стиля «бидермайер» в украинском камерно-инструментальном искусстве (на примере струнного квартета М. В. Лисенко).

The stylish features of biedermeier style in the Ukrainian chamber-instrumental art (on the example of the M. V. Lysenko string quartet) are examined.

Камерно-інструментальному мистецтву України ХІХ ст. притаманні типові ознаки західноєвропейського романтизму, що співвідносяться із мистецтвом “бідермаєр”. Цей напрям виник в австро-німецькій музиці першої половини ХІХ ст. під впливом романтизму. Мистецтво бідермаєру визначали умови побутового музикування і відверта сентиментальність салонного спрямування. Відповідні ж ознаки вітчизняної музики були зумовлені як національними чинниками, так і особливостями історичного розвитку: в Україні інструментальне ансамблеве мистецтво кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст. набуло професіональних якостей саме в домашньому, мастковому музикуванні.

Салонно-побутове музикування означеного періоду стає типом мистецького спілкування певного кола людей, які, володіючи інструментом чи голосом на аматорському рівні, удосконалювали власну виконавську майстерність. Це мистецтво музикування “для себе”, “для душі” відзначалося простою, зумовленою можливостями аматорів, що не мали високого технічного рівня, й тому виконували відповідні музичні твори. Звідси невибаглива

композиція, полегшена фактура тощо. Тому стиль “бідермаєр” як мистецтво буденне, “приземлене”, що протистоїть високому, отримує з історично негативну оцінку.

Між тим багатьох приваблювала його емоційно-психологічна сфера: інтимність висловлювання, увага до дрібничок, добрий гумор тощо. На цих підставах існуюча думка про бідермаєр як мистецтво рутинне, обмежене потребує переоцінки. Виникає необхідність у розробленні інших критеріїв щодо впливів цього стилю в історичному житті традицій.

З об’єктивних обставин вітчизняна інструментальна музика, порівняно з європейською, отримала досить пізній розвиток. З цих позицій С. Людкевич надає характеристику творчості Д. Бортнянського, яка у цілому визначає рівень вітчизняного інструментального мистецтва початку XIX ст.: “Не здається ймовірним, щоб Бортнянський міг так само добре почувати себе на новім, необробленим ще ґрунті інструментально-камернім чи опернім, як на хорально-вокальнім <...>. Він на сім полі міг бути хіба тільки більше або менше талановитим учеником та послідовником італійців, як Галуппі, Сарті чи навіть Скарлатті, але годі й подумати, щоб у добі Баха, Генделя, Моцарта та Глюка міг сказати тут щось нового” [7, с. 7].

Зрозуміло, українська камерно-інструментальна музика, що знаходилася у стадії становлення, була зорієнтована на західноєвропейську класику. Крім того, відмічається певна її епізодичність, “випадковість”: так, упродовж XIX ст. нараховується всього близько десяти зразків камерного ансамблю [3, с. 181]. Поодинокими зразками вітчизняної інструментально-ансамблевої музики романтичної доби, що збереглися дотепер, стали твори М. В. Лисенка: Квартет для двох скрипок, альту і віолончелі (1868) та Тріо для двох скрипок і альту (1869). Отже, на цьому матеріалі можна довести вплив мистецтва “бідермаєр” на камерно-інструментальні жанри вітчизняної музики, що складає **наукову мету** нашої статті.

З кінця XVIII ст. в аматорському музикуванні найулюбленішим стало квартетне виконавство, що в Україні набуло особливої популярності в середині XIX ст. Квартетні зібрання, що постійно утворювалися І. Лизогубом у Седневі-Чернігові [5, с. 94–95], князем Ю. Голіциним у Харкові [8, с. 161], Г. Данилевським [11, с. 76], М. Ясінським-Дорошенко у Києві [11, с. 143] є відомими прикладами захоплення цим мистецтвом. Крім квартетів, були поширені й інші струнно-смичкові ансамблі (тріо, квінтети, секстети).

Протягом XIX ст. до репертуару аматорських квартетних зібрань входили, з одного боку, твори Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана; з іншого – різноманітні перекладення оперної чи симфонічної музики, обробки народних мелодій. Останні, по-перше, були зразками втілення стилю “бідермаєр”; по-друге, сприяли розвитку концертно-віртуозного напрямку. Тому

саме мистецтво бідермаєру можна вважати одним з вагомих чинників формування концертно-віртуозного стилю на професійному рівні.

Слід зауважити, що зазначені програмні підходи характерні й для професійних квартетних ансамблів, які з'явилися у другій половині століття. Виконавська репертуарна політика мішаного типу свідчила про невибагливі смаки та невисокий професійний рівень слухачів, що були виховані на зразках мистецтва бідермаєру та вимагали відповідного від виконавців. В програмах квартетних вечорів початку ХХ ст. фігурували ті самі твори Гайдна, Моцарта, раннього Бетховена [2, с. 17].

Лисенківські струнні твори кінця 60-х рр. виникли учаси моди на Ф. Мендельсона, музика якого була основою концертного репертуару, улюбленого публікою, а його композиторський стиль – еталоном для всіх, хто вивчав композицію [10, с. 673]. Створені М. Лисенком в період навчання у Лейпцігській консерваторії струнні квартет і тріо викликали й відповідне відношення: у більшості досліджень вони характеризуються як учнівські роботи [5, с. 439]. Формуванню такої думки могло сприяти ставлення до них самого композитора.

Як палкий прихильник національного мистецтва, М. Лисенко прагнув до ствердження в мистецтві українського коріння. Академічний тип музичної композиції, що пропонували своїм учням лейпцігські метри, не влаштував Миколу Віталійовича, який намагався створювати музику на національному ґрунті (подорож до Лейпцигу включала мету видання двох збірок українських народних пісень). І вже в перших його спробах яскраво виявлена фольклорна основа творчості: поряд з типово романтичним мелодизмом першої частини квартету, у середньому розділі другої використана народна мелодія “Ой, не світи, місяченьку”, а у третій – “Ой, під горою, під перевозом”. Разом з тим, студентські роботи повинні були відповідати вимогам академічної музичної освіти, і композитор не міг цього уникнути.

У листах з Лейпцигу композитор висловлює обурення зневажанням консерваторською професурою слов'янської музики, зокрема Ф. Шопена та М. Глінки [1, с. 47–48]. І, якщо квартет і тріо створювалися як студійні завдання, то, ясна річ, що виправлялися вони тими ж професорами, у тому ж “німецькому” дусі, незважаючи на використання в них українських народних мелодій та інтонування. Зроблені композитором на “німецький” кшталт твори підлягали жорсткій самокритиці; та й з боку вітчизняних і російських музичних діячів не отримали позитивної оцінки. Яскравою ілюстрацією тому є спогади О. О'Коннор-Лисенко: «Кюї завжди виступав, як ворог Лисенка. „Українець в немецком фраке. Немцем пахнет!”» [9, с. 117]. Саме незадоволенням отриманими результатами радше за все пояснюється й відсутність фіналу у квартеті, і не-включення цих творів до будь-якого опусу (“Заповіт” на вірші Т. Шевченка,

позначений ор. 1, був створений пізніше). Тож історично усталені оцінки і штампи по відношенню до цих творів, як в XIX ст., так і нині, безумовно, потребують корегування і перегляду для визначення їхньої достеменною цінності.

Найбільший інтерес представляє квіртет, незважаючи на незавершеність циклу. Три частини квіртету відповідають зразкам класицистичної циклічної форми: розгорнуте сонатне Allegro, Adagio cantabile, Menuetto. Його ансамблевий склад найповніше репрезентує специфіку кожного зі струнних інструментів

Головна тема I ч. складається з двох контрастних мотивів: це призивний вигук, що звучить у всіх інструментів в унісон на **f**, і побудований від тонічного звуку **d** низхідним рухом у пунктирному ритмі через **VI** щабель до **a**. Цей мелодичний зворот є типовим для класичної німецької музики. В своїй основі він є похідним інтонаційного словника барокової доби, стилістичним запозиченням з музики XIX ст.: М. Лисенко практично використовує тему арії Самсона з ораторії Г. Генделя. (Відмінність виявляється в тому, що у Г. Генделя цей мотив, відштовхуючись від п'ятої щаблі униз до першої, звучить як ствердження, а у М. Лисенка, спадаючи від першої до п'ятої, стає ніби поштовхом для наступного музичного руху. В драматургічному сенсі він виконує роль теми-“зерня”).

Другий мотив головної теми за характером, динамікою і викладенням подано контрастом до першого. Він побудований на двох інтонаційних структурах, які виконуються одночасно партіями скрипки та віолончелі та створюють аналог двотемної поліфонічної фактури. Контраст виявляється через співставлення барокової теми з романтичною стилістикою, яка виявляється у використанні пісенно-романсового інтонування, акцентуванні ввідних тонів, оспівуванні опорних звуків мелодії.

Ліричне висловлювання підсилюється викладенням мотиву віолончеллю. Затакт на **p** по звуках тонічного тризвуку у наступному такті з коротким оспівуванням тоніки завершується на домінанті, створюючи характерну для романтичної музики інтонацію зітхання. Паралельним мелодичним пластом звучать широкі романсові ходи першої скрипки. Підвищення **VII** та **IV** щаблів, пунктирний ритм, використання мелізмів створюють відчуття романтичної тремтливості, поривчастості. Гармонічне заповнення у середніх голосах, що відповідно до емоційного змісту відтворюється пульсуючими шістнадцятими, отримує самостійну драматургічну роль. Подібна композиційна структура з наявністю самостійних мелодичних ліній верхнього голосу і басу та фактурного заповнення у середніх голосах являє собою трипланову конструкцію, яка розроблялася Бетховеном і є синтезом поліфонічного і гомофонно-гармонічного типів музичного розвитку [4, с. 28].

У розвитку головної партії (тт. 13–22) сполучаються два початкових мотиви у поліфонічному викладенні. За рахунок цього тема уникає роздроблення, отримує протяжність. Формула барокового плану отримує “шубертівський” розвиток. В інструментальній фактурі зберігається заявлена трипланова структура: основний мелодичний матеріал викладений поліфонічно в партіях першої скрипки і віолончелі, у середніх голосів – пульсуючий гармонічний супровід, що подекуди перетинається окремими репліками підголоскового плану. Певної самостійності набуває кожний голос, але віолончелі надана виключна роль: музичний рух стимулюється синкопованим та пунктирним ритмом акомпануючої басової партії.

Зв’язуюча тема (тт. 26–29), яку готує інтонаційно подібний до головної теми канон (тт. 22–25), відзначається зміною фактури за класичними функціями квартетного письма: у першої скрипки – висхідні неспокійні, поривчасті репліки, у віолончелі – синкопований низхідний басовий супровід, середні голоси – синкоповане ритмічне остінато. Віолончельний акомпанемент, що протиставляється партії першої скрипки, є яскравим прикладом індивідуалізованого басового супроводу, порівняно з іншими акомпануючими голосами. Перехід до побічної теми здійснюється через гамоподібні пасажі, що проводяться в середніх голосах, в яких закріплюється **F-dur**.

Побічна виконується в паралельному мажорі двічі: перший раз (тт. 30–35) другою скрипкою на нюансі **p** з класично прозорим акомпанементом альта і віолончелі; другий (тт. 36–41) – першою скрипкою на **f**, октавою вище з більш насиченим і активним акомпанементом. Викладення теми здійснюється у стійкій мажорній сфері, в будові використані елементи головної (загальний ритмічний рух, секундні інтонації у пунктирному ритмі тощо). За характером побічна споріднена із гайднівськими темами.

Заключний розділ (починається у т. 42) характеризується певною драматизацією. Експресивність створюється за рахунок динамічного наростання, напруження пульсуючого акомпанементу, концентрації зменшених гармоній. У тематизмі заключної партії теж використаний матеріал головної: інтонації у низхідному русі, стрибки на широкі інтервали, мелодичні злети, ритмова структура з розробкового епізоду теми. За фактурним викладенням розділ вирішений в традиціях гомофонно-гармонічного письма: мелодична лінія у першої скрипки, у інших – акомпанемент, окремі репліки кожного з супроводжуючих інструментів не порушують загального пульсуючого руху.

Важливу роль у драматургії I частини відіграє восьмитактна перша вольта, що готує репризу експозиції. Новим у ній є концертно-імпровізаційне подання тематизму у поліфонічному русі усіх інструментів. Динамічне наростання заключної сягає кульмінаційної точки, тому уникнення повтору експозиції позбавляє емоційного напруження весь розділ. У розробці першої

частини використаний майже весь тематизм експозиції. Перший мотив у **f-moll** (тт. 58–65) структурно повторює його початкове викладення. Розробкового характеру надає йому дуже широка тональна амплітуда (крім **f-moll** застосовані **Des-dur**, **es-moll**, **B-dur**). З т. 66 розробка головної теми здійснюється на сполученні обох мотивів головної. Враження безперервного розгортання створює поліфонічна передача голосів, що нагадує канон. Тематичний матеріал в інструментальній фактурі передається за принципом “чіпляння” від інструмента до інструмента. Цей фактурний принцип, використаний Лисенком, дуже близький до шубертівського квартетного письма, враження ще більшої схожості створює змінний мажоро-мінорний лад із мерехтінням зменшених гармоній. Побічна у розробці звучить у субдомінантовій тональності **G-dur**.

У репризи спостерігається загальне насичення інструментальної фактури за рахунок мелодичного варіювання тематизму – прийом, вже застосований Лисенком в імітаційному епізоді. Так, гармонічна структура головної теми ускладнюється внаслідок мелодичного фігурування альтової партії. При першому проведенні побічної теми другою скрипкою звукова фактура насичується підголосковим оспівуванням і пасажами упершої, що її оздоблюють. При другому проведенні інструменти міняються місцями. У такий спосіб відбувається певна поліфонізація репризи. Використаний тут матеріал першої вольти експозиції стає загальною кульмінацією частини. Відтворення саме такого композиційного розвитку ще раз підкреслює драматургічну важливість даного епізоду й відзначену вище необхідність повтору експозиції.

Coda починається на **p** з поступовим динамічним зростанням, нарешті звуковим “провалом” (т. 146) й злетом на **cresc.** до заключних акордів. Її початок в імітаційному викладенні, ніби закручуючи пружину, призводить до проведення першого мотиву. Згодом фактура ніби “збирається” у загальній пульсації, спрямованій до фінальних стверджуючих акордів.

II ч. *Andante cantabile* (**B-dur**) написана у складній тричастинній формі. Основна тема аріозного характеру (тт. 1–10) збагачується підголосковою фактурою інших інструментів. Розподіл музичного навантаження відповідає класичним нормам – тема та її подальший розвиток (тт. 11–18) викладаються першою скрипкою, у інших голосів – супроводжуюча функція.

Заслугує на увагу індивідуалізоване рішення кожного супровідного голосу. Найбільш розвиненою серед акомпануючих є партія другої скрипки. За допомогою підголоскового викладення цієї партії створюється ніби діалог з першою скрипкою. Заповнюючу інструментальну фактуру, певні самостійні репліки має альт. У віолончелі – звичайний басовий акомпанемент, що подекуди (тт. 11–13) змінюється пульсуючим остінато.

Друге проведення теми (тт. 19–28), аналогічно викладенню побічної в першій частині, звучить у першій скрипки октавою вище на **f**. Фактура збагачується за рахунок розвинення мелодичних ліній у другій скрипки та віолончелі й заповнення розкладеними гармонічними фігураціями альтя. Варіювання мелодичного матеріалу створюють враження імпровізаційності.

Середній розділ II ч. квартету за характером не контрастує з темою першого розділу. Фактура інструментальних партій продовжує встановлену у перехідному епізоді: тема починається першою та другою скрипками в октаву, у альтя – мелодичне викладення гармонічного нашарування, у віолончелі – пульсуючий остінатний бас. У т. 38 підголосково-поліфонічний тип фактурного викладення змінюється функціонально-гармонійним розподілом: мелодичний матеріал – у першій скрипки, у другій та альтя – пульсуюче гармонічне заповнення, у віолончелі – басовий супровід.

У середньому розділі друге проведення теми у віолончелі, як і перший раз, звучить у нюансі **p**. Пульсуюче остінато передається скрипкам, у альтя – самостійна мелодична лінія, що сприймається певним контрапунктом до основної. У тт. 50–53 відбувається каденційного типу перехід до репризи. Музичний матеріал репризного розділу набуває широкого варіювання. Тема починає звучати октавою нижче первісного викладення й в унісон з другою скрипкою. Інструментальна фактура безперервно змінюється, ущільнюється, мелодичне підголоскове викладення постійно чергується з фактурою трипланової конструкції. Друге проведення теми на **ff** (тт. 72–81) здійснюється унісоном скрипок з гармонічним супроводом альтя і віолончелі. Це загальна кульмінація *Andante*.

III ч. – *Menuetto (d-moll)* – створена у класичній складній тричастинній формі із серединним *Trio*. В основі теми першого розділу використана мелодія української народної пісні “Ой під горою, під перевозом”. Це восьмитактний період, що складається з двох речень: в останньому з них здійснюється несподівана модуляція у домінанту **a-moll**. У фактурному викладенні спостерігається сполучення ознак класичного трактування інструментів (тема проводиться першою скрипкою, у віолончелі – звичайна басова підтримка) з принципом підголоскового варіювання мелодичного матеріалу (партії другої скрипки та альтя).

Нова тема середнього розділу починається за класичними нормами – у тональності домінанти. Але вже у четвертому такті тема “збивається” у **g-moll**, у наступному змінюється на **B-dur**, і до кінця 8 т. з’являється у **As-dur**. Друге її проведення звучить у **b-moll**. Розвиток фактури в цьому епізоді відтворюється на тих самих принципах, що і на початку розділу. Повтор початкової теми відбувається без будь-яких змін, що є типовим для зразків українського танцювального фольклору.

Висновки. Аналіз Струнного квартету М. Лисенка свідчить про засвоєння й використання ним усіх напрацьованих на той час методів та прийомів ансамблевого письма. За будовою твір повністю відповідає нормам класичного сонатного циклу. В мелодичній організації тематизму застосована загалом теж класична структура: чітка 8-тактна будова, яка часто складається з дрібніших елементів. Романтичні віяння виявлені у розвитку тематизму (інтонаційна сфера, підголосково-поліфонічний тип викладення, варіаційність, принципи розподілу матеріалу), гармонічному письмі (широка тональна палітра, нашарування зменшених гармоній, несподівані тональні зміни тощо), типах фактури.

Трактовка інструментальних партій квартету загалом відповідає зразкам ансамблевої музики свого часу. Але у першій частини М. Лисенком набагато більша роль відводиться віолончелі, змістовне навантаження партії якої дорівнює партії першої скрипки. За драматургічним рішенням сонатного Allegro віолончель трактується не лише як акомпануючий чи окремий самостійний голос, а як альтернатива провідній партії скрипки. Навіть в супроводжуючих епізодах басова партія віолончелі індивідуалізована і протиставляється основній мелодичній лінії.

Порівняно з I ч., де надзвичайна роль віолончелі майже дорівнює ролі першої скрипки, інструментальна фактура, що її використано у II ч., відповідає зразкам класичного типу. Поряд з тим, принцип підголосково-поліфонічного викладення музичного матеріалу, застосований М. Лисенком, передусе подібному викладенню інструментальної фактури у квартетній музиці П. Чайковського, О. Бородіна.

У III ч. привертає увагу синтез менуету з фольклорним інтонуванням, що не було для композитора випадковим. У подальшій інструментальній творчості це прагнення буде найяскравіше втілене в сюїті для фортепіано, де основою барокових танців постане тематизм українських народних мелодій. Сполучення класичних форм з фольклорними джерелами вже в ранніх творах, за словами Л. Корній, свідчить про те, що "М. Лисенко прагнув створити музику, яка б відзначалася національною характерністю. Це був етап засвоєння як досягнень стилевих особливостей професійної західноєвропейської музики, так і українського фольклору" [5, с. 439].

В музичній стилістиці камерно-інструментальних творів М. Лисенка позначаються ті риси, що в подальшому стануть характерними для вітчизняної композиторської школи. З виконавського боку використані чисто класичні технологія гри та прийоми виконання. Так, всі партії квартету написані в зручному для струнних діапазоні, уникаючи високих позицій (навіть партія першої скрипки не перевищує висоти сьомої позиції), типовому для класичних зразків мелодичному та пасажному русі, з використанням класичного ж

трактування інструментальної фактури кожного з інструментів. Подібне викладення надає підстави для того, щоб віднести його до мистецтва бідермасру.

Отже, струнні твори М. Лисенка стали “випробувальним каменем” в українському камерно-інструментальному мистецтві. Слід відзначити, що нині перегляд традиційних виконавських редакцій є нагальною необхідністю. Одним з факторів, що обумовлює новий підхід, є розширення у ХХ ст. технічних можливостей, в першу чергу, штрихової бази струнних інструментів. Але на кожному з етапів розвитку інструментальна технологія відтворювала певну жанрово-стилістичну сферу, яка була на той час востребованою. Отже, йдеться про становлення виконавського стилю нового типу і, відповідно до нього, – зміну виконавських традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Архимович Л. М. В. Лисенко. Життя і творчість [Текст] / Л. Архимович, М. Гордійчук. – К. : Мистецтво, 1952. – 245 с.*
2. *Давидян Р. Квартетное искусство. Проблемы исполнительства и педагогики [Текст] / Р. Давидян. – М. : Музыка, 1984. – 270 с.*
3. *Зав'ялова О. Періодизація розвитку ансамблевих жанрів у камерно-інструментальному мистецтві України [Текст] / О. К. Зав'ялова // Культура України : Зб. наук. праць / Мистецтвознавство. Філософія. – Х. : ХДАК, 2006 – Вип. 17. – С. 180–186.*
4. *Зав'ялова О. Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена. Жанр, стиль, ансамблевый тип мышления [Текст] : Исследование / О. К. Зав'ялова. – К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1999. – 92 с.*
5. *Корній Л. Історія української музики [Текст] : Підручник / Л. Корній. – К.-Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. – Ч. 3. ХІХ ст. – 480 с.*
6. *Лисенко М. Квартет [Ноти] : для двох скрипок, альту й віолончелі / М. Лисенко // Зібрання творів в 20-ти тт. / Ред. Б. М. Лятошинського. Камерно-інструментальні твори. – Партитура. – К. : Мистецтво, 1950. – Т. 12. – С. 9–27.*
7. *Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика (після реферату на святочнім концерті у Львові дня 10.ХІ.1925) [Текст] / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів, 1999. – Т. 1. – С. 313–320.*
8. *Ревуцький Д. Микола Лисенко. Повернення до першоджерел [Текст] / Д. Ревуцький. – К. : Муз. Україна, 2003. – 320 с.*
9. *Скорульська Р. «Як же його й жити, коли я співати не можу ...» (Спроба реконструкції забутої постаті) [Текст] / Р. Скорульська // Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури. – К. : Центрмузінформ, 2003. – Вип. III. – С. 81–121.*
10. *Стасов В. В. Избранные сочинения. Живопись. Скульптура. Музыка [Текст] / В. В. Стасов // Избранные сочинения в 3-х т.т. – М. : Искусство, 1952. – Т. 1. – 735 с.*

ПІЗНІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ЛЬВОВА

Матеріал даної статті узагальнює спостереження, присвячені блискучій плеяді патріархів львівської композиторської школи першої половини ХХ ст. з акцентом на пізньому періоді еволюції індивідуального стилю М. Колесси.

Материал данной статьи обобщает наблюдения, посвященные блестящей плеяде патриархов Львовской композиторской школы первой половины ХХ ст. с акцентом на позднем периоде эволюции индивидуального стиля М. Колессы.

This article summarizes observations about the main members of the Lwiv composer's school during the 1st half of the 20th century. The focus is on the last period of Mykola Kolessa's works.

Метою пропонованої статті є розгляд деяких векторів становлення львівської композиторської школи першої половини ХХ ст. на тлі культурно-мистецького ландшафту Львова. **Завдання** полягає в увиразненні індивідуальної постаті М. Колесси, знакових стильових рис пізнього періоду творчості одного з фундаторів музичного професіоналізму на теренах Галичини.

Львів як майбутня столиця галицького князівства, а згодом, і королівства, з'являється на європейській мапі у ХІІІ ст. То був час високої готики, проторенесансу. Місто розвивалося з відчуттям "західності" – за законами європейської архітектури, характерною ознакою якої був полірівневий християнський символізм та емблематика. План міста – це квадрат, вписаний у коло. В архітектурних прикрасах, предметах ужиткового мистецтва, мануфактурі, згодом в оформленні манускриптів зустрічаються химерні виноградні лози, язика полум'я, еліпси, леви, пси, змії, баранці, циркулі, очі, трикутники, книги, розетки, лілеї тощо – багатющий арсенал християнської містичної символіки, крізь яку опоетизовувався та персоніфікувався ментальний світ тогочасної віруючої людини. Цією символікою організовувався простір, у якому знаками Віри наочно детермінувалися норми релігійної моралі. Численні візуальні образи виступали як лейтмотиви високих ідеалів, своєрідні координатори суспільної і особистої поведінки.

Характеризуючи музичний світ старовинної Галичини і, насамперед, Львова, В. Витвицький наводить цікаві факти: "На початку свого існування Львів, як про це свідчать збережені історичні джерела, завдяки своєму вигідному положенню на купецьких шляхах, більш займався торгівлею, аніж мистецтвом". І далі: "Час заснування Львова – це дивним випадком помітна дата в історії нашої музики. Саме з ним в'яжеться доба життя і праці гордого співця Мітуса, що перебував у дворі єпископа в Перемишлі. В нашому

музичному минулому ті часи позначені досить сильним розвитком інструментальної музики; <...> наші землі були ланкою на шляху, яким знання і вживання музичних інструментів шло зі Сходу на Захід” [1, с. 209].

З розбудовою міста нурт торгівельних та культурних потоків закладав круговорот вражень в ментальність городян, формував художню всеосяжність та мобільність як апіорні психологічні установки. І тому, коли місто звинувачувалося у тотальному еkleктизмі, мистецтвознавці-історики ще були не в змозі усвідомити ментальне підґрунтя цього явища, адже для Львова то була знакова риса його споконвічної культури, органіки. Саме архітектурна полістильність стала інспірацією, яка згодом, на порозі ХХ ст., зумовила народження шедеврів сецесії. Химерна строкатість та часова поліфонічність галицького художнього світу насправді були спрямовані на осягнення вищої гармонії, концентруючись у численних витворах галицького бароко. Стрімкість історичних подій другої половини ХІХ ст. пришвидшувала і мистецький час. Для Галичини, яка не залишилася осторонь магістральних процесів європейської культури, то був період кардинальних змін, кристалізації нової естетичної якості мистецької свідомості. Модерні форми суспільного життя, пов'язані з урбанізацією та інтенсивним ростом промислового виробництва, перехід на єдиний середньоевропейський час інспірують появу аматорських театрів та оркестрів, паралельно з якими кристалізуються ранні паростки професіоналізму. Ці очевидні здобутки до певної міри живилися пріоритетами романтичної естетики, для якої наріжним каменем були ідеї національного патріотизму та міфотворчості.

Поступово обізнаність у високій музиці стає ознакою приналежності до поважного соціального рівня. Охопивши всю постреволуційну Європу, мода на філармонійні концерти не оминула і Галичину. Ця територія стає одним з центрів культурно-мистецького життя Європи, зберігаючи своє реноме до першої половини ХХ ст. Ф. Ліст, Р. Вагнер, Г. Малер, Р. Штраус, М. Карлович, К. Шимановський, К. Ліпінський, М. Равель, Б. Барток – ось далеко не повний список музикантів світового значення, що незмірно збагатили Львів, назавжди залишивши частку своєї харизматичної національної ментальності у просторі галицької художньої свідомості. Суперечливість, пасіонарність та багатозначність романтичних ідей знайшли у соціокультурному просторі Галичини вдячний ґрунт, напрочуд органічно кореспондуючи з етнонаціональною поліфонічністю галицького духовного поступу. В громадах виховувалися почуття людської гідності, цінності власної мови і культури, мистецька толерантність до чужого. Мандруючи в часі з метою увиразнення деяких історичних обставин, необхідно підкреслити знакові риси галицької ментальності:

- відкритість до іноземних, як східних, так і західних впливів;

- прагнення високого рівня загальної та професійної музичної освіти;
- вплив римо-католицької та греко-католицької церков, що залучали до служби широкі кола парафіян, виховуючи духовно освічені та висококультурні особистості, прищеплюючи їм навички хорового співу, навчаючи драматургії та композиції хорових концертів, музичній лексиці та латині католицьких богослужінь;
- широка розповсюдженість домашнього музикування з опорою на репертуар, створений австро-німецькими, польськими та українськими авторами;
- багатонаціональна жанрово-лексична палітра;
- розвиток академічної музики під егідою високих моральних та релігійних ідеалів, не зумовлених класовою стратифікацією;
- розгалуженість системи культурно-мистецьких осередків;
- тенденція до індивідуалізму у творчості.

Більшість професійних музикантів – піонерів Галицької культури – починала свій шлях саме в провінції. Піаністи, скрипалі, віолончелісти, композитори, диригенти стали новою хвилею, що привнесла у Європу культурний контакт з “українською інтонацією”. Гастролі та закордонна гуманітарна освіта були основним механізмом регуляції відцентрових та доцентрових мистецьких потоків у Галичині. Концертуючи центральними містами Європи, музиканти органічно асимілювали європейську творчу і виконавську манеру. Згодом, повернувшись на батьківщину, вони здійснювали численні культуртрегерські поїздки у провінційні містечка, де нерідко вперше звучала світова класика. Так, “саме з маленьких галицьких містечок і проросло те велике плодоносне дерево, яке щедро обдаровує нас своїми мистецькими плодами до сьогодні” [5, с. 6]. Отже, ментальне пограниччя Львова мало колосальне значення не лише як інтегративна полікультурна зона, але й як акумулятор та хоронитель кращих мистецьких відкриттів і звершень, асимільованих у місцевий інтелектуальний контекст під егідою національної ідеї.

Глобальний історичний розлом кінця XIX – початку XX ст. сформував на теренах Західної України блискучу плеяду композиторів-професіоналів. С. Людкевич (1879–1979), В. Барвінський (1888–1963), Н. Нижанківський (1893–1940), Р. Сімович (1903–1984), М. Колесса (1903–2006) залишилися в літописі краю як інспіратори грандіозної хвилі культурного піднесення і, водночас, як регіональні представники “віденсько-празької” школи. Сукупний хронологічний інтервал їх еволюційної ходи В. Витвицький назвав “столітньою стретою” – в силу стрімкої зміни і контрапункту пізно- та постромантичних жанрово-стильових парадигм. Велика часова ретроспектива поступово зблизила між собою емблематичні мистецькі постаті, дозволила сприймати їх спадщину

як єдиний у своїй багатогранності духовний простір, що зараз відкриває усе нові обрії музичної історії Галичини.

Про велетнів львівської композиторської школи написано чимало капітальних досліджень. Зараз, коли доступними стали епістолярні та архівні раритети, інтенсивно опрацьовується періодика початку минулого століття, до спадщини видатних співвітчизників з однаковим пієтетом спрямовують свої наукові інтереси і музикологи-початківці, і вчені із заслуженим європейським реноме: С. Павлишин, Я. Якуб'як, Л. Кияновська, О. Козаренко. На цьому поважному тлі важко претендувати на відкриття нових концептуальних обріїв, однак, ще один погляд на алгоритм професійного та особистісного росту кожного з "великої п'ятірки" увиразнює ті аспекти, які, зазвичай, вважалися маргінальними. Серед них – співвідношення вітальних та креативних факторів самореалізації, ціннісно-етичний зміст різних вікових фаз життєтворчого циклу, які нерідко уподібнюють до експозиції, кульмінації і розв'язки певного сценарію. Йдеться про надання драматургічної форми минулому з акцентом на доленосних подіях; їх послідовність завжди унікальна, непередбачувана – на кшталт сценічних творів з гостро закрученою інтригою. Стрімкість, напруженість або уповільненість, безподієвість індивідуального психологічного ритму життя, різна міра його насиченості надають кожному з таких сценаріїв рис одиничності¹.

Іноді фабула композиторської діяльності розпочинається відразу з кульмінації, і тоді майбутня перспектива розвитку мимоволі співвідноситься з вершиною-джерелом (В. Барвінський, Н. Нижанківський); більш закономірним є збіг піка професійного становлення з центральною віссю життя – віком акме (С. Людкевич, Р. Сімович, А. Кос-Анатольський); в рідкісних випадках знакові творіння народжуються в благословенну пору "золотої осені" – як вибух накопиченої за усе життя креативної енергії (М. Колесса).

Лише щасливі обранці Долі легко і впевнено крокують своїм творчим шляхом, увінчаним беззастережним визнанням з боку суспільства, однак, реальність мистецьких професій радше асоціюється з Хресною дорогою, сповненою драматичних перепадів – від блиску тріумфів до мороку депресій, духовних криз, зневіри у власних силах. Не випадково В. Мейерхольд писав: "Життя митця – це ейфорія лише одного дня, <...> коли покладено останній мазок, і пароксизм страждання наступного, коли приходить усвідомлення власних помилок" [6, с. 91]. Навіть побіжний погляд на життєтворчі сценарії представників композиторської школи Галичини дозволяє увиразнити ряд

¹ Практика використання поняття **життєтворчого сценарію** не може підмінити інші музикознавчі поняття, такі, як життєвий і творчий шлях, періодизація творчості, генераційна спільність тощо.

константних рис, що творять певний архетип, який, зрештою, не виключає істотної корекції – адже йдеться про сильні, неординарні особистості.

- Єдність історичного та соціополітичного простору, що охопив трагедії двох світових воєн, російську революцію, експансію тоталітарного режиму, фази зрілого і розвинутого соціалізму, перетворення України у незалежну європейську державу.

- Вражаючі вікові параметри життєтворчих шляхів: 100-літнього С. Людкевича та 103-літнього М. Колессу по праву можна віднести до пантеону довгожителів, 81-літній Р. Сімович та 75-літній В. Барвінський прожили повний, завершений життєвий цикл, який увінчався гідною, мудрою старістю. Інтервал їх активно-продуктивної діяльності сягає в середньому від 50 до 70 років.² Лише Н. Нижанківський прожив коротке, як спалах блискавки, життя, не встигнувши до кінця вичерпати свій рідкісний ліричний талант.

- Унікальна природа і масштаб особистостей, їх невинне художнє вивершення, дозрівання, широта жанрово-стильового континууму – від пізнього романтизму через постромантичні напрямки до постмодерну, від вокально-симфонічної фрески “Кавказ” С. Людкевича (1908) до витонченого тайнопису пізнього “японського” циклу М. Колесси та його ж необарокової “Прелюдії і фуги” для органу (1977).

- Походження. Хрестоматійна демографічна гіпотеза провіщає: акт народження генія в більшості випадків є результатом тривалого латентного накопичення генофонду багатьох генерацій єдиної династії. Вдячний ґрунт для всебічного розвитку та впевненого вибору професійного майбутнього для представників “великої п’ятірки” створили їх видатні родини. З покоління в покоління вони закладали підвалини української національної самосвідомості. Окремо хочу підкреслити роль матері, чий духовний аристократизм та жертвовність багатократно посилювалися в талантах синів. Енергія спадковості в сенсі розбудови вітчизняної науки і культури стала потужним каталізатором здобуття академічної освіти в різних галузях знань: право, філософія, теологія, природознавчі науки. Хист до музики виявлявся одночасно з іншими проявами креативності, блискучою загальною ерудицією та культурою. Вирішальними стали перші враження як від народного музикування, так і від шедеврів світової класики.

- Еволюційний процес. Більшість композиторів Галичини відносяться до **пізніх дебютантів**, які розпочали професійну кар’єру на межі повноліття – тобто в період розквіту юнацької вікової фази з притаманним їй стремлінням “жити десятикратним життям” (Блок), невгамовною жагою самоствердження. Відчуваючи дефіцит сильних осередків академічної музичної освіти в Україні,

² Прецеденти у світовому музичному мистецтві небагаточисельні: 62 роки – творчі марафони Ліста і Стравінського, 57 років – Верді, 55 – Глазунова і Вагнера тощо.

кожен з них присвятився системному осягненню основних імперативів професії в європейських центрах. Між 1906 та 1936 роками – почергове або синхронне навчання в університетах і консерваторіях Праги, Відня, Кракова, Берліна, які стали для посланців української мистецької еліти свого роду Віллою Медічі. Щоправда, Римською премією їх нагородила не рідна держава, а власне стремління надолужити “втрачений час”, зруйнувати національно-етнографічний герметизм і залучити вітчизняну школу у вирій європейських культурних процесів³. З цього приводу Я. Якубк пише: “Після студій в Європі у Людкевича посилилися його гарячі вболівання за долю талановитих українських композиторів, <...> за культурну незрілість власного суспільства, розпорошеність його унікального генетичного фонду” [10, с. 24].

Через ситуацію рівноправного діалогу культур гостріше усвідомлювалася власна національна тотожність. Драгоманівське гасло “Бути ногами в Галичині, а головою у Європі” реалізувалося через опанування розгалуженого спектру жанрів з типово романтичною поляризацією камерності і монументальності. Першу лінію репрезентують вокальні та інструментальні мініатюри В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси; другу – епікурейський струмінь лірико-жанрових симфоній Р. Сімовича, пафос кантати-симфонії “Кавказ” С. Людкевича, яка своєю жанровою специфікою кореспондує з “Піснями Гурре” А. Шенберга, Другою і Третьою симфоніями Г. Малера. Безмежно різноманітними були форми авторського синтезу “свого” і “чужого”. По-іншому, крізь галицьку елегантність, постає шуманівська ідеалізація “вічно жіночого” (фортепіанний цикл “Листи до неї” Н. Нижанківського), імпровізаційність лістівської рапсодійної форми забарвлюється терпкими обертонами національної лексики (“Картинки з Гудульщини” М. Колесси), ювелірна вишуканість шопенівського піанізму перетворюється у фактурне мереживо раних прелюдій В. Барвінського тощо. Гадаю, найорганічнішим для ментальності галичан виявилось брамсїанство як сфера меланхолійних реєстрів психологічного світу, а також витончена салонність камерного інструменталізму Б. Сметани і А. Дворжака. Підкреслю: генетична пам’ять романтизму в інтерпретації західноукраїнських класиків набуває суто слов’янської емоційної обережності – жодних перебільшень, а тим паче “дуалізму свідомості, розп’ятої між двома епохами” (Т. Адорно).

На усіх етапах особистісного становлення композиція була для М. Колесси одкровенням, священною відправою, де неприпустимі фальш, лицедійство душі, конформізм. Він ніколи не прагнув гігантоманії мистецтва, не вражав слухача гіперболізовано великими жанрами і формами, не викликав

³ Ось приблизний хронологічний розклад перебування в Європі представників “великої галицької п’ятірки”: Барвінський – 1906–1915 (Прага, Відень); Людкевич – 1906–1908 (Відень); Колесса – 1925–1928 (Прага); Нижанківський – 1928 (Відень, Прага); Сімович – 1933–1936 (Краків, Прага).

подиву приголомшуючою статистикою творчого доробку, і тим більше його філософською прецизійністю. Тепер, коли усе, написане Майстром, стало класикою української музики ХХ ст., і коли його спадок можна охопити єдиним поглядом як монолітне, завершене ціле, стають очевидними ті основні стилістичні константи, котрі проходять через довгий мистецький шлях Митця і Людини. Що ж саме мається на увазі?

- Перевага світлого строю почуттів;
- “інтелектуальна схвильованість” (М. Бахтін);
- виважений академізм (у найвищому розумінні цього слова) як шлях до широкого слухача;
- толерантність до нового, утвердження цінності старого;
- пошук гармонії з найактуальнішими художніми концепціями сучасності;
- особлива рельєфність образно-інтонаційного змісту музики, що легко сприймається і запам’ятовується на слух;
- ставлення до творчої праці як до етичної місії.⁴

Душа, талант і труд Миколи Колесси створили його власний світ, де завжди панував емоційний аристократизм, схиляння перед високими національними ідеалами, відповідальність за кожен мить звучачого часу. У 80-ті роки тенденція до “класичної» простоти стає визначальною. Останні опуси Творця (фортепіанні мініатюри, вокальний цикл “В краю квітучої вишні”, хори) буквально заворожують конструктивною ясністю, безпосередньою “спрямованістю форми на слухача” (Б. Асаф’єв). Самобутність музичної мови міцно пов’язана з генезою національного мистецтва. Жанрова розмаїтість, властива попереднім етапам становлення індивідуального композиторського стилю, в загальних рисах зберігається, лише збільшується питома вага камерності – навіть дві великі хорові партитури “Думи мої” і “Кам’яний сон” набувають камерного виміру.

Фортепіанна п’еса “Танець” (“Коломийка”, 1983) віддзеркалює найхарактерніші риси пізнього фортепіанного стилю М. Колесси: пастельність темброво-колеристичної гами, класичну стрункість і логіку розвитку форми, ювелірну майстерність фактурного викладу⁵. Своєрідний “шарм” авторського підходу до особливостей західноукраїнського фольклору відразу впізнається за вишуканою, “сецесійною” манерою оздоблення музичної тканини. Коломийка – жанр надзвичайно мобільний за семантичним наповненням –

⁴ К.-Г. Юнг усі види творчої діяльності на схилі життя розглядає як результат здатності до самопросвітлення, самопоглядання [9]. Суєтність оточуючого світу усвідомлюється митцем лише як тема для роздумів.

⁵ Ще в ранній період творчості (“Мазурка”, “Думка” для фортепіанного тріо, Сонатина – 1922) сформувалися прийоми суто колессівської “колеристики”: застигли на тривалих органних пунктах гармонії, вуальювання за допомогою імітації коротких фраз інтонаційно рельєфних обрисів теми.

постає в інтерпретації М. Колесси як лірична мініатюра. Подібно до Шопена, що вивів мазурку з побутових низин і репрезентував європейській культурній еліті як національний знак польської музики, М. Колесса вводить в піаністичний репертуар ХХ ст. найтипівіший жанр карпатського інструментального фольклору. Сивочолий Майстер інтерпретує коломийку вільно, фантазійно, вбирає її ушати майже імпресіоністичних гармонічних барв, адаптує до новітніх виразових засобів⁶.

Написаний двома роками раніше прелюд **“Про Довбуша” (1981)** також виявляє поетизацію автором образів Гуцульщини. Романтичної символіки надає п’єсі сам факт звернення до теми легендарного історичного минулого. Постає Олекси Довбуша, народного героя-месника з села Печеніжин (Коломийщина), ватажка незборимих повстань селян-опришків, неодноразово втілювалася М. Колесою раніше (згадаймо Сонатину для фортепіано (1939), другу частину Першої симфонії – Скерцо “Спомин про опришків – народних месників” (1950), а також іншими композиторами Львівської школи (А. Кос-Анатольським – балет “Хустка Довбуша” (1951), С. Людкевичем – опера “Довбуш” (1955) на авторське лібрето та симфонічна поема під тією ж назвою). Програмний задум твору, зафіксований у назві, конкретизується прийомом цитування народної пісні про Довбуша “Ой, попід гай зелененький”.

Отже, створений у 1981 році прелюд “Про Довбуша” завершив формування циклу “Чотирьох прелюдів”. Цікаво, що частини цього циклу писалися в різні хронологічні періоди творчості композитора (“Фантастичний” – у 1938, “Осінній” – у 1969, “Гуцульський” – у 1975 роках). Однак образно-емоційна і стилістична єдність “розосередженого” в часі циклу вкотре завідила цілісність творчого методу патріарха української музики ХХ ст. Будучи представником “віденсько-празької” школи, М. Колесса “запропонував свою авторську версію та відтінки національного стилю. На зовнішньому рівні це виявилось в актуалізації та внесенні до українського музичного словника кількох <...> діалектів – лемківського, бойківського та гуцульського”, – зауважує О. Козаренко [5, с. 174]. В продовження думки вченого, слід зазначити, що цей полідіалектичний словник у завершальний еволюційний період М. Колесса майстерно оздоблює імпресіоністичною декоративністю, згладжуючи гостроту

⁶ Саме ідея глибинної (свідомої або несвідомої) опори на фольклор є традиційною для української класики, не вперше в ролі моделі авторської інтерпретації виступає коломийка. Ще в кінці XVIII – на початку XIX ст. українська фортепіанна музика була представлена легкими варіаціями на теми народних пісень і танців маловідомих аматорів. Згодом ладо-гармонічне та ритмічне багатство фольклору проступило у коломийках, думках-шумках, чабарашках, рапсодіях І. Витвицького, В. Заремби, М. Завадського та інших. Широкого визнання ці твори не набули – на заваді стояв недостатній рівень професіоналізму, об’єктивна неспроможність авторів вийти за естетичні межі домашнього музикування. У першій половині ХХ ст. танцювальні і пісенні фольклорні моделі цілком інакше постали у фортепіанній музиці В. Барвінського, Н. Нижанківського, С. Людкевича, Р. Сімовича, А. Рудницького.

інтонаційних та ладо-гармонічних зворотів. Цілком протилежна картина відкривається в двох хорах а'cappella – “Думи мої” (1983) та “Кам’яний сон” (1985). Тут вражає урівноваженість, позачасовість, позаособистісність образного строю, а на рівні музичної мови – повна відсутність прямолінійних асоціацій з жанровими і фольклорними прообразами.

У хорі “Думи мої” (для мішаного складу) М. Колесса пропонує своє прочитання широковідомого шевченківського твору. Для музичного втілення композитор обирає завершальні фрази поезії й на основі їх будує наскрізне драматургічне полотно. Глибоко проникаючи в зміст кожного віршованого рядка, М. Колесса максимально точно відтворює найделікатніші настроєві нюанси. У роботі з поетичним матеріалом композитор вдається до довільних багаторазових повторів окремих фраз – строфічна форма текстової основи переростає у складну композицію. Розвиток кожного з її етапів підпорядковано авторському задуму й реалізується за іманентно музичними законами розгортання думки. Приймаючи систематизацію типів взаємодії словесного і музичного начал у хорових п’єсах, запропоновану Л. Пархоменко, визначимо спосіб використання тексту у даному творі як “модифікований” – тобто такий, що передбачає автономність словесних і музичних принципів організації змісту [7].

Отже, найсимптоматичнішою рисою мислення зрілого Майстра в хорі “Думи мої” є глибинне усвідомлення фольклорного інтонування в хоровому співі і вміння поставити її на службу власним рефлексіям, пов’язаним з настроями осені життя.

Рисами геніальної простоти і мудрості відзначено цикл романсів “**В краю квітучої вишні**” (1971) на слова японського поета Такубоку⁷. Для культурного діалогу Майстер не випадково обрав східну традицію, яка у 70-ті роки виявилася напрочуд близькою йому за духом, перетворившись у корелят власного буттєвого досвіду. В цьому філософсько-етичні шукання М. Колесси збігаються з позиціями видатних мислителів ХХ ст. – А. Швейцера [8], Г. Гессе [2] та інших, які ідеалізували Схід, відкриваючи в ньому глибинну мудрість і духовну силу. У перекладі Б. Стельмаха дбайливо збережено загальний настрій поетичного першоджерела: швидкоплинність життя і безмежність природи, абсолютна єдність людини і зовнішнього світу – “усі речі існують в ньому і через нього” [3, с. 89].

На схилі життя посилилася потреба у самоспогляданні, осягненні власного “я” у співвимірі з космосом. Звернення М. Колесси до поезії Сходу свідчить про стремління долучитися до “вічних” етичних символів. За характером прочитання східних мотивів цикл М. Колесси співзвучний як естетиці західноєвропейського постромантизму, так і імпресіонізму К. Дебюссі.

⁷ Це псевдонім, справжнє ім’я автора – Ісакава; російський переклад Л. Глуської, український – Б. Стельмаха.

Не дивлячись на те, що не остання, а передостання частина залишається незавершеною, увесь цикл сприймається як відкритий – він не закінчується, а припиняється. Згадаймо принагідно, що феномен відкритої форми в камерно-вокальній музиці намагалися досягнути А. Шенберг, І. Стравинський, М. Равель, О. Скрибін та багато інших композиторів ХХ ст. Яскравий, виразний мелодизм, свіжість ладо-гармонічного колориту пізнього опусу знову і знову дозволяють впізнати руку Майстра. Вже вказувалося на проникнення в “японську” сферу гуцульської етностилістики засобом введення специфічних акордів, ніби запозичених з ранніх “карпатських” прелюдій композитора.

Отже, висновок. Не втрачаючи моцартівської легкості пера, дивовижної простоти і невимушеності, в завершальний період творчої еволюції М. Колесса мислить багатовимірно, метафорично. Усі опуси, написані в межах 70 – 90-х років, об’єднує тяжіння автора до символіки і складної асоціативності – риса, яку Л. Кияновська називає “езоповою мовою” і проводить ряд паралелей з пізнім Д. Шостаковичем [4, с. 184]. Поезія Сходу додала думкам і почуттям сивочолого Майстра філософсько-етичної глибини, а їх музично-драматургійному втіленню – рис медитативності. Рідкісна відкритість світу викликала абсолютно невластивий попереднім еволюційним періодам синтез європейської і східної картин світу, образно-стильову поліфонію “свого” і “чужого”. Це і є неоціненний дарунок мудрості благословенного віку – чудової пори досягнення вищих істин буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Витвицький В. Український музичний Львів [Текст] / В. Витвицький. – Львів : НТШ, 1996. – 316 с.
2. Гессе Г. Путешествие в страну Востока. Тропа мудрости [Текст] / Г. Гессе. – М. – Л. : Прогресс, 1984. – 379 с.
3. Завадская Е. Культура Востока в современном западном мире [Текст] / Е. Завадская. – М. : Наука, 1977. – 238 с.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ– ХХ століть [Текст] / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Число 15 [Текст] / О. Козаренко. – Львів : НТШ ім. Т. Шевченка, 2000. – 234 с.
6. Мейерхольд В. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба [Текст] : документы и материалы / В. Мейерхольд. – Рос. институт истории искусств. – СПб : Композитор, 1994. – 408 с.
7. Пархоменко Л. Українська хорова н'еса [Текст] / Л. Пархоменко. – К. : Наук. Думка, 1979. – 211 с.
8. Швейцер А. Благоговение перед жизнью [Текст] / А. Швейцер. – М. : Прогресс. – 520 с.
9. Юнг К.-Г. Психология бессознательного [Текст] / К.-Г. Юнг. – М. : Наука, 1979. – 301 с.
10. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич [Текст] / Я. Якуб'як. – Львів : Сполом, 2003. – 263 с.

МОЦАРТ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ САЛОН ЕГО ВРЕМЕНИ

В статье рассматривается салонная культура XVIII в. и её влияние на творчество В. А. Моцарта.

У статті розглядається салонна культура XVIII ст. та її вплив на творчість В. А. Моцарта.

The article deals with the salon culture in the XVIII century and its influence of the W. A. Mozart's creative work.

*В каждую историческую эпоху
все явления тесно связаны между собой,
хотя господствующее мнение и взгляды
разветвляются самым причудливым образом
И. В. Гёте [6; с. 477].*

Творчество В. А. Моцарта как необыкновенный образец художественного совершенства представляет по-прежнему интерес как для исполнителей, так и для исследователей. Изучение музыкального наследия композитора немислимо вне контекста эпохи, в которой он жил и творил. В обширной литературе, посвящённой изучению личности и творчества В. А. Моцарта, значительное место занимают как основательные монографии Г. Аберта, Р. Роллана, Е. Чёрной, Е. Чигаревой, Г. Чичерина, А. Эйнштейна, так и многочисленные статьи зарубежных и отечественных искусствоведов, рассматривающие различные явления эпохи, которые не могли не наложить отпечаток на индивидуальность композитора. Между тем, влияние салона как средоточия европейской культуры на творчество музыкального гения в моцартоведении осталось практически не затронутым.

Целью статьи является выявление признаков салонной культуры в творчестве Моцарта (на материале его наименее исследованных вариационных циклов).

На фоне процессов, связанных с социальным кризисом в XVIII веке в Западной Европе, в обществе появляются новые идеи, заметно меняется стиль жизни. Космополитизм как выражение свободы и эмансипации личности, исследующей мир вокруг себя, стирает границы, открывает новые пространства. Появляются новые ценности, интерес к «киному», стремление к раскрепощению интеллектуальных контактов; создаются сообщества свободно мыслящих людей.

Центральная Европа в XVIII веке была раздроблена на множество больших и мелких государств. Только в Германии существовало около 300 княжеств и 50-ти имперских городов, которые жили самостоятельно и не раз вступали между собой в вооруженные столкновения. В то же время,

многие монархи в XVIII в. стремились подражать Людовику XIV, каждый желал иметь свой «маленький Версаль». При княжеских дворах царила безудержная роскошь и стремление выделиться среди подобных себе по положению. Французская культурная модель, многим обязанный итальянской и испанской придворной традициям, отшлифованная в Версале и окончательно ограниченная в парижских салонах, доминирует в Европе с конца XVII в. Франция становится центром культурной жизни Западной Европы и законодательницей художественных нововведений. Утончённый тон парижской светской жизни переносится и на австрийскую культуру, которая до этого времени отличалась яркими национальными чертами. Обычаи парижских светских салонов, игнорируя национальные границы, начинают распространяться по всей Европе.

В истории Австрии XVIII век связан с правлением монархии Габсбургов. Королевский двор во главе с Марией-Терезией (1717–1780) и её соправителем-сыном Иосифом II (1741–1790) являлся центром политической, общественной и духовной жизни страны. Император играл роль просвещённого монарха и всеми силами стремился укрепить державу. Двор был необходим ему как инструмент контроля над мощной и влиятельной частью высшего общества.

В отличие от французского двора, в котором правила этикета соблюдались неукоснительно и требовали от придворных особого умения вести себя в обществе, при Марии-Терезии культивировалась простота, гораздо меньшее внимание уделялось внешней стороне императорской жизни. Иосиф II не испытывал ни малейшего влечения к придворным забавам, не любил ни танцев, ни охоты, пренебрегал этикетом и пользовался своим неоспоримым монаршим правом диктовать каждому частному лицу свой вкус. Между тем, правление либерального Иосифа II не могло «обуздать легковесную чувствительность, распространявшуюся всё больше и больше» [12, с. 38].

Во второй четверти XVIII в. начинается распад традиционного уклада жизни аристократии. В Австрии утверждается светскость как признак экономически развитого государства, способствуя высвобождению творческой мысли. Вена становится одним из центров европейской и мировой культуры, в частности, музыкальной. По воспоминаниям профессора, члена Мюнхенской академии наук Ф. Шлихтенголя (1741–1790), в Вене примерно с середины XVIII в. «вечер святой Цецилии во всех домах города был посвящен музыке и, по установленному обычаю, самые степенные музыканты должны были преподносить своим друзьям сочинения в комическом жанре» [10, с. 72].

Архитектуру Вены составляли храмы, построенные в барочном стиле, и дворцы вельмож-аристократов, завораживающие шармом, роскошью и изяществом. С начала XVIII в. Вена обрастает широким поясом дворцов,

отличающихся своеобразной эlegantной архитектурой: «на первый взгляд, кажется, что весь город и его предместья состоят скорее из дворцов, чем из обыкновенных домов» [5, с. 88].

Резиденция Марии-Терезии, Шенбрунн, построенный Фишером фон Эрлахом (1656–1723), был центром придворной и политической жизни. Замок должен был продемонстрировать богатство и власть, стать ареной для великолепных праздников. Роскошные покои дворца отделаны в стиле рококо: золочёные лепные потолки, люстры тончайшей работы, печи до самого потолка, облицованные затейливым изразцом, паркетные полы, – всё свидетельствует о пристальном внимании к каждой детали интерьера.

Зеркальный зал, в котором располагался музыкальный салон, имел семь хрустальных зеркал, которые своим выгодным расположением придавали ему дополнительный объём. Стены были белые с золотом, а потолок украшала огромная люстра. Церемонный зал назывался залом битв (Batagleiensaal). В нём висели картины – эпизоды великих битв и знаменательных событий. На знаменитом полотне „Musikfest“, в левом углу, можно увидеть маленького В. А. Моцарта, изображение которого было добавлено в картину по просьбе императрицы Марии-Терезии после его триумфальных концертов в детстве.

Мария-Терезия, имевшая необыкновенные организаторские способности, кроме того, была ещё и «выдающейся музыкантшей» [5, с. 104]. Она обладала значительными вокальными данными, позволившими ей в 1739 году петь во Флоренции дуэтом с известным итальянским оперным певцом-кастратом Ф. Сенезино (1685, по др. сведениям, 1680 – ок. 1750), да «так хорошо, что своим голосом, который в то время был прекрасен, и изящной, спокойной манерой так пленила старика Сенезино, что он не мог продолжать пение из-за слёз» [5, с. 104].

Салоны, большие и маленькие, имели придворные различного ранга. Залы располагались в апартаментах, находившихся на 2-х, 3-х, 4-х и даже 5-х этажах. Дома в Вене, как правило, были большими и высокими. Император регламентировал размещение своих подданных, и лишь 6-8-ми привилегированным особам позволялось жить в 1-х этажах домов. Подражая императорской семье, крупные венские вельможи также культивировали в своих салонах музыку, устраивали концерты для приглашённых гостей. Обычно это происходило зимой во время поста.

В Австрии в XVIII веке были особенно популярны так называемые «академии». Так именовались концерты, музыкальные и литературные, программа которых отличалась большим разнообразием. «Музыкальные академии происходили регулярно в придворных капеллах, в аристократических салонах, многие из которых славилась исполнением серьёзной музыки» [7, с. 67]. Подобные концерты зачастую длились не менее 4-х часов.

Программа подбиралась большей частью смешанная, исполнялись оркестровые и сольные, камерные инструментальные и вокальные произведения. Приглашённые солисты-виртуозы различных возрастов в таких концертах особое внимание уделяли импровизации в определённых музыкальных формах.

Курфюрсты на манер французской аристократии культивируют в гостиних своих дворцов утончённый лоск и своеобразный аристократизм манер, благоговейт перед роскошью, проявляют расточительность. Изящная мебель, нарядные предметы обстановки, украшения, гобелены, вытканые по картинам, уютные, обставленные с большим вниманием ко всем мелочам жилища, утончённые формы светской жизни, – всё это становится неотделимой частью повседневного быта высших кругов общества. Никогда ещё искусство оформления жилищ в столь полной мере не соответствовало характеру жизненного уклада. Так, в салоне госпожи фон Ларош «каждое окно, куда бы оно ни выходило, являлось своего рода рамой для естественной картины, которая живо выступала в мягком блеске солнечных лучей» [6, с. 470].

Мода на всё французское отражается и на внешнем виде немецких и австрийских аристократок: «девушки ещё носили в то время косы, обвитые вокруг головы и сколотые большой шпилькой, а также узкое платье, с которым никак не мог бы сочетаться шлейф... <...> такой убор отнюдь не являлся сословной принадлежностью, ибо имелось ещё много богатых и знатных семейств, не позволяющих своим дочерям одеваться по-другому. Но некоторые уже держались французской моды и <...> это с каждым годом приобретало все больше сторонников» [6, с. 309].

В великосветских гостиних проповедуются культ чтения, поощряются философские запросы даже дамского общества, обсуждаются политические проблемы. Круг обсуждаемых тем зависит от взглядов хозяина или хозяйки дома. Необходимым считается соблюдение в салоне определённых правил поведения, согласно которым, к примеру, супруги «должны делать вид, будто никакого касательства друг к другу не имеют: им нельзя сидеть рядом, нельзя много между собой разговаривать и, тем паче, нельзя позволять себе какие бы то ни было нежности. При этом необходимо избегать всего, что могло бы привести к взаимным подозрениям» [6, с. 559].

Некоторые салоны были политически умеренными, и, в соответствии с принятыми там правилами хорошего тона, в них запрещалось спорить о религии, политике и обо всём, что касалось денег. В таких салонах общество развлекалось «так называемыми “салонными играми” – это то более, то менее остроумное развлечение, соединяющее и скрепляющее весёлый круг посетителей салона» [6, с. 384], вроде игры в фанты; либо написанием и преподнесением в дар «какого-нибудь мадригала хозяйке или той даме, которая была всех любезнее» [6, с. 384]. Между тем, существовали и такие салоны,

в которых иногда преобладал резко критический настрой – там не щадили ни Бога, ни короля.

Часто в салонах культивировались всевозможные условности и поощрялись странности. Так, в салоне графа фон Кильмансу существовал рыцарский орден, отличавшийся пристрастием к таинственности – даже мелкие случайные события истолковывались его членами так, что «казались очень значимыми и облекались в ореол сказочности» [6, с. 449]. Постоянным поводом к шуткам служил неписанный закон – «объявлять тайной даже самое очевидное: делалось всё в открытую, но говорить об этом запрещалось» [6, с. 449]. По воспоминаниям Гёте, «посвящение в рыцари совершалось согласно традиционным символическим обрядам, заимствованным у различных рыцарских орденов. Список рыцарей был отпечатан со всей тщательностью, и, если близкие этих рыцарей осмеливались объявить эту затею нелепой и смехотворной, то их в наказание путем долгих интриг принуждали к посвящению в рыцари» [6, с. 449].

В салоны приглашают модных просвещённых гостей. Беседы с ними, благодаря их познаниям и любви к литературе, музыке, живописи, развлекают как хозяев, так и великосветское общество. В салонах охотно принимают виртуозов-исполнителей, от них ждут эмоционального наслаждения. Аристократическое общество любит, чтобы его удивляли.

Чудо-ребёнок, как называли в детстве Вольфганга Моцарта, его отец Леопольд старался показать в свете, когда мальчику было всего шесть лет. Нужно было покорить аристократическую публику, добиться её признания, поскольку салоны являлись той средой, где можно было надеяться на определенные успехи и, в дальнейшем, быстро подняться по карьерной лестнице.

Для выступлений в салонной среде Леопольдом Моцартом были разработаны несколько экстравагантных трюков, которые всегда имели успех. Отец Вольфганга был прекрасным импрессарио, хорошо знавшим вкусы публики. Для большего эффекта клавиатуру клавесина закрывали тонкой тканью, и маленький Вольфганг играл, не видя клавиш. Публике, которая, конечно же, ничего не слышала о печатании вслепую, казалось, что играть таким способом практически невозможно. Мальчика заставляли исполнять трудные пассажи одним пальцем, демонстрировать гениальные возможности его тончайшего слуха. Вольфганг улавливал разницу между интервалами в одну восьмую тона, определял высоту звука, взятого на любом инструменте или звучащем предмете.

Любопытство и любовь к сенсации подогревали моду салонного общества на маленького Моцарта и его одарённую сестру. Одно за другим следовали многочисленные приглашения. Вольфганг, наряду с достижениями пианиста, скрипача и органиста, поражает свет и другими сторонами своего

дарования. В концертах и светских собраниях он не только играл с листа итальянские и французские арии, но и с листа же транспонировал их. Часто Вольфганг экспромтом аккомпанировал итальянским и французским каватинам, бас которых не был ему известен, и, повторяя пьесу несколько раз, всё время заново импровизировал сопровождение. (Концерты в то время включали не только инструментальное, но и вокальное исполнение).

Программа салонных выступлений Моцарта была типична для концертирующих артистов того времени. Virtuоз должен был прокладывать дорогу композитору, и в программе всегда присутствовала импровизация – блестящая кульминация всего концерта. Вольфганг поражает слушателя свободой импровизации «благодаря удивительной способности перенимать, усваивать и перерабатывать все, что только отвечало его индивидуальности» [1, с. 109].

Восторженные приёмы во дворцах и салонах, ласки и покровительства аристократов, общение с выдающимися людьми искусства и науки, непрерывное «браво» – всё это придаёт детским путешествиям Моцарта по различным странам Европы феерический характер.

В салонах Моцарт слышит взрослых исполнителей – виртуозов И. Шоберта, И. К. Баха, впитывает их манеру игры, подражает им. Если на исполнительском Олимпе появляется маэстро, который в данный момент производит на него сильнейшее впечатление, то этого мастера он предпочитает всем остальным, в этой манере он импровизирует и сочиняет. И порой бывает невозможно отличить сочинение ученика от произведения учителя. Но это не мешает юному виртуозу всего лишь через некоторое время увлекаться новой манерой игры или новыми произведениями популярного в данный момент композитора и идти в своём дальнейшем творчестве в совсем ином направлении.

Неконсервативный в искусстве, Леопольд Моцарт, как человек практичный, настойчиво советует сыну держаться в музыке «модного» направления, считаться со вкусами знатных заказчиков. «Рекомендую тебе во время твоей работы думать не только и не единственно о музыкальной, а также и о немusыкальной публике. Ты знаешь, что на десять истинных знатоков приходится сто невежд, так что не забывай и о так называемом «*popolage*», которое щекочет и длинные уши» [7, с. 124–125].

Видимо, следуя этому совету, Вольфганг уже в десятилетнем возрасте обращается к жанру вариаций, сочинение которых было очень распространено во второй половине XVIII в. Композиторы использовали как собственные, так и заимствованные темы. Вероятно, в распространении этого жанра сыграли свою роль определённые формы музицирования – концерты с импровизациями на заданную общеизвестную тему; сказались и пожелания издателей, заинтересованных в подобных публикациях. Популярность жанра вызвала

к жизни огромную потребность в новых сочинениях, и композиторы пытались удовлетворить её, создавая множество произведений на заказ. Заказчики видели особую честь в том, чтобы обладать сочинением, которого не имел никто из других представителей того же сословия.

Многочисленные впечатления от посещения Мюнхена, Людвигсбурга, Аугсбурга, Франкфурта, Прессбурга, Вены, Брюсселя, Парижа, Лондона, Гааги, где Вольфганг выступал с концертами, приводят к созданию в числе многочисленных инструментальных произведений также и вариаций *G-Dur K.V. 24* и *D-Dur K.V. 25* (Гаага, 1766). Вариации *K.V. 24* были написаны по случаю торжеств при вступлении в сан правителя принца Оранского (1766).

В вариационном цикле *K.V. 25* в качестве темы взята мелодия, которая «в Голландии напеваётся, наигрывается и насвистывается сплошь всеми» [1, с. 103]. Это старинная песня о герое нидерландского народа „*Withelmus van Nassouwe*“, старейший из национальных гимнов, дошедший до нас. Без этой песни о Вильгельме в Голландии до сих пор не обходится ни одно патриотическое торжество.

Вариационные циклы *K.V. 24* и *K.V. 25* изобилуют украшениями, их отличают глубоко прочувствованные *Adagio*, характерные также и для поздних сочинений в этом жанре (*K.V. 573*, *K.V. 581*). В целом эти вариации имеют мелизматическую природу, они не слишком далеко отходят от мелодической линии темы. Только в *K.V. 25* на тему песни о Вильгельме впервые даёт о себе знать стремление придать каждой из вариаций свой особенный характер и таким образом усилить выразительность темы. Эти ранние циклы в творчестве юного композитора становятся «не произведениями природы, а продуктом культуры» [3, с. 123] и производят впечатление продуманных образов, облечённых в форму ясных, чётких построений.

В дальнейшей творческой жизни Моцарт обращается к жанру вариаций в 1774 г. Восемнадцатилетний композитор находится в расцвете своего таланта, и «*Двенадцать вариаций*» для клавира на *менуэт Фишера*¹ *K.V. 179* становятся для Моцарта, наряду с «*Вариациями*» для клавира *G-Dur* на тему «*Mio caro Adone*» Сальери *K.V. 180*, виртуозной парадной пьесой для выступлений в многочисленных академиях.

Так называемые «*Фишеровские*» вариации сочинены с заимствованием темы рондо из концерта для гобоя *G-Dur*. В письме Моцарта к отцу (Зальцбург–Аугсбург, 23–25 октября 1777 г.) композитор упоминает об исполнении этого цикла на маленьких клавикордах у господина декана по имени Цешингер [8]. Вариации *K.V. 179* вместе с четырёхручными клавирными сонатами Вольфганг

¹ Иоанн Кристиан Фишер (1733–1800) – виртуоз-гобоист, которого Моцарт слышал ещё в 1766 г. в Голландии.

хочет исполнять в Париже², осознавая, какой успех это имело бы у аристократической публики. В Мангейме Моцарт выбирает из К.В. 179 шесть наиболее лёгких пьес и преподносит их курфюрсту под видом специально сочинённых для его внебрачного сына графа Карла Августа Бреценхейма.

Три вариационных цикла для клавира на темы французских ариетт: «Лизон спала» («*Lison dormait*») К.В. 264 (1778)³, «Ах, я вам сказала бы, мама» («*Ah, vous dirai-je, maman*») К.В. 265 (1778)⁴, «Прекрасная Франсуаза» («*La belle françoise*») (1778)⁵ возникли в Париже, где уже тогда большой популярностью пользовались вариационные циклы (*thèmes variés*). Эти циклы отличаются яркой внешней виртуозностью. Следуя французской традиции, Моцарт использует эту форму, чтобы блеснуть своими необыкновенными пианистическими данными. Ряд вариаций на различные виды техники используется им для трактовки определенной виртуозной проблемы. Каскад гаммообразных терцовых и октавных пассажей на *staccato*, использование различных видов арпеджио и других фигураций, цепи трелей, переброска рук и даже *glissando* обеими руками в сексту – всё направлено на то, чтобы блеснуть и удивить светское общество. Даже регулярно появляющиеся вариации в темпе *adagio* призваны продемонстрировать виртуозное владение искусством орнаментации. В вариациях на тему «Лизон спала» Моцарт прибавляет даже блестящую каденцию, после чего, как и в вариациях на тему «Прекрасная Франсуаза», весь цикл завершается спокойной кодой, в которой, на французский манер, возвращается тема вариаций.

По приезде в Вену Моцарт старается найти себе учеников и приобрести известность в качестве пианиста. Он становится постоянным участником музыкальных встреч у графа Эстергази, барона Ван Свитена – своего большого друга, у русского посланника князя Голицына, у графини Тун, австрийского композитора Анны Катарины Марианны Мартинес, немецкой романистки Каролины Пихлер⁶ и в других богатых домах, где его ценили как музыканта и любили как человека. В гостиных аристократических домов господствовал тёплый и доброжелательный тон. Моцарт «вполне непринужденно чувствовал себя в подобных салонах; он вращался там с присущим ему от рождения

² Письмо из Мангейма к отцу от 20 декабря 1777 года [8].

³ Тема «Лизон спала» принадлежит перу популярного французского оперного композитора Н. Дезеда (1740 или 1744–1792).

⁴ А. Энштейн считал, что тема этих вариаций заимствована Моцартом у Н. Дезеда; между тем, исследователем творчества В. Моцарта С. Валлоном высказано убеждение, что «эта тема своими корнями уходит в инструментальную музыку того времени» [4, с. 566].

⁵ Раньше утверждалось, что автором темы «Прекрасная Франсуаза» был Де Ла Борд, «но, оказалось, что она напечатана еще в 1771 году в собрании «*Plaisirs de la Société*» III, как «*Air №113*». Моцарт лишь немного изменил эту тему.

⁶ Собрания её сочинений вышли в 1820 – 1844 и 1828 – 1844 гг., а несколько её стихотворений Ф. Шуберт положил на музыку.

тонким чувством такта, раскрывая всю свою предупредительную и рыцарскую натуру» [4, с. 509]. До нас не дошли точные сведения о принятых в то время размерах гонораров, между тем, за эти встречи Моцарт получал хорошее вознаграждение, что давало ему определённую свободу в удовлетворении его желаний.

Композитор одевается по моде того времени: «ему нравились кружева, цепочки для часов», его «изысканный внешний вид, которому он, действительно, придавал большое значение» [4, с. 518], был необходим для светских раутов. В Вене Моцарт принимает участие в публичных маскарадах, становится страстным танцором, утверждая, что «в танце преуспел бы больше, чем в музыке. Особенно красиво он танцевал менуэт» [4, с. 519].

Широко известным в Вене был салон графини Тун⁷. Хозяйка салона графиня Мария Вильгельмина фон Тун-Гогенштейн, урождённая Ульфельд (1744–1800), была страстной любительницей музыки, как и все её ближайшие родственники и знакомые. По воспоминаниям Моцарта, это была «очаровательнейшая и милейшая дама»⁸ [8], которая «не обладает ничем, напоминающем о той спеси и напыщенности, которую приписывают путешествующим немцам; напротив, она естественна и прямодушна, жизнерадостна и шутлива; она остроумна и возбуждает веселье присущей ей иронией» [5, с. 105]. Графиня была прекрасной исполнительницей на клавишине, и, к тому же, имела прелестный певучий голос: «у неё восхитительный вкус и лёгкая, отчётливая и женственная манера исполнения» [5, с. 118]. Она принадлежала к тем немногим дамам, которых император удостоивал близкой дружбы. В её салоне царил атмосфера дружелюбия: «не замечаешь, что находишься среди людей с положением, и можешь забыть об этом и обращаться с ними вполне доверительно, как с друзьями, равными по рождению» [2, с. 77].

Приглашенные, по словам частого посетителя салона И. Г. А. Форстера⁹, культивировали «утонченное собеседование, величайшую деликатность и полнейшее прямотушие, широкую начитанность, хорошо усвоенную и вполне продуманную» [2, с. 77]. Моцарта, сразу же после прибытия его в Вену, графиня приняла горячо. В своих письмах композитор неоднократно упоминает графиню Тун, у которой бывает «почти каждый день» [8], мнением которой

⁷ Графиня Тун была племянницей знаменитого князя Фердинанда-Филиппа Лобковица (1724–1784) и близкой родственницей небезызвестного, «в своё время наделавшего столько шума не только своей скрипкой, но также своим таинственным поведением и сомнительным характером» [5, с. 118] графа Сен-Жермена.

⁸ Моцарт к отцу в Зальцбург. Вена, 24 марта 1781 г. [8].

⁹ Иоанн Георг Адам Форстер (1754–1794) был выдающимся немецким просветителем, литературоведом и художественным критиком, путешественником, этнографом и географом. Участвовал во втором кругосветном путешествии знаменитого английского мореплавателя Джеймса Кука. Описание этого путешествия сделало ученого европейской знаменитостью.

дорожит и расположением которой пользуется. Графиня становится постоянным меценатом Моцарта, и остаётся таковым, пока жизнь композитора находится на гребне славы.

Анна Катарина Марианна Мартинес (1744–1812), австрийский композитор, певица и пианистка испанского происхождения, по моде того времени имела музыкальный салон. Мартинес являлась сестрой помощника библиотекаря императорской библиотеки. Её отец был давним другом известного итальянского поэта П. Метастазео, который приехал по приглашению Марии-Терезии и большую часть жизни прожил в Вене. Мартинес была образованна и музыкально одарена. Её учителями являлись Н. Порпора, Й. Гайдн и Дж. Бонно. В 1773 г. она была избрана членом Болонской Филармонической академии. Сочиняла преимущественно в галантном стиле, находясь под влиянием И. А. Хассе, Б. Галуппи, К. Ф. Э. Баха. С 1782 года в своём доме в Вене устраивала музыкальные салоны, гостями которых были, в числе прочих, Й. Гайдн и В. А. Моцарт. На званых вечерах у Мартинес Моцарт исполнял с хозяйкой свои сонаты в 4 руки. На таких встречах Моцарт никогда не скупился, делясь своим искусством, играл всегда, когда его об этом просили, – исполнял как свои произведения, так и сочинения других композиторов и был неутомим в свободных импровизациях. При этом он неизменно требовал лишь одного: внимания слушателей.

Моцарт был частым посетителем и салона придворного советника Грайнера (1730–1798). Некоторое время он даже жил с ним в одном доме на Мельгрубе. Дочь советника Каролина Пихлер, урождённая фон Грейнер (1769–1843), писала элегии, гимны, эпиграммы, путевые очерки и в своё время пользовалась значительной популярностью, до сих пор не исчезнувшей окончательно. К. Пихлер сохранила описание атмосферы, царившей на встречах в их доме: «были прославленные поэты, учёные... Ни один иностранный учёный или артист не приезжал в Вену без рекомендательного письма непосредственно к моим родителям». Салон посещали «многие музыканты и композиторы, среди них Паизиелло, Чимароза, само собой разумеется, что бывали и местные артисты – Моцарт, Гайдн, Сальери, братья Хикль, Флюгер и другие» [2, с. 8]. К. Пихлер вспоминала и о музицировании с Моцартом в 4 руки: «вдруг Моцарту всё наскучило, он вскочил и, в своей обычной манере, как он часто делал, стал прыгать через кресла, мяукать, как котёнок, и вообще, вести себя как капризный, непослушный ребёнок» [9].

Неудивительно, что Моцарт и в дальнейшем «особенно заботился об излюбленном жанре вариаций» [4, с. 409]. К лету 1782 г. возникают сочинения, французское происхождение которых выдают уже сами темы. Это *вариационные циклы* для клавира и скрипки «Пастушка Селимена» *К.В. 359* и «Увы, я потеряла своего возлюбленного» *К.В. 360*; а также два цикла для

клавира, один из которых, *K.V. 352*, написан на марш из оперы «Самнитские браки» А. Гретри¹⁰, а другой – *K.V. 398* – на тему «Приветствую тебя, Господи» из оперы Дж. Паизиелло «Мнимый Сократ» или «Воображаемый философ» или «Астрологи»¹¹.

Вариации K.V. 352 Моцарт написал для своей первой ученицы в Вене – графини Марии Каролины Тьен де Румбек (1755–1812)¹², которая приходилась племянницей вице-канцлеру Кобенцлю (1741–1810). Моцарт преподавал музыку по большей части дамам, поскольку в аристократической Вене женский пол, благодаря своему музыкальному вкусу и рвению, задавал тон.

Оба цикла вариаций для клавира – *K.V. 352* (1781) и *K.V. 398* (1783) – несомненно, родственны друг другу, что, возможно, объясняется их одновременным написанием. Вариации на темы Гретри схожи с вариациями из сонаты *K.V. 331*. Все вариации *Adagio* относятся к мелодико-орнаментальному типу. В цикле на темы из оперы «Воображаемые философы» *K.V. 398* большую роль играет виртуозность. Примечательны при этом каденции, прибавленные к трём последним вариациям. Возможно, манеру, в которой они написаны, Моцарт усвоил через Клементи¹³.

Многие вариации Моцарт записывал после свободной импровизации на ранее состоявшемся концерте. Так, «10 вариаций» для фортепиано на тему буффонной песни Каландра «Набожные люди» из комической оперы Глюка «Непредвиденная встреча»¹⁴ были сочинены 25 августа 1784 г. Между тем, известно, что Моцарт в своём концерте накануне импровизировал вариации на эту тему в присутствии Глюка. Эти вариации были написаны для дочери зальцбургского агента Плойера¹⁵ Бабеттины, которая относилась к числу его самых лучших и одарённых учениц. Назидательная унисонная первая фраза темы противопоставляется кокетливому продолжению. Первые две вариации – фигурационные. Начиная с 4-й, 2-я часть темы почти всегда варьируется дважды. 5-7-я вариации построены на принципе двойного контрапункта: 5-ю отличают «усталые» хроматизмы, в 6-й тема переходит в средний голос, и создаётся впечатление, что она окутывается трелями. Образец орнаментации являет собой вариация *Adagio*, во второй части которой меняются регистры.

В 1784 г. Моцарт познакомился с итальянским композитором Дж. Сарти (1720–1802), который находился в Вене проездом из Петербурга.

¹⁰ Марш Гретри был включен в оперу при её новой инсценировке в 1782 году.

¹¹ Опера Паизиелло на немецком языке впервые была поставлена в Вене в 1781 году.

¹² В письме к сестре от 20 июня 1781 года Моцарт упоминает о посвящении вариаций.

¹³ Особенностью Клементи было «на ферматах своих сонат импровизировать длинные и в высшей степени интересные тематически развитые интерлюдии и каденции» [1, с. 386–387].

¹⁴ Опера в немецкой переработке получила название «Пилигримы из Мекки».

¹⁵ Готфрид Игнат Плойер был торговым агентом зальцбургского двора в Вене. 13 июня 1784 г. в его салоне в венском предместье Деблинче состоялась академия, где Моцарт играл вместе с Бабеттой в присутствии Паизиелло.

В письме к отцу (9 июня 1784) Моцарт делился впечатлениями о встрече: «Я очень много играл ему [Сарти] и под конец сыграл *вариации на одну его арию*, чем он был весьма обрадован» [2, с. 50]. Эти вариации, в целом, по строению сходны с предыдущими: они начинаются с чисто фигурационного развития, в котором следующее проведение переносится в бас. Каждый цикл содержит по одной минорной вариации и по одной вариации *Adagio*. Обнаруживается тяготение композитора к большим, свободным, своеобразным заключительным построениям – каденциям. Темы трактуются произвольно, как правило, меняется их размер, что заставляет вспомнить о жанре фантазии.

Вариации Моцарта 1778 года «*Я – Лундор*» *K.V. 354* были написаны на тему одноименного романа, автор которого долго оставался неизвестным¹⁶. Эти вариации Моцарт часто исполнял публично. В письме к отцу от 24 марта 1781 г. он писал: «Я прелюдиировал бы соло (графиня Тун дала для этого своё прекрасное пианофорте Штейна). Затем сыграл бы фугу, а затем вариации [Es-Dur *K.V. 354*]. Где бы только я не играл публично, у меня был величайший успех, потому что одно хорошо контрастирует другому, и потому что каждый найдёт что-то для себя» [8].

Вариации Моцарта на тему песни «*Женщина – прекраснейшая вещь на свете*» из фарса Э. Шиканедера с музыкой Б. Шакка и Ф. Герля относятся к лучшему, что создано Моцартом в этом жанре. Эти вариации нетрадиционны: их необычность коренится в самой теме. Интересным является то, что для варьирования Моцарт использует не только мелодию песни, но также инструментальное вступление. В результате возникает своего рода диалог-соревнование, напоминающий о принятых в тогдашних салонах формах общения: своеобразных турнирах между музыкантами, демонстрирующих их виртуозные способности. В этих вариациях момент соревнования комически преувеличен. Бросается в глаза то, что композитор долго не может решиться на варьирование первого предложения темы. Даже перед минорными вариациями он включает его как самостоятельное построение, лишь слегка орнаментируя.

Особенно привлекает внимание последняя вариация (со сменой размера), прежде всего, своими подлинно моцартовскими внезапными тональными отклонениями, подготавливающими каденцию. Сама же она демонстрирует свободное, изобретательное развитие темы: отдельные её фразы контрапунктируют друг другу и, наконец, затевается весёлая игра с кадансовой формулой. Создается впечатление, что один из соревнующихся музыкантов никак не может попасть в нужную тональность, вмешиваясь в проведение основной темы и разрушая её, и, наконец, заканчивает пьесу в гордом одиночестве, изящно имитируя основной мотив вступления.

¹⁶ «...установлен Эрихом Мюллером фон Азовым. Это Антуан-Лорен Бодрон» [4, с. 567].

Выводы. Культура и быт аристократического салона XVIII в. оказала определённое воздействие на творческие искания Моцарта. Успех композитора в то время зависел от востребованности его как исполнителя. Посетители салонов находили развлечение в импровизациях музыкантов, которые в дальнейшем записывались и издавались как популярные вариационные циклы. Так, при жизни Моцарта его произведения были изданы только до ор. 18 (K.V. 451), между тем как все написанные им вариации и песни были напечатаны в полном объеме.

Чтобы удовлетворить свои самые насущные потребности, Моцарт должен был много писать. «Значительная часть его фортепианных пьес писалась в угоду людям, с которыми ему приходилось общаться и которым хотелось лично получить для себя ту или иную пьесу, вышедшую из-под его пера, в таких случаях Моцарту нужно было считаться с уровнем музыкальной подготовки, полученной данными лицами. Этим объясняется, почему среди его пьес для клавирина много таких, которые, на наш взгляд, его недостойны» [10, с. 186]. Это субъективное суждение Стендаля вряд ли можно отнести к вариационным циклам Моцарта. Большинство из них полны остроумия, грации, юмора, исполнение их требует тонкого мастерства.

Неудивительно, что в современных концертных программах редко можно встретить исполнение вариаций Моцарта. С одной стороны, это очень сложный с точки зрения виртуозности репертуар, с другой – те художественные задачи, которые решает Моцарт в вариационных циклах, не слишком глубоки, в них нет того, что мы находим, например, в его сонатах. На наш взгляд, современному исполнителю необходимо преодолеть определённую инерцию и услышать Моцарта как необыкновенного мастера детали.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аберт Г. В. А. Моцарт [Текст] / Г. Аберт ; Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – М. : Музыка, 1987. – Ч. 1, кн. 1. – 2-е изд. – 507 с.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт [Текст] / Г. Аберт ; Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – М. : Музыка, 1989. – Ч. 2, кн. 1. – 2-е изд. – 496 с.
3. Аберт Г. В. А. Моцарт [Текст] / Г. Аберт ; Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – М. : Музыка, 1989. – Ч. 2, кн. 1. – 1-е изд. – М. : Музыка, 1983. – 518 с.
4. Аберт Г. В. А. Моцарт [Текст] / Г. Аберт ; Пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. – М. : Музыка, 1980. – Ч. 1, кн. 2. – 638 с.
5. Берни Ч. Музыкальные путешествия. Дневник путешествий 1772 г. По Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии [Текст] / Ч. Берни. – М.–Л. : Музыка, 1967. – 289 с.
6. Гете И. Из моей жизни [Текст] / И. Гете // Собр. соч. : в 10 тт. – Т. 3. – М. : Художественная литература, 1976. – 718 с.
7. Моцарт В. Избранная перелиска. Период создания оперы «Идомеи». 1789 – 1781 [Текст] / В. Моцарт – М. : Госмузиздат, 1958. – 173 с.

8. Моцарт В. Письма [Электронный ресурс] / В. Моцарт. – Режим доступа к источнику : www.antonmatveev.ru/storages/library/music/mozart.doc.
9. Новиков К. И млад и клад [Электронный ресурс] / К. И. Новиков // Деньги. – 2008. – № 5 (660). – Режим доступа : <http://www.kommersant.ru/doc-rss.aspx?DocsID=850449>
10. Стендаль А. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазео [Текст] / А. Стендаль // Собр. соч. в 15 тт. – М. : Правда, 1959. – Т. 8. – 679 с.
11. Эйнштейн А. Моцарт: Личность. Творчество [Текст] / А. Эйнштейн / Пер. с нем. – М., 1977. – 454 с.
12. Эррио Э. Жизнь Бетховена [Текст] / Э. Эррио / Пер. с франц. Г. Эдельмана. – М. : Музыка, 1975. – 4-е изд. – 350 с.

УДК 78(09)(477)

Людмила Вольская

ЛИСТ В УКРАИНЕ: ХРОНОЛОГИЯ И ГЕОГРАФИЯ

В статье автор восстанавливает хронологию пребывания Листа в Украине и уточняет некоторые маршруты его поездок, а также обосновывает своё предположение, что всемирно известная «Венгерская рапсодия» № 2 написана Ф. Листом в Чёрном Острове Хмельницкой области.

У статті докладно відстежується хронологія перебування Ф. Ліста в Україні та уточнюються деякі маршрути його подорожей, а також обґрунтовується припущення щодо того, що «Угорська рапсодія» № 2 була написана композитором у Чорному Острові Хмельницької області.

This article contains the chronology of Liszt's visit to Ukraine, reconstructed and expanded by the author, as well as the grounds for the author's working hypothesis, stating that the world-famous "Hungarian rhapsody" No 2 was composed in village Cherny Ostrov in Khmelnsky district of Ukraine.

При изучении пребывания Ф. Листа в Украине неожиданно сталкиваешься с тем, что в советском музыковедении эта тема разрабатывалась очень мало, часто тенденциозно и с искажениями. Конечно, двухтомная монография Я. С. Мильштейна «Ф. Лист» [23] достойна уважения и восхищения. Однако, подробно останавливаясь на петербургских и московских концертах венгерского пианиста в 1842 и 1843 гг. и посвящая целую главу связям Ф. Листа с русской музыкальной культурой, автор чрезвычайно мало пишет о пребывании пианиста в 1847 г. в Украине и его связях с украинской и польской культурой. В книге Я. Мильштейна впервые встречаются упоминания о статьях в киевской, житомирской и одесской прессе с отзывами о концертах Листа, но всё это помещено в примечаниях мелким шрифтом [23, с. 780]. Музыковед пишет относительно одиозной статьи Н. Р. в «Московском городском листке» от 28 февраля 1847 г. и реакции на неё В. Стасова, упоминая и киевские концерты пианиста. А вот о существовании воспоминаний о встречах

с Ф. Листом киевской пианистки А. Крагельской-Костомаровой можно узнать почему-то только из примечаний.

Создаётся впечатление, что, с одной стороны, Я. Мильштейн, следуя официальным канонам, на страницах своей книги создаёт образ Ф. Листа «советского» образца; с другой – в примечаниях даёт путеводную нить для дальнейших поисков. В этой же книге, к большому сожалению, читателям тенденциозно навязывается крайне негативное отношение как к К. Витгенштейн, так и к её мужу, что объясняется идеологическим заказом той эпохи.

В 1972 г. в Киеве была издана книга М. Кузьмина «Забуті сторінки музичного життя Києва» [18]. В главе «Ліст на Україні» автор впервые пытается воссоздать целостную картину пребывания великого музыканта в нашей стране. И хотя здесь есть много пробелов и неточностей, статью можно считать основополагающей по данной теме в украинском музыковедении. Примечательны также статьи О. Зінькевич «Ференц Ліст у Києві» [12] и «Ференц Ліст в Україні» [13]. В них автор публикует статьи из газет 1847 г. о концертах пианиста в Киеве, Житомире, Одессе и Николаеве и отрывки из воспоминаний слушателей этих концертов А. Костомаровой, М. Чалого и А. Фета. Здесь также можно прочесть тексты двух полицейских записок, найденных в Центральном историческом архиве Украины, на имя генерал-губернатора Д. Бибикова о маршрутах поездок музыканта и его концертах в Кременце. Достойны внимания также статья Д. Колбина [15] о пребывании Листа во Львове и работы винницкого музыковеда Н. Кушки [19], [20]. В данной статье автор использует также малоизвестные у нас письма Ф. Листа [38], монографии А. Волкера [36], [37], а также материалы по истории Правобережной Украины [4; 6; 8–10; 16; 27–29; 31; 34].

Итак, Ф. Лист приехал в Киев в середине января 1847 г. В октябре 1846 г. в письме к матери пианист писал, что впереди у него поездка в Константинополь через Бухарест, Яссы, Одессу и, возможно, Киев. В марте он хотел вернуться в Вену. Но вскоре планы изменились. В Киев Листа привлекла, как и многих, Крещенская ярмарка, больше известная как контракты. Проходила она с 15 января по 1 февраля. Именно в это время в город съезжалось много помещиков и торговых людей.

Точной даты приезда композитора мы не знаем. Известно только, что встречали его три самых известных и уважаемых в Киеве музыканта: Амадей Ванке, Йосиф Витвицкий и Алоизий Паночини. Все они преподавали музыку в различных учебных заведениях города. Существует предположение, что Лист во время пребывания в Киеве жил в доме А. Ванке по современной улице Михайловской, 12 (дом не сохранился) [10, с. 666]. Ещё до первого своего выступления на киевской сцене пианист познакомился с лучшей

ученицей Й. Витвицкого, «маленькой музыканшей, подающей большие надежды», Алиной Крагельской [17]. К тому времени она уже закончила пансион г-жи де Мельян и была невестой известного писателя и историка Н. Костомарова.

Первый концерт Ф. Листа прошёл с огромным успехом в четверг 23 января (по ст. ст.) в зале Контрактового дома. Следующие два концерта должны были пройти в зале Университета св. Владимира (зал находится в Красном корпусе Национального университета им. Т. Г. Шевченко). Точная дата первого концерта здесь пока не установлена. О том, как он проходил, узнаем из известной статьи в «Московском городском листке», подписанной Н. Р. [24]. Автор писал: «...концерт происходил в прекрасной, ясной, просторной зале университета. Тут половина слушателей уселись покойно на нумерованные стулья; привилегированные судьбой счастливицы поместились в первом ряду, опоясав пёстрым венком возвышение, на котором должен был жертвоприносить Лист». Среди этих «счастливиц» находилась и светлейшая княгиня Каролина Сайн-Витгенштейн. Будучи одной из самых богатых помещиц Правобережной Украины – она имела 15 сёл и деревень и 4643 крепостных [4, с. 346], [16, с. 83], – княгиня приехала на контракты по торговым делам.

В Контрактовом доме многие восторженно рассказывали о концерте Листа, прошедшем здесь накануне. Из любопытства княгиня решила пойти на его концерт в Университете. Пианист произвёл на неё огромное впечатление своей внешностью и исполнительским мастерством. Вскоре после этого, зайдя в костёл, глубоко религиозная Каролина услышала хоровое исполнение «Pater noster», автором которого тоже был Лист. Потрясённая многогранностью его личности и творчества, она анонимно отправила музыканту благотворительный взнос в 100 рублей. По тем временам это была достаточно крупная сумма.

По просьбе Листа, его секретарь Беллони узнал имя и адрес столь щедрой дарительницы. Вскоре пианист смог лично поблагодарить княгиню за её пожертвование. Так они познакомились, но, конечно, тогда они ещё не могли предположить, что уже к концу этого года соединят свои судьбы и радикально изменят свою жизнь [36]. В томе писем Листа к Каролине первой публикуется его записка с извинениями, что он не сможет прийти [38, с. 1]. Даты нет, указан только день недели – четверг. По календарю это 30 января. Следовательно, исходя из этого, мы можем предположить, что второй концерт Листа в Киеве прошёл 25 или 26 января.

Вскоре Каролина Витгенштейн пригласила музыканта в своё имение Воронины на празднование 10-летия её дочери, которое должно было состояться 6 февраля. На 2 февраля был назначен последний концерт пианиста в Киеве. Накануне этого концерта он ещё раз встретился с Алиной Крагельской.

Прослушав в её исполнении некоторые свои произведения, Лист предложил ей учиться в Венской консерватории, но мать девушки от этого решительно отказалась. Потом он вручил им билеты на свой последний концерт и попросил, чтобы они сели на отведённые им в зале места. В самом начале концерта великий пианист подошёл к Алине, взяв её за руку, вывел на сцену и посадил у рояля рядом с собой. Перед началом исполнения он повернулся к ней и сказал: «Следите за моей игрой – это урок для Вас на память обо мне» [17]. На этом концерте смогли присутствовать также профессора и чиновники Университета, бесплатные билеты которым были выделены в качестве платы за аренду зала [ДАК; Ф. 16, оп. 357, д. 8]. Тогда же Листа слушал и Н. Костомаров.

Близился час отъезда пианиста из Киева. Уместно вспомнить, что писал о контрактах современник: «Выехать с контрактов было намного сложнее, чем туда собраться... Можно сказать, что Варшава танцевала, Краков молился, Львов влюблялся, Вильно охотилось, а Старый Киев играл в карты» [33]. Лист, как очень азартный игрок, в карты играл много, но не всегда удачно. В Киеве он очень крупно проигрался в картёжном салоне «короля золотой молодёжи» Зигмунта Котюжинского (в будущем одного из пионеров украинского сахароварения) племяннику генерал-губернатора Д. Бибикова [1, с. 263], [16, с. 324]. Ни о какой поездке в Константинополь не могло быть и речи, нужно было срочно пополнить кошелёк. И, конечно же, пианист решил воспользоваться своей поездкой в Воронинцы. Дорога туда проходила через Житомир. Очевидно, тогда Беллони узнал о том, что в этом городе есть условия для проведения концертов Листа.

6 февраля Ф. Лист был уже в Воронинцах. Любимое имение княгини находилось в Литинском уезде Подольской губернии [29]. Сейчас это село Воронивцы Хмельницкого района Винницкой области [19]. О первом приезде сюда Листа и его очень кратковременном пребывании здесь свидетельствует фрагмент из письма музыканта к М. д'Агу: «Известна ли Вам последняя новость? Так знайте, в Киеве я случайно встретился с исключительной и выдающейся (даже очень) женщиной <...>; настолько выдающейся, что я решил с величайшим удовольствием сделать крюк в двадцать миль ради возможности поговорить с ней несколько часов. Имя её мужа – князь Николай Сайн-Витгенштейн, девичья её фамилия: Ивановская. Я пишу Вам от них» [25, с. 157] Здесь, в Воронинцах, Лист впервые познакомился с мужем княгини и их десятилетней дочерью Марией. К слову, именно она через много лет будет инициатором создания Дома-музея Ф. Листа в Веймаре.

Княгиня Каролина Сайн-Витгенштейн, урождённая Ивановская, была дочерью богатого польского помещика Петра Ивановского и Паулины из Подоских. Родилась она 2 февраля 1819 г. в Монастырище, усадьбе отца

своей матери. Родители Каролины жили раздельно, поэтому она бывала и в светских салонах Европы, где блистала её мать, и в живописных украинских поместьях своего отца. Благодаря отцу Каролина получила очень хорошее образование и умение самостоятельно решать жизненные проблемы.

Во времени знакомства с Листом она, повторяя судьбу своих родителей, уже несколько лет жила вдали от мужа, воспитывая дочь и управляя своими многочисленными имениями [16, с. 83–85]. Князь Николай Витгенштейн (1812–1864) был младшим сыном российского фельдмаршала П. Витгенштейна, прославившегося в Отечественной войне 1812 г. Но после восстания на Сенатской площади в 1825 г. фельдмаршал попал в опалу. Царь Николай I так и не смог простить ему того, что в Тульчине, где находился штаб Второй армии, которой командовал П. Витгенштейн, был центр Южного общества декабристов [26, с. 226].

К сожалению, считается признаком хорошего тона обвинять мужа Каролины Витгенштейн чуть ли не во всех смертных грехах. На самом же деле о нём известно крайне мало, и для воссоздания реальной картины отношений князя Николая Витгенштейна, его жены и Ференца Листа ещё необходима большая исследовательская работа.

Но вернёмся в 1847 г. Лист 6-го февраля поздравил с днём рождения княжну Марию, а уже 8-го он приезжает в Житомир. Из «Волинских губернских ведомостей» мы узнаём, что до 22 февраля пианист уже уехал из города. За это время он дал здесь два концерта. Первый концерт прошёл в субботу 15 февраля. «Событие это привлекло в Житомир посетителей не только из ближайших окрестностей, но из отдельных уездов губернии; гг. помещики со своими семействами спешили приехать послушать игру г. Листа, а он так был внимателен к посетителям, что не отказал дать ещё другой концерт» [13, с.106–108]. Что же было после Житомира? Куда поехал Лист? В прессе того времени об этом нет никаких упоминаний, так как в последующие полтора месяца пребывания пианиста в Российской империи он больше не даёт концертов в губернских городах. Ференц Лист возвращается к Каролине Витгенштейн в Воронинцы. По пути он останавливается в Бердичеве. В письме к княгине, написанном в феврале, но без точной даты, он пишет: «...Обед у мадам Ржевусской, завтра, во вторник, задержит мой приезд в Воронинцы почти на 24 часа, так как только к семи часам я вернусь в своё убежище... Уложите меня к ногам Эльфа и сохраните ко мне Вашу снисходительную и всепрощающую привязанность. Понедельник 2 часа. Ф. Л. ... Я в чудесном настроении и нахожусь, что, если в мире есть Воронинцы, то мир прекрасен!» [38, с. 2].

Это письмо Лист не мог написать до первой поездки в Воронинцы, потому что тогда он ещё не был знаком с «Эльфом», маленькой княжной Марией, и в записках, написанных в Киеве, он о ней никогда не упоминал.

По календарю 1847 г. понедельник, когда написано письмо, приходится на 24 февраля. Следовательно, обед у графини Ржевусской был 25-го. Возможно, этот обед давала Констанция Ржевуская, двоюродная сестра К. Витгенштейн и жена графа Эрнеста Ржевусского, который был младшим братом Эвелины Ганской, вскоре ставшей женой О. Бальзака. Лист благодаря своему таланту и, очевидно, рекомендательным письмам княгини вскоре стал желанным гостем польских салонов Правобережной Украины.

Числа 27–28 февраля Лист приезжает в Воронинцы. Его с нетерпением ждут. Хозяйка дома и её гость много времени проводят в беседах, музицировании и развлечениях. Тогда же посетили они и Куриловку, расположенную неподалёку. Это имение принадлежало родному дяде Каролины Дионизию Ивановскому. Жена Дионизия Фелиция из Залесских была горячей польской патриоткой. С 1838 по 1840 г. она с семьёй провела в Курске, куда Николай I сослал её за активную помощь польским эмигрантам и их семьям, оставшимся в Украине после разгрома Ноябрьского восстания 1830 г. [16, с. 242–243].

У Фелиции и Дионизия было три дочери, в замужестве: Дионизия Понятовская и уже упоминавшаяся Констанция Ржевуская, и младшая, тогда ещё не замужем, Юзефа. Дионизия Понятовская была довольно известной в то время в Европе публицисткой, историком и филантропкой. Она вела активную переписку со многими польскими писателями и учёными, в том числе и с поэтом Ю. Залесским. В одном из писем к нему она и описывает знакомство с Ф. Листом и его концерт в Куриловке [16, с. 498].

Взаимная симпатия гениального музыканта и светлейшей княгини стремительно перерастала в чувство огромной любви и восхищения. Вскоре они вместе по приглашению графа Болеслава Потоцкого едут в Немиров. Граф Потоцкий, просветитель и меценат, был младшим сыном легендарной Софии Потоцкой, в честь которой создан известный парк «Софиевка» в Умани. Концерт венгерского пианиста с огромным успехом прошёл в Немировском дворце 9/21 марта [39, с. 21]. В то время здесь в гимназии преподавал будущий первый биограф Т. Шевченко Михаил Чалый. Из его воспоминаний мы знаем, что «ещё задолго до прибытия Листа, оповещённые об этом событии паны съезжались чуть ли не со всех юго-западных губерний. Съезд был так велик, что в Немирове не хватило помещений; жили в крестьянских хатах в предместьи и в жидовских домах». Описывая впечатления от концерта, автор пишет: «Никогда в жизни не испытывал я такого высокого наслаждения <...>; я в первый раз лицом к лицу видел гения – венец человеческого бытия» [34, с. 2–5].

Другой слушатель, поляк Август Иванский, особо отметил то, что «Лист впервые знакомил земляков Шопена с его мазурками и музыкой на темы

польских песен» [39, с. 21]. Теперь пришло время продолжить свои гастроли, и Ф. Лист уезжает в сторону Западной Украины, договорившись с Каролиной о встрече в Одессе летом после концертов в Константинополе. В салоне Б. Потоцкого музыкант познакомился с Каролом Пшездецким, который предложил ему по дороге во Львов на время Пасхальных праздников остановиться в поместье своего отца.

Через несколько дней, проехав через Каменец-Подольский, Ференц Лист остановился в имении графа Константы Пшездецкого. В Страстную пятницу 21 марта/2апреля пианист пишет большое письмо княгине: «...Я довольно благоразумно устроился здесь, в Чёрном Острове, у графа Пшездецкого, свёкра нашей милой особы из Немирова, и маршалка губернской шляхты в течение 27 лет. Живу в очаровательной комнате его невестки с прекрасным камином и чрезвычайно хорошо подобранной библиотекой. Поскольку, к счастью, нет ни одной женщины в доме, я наслаждаюсь полной свободой – до двух часов дня я не показываюсь из своей комнаты. Послеобеденное время делится между вистом и оркестром графа, который, я полагаю, лучший в этих местах и довольно хорошо подобранный, чтобы сносно исполнять некоторые увертюры Россини и Доницетти» [38, с. 3–4].

В конце рукописи «Второй венгерской рапсодии» Ф. Листа стоит дата – 27 марта 1847 г. [22, с. 17].

Композитор использовал только календарь нового стиля. Если из Немирова пианист выехал 10/22 марта, то уже 13/25 марта он был в Чёрном Острове. В письме он пишет о том, какой спокойной и размеренной была здесь его жизнь, что, конечно, давало возможность записать то произведение, созданное на основе венгерских мелодий, которое с конца 1846 г., по воспоминаниям слушателей, пианист исполнял в своих концертах. Значит, именно в Чёрном Острове была закончена рукопись всемирно известной «Венгерской рапсодии» № 2.

В том же письме к княгине Лист пишет:

«Во вторник (25/6 марта – Л. В.) я покидаю Чёрный Остров, в четверг (27/8 – Л. В.) – концерт в Кременце, и в воскресенье или понедельник я буду в Лемберге, куда и прошу Вас писать. В ожидании, я живу воспоминаниями и смутными надеждами». Подтверждение того, что концерты состоялись, мы находим в рапорте Кременецкого полицмейстера генерал-губернатору Д. Бибикову [ЦГИАУ; Ф. 442, оп. 797, ед. хр. 121, л. 1–1 об.]. Только по просьбе слушателей Листу пришлось дать два концерта: 27 и 28 марта. После 30 марта через Радзивилов пианист уехал во Львов, покинув пределы Российской империи, продолжив своё турне уже в Австрии.

Во Львов Лист прибыл 1/13 апреля. Его с нетерпением ждали. В тот же вечер перед гостиницей, в которой он остановился, члены Галицкого Музыкального Общества и ученики спели в его честь две кантаты. Почти месяц прожил пианист в этом городе. За это время он дал четыре сольных концерта,

участвовал в двух камерных концертах, сопровождая скрипачам, а также в одном из выступлений после исполнения с оркестром Концерта К.-М. Вебера дирижировал Большой симфонией Л. Бетховена [15].

Восторг львовской публики был безграничным. *«Моё пребывание в Лемберге было чудесным со всех точек зрения, – писал Лист К. Витгенштейн. – Вы не можете представить, с какой доброжелательностью и симпатией я был принят в течение месяца, который там провёл. Что касается концертов, по мнению Беллони, киевский уровень был почти достигнут... Множество обедов и ужинов. Три-четыре знакомства по-настоящему интересных, которые могли бы перерасти в дружбу, если обстоятельства поспособствуют. О них я Вам расскажу позднее более подробно, т.к. эти люди Вам знакомы. И, наконец, долг и тесная связь со страной, для которой я тоже не чужой и к которой я начинаю чувствовать привязанность всем лучшим, что во мне есть»* [38, с. 5].

В ночь с 29 на 30 апреля Ф. Лист уехал в Черновцы. Здесь он дал три концерта: два в зале гостиницы «Молдова» и один во дворце барона Гормузати [7]. 11/23 мая пианист выезжает в Яссы, куда он прибыл через два дня. Оттуда в письме Лист пишет, что его поездка в Константинополь будет отложена на неделю, т.к. в Яссах он заболел и чувствует себя ещё слабым. Пианист рад, что К. Витгенштейн очень высоко оценила произведения Г. Берлиоза и познакомилась с ним в это время в Петербурге. *«Мне иногда страшно, что наши прекрасные проекты в отношении Одессы могут провалиться. Но что бы ни случилось, Вы останетесь доброй и щедрой, такой, какая Вы есть и какой я восхищаюсь»* [38, с. 6–8]. Далее через Галац Ф. Лист поедет в Константинополь.

После серии блестящих концертов в Турции 16 июля 1847 г. на пароходе «Пётр Великий» венгерский музыкант прибывает в Одессу. Здесь его ждёт восторженная публика и К. Витгенштейн со своим мужем. Почти полтора месяца Ф. Лист пробыл в Одессе. За это время «он дал шесть концертов, и все с блистательным успехом, несмотря на небывалую до того цену за вход... Один из этих шести концертов был дан с благотворительной целью; кроме того, Лист участвовал в нескольких бенефисах» [13, с. 118]. В это же время отношения с К. Витгенштейн становились всё более близкими и тёплыми. Хотя князь Витгенштейн повсюду сопровождал свою жену, по мнению А. Волкера, он приехал в Одессу не из большой любви к Каролине – к ней он был к тому времени уже равнодушен, – но, чтобы поближе познакомиться с Листом [36, с. 41].

Очевидно, здесь же в Одессе вопрос о разводе Каролины с Николаем Витгенштейном уже между ними обсуждался. К началу сентября Лист получает приглашение от четы Витгенштейн провести осень и зиму в Воронинцах; при этом князь на это время уезжает в Берлин. Покидая в конце августа Одессу, великий пианист ехал в Николаев и Елизаветград, чтобы дать свои последние концерты и закончить свою блистательную карьеру

пианиста-виртуоза. Теперь, при полной поддержке К. Витгенштейн, он хотел посвятить себя композиторской и дирижёрской деятельности.

4 сентября Лист пишет княгине из Николаева, что он решил не ехать с концертами в Полтаву и таким образом приблизить день приезда в Воронинцы. «У нас будут два наших праздника, в итоге их будет четыре, т. к. мы их отпразднуем по двум календарям», – пишет влюблённый музыкант [38, с. 9]. 10/22 октября был день св. Франциска Боргия и дата рождения Листа, а 19 ноября/1 декабря – день св. Елизаветы, королевы венгерской, покровительницы Жанны Елизаветы Каролины Витгенштейн.

Концерт в Николаеве прошёл 5 сентября, и на следующее утро пианист выехал в Елизаветград. Его путь пролегал через Вознесенск, но концерта Лист здесь не давал, хотя изумлённые горожане могли услышать его игру, прогуливаясь тёплым вечером под окнами квартиры генерала Г-га [13, с. 120]. Вскоре карета музыканта уже ехала по пыльным улицам Елизаветграда. По случаю царского смотра всё в этом захолустном городке пришло в движение. Из воспоминаний русского поэта А. Фета мы знаем, что в это время сюда приехали также французская и русская театральные труппы.

Ф. Лист выступал в состроенном на скорую руку дощатом театре, в котором также шли и театральные представления. «Трудно описать энтузиазм, который он производил и своею игрою, и своей артистической головой с белокурыми, зачёсанными назад волосами» [13, с. 121]. Точное количество концертов, сыгранных в Елизаветграде, до сих пор не установлено. Среди слушателей было много офицеров Кирасирского Военного ордена полка, в котором служили и А. Фет, и В. Лысенко, отец будущего классика украинской музыки Н. Лысенко [30, с. 141–142].

К. Витгенштейн вернулась в Воронинцы 11/23 сентября, через неделю сюда приехали и Лист с Беллони. В письме к матери он писал, что здесь, у очень выдающейся женщины, он проведёт два или три месяца «без концертов, без помех, без волнений», что было для него внове. «Близится час, когда решится моя судьба <...>. Неожиданное и решающее событие склоняет чашу весов, как кажется, в сторону счастья <...>. 1847 год принесёт мне удачу!» [25, с. 159]. Иногда пианист выезжал по приглашению в имения знатных господ и выступал у них [38, с. 9–10].

В Воронинцах был написан фортепианный цикл «Glances de Woronince» («Колоски, собранные после жатвы в Воронинцах»). Этот цикл состоит из трёх пьес, в основе которых лежат мелодии, услышанные Листом в Украине: это «Украинская баллада» (Думка), «Польские мелодии» и «Жалоба» (Думка).

Первая пьеса написана на тему песни Маруси Чурай «Ой, не ходи, Грицю». Во второй пьесе Лист использовал две польские народные темы. Первую из них он позже повторил в «Дуэте» для скрипки и фортепиано,

а вторая – «Желание девушки» – была в то время очень популярна (она больше известна по песне Ф. Шопена «Желание»).

В основе третьей пьесы также песня Маруси Чурай «Віють вітри». Исполнение этой песни Лист услышал в Киеве на ярмарочной площади, её пела слепая девушка под аккомпанемент старого бандуриста. Пианист был так потрясён её пением, что на своём первом концерте в Контрактовом зале в тот же день импровизировал на эту тему [36, с. 48–49].

Цикл «Glances de Wogoninca» Лист посвятил княжне Марии Витгенштейн. Впервые он был издан в 1849 г. в издательстве Кистнера, позже композитор отдельно в 1885 г. издал «Польские мелодии». Автограф этих пьес сейчас находится в Нью-Йорке в Pierpont Morgan Library [35]. Особого внимания заслуживает тот факт, что «Польские мелодии» Лист сыграл во время своего последнего выступления в Люксембурге за 12 дней до смерти [5, с. 208].

Тогда же в Воронинцах Ф. Лист написал пьесы «Призыв», «Благословение Бога в одиночестве» и «Гимн любви», которые позже вошли в цикл «Поэтические и религиозные гармонии», посвящённый К. Витгенштейн.

В середине января 1848 г. великий музыкант вместе со своим верным секретарём покинули Воронинцы и направились в Веймар. А в апреле из России вслед за Ф. Листом выехала и К. Витгенштейн, ещё не подозревая, что больше никогда не сможет сюда вернуться.

Выводы. В статье прослежен маршрут поездок Ф. Листа и восстановлена хронология его пребывания в Украине. Исходя из этого, обосновывается версия автора о том, что «Венгерская рапсодия» № 2 написана в Чёрном Острове. Затрагивается тема знакомства и последующих отношений пианиста с К. Витгенштейн, а также вопрос об использовании украинских и польских народных мелодий в творчестве великого венгерского композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Афанасьев Н. Воспоминания [Текст] / Н. Афанасьев // Исторический вестник. – 1890. – № 8. – С. 255–276.
2. Б. а. Несколько слов об игре гг. Листа и Дм. Свечина [Текст] // Киевские губернские ведомости. – 1847. – № 8. – 21 февраля.
3. Бантыш-Каменский Д. Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов [Текст] / Д. Бантыш-Каменский. – СПб., 1841. – Ч. 4. – 373 с.
4. Бовуа Д. Шляхтич, кріпак, ревізор [Текст] / Д. Бовуа. – К., 1996. – 415 с.
5. Бэла И. Лист и музыкальная культура славянских народов [Текст] / И. Бэла // Вестник истории мировой культуры. – 1961. – № 6. – С. 113–122.
6. Гульдман В. Справочная книга Подольской губернии [Текст] / В. Гульдман. – Кам.-Под., 1888. – 654 с.
7. Ельгісер Й. Ференц Ліст у Чернівцях [Текст]: Доповідь на науковій конференції «Ф. Ліст та піаністична культура ХХ ст.» / Й. Ельгісер. – Кіровоград, 1999: [Рукопис].

8. Ернст Ф. *Контракты та контрактний будинок у Києві. 1798–1923 [Текст]* / Ф. Ернст. – К., 1923. – 96 с.
9. Забелин А. *Военно-статистическое обозрение Волынской губернии [Текст]* / А. Забелин. – К., 1887. – Ч. I. – 365 с.
10. *Звід пам'яток історії та культури України [Текст]*. – К., 2004. – Книга I. Часть II. – С. 585–1216.
11. Зинькевич Е. *Концерт и парк на Крутояр [Текст]* / Е. Зинькевич // *Київ музикальний XIX – початок XX ст. : Очерки*. – К., 2003. – С. 18–44.
12. Зинькевич О. *Ференц Ліст у Києві [Текст]* / О. Зинькевич // *Українська музична спадщина: статті, матеріали, документи*. – К., 1989. – Вип. I. – С. 53–66.
13. Зинькевич О. *Ференц Ліст в Україні [Текст]* / О. Зинькевич // *Український музичний архів: Документи і матеріали*. – К., 1995. – Вип. I. – С. 105–125.
14. Кауфман Л. *О популярных украинских народных песнях и их авторах [Текст]* / Л. Кауфман. – М., 1973. – 86 с.
15. Колбін Д. *Виступи Ференца Ліста у Львові [Текст]* / Д. Колбін // *Musica Galiciana*. – Л., 1999. – Т. 3. – С. 189–195.
16. Колесник В. *Відомі поляки на Вінниччині [Текст]* / В. Колесник. – Вінниця, 2007. – 1008 с.
17. Костомарова А. Н. *И. Костомаров [Текст]* / А. Костомарова // *Вестник Европы*. – 1910. – № 7. – С. 43–66.
18. Кузьмін М. *Забуті сторінки музичного життя Києва [Текст]* / М. Кузьмін. – К., 1972.
19. Кушка Н. *Ференц Ліст на Вінниччині [Текст]* / Н. Кушка. – Вінниця, 2005. – 12 с.
20. Кушка Н. *Ференц Ліст на Вінниччині: міфи та факти [Текст]* / Н. Кушка // *Студії мистецтвознавчі*. – 2007. – Ч. 2. – С. 7–14.
21. Ливанова Т. *Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века [Текст]* / Т. Ливанова. – М., 1966. – Вип. III.
22. Мильштейн Я. *Вторая венгерская рапсодия Листа (К истории создания [Текст]* / Я. Мильштейн // *Музыкальная жизнь*. – 1974. – № 7. – С. 17.
23. Мильштейн Я. *Ф. Лист [Текст]* : В 2 томах / Я. Мильштейн. – М : Госмузиздат. – Т. 1. – 1956. – 540 с. – Т. 2. – 1956. – 335 с.
24. *Н. Р. Лист в Киеве [Текст]* / Р. Н. // *Московский городской листок*. – 1847. – 28 февраля, №48.
25. Надор Т. *Если бы Лист вёл дневник [Текст]* / Т. Надор. – Будапешт : Корвина. – 1988. – 350 с.
26. Полторацкий С. *Заметки и воспоминания по поводу труда Д. Н. Бантыш-Каменского «Словарь достопамятных людей русской земли»* // *Русская старина*. – 1892. – т. 73.
27. Похилевич Л. *Сказания о населённых местностях Киевской губернии [Текст]* / Л. Похилевич. – К., 1864. – 763 с.
28. *Почтовый дорожник Российской империи с приложением нумерной карты [Текст]*. – СПб., 1871. – 415 с.
29. Сецинский Е. *Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета [Текст]* / Е. Сецинский. – Кам.-Под., 1901. – Вип. 9. – 175 с.
30. Скорульська Р. *Лисенки давні і сьогочасні [Текст]* / Р. Скорульська // *Український музичний архів: Документи і матеріали*. – К., 1999. – Вип. 2. – С. 130–191.
31. *Список дворян Киевской губернии [Текст]*. – К., 1906. – 328 с.
32. *Стасов В. Лист, Шуман и Берлиоз в России [Текст]* / В. Стасов. – М., 1954. – 163 с.
33. Чайковский М. *Записки [Текст]* / М. Чайковский // *Русская старина*. – 1895. – № 12. – С. 149–187.
34. Чальый М. *Воспоминания [Текст]* / М. Чальый // *Киевская старина*. – 1894. – Т. 46 – № 7. – С. 1–9.

35. The New Grove Dictionary of Music and Musicians [Text]. – Edited by S. Sadie, 1980. – vol. 11.
36. Walker A. *Franz Liszt, the Weimar Years, 1848–1861. [Text]* / A. Walker. – Cornell University Press, 1993. – 656 p.
37. Walker A., *Gabriele Erasmii. Liszt, Carolyne, and the Vatican: The story of a Thwarted Marriage*[Text]. /A Walker. – Pendragon Press, 1991. – 257 p.
38. *Franz Liszt Briefe an die Fürstin Caroline Sain Wittgenstein.* – Leipzig, 1899.
39. Iwański A. *Pamiętniki 1832–1876 [Text]*. – Warszawa, 1928.
40. Komorowski J. *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołunie do 1863 roku [Text]*. – Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź, 1985.
41. Swaryczewska K. *Franciszek Liszt a muzyka polska. Kontakty Liszta z Polską [Text]* / K. Swaryczewska // *Muzyka.* – 1961. – z.4. – S. 21–36.

УДК 78.071.1:78.03

Наталья Червинская

ТВОРЧЕСТВО Ф. МЕНДЕЛЬСОНА И И. БРАМСА В СВЕТЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ СТИЛЕВОЙ ТРАДИЦИИ

У статті акцентується увага на творчому зв'язку Ф. Мендельсона та Й. Брамса, який простежується в їхній належності до національної стилізованої традиції духовної лірики, що йде від І. С. Баха.

В статті акцентується увага на творчій зв'язці Ф. Мендельсона та Й. Брамса, проявляючійся в їхній належності до національної стилізованої традиції духовної лірики, що йде від І. С. Баха.

The principal point of the article is a creative relationship between F. Mendelson and J. Brahms which can be observed in their keeping to the national style tradition of spiritual lyrics, going from J. S. Bach.

Среди композиторов-романтиков особой самобытностью выделяется личность И. Брамса. Весь творческий путь мастера был связан с упорным изучением и совершенствованием полифонической техники письма, ставшей основой, на которой И. Брамс развивал историческую ветвь духовной «догматической лирики» (термин Ф. Вольфрума, относящийся к музыке И. С. Баха) [см: 12, 13]. Однако такая установка И. Брамса на продолжение национальной традиции была бы невозможна без вклада, сделанного в её развитие выдающимися мастерами XIX века, и, в первую очередь, Ф. Мендельсоном. Именно Ф. Мендельсону принадлежит заслуга возрождения и распространения творческого наследия И. С. Баха, реформирования кантатно-ораториального жанра, создания лирической миниатюры и др.

В музыковедении существует традиция объединять композиторов по определённым признакам: Вагнер–Брамс, Шёнберг–Стравинский – это пары-антиподы, Вагнер–Лист, Бах–Гендель, Дебюсси – Равель – пары, высту-

пающие в качестве творческих союзников. На наш взгляд, этот список может быть продолжен ещё одной парой: Мендельсон–Брамс.

Творческая связь Ф. Мендельсона и И. Брамса до сих пор не была предметом специального изучения. Имеются лишь отдельные краткие высказывания у П. И. Чайковского и Е. Царёвой. Так, в пьесах ор. 76 Брамса, по мысли Е. Царёвой, «проступает связь с традициями Шуберта и Мендельсона» [11, с. 215]. В монографической работе Е. Царёва называет Мендельсона в ряду композиторов, составивших «основу репертуара, на котором воспитывался Брамс» [11, с. 23]. По поводу исполнения Си-бемоль мажорного секстета Брамса П. И. Чайковский пишет, что музыкальные идеи заимствованы им «более всего у Мендельсона» [цит. по: 11, с. 93]. Таким образом, исследование проблемы исторической преемственности в паре Ф. Мендельсон – И. Брамс в избранном нами аспекте представляется весьма актуальным. Предлагаемая статья поможет глубже уяснить как интертекстуальные связи полифонии И. Брамса, так и некоторые стилистические особенности языка Ф. Мендельсона.

Объект исследования – творчество И. Брамса и Ф. Мендельсона. Предмет – скрытые творческие связи между композиторами, действующие благодаря общности их музыкально-эстетических взглядов и стилистических черт, заявивших о себе в ряде произведений симфонической, хоровой, камерно-инструментальной музыки.

Цель исследования – поиск точки максимального сближения в акцентированном нами отношении *Мендельсон–Брамс* на материале сочинений композиторов, находящихся в русле национальной традиции духовной лирики, идущей от И. С. Баха.

В историю музыки И. Брамс, наряду с Ф. Листом и Р. Вагнером, вошёл как представитель позднего романтизма, в то время как расцвет творчества Ф. Мендельсона приходится на вторую четверть XIX века. И. Брамсу было только 14 лет, когда не стало великого романтика, знаменитого своей приверженностью к классической музыке и новому, романтическому типу выразительности. Тем не менее, отношение И. Брамс – Ф. Мендельсон станет очевидным после рассмотрения некоторых фактов творческой биографии И. Брамса, связанных с именем Ф. Мендельсона.

Как представляется, И. Брамса и Ф. Мендельсона связывают не только внешние факты биографии, как, например, место рождения – Гамбург. Известно, что учитель И. Брамса Э. Марксен считал Ф. Мендельсона «самым выдающимся современным композитором» [там же, с. 25]. Можно предположить, что точка зрения авторитетного учителя, каким, несомненно, был Э. Марксен, могла повлиять и на позицию его ученика – И. Брамса.

Формированию эстетических позиций И. Брамса под воздействием творчества Ф. Мендельсона способствовал, очевидно, и круг общих друзей композиторов, самой значимой фигурой среди которых был пламенный борец против банальности в искусстве Р. Шуман.

В Лейпциге (1853 г.) И. Брамс знакомится с известным пианистом и композитором И. Мошелесом – бывшим другом Ф. Мендельсона; но особенно ценной становится встреча с выдающимся немецким певцом Ю. Штокгаузенем, принимавшим участие в исполнении оратории Ф. Мендельсона «Илия» и ставшим исполнителем многих вокальных сочинений И. Брамса. Можно предположить, что изучение оратории Ф. Мендельсона (наряду с ораториальными произведениями старых мастеров) и дружба с Ю. Штокгаузенем могли стимулировать творческую работу композитора и привести к созданию собственных кантатно-ораториальных произведений, таких, как «Песня судьбы» на текст Ф. Гельдерлина и «Триумфальная песнь» на текст 19 главы Откровения Святого Иоанна Богослова.

Благодаря посещению венских концертов оркестра придворной оперы И. Брамс был знаком с «Шотландской» симфонией Ф. Мендельсона. Известно также, что в концертных программах самого И. Брамса присутствовала «Вальпургиева ночь» Ф. Мендельсона. И это не может быть случайностью – многие исследователи обращают внимание на высокие эстетические требования Брамса к сочинениям, включаемым в программы концертов. О творческом родстве И. Брамса и Ф. Мендельсона, как отмечалось выше, писал и П. И. Чайковский [11, с. 93]. Специфичная для Ф. Мендельсона образная сфера фантастики, столь ярко проявившаяся в симфонической музыке, находит продолжение в отдельных эпизодах Allegretto grazioso III части Второй симфонии И. Брамса, имеющих характер «мендельсоновского кружения эльфов» [11, с. 212]. В свою очередь, в ре-минорном фортепианном и Ре-мажорном скрипичном концертах И. Брамса побочная партия выступает в роли «лирического центра», являясь антитезой всему трагедийному миру первой части. Здесь несложно провести аналогию со знаменитым скрипичным концертом Ф. Мендельсона, где побочная партия выполняет аналогичную функцию.

Ориентация И. Брамса на великие образцы прошлого, как и у Ф. Мендельсона, нашла отражение в дирижёрской деятельности – введении в концертную практику произведений И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, О. Лассо, Дж. Палестрины. Исполнение Ф. Мендельсоном в 1829 году «Страстей по Матфею» способствовало возрождению интереса к личности и творчеству И. С. Баха. В 1872 году, с временным интервалом чуть более чем в сорок лет, пребывая на должности дирижёра венского общества друзей музыки, И. Брамс исполнил «Страсти по Матфею» И. С. Баха. Как отмечает К. Гейрингер, «уже

первый концерт [под управлением композитора – Н. Ч.], состоявшийся 15 ноября 1863 года, ясно говорит о художественном credo Брамса. Горячий почитатель Баха начинает свою деятельность исполнением кантаты “Бог мой! По множеству скорбей моих”» [2, с. 94]. Из 18-ти концертов, устроенных в течение 1872 – 1875 годов, две трети посвящены старинной музыке; исполнены 9 произведений И. С. Баха.

Беглый обзор связей между творчеством И. Брамса и Ф. Мендельсона позволяет подойти к ключевому моменту в них – отношению обоих композиторов к национальной духовной традиции.

Исследователи И. Иванова и А. Мизитова в статье «К проблеме единства стиля Мендельсона» отмечают, что у композиторов-романтиков было удивительно стойким ощущение причастности к каждому мигу художественной истории, «представление о вневременном, не разделённом никакими пространственно-временными рамками духовном братстве» [5, с. 4; *подчёркнуто нами – Н. Ч.*].

Несомненно, для Ф. Мендельсона и И. Брамса источником вдохновения были великие образцы прошлого, а в своём творчестве композиторы поддерживали и развивали национальную стилевую традицию. Это, на наш взгляд, наиболее фундаментальный признак, объединяющий Ф. Мендельсона и И. Брамса, обуславливающий большое значение в творчестве обоих мастеров жанров духовной музыки. Исследователь К. Жабинский справедливо отмечает, что «трактовка <...> жанров в мендельсоновском наследии проистекает прежде всего из примата духовной сферы» [3, с. 71; *подчёркнуто нами – Н. Ч.*]. Автор говорит о несомненном её воздействии на музыку симфоническую («Хвалебная песнь», «Реформационная симфония»), камерно-инструментальную (некоторые квартеты, органное сочинения) и камерно-вокальную (философского характера Lied). Именно в этом видится нам и доминанта творчества И. Брамса, – начиная от глубокой приверженности композитора к полифонической технике старых мастеров и заканчивая концепциями симфонических и хоровых сочинений.

Работа в жанрах монументально-хорового искусства связана с особым, внеличностным, тоном высказывания. Сольные сцены ораторий Ф. Мендельсона и И. Брамса, наряду с типичными для романтической эстетики лирическими пейзажными мотивами, содержат глубокие философские размышления, а хоровые разделы выражают «душевные порывы целых народов» [10, с. 29]. Таковы фуги № 9 и № 29 оратории Ф. Мендельсона «Илия». Им близка по духу мощная двойная фуга шестой части «Немецкого реквиема» И. Брамса. Показательно, что и Ф. Мендельсон, и И. Брамс создают псалмы, мотеты, оратории и кантаты, органное и фортепианное прелюдии и фуги, циклы фортепианных пьес, обнаруживающие

многочисленные связи с эпохой барокко. Это позволяет говорить о большом значении для творчества обоих мастеров традиций духовной музыки, и, как следствие, важной роли имитационно-контрапунктических форм.

Поскольку наиболее осязательно действие традиции проявляется через жанр, попытаемся проследить за тем, насколько последовательно применяются барочные принципы в фортепианных «Характерных пьесах» ор. 7 Ф. Мендельсона и пьесах И. Брамса ор. 79, ор. 117, ор. 118 и ор. 119.

Полифоническая фактура и общий интонационный строй пьесы № 1 ор. 7 Ф. Мендельсона близки инвенциям И. С. Баха. Имитационное начало пьесы даёт мощный импульс полифоническому развитию, но, несмотря на это, в конце первой фразы (4-ый такт) возникает достаточно глубокая цезура. Начало следующей фразы с повторяющимися взволнованными интонациями выдаёт почерк композитора уже XIX века. Показательно, что пьеса включает как строгие инвенционные обороты, так и эмоционально открытые, романтические, а также – обороты с секундовыми задержаниями к тонам аккордов в кадансах (см., например, задержание к приме в верхнем голосе в предпоследнем такте). Благодаря сочетанию в пьесе барочных и романтических черт слушательское восприятие уподобляется «раскачивающемуся маятнику» и совершает на протяжении сочинения постоянные «путешествия во времени».

Пьесы № 2 и № 3, а также № 4 и № 5 представляют собой малый барочный цикл – прелюдию и фугу. Барочный, баховский облик имеет и тематизм. Остановимся более подробно на ладофункциональной, линейной и интонационной сторонах темы фуги № 5 ор. 7 Ф. Мендельсона.

Интонационной основой однональной темы является тоническое трезвучие. Четвёртый, опорный тон темы – «е» – с двух сторон подчеркнут мелодическими скачками: сначала восходящим на чистую квинту от I ступени к V, затем нисходящим на малую терцию вниз от V к III. В результате голос как бы расщепляется на два, и тон «е» продолжает звучать до тех пор, пока не «перельётся» в следующий – «f», находящийся на расстоянии секунды. (Как отмечает С. Скребков, «при ходах голоса на интервалы больше диатонической секунды голос «расщепляется» на несколько голосов, чистое одноголосие нарушается и образуется скрытое многоголосие» [8, с. 26])¹.

В этой теме несложно обнаружить близость к теме фуги *cis-moll* из I тома «Х. Т. К.» И. С. Баха, где также возникает скрытая полифония. В экспозиционном разделе фуги голоса вступают в прямом восходящем порядке, а после небольшой трёхголосной интермедии (басовый голос паузирует) тема звучит у сопрано. Она предстаёт в интонационно преобразованном виде: в завершающей её части возникает выразительный хроматический ход – риторическая

¹ Линейность, как известно, проявляется в двух основных видах: скрытой полифонии и метрически-опорной линии.

фигура *passus duriusculus*, которая вследствие расположения в верхнем голосе отчётливо прослушивается. Вместе с тем, своеобразие фуги Ф. Мендельсона заключается в обострённой диссонантности вертикалей полифонического многоголосия, активном введении диссонансов на метрически сильном времени. В результате fuga в целом приобретает особую «терпкость» звучания (см. такты 22, 26–30 фуги № 5 op. 7). Столь смелое обращение с диссонансами свидетельствует о пересмотре композитором традиционных правил и норм голосоведения, что позволяет говорить о Ф. Мендельсоне как о полифонисте-новаторе.

Пьеса № 6 – «В страстном томлении» - близка по духу сарабанде. Начальный восходящий мотив – *anabasis* – становится основой восходящей секвенции, приводящей весь период к каденции на доминанте. По мысли К. Зенкина, в форме пьесы ощущается связь с барочной двухчастностью, а в её «втором предложении секвенцирование в условиях полифонического склада заставляет вспомнить принципы баховского развёртывания» [4, с. 12; – *подчёркнуто нами – Н. Ч.*].

Сочинение также показательно с точки зрения применения музыкально-риторических фигур: фигура восхождения, упомянутая выше, расположена в верхнем голосе (звуки ля – си – до) и служит основой темы. Важно отметить её многократное повторение в секвенции. Благодаря повторам композитор как бы обращает внимание слушателя на символ, таящийся в тексте. В начальных тактах обнаруживаем мотив *passus duriusculus*, существующий в системе музыкально-риторических фигур барокко, как известно, в разных модификациях. Благодаря хроматизации, наиболее чётко этот ход прослушивается в басу в момент завершения мелодической фразы верхними голосами (4-ый такт пьесы) и помогает преодолеть расчленённость музыкальной мысли.

В целом, полифония в цикле Ф. Мендельсона, где на равных правах сосуществуют возвышенная духовная лирика и лирика эмоционально открытая, любовная, служит дисциплинирующим, сдерживающим лирические порывы средством.

Глубже понять фортепианные сочинения И. Брамса поможет мысль Ф. Шпитты. Выдающийся немецкий исследователь творчества И. С. Баха, мнение которого И. Брамс высоко ценил, писал ему после знакомства с op. 116–119: «Несказанно занимают меня пьесы, которые так сильно отличаются от всего, что Вы написали для фортепиано, и которые <...> являются самыми содержательными и глубокими из всех Ваших инструментальных форм, какие я знаю. Они предназначены для медленного высказывания в тишине и одиночестве не только как постлюдии, но и как прелюдии к размышлению, и я думаю, что правильно Вас понимаю, если полагаю, что Вы

на что-то подобное хотели намекнуть названием «интермеццо». <...> Мне только не хотелось бы, чтобы наши виртуозы тащили их в концертный зал. Баллада, романс, рапсодия – извольте! Но интермеццо? С какими глупыми лицами будет сидеть при этом публика!» [Цит. по: 11, с. 334; – *подчёркнуто нами – Н.Ч.*].

Созданные в последние годы жизни композитора, пьесы наводят на мысль о том, что их название – «интермеццо» – символично. Интермеццо И. Брамса как бы подвели итог истории развития романтической инструментальной миниатюры, вобрав в себя многие её черты. Тонкая душевная лирика выступает в «сложном синтезе с баховской прелюдийностью» [там же, с. 335], ярким примером чему могут служить *b*-moll'ная пьеса *op.* 117 и *h*-moll'ная – *op.* 119. В интермеццо *Es-dur op.* 117, по мысли Е. Царёвой, «сливаются приметы простой песни и органной хоральной прелюдии» [11, с. 335].

«Интермеццо» И. Брамса, так же, как и «Характерные пьесы» Ф. Мендельсона, показательны с точки зрения применения риторических фигур, иллюстрирующих важные духовные события. Так, основой начального тематического комплекса интермеццо *E-dur op.* 116 № 6 является диатонический поступенный ход – *catabasis*, символизирующий нисхождение; в среднем же голосе при этом звучит восходящий хроматический ход (см. такты 1–2). Жанровой основой крайних разделов формы выступает хорал, о чём свидетельствуют медленный темп, неторопливое движение аккордов четвертными длительностями, завершающееся глубокой остановкой (с фермой) на мажорном тоническом трезвучии (см. такты 8, 22). Благодаря этим качествам пьеса неизменно рождает в слушательском восприятии ассоциации с пением церковного хора. И. Брамс часто применяет поступенное движение, которое, например, выступает в качестве интонационной основы интермеццо *b*-moll и *cis*-moll *op.* 117.

Богатый ассоциативный ряд содержат в себе интонации основной темы пьесы *es*-moll *op.* 118 Брамса: хорал, средневековая секвенция *Dies irae*, проявляющаяся в напеве благодаря вариантному кружению в объёме тонической терции, и элегическая песня. Форма вариаций на *soprano ostinato* влечёт за собой непрерывные монотематические трансформации в условиях полифонического склада.

Хоральный склад в пьесе *es*-moll *op.* 118, *Es-dur op.* 117 органично связан с традицией духовной лирики, несущей спокойствие и особое углублённое состояние, необходимое для осознания «идеациональной истины» [9, с. 463]. Понятие «идеациональной истины» введено выдающимся культурологом XX века Питиримом Сорокиным. По мысли П. Сорокина, идеациональная истина обнаруживает себя «сверхчувственным способом посредством мистического опыта, прямого откровения, божественной интуицией и вдохновением» [9, с. 463]; такая истина может быть названа истиной веры.

Таким образом, в творчестве И. Брамса интермеццо занимают особое место: они находятся между духовной и светской традицией со всё большим преобладанием духовной линии. Не случайно созданные после них опусы композитора, вплоть до «Одинадцати органных хоральных прелюдий» ор. 122, наполнены религиозно-философскими чувствами.

Если И. Брамс, начиная с поздних фортепианных пьес ор. 118 и ор. 119, всё больше тяготеет к духовным жанрам, то у Ф. Мендельсона светская и духовная линии до конца его творческого пути продолжают существовать на равных правах. Несмотря на тот факт, что Ф. Мендельсон в последние годы жизни много внимания уделял работе над ораторией «Илия», он всё же упорно следовал светской традиции, сочиняя оперу «Лорелея» (по Э. Гейбелю).

Говоря о творчестве И. Брамса и Ф. Мендельсона, нельзя не принимать во внимание те особенности немецкого национального мышления, которые органично связаны с лютеранством. Так, К. Жабинский, говоря о личности Мендельсона, отмечает важность «признаков лютеранской религиозности» в чертах национального мирозерцания композитора» [3, с. 71].

Через работу художника, его языковую систему провозглашаются вечные духовные и нравственные ценности, религиозные догматы христианства [12; 13]. Говоря о И. Брамсе-композиторе, Г. Галь отмечает следующее: «<...> Библию [Брамс] читал постоянно: она была и осталась для него высочайшим откровением в сфере человеческой мысли и чувств. И сколько ни обращался он к библейским текстам как композитор, к звучанию его музыки всегда причастны в этих случаях глубина его переживаний, предельная концентрация творческих сил» [1, с. 141]. Это суждение можно считать верным и в отношении творчества Ф. Мендельсона. Как представляется, глубина философско-религиозных переживаний свойственна не только композициям, имеющим в основе духовный текст; она, несомненно, присутствует и в инструментальных жанрах.

Выводы. Наиболее мощной объединяющей силой стала для И. Брамса и Ф. Мендельсона общая эстетическая установка на развитие национальной стилевой традиции духовной музыки. Имеется в виду обращение композиторов к формам, технике письма и символике музыкального барокко: применение полифонических приёмов, интонационные и образные аллюзии, жанровые трансформации, вызываемые главенством духовного начала в образном строе их сочинений.

Так, в произведениях обоих немецких композиторов, относимых нами к ветви духовной лирики, сохраняют свою важность широко распространенные в XVI – XVIII вв. приёмы музыкальной риторики. Риторические фигуры передают соответствующие интонации речи и обретают благодаря полифонии большую силу суггестии. Среди них – «passus duriusculus» – хроматический

ход, символизирующий боль, страдание, скорбь; изобразительные фигуры, суть которых – в мелодическом движении, иллюстрирующем важные духовные события: восхождение – *anabasis*, нисхождение – *catabasis*. Связь с музыкальной традицией барокко находит отражение и в приверженности композиторов к полифоническим формам, в характере тематизма, рождающем множество ассоциаций с темами фуг И. С. Баха и Г. Ф. Генделя.

Однако, если Ф. Мендельсон в своём творчестве опирается в основном на полифоническую традицию барокко, идущую от универсального гения И. С. Баха («Характерные пьесы» ор. 7, Шесть прелюдий и фуг ор. 35 и др.), то полифоническое письмо Брамса органично включает в себя весь арсенал средств, накопленный многоголосной музыкой Средневековья, эпохи строгого стиля (в духовных хорах ор. 37) и полифонической традиции барокко (Органная хоральная прелюдия ор. 122). При этом в полифонии И. Брамса *исторические стили* музыкального языка [7, с. 82] органично взаимодействуют. Следуя по пути Ф. Мендельсона, И. Брамс, бесспорно, стремится не только достичь того высшего уровня полифонического мастерства, которое демонстрирует творчество И. С. Баха, но и обобщить все достижения профессионального многоголосия, начиная с его исходной точки, определяемой эпохой Средневековья.

Творчество И. Брамса, обнаруживая в своих истоках духовную лирику, оказывается созвучным известному высказыванию Теофила Пресвитера, согласно которому художник творит «не для прославления страстей людских, не для умаления алчности преходящей <...>, а во возвеличение хвалы и славы имени Божия» [цит. по: 9, с. 451].

Общепринята точка зрения, согласно которой И. Брамс является одиноким творцом, не примкнувшим ни к Вагнеру, ни к Листу, ни к лагерю их противников. Выдвижение пары Ф. Мендельсон – И. Брамс призвано выявить творческих союзников великого композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира [Текст] / Г. Галь. – М. : Радуга, 1986. – 480 с.
2. Гейрингер К. Иоганнес Брамс [Текст] / К. Гейрингер. – М. : Музыка, 1965. – 431 с.
3. Жабинский К. А. Перспективы стиливого анализа музыки Мендельсона: эпистемологический ракурс [Текст] / К. А. Жабинский // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. – Харьков : ХГИИ, 1995. – 170 с. – С. 60–73. – («Харьковские ассамблеи»).
4. Зенкин К. В. Мендельсон и развитие романтической фортепианной миниатюры [Текст] / К. В. Зенкин // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. – Харьков : ХГИИ, 1995. – 170 с. – С. 9–16. – («Харьковские ассамблеи»).

5. *Иванова И. Л., Мизитова А. А. К проблеме единства стиля Ф. Мендельсона [Текст] / И. Л. Иванова, А. А. Мизитова // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. – Харьков: ХГИИ, 1995. – 170 с. – С. 3–9. – («Харьковские ассамблеи»).*
6. *Музыкальная эстетика Германии [Текст] : [Антология] : В 2 тт. / Сост. А. В. Михайлова и В. П. Шестакова ; общ. вст. ст. к разд. и примеч. А. В. Михайлова. – М. : Музыка, 1982. – Т. 2 – 432 с. – (Памятники музыкально-эстетической мысли).*
7. *Полтавцева Г. Музыкальный постмодерн: ризома стиля и проблема «смерти автора» [Текст] / Г. Полтавцева // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Наук. вісник Нац. муз. академ. ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 38. – С. 80–88.*
8. *Скребков С. Полифонический анализ [Текст] / С. Скребков. – М.–Л. : Музгиз, 1940. – 183 с.*
9. *Сорокин Питирим. Человек. Цивилизация. Общество [Текст] / П. Сорокин. – М. : Политиздат, 1992. – 544 с.*
10. *Фадеева О. С. Феликс Мендельсон и немецкая оратория XIX века [Текст] / О. С. Фадеева // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. / Сост. Г. И. Ганзбург. – Харьков : ХГИИ, 1995. – 170 с. – С. 24–33. – («Харьковские ассамблеи»).*
11. *Царёва Е. Иоганнес Брамс [Текст] / Е. Царёва. – М. : Музыка, 1986. – 382 с.*
12. *Червинська Н. Історичні стилі в романтичній фузі І. Брамса [Текст] / Н. Червинська // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців : Матеріали VI Всеукраїнської наук.-творч. конф. студ. та асп. 2006 року / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2006. – С. 98–100.*
13. *Червинська Н. Поліфонія Брамса як музичний інтертекст: релігійно-догматична лірика [Текст] / Н. Червинська // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців : Матеріали VII Всеукраїнської наук.-творч. конф. студ. та асп. 2007 року / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2007. – С. 50–51.*

УДК 78. 03: 78. 071.1(Вагнер)

Елена Прохазка

ВАГНЕР И БАЙРЭЙТ-2008

История возникновения и функционирования Байрёйтского оперного фестиваля рассматривается в аспекте взаимовлияния творческой индивидуальности художника и культурной городской среды.

Історія виникнення та функціонування Байройтського оперного фестивалю розглядається в аспекті взаємовпливу творчої особистості композитора і культурного міського середовища.

History of the origin and operation of Bayreuth opera festival is considered in aspect of the mutual influence between the creative individuality of an artist and the cultural environment of a city.

Неординарность и противоречивость личности Р. Вагнера и провозглашаемых им художественных принципов будоражили мыслящие умы как при жизни композитора (Ф. Ницше, А. Серов, В. Стасов, П. Чайковский [14;

20–23]), так и позднее, в конце XIX – XX ст. (Н. Римский-Корсаков, А. Лиштанберже, Ю Капп, Б. Вальтер, Р. Роллан, В. Александрова, Б. Асафьев, М. Друскин, А. Кенигсберг, Д. Бэлан, Б. Левик [1–3; 6; 8–11; 12; 16; 17] и др.), продолжая делать это и по сей день (напр.: [15; 19–26; 28]). В настоящее время литература о Вагнере поистине необъятна, включая как восторженные отзывы, так и критические выпады по адресу величественных музыкальных драм композитора и его многочисленных высказываний на страницах печати. Столь устойчивое внимание к творчеству Р. Вагнера свидетельствует о том, что оно сохраняет свою актуальность и сегодня.

Подтверждением живого интереса к вагнеровскому наследию является получивший мировую известность ежегодный монографический фестиваль в Байрёйте, посвященный творчеству немецкого композитора. История и современное функционирование этого уникального по своему замыслу и масштабам театрального предприятия **заслуживают специального изучения**. Если в зарубежной музыковедческой литературе подобные исследования имели место (П. Чайковский [22], Б. Шоу [27], З. Нееллы [13], А. Рахманова [15], Д. Мронз [28] и др.), то в украинском музыковедении такое изучение только начинается (работы М. Черкашиной [24–26.], А. Сердюка [18; 19]). В настоящей статье предпринята *попытка*, обратившись к истории взаимоотношений Вагнера и города, выбранного им для осуществления своих грандиозных планов, *осмыслить роль великого реформатора оперной сцены в формировании культурного пространства современного Байрёйта*.

Объектом данного исследования является историко-культурное наследие Р. Вагнера; **предметом** – современный облик Байрёйтского фестиваля как итог деятельности композитора, направленной на воплощение им идей по созданию собственного театра.

Цель настоящей публикации заключается в исследовании истории возникновения и функционирования Байрёйтского оперного фестиваля в связи с проблемой взаимовлияния творческой индивидуальности художника и окружающего его культурного пространства.

Известно немало выдающихся композиторов, внесших весомый вклад в историю музыки в области освоения новых идей и художественных концепций, эволюции музыкальной стилистики, жанров и форм. Но есть среди мастеров прошлого грандиозные единичные фигуры, которым суждено было осуществить, без преувеличения, «тектонические» сдвиги в искусстве и оказать мощнейшее воздействие на его дальнейшее развитие. Таков Рихард Вагнер.

Композиторская деятельность Р. Вагнера протекала не только в Байрёйте, но и в других городах: Дрездене (оперы «Летучий голландец», «Тангейзер»), Цюрихе (опера «Тристан и Изольда»), Мюнхене (опера «Нюрнбергские мейстерзингеры»). Тем не менее, наиболее плодотворным был Байрёйтский

период творчества Р. Вагнера, поскольку именно в это время воплотились в жизнь многие его идеи.

Художественная среда, которая существует в любом городе, способна поглотить творческую индивидуальность художника или, наоборот, помочь ей раскрыться. А также может способствовать реализации определенных творческих замыслов композитора. Вспомним, например, Седьмую симфонию Д. Шостаковича, жанр которой исследователи часто относят к исторической документалистике, – настолько ярко композитор изобразил картины войны и смог передать дух военного Ленинграда. Аналогичное явление представляет собой и симфонический цикл поэм Б. Сметаны «Моя родина», в котором композитор создал обобщённые образы чешских городов – Тавора, Бланика, Вышеграда. Иногда художник соединяет свою судьбу с каким-либо одним городом, в котором его талант раскрывается в полной мере. И тогда, называя город, мы невольно вспоминаем и связанные с ним великие имена: Милан – Д. Верди, Вена – И. Штраус и, наконец, Байрёйт – Р. Вагнер.

Личность немецкого композитора либо внушала его современникам восторженное благоговение, либо вызывала у них крайнее неприятие. Положение не изменилось и по сей день: с одной стороны – поклонники, для которых популяризация сочинений композитора стала делом жизни, с другой – целая страна, где музыка Вагнера находится под запретом (даже знаменитый пианист и дирижер Д. Баренбойм оставил попытки исполнять его произведения в Израиле). В Германии после прихода к власти нацистов в 1933 г. творческое наследие композитора стало орудием пропаганды фашизма. В определенной степени виной этому послужил и ряд высказываний в трудах самого Р. Вагнера [4; 5].

Несмотря на противоречивость идейно-эстетических взглядов композитора, нашедших непосредственное отражение в его новаторском оперном творчестве, музыкально-сценические произведения Вагнера отличаются грандиозным размахом и масштабностью художественных концепций. Даже враждебно настроенная критика признавала гениальность оперных творений Вагнера. Не менее велик по размаху его проект, связанный с организацией оперного фестиваля в Байрёйте, призванного пропагандировать сочинения композитора. Ведь почти всю жизнь немецкий мастер мечтал о создании театра для исполнения своих произведений.

Известен факт, что молодой Вагнер, проработавший несколько лет в маленьких оперных театрах Вюрцбурга, Кенигсберга и Риги, всеми силами пытался попасть в один из центров европейской культуры – Париж. Однако в светском, изысканном Париже серьезные и самобытные замыслы Вагнера не смогли воплотиться в полной мере. Напомним, что постановка одной из первых его опер в Париже была сорвана, равно как и не сбылись надежды

Вагнера утвердиться в этом городе. Париж довольно часто оказывался жесток по отношению ко многим выдающимся художникам. Одним из них был современник Вагнера, великий итальянский композитор Джузеппе Верди. Парижская «Гранд Опера» в то время была главной оперной сценой мира, и для Верди, как и для Вагнера, она имела притягательную силу.

Вот как описывает Верди обстановку в Парижской опере: «Я не то чтобы устал сочинять музыку для Оперы, не отпугивают меня и вкусы парижской публики, но мне мешает сознание того, что я не свободен в Париже писать то, что мне хотелось бы. Странно для меня и то, что композитор должен постоянно перечеркивать все свои планы, а его замыслы так и остаются непонятными! Здесь слишком много великомудрых людей. Каждый судит на основе собственного опыта, у каждого свой особый вкус, у каждого своя система, а вот то, как сочиняется музыка, никого совершенно не интересует <...>. Атмосфера в парижской «Гранд Опера» фатальна для меня» [7, с. 455]. Верди возмущало то, что обыватели выступали в роли экспертов, выражали свои сомнения, и стоило композитору некоторое время пожить в этой атмосфере недоброжелательности, как его убеждения уже не казались ему бесспорными, и он переделывал, а точнее, портил собственные произведения. В Италии, напротив, особенно плодотворным было для Верди то уважение, которым он пользовался как композитор у театральных критиков, оперных певцов и публики. Особенно ему была близка стихия Миланской оперы. Таким образом, становится понятным, почему у Верди, также как и у Вагнера, несмотря на всю несхожесть взглядов этих композиторов на развитие оперного искусства, сотрудничество с Парижской оперой не сложилось.

Потерпев неудачу в Париже, Вагнер пытался воплотить свои новаторские идеи в Дрездене. Осуществив там постановки двух опер – «Риенци» и «Летучего голландца» – он смог частично реализовать и другие творческие планы: были созданы оперы «Тангейзер» и «Лоэнгрин» – вершины творчества композитора 40-х годов.

Творческая среда Дрездена благотворно повлияла на становление молодого композитора. В Дрезденском театре – лучшей опере Германии того времени – с успехом были осуществлены постановки ранних работ Вагнера. В этот период возникли замыслы почти всех опер, которые композитор создавал на протяжении своей жизни. Его произведения начали завоевывать популярность: в 40-е годы «Риенци», «Тангейзер» и «Летучий голландец» ставились во многих театрах Германии. К сожалению, успех создал композитору не только друзей и почитателей, но и врагов. Вагнер с большим трудом преодолевал театральную рутину, и в борьбе за установление нового искусства чувствовал полное одиночество. Мендельсон и Шуман, стремившиеся

объединить лучшие творческие силы с целью обновления немецкой музыки, не поддерживали новаторских взглядов Вагнера.

Энергия Вагнера находила разное применение: в обществе велись открытые дискуссии о демократии, монархии, республике, пробудившие в композиторе желание изменить культурную жизнь Германии, и, в частности, окостенелые традиции оперных постановок в придворных театрах. Но, к сожалению, его реформаторские идеи были приняты только участниками Дрезденского восстания 1849 года. Оказавшись в их числе, композитор вынужден был бежать.

В годы «швейцарского изгнания» Вагнер стремился переосмыслить творческие задачи, стоявшие перед оперным жанром, высказывая свои взгляды в литературных трудах. Композитор выступил в них с резкой критикой современного состояния оперы, со смелыми проектами реформы театра [4]. Тогда же, как известно, была создана опера «Тристан и Изольда» – одно из высших достижений музыкального гения Вагнера, а также была задумана тетралогия «Кольцо Нибелунга», воплотившая впоследствии идеалы нового оперного искусства. Закончив «Тристана и Изольду», Вагнер, находившийся в положении беглеца, начал хлопотать о разрешении вернуться в Германию.

Получив это разрешение, он поселился в Бибрихе на Рейне, где начал работу над «Нюрнбергскими мастерзингерами». Материальные дела складывались плохо, оперы не имели должного успеха. Имущество его было конфисковано кредиторами, он оказался бездомным, и лишь поддержка друзей предотвратила катастрофу.

Иногда бывает так, что одна-единственная встреча решительным образом влияет на ход всей человеческой жизни. Для Рихарда Вагнера человеком, коренным образом изменившим его судьбу, стал юный король Людвиг Баварский, резиденция которого находилась в Мюнхене. Это знакомство дало композитору надежду и реальные перспективы для осуществления давно намеченных планов.

Благодаря взаимопониманию, возникшему между Вагнером и Людвигом Баварским, вполне реальные очертания приобрела идея создания театра, предназначенного для постановок вагнеровских опер. Был создан проект, определено место для постройки здания, но вмешательство представителей консервативных кругов Мюнхена перечеркнуло эти замыслы, так как творчество композитора не находило отклика у знати и приближенных короля. В результате Людвиг Баварский был вынужден отказать Вагнеру, сославшись на дороговизну проекта. Композитор осознал, что в крупных культурных центрах мало шансов на осуществление его грандиозных планов, но мысль о создании собственного театра не оставляла его.

Помощником Р. Вагнера в этом предприятии (не считая главного мецената – короля Людвига) стал его друг, ученик Ф. Листа К. Таузиг, взявшийся достать необходимые средства для постройки театра. К. Таузиг задумал учредить специальное общество на паях. Ранняя смерть помешала ему довести дело до логического завершения, но инициатива К. Таузига была подхвачена другими энтузиастами, и нужная сумма была собрана.

В результате поисков места для постройки театра выбор Вагнера пал на маленький баварский городок Байрёйт. «Я остановил свой выбор на одном из небольших городов Германии, где не придется вступать в конфликт с большим театром или угождать привычкам избалованной публики», – писал Вагнер в 1862 году [15, с. 179]. Жемчужина провинциального барокко, город находится примерно на одинаковом расстоянии от политических центров Германии – Мюнхена и Берлина. Важно было и то, что административно Байрёйт относился к личным владениям короля Людвига II Баварского.

Муниципальный совет предоставил Вагнеру место для строительства театрального комплекса за городом, на склоне покрытого пышной зеленью холма. Образцом для этого «Дома торжественных представлений» («Фестшпильхауса») послужил известный оперный театр в Российской империи, в Риге, где Вагнер два года служил капельмейстером. 22 мая 1872 года состоялась церемония закладки фундамента театрального здания. Одновременно в адрес композитора пришла поздравительная телеграмма от короля Людвига, который весьма существенно помог ему в строительстве театра. При закладке первого камня Вагнер поместил в основание здания записку с собственным четверостишием, о смысле которого до сих пор спорят исследователи его творчества. Не приводя содержания этих строк, отметим лишь, что композитор пытался таким образом создать определенную интригу, почти так же, как делал это при создании своих мифологических опер.

Строился Байрёйтский театр три года, с трудностями и перебоями с деньгами. За его сооружением стояла почти безрассудная решительность и невероятная энергия Вагнера. Его мятущийся дух не знал покоя. Убежденность в собственных силах, в своей гениальности помогала композитору добиться успеха. Жена Вагнера – Козима Вагнер-Лист – писала в своем дневнике: «Они вырыли на холме яму, и из неё растет театр!» [15, с. 179].

Здесь, в Байрёйте, композитору наконец-то нашлось место для спокойной жизни и творчества. Одновременно с театром строилась и вилла «Ванфрид», само название которой («Приют покоя») свидетельствует о том, что Вагнер действительно нашел пристанище в этом уютном провинциальном городе. Таким образом, мечта Вагнера осуществилась, и мы можем наблюдать единственный в мире случай, когда композитор реализовал идею исполнения своих произведений в собственном театре.

Первый оперный фестиваль открылся 13 августа 1876 года при большом и пышном стечении европейской знати во главе с кайзером Вильгельмом I и королём Людвигом II Баварским. Виднейшие музыкальные деятели из разных стран также приняли участие в торжестве: Ф. Лист и К. Сен-Санс, П. Чайковский и Ц. Кюи. Впервые исполненное «Кольцо Нибелунга» было принято публикой «на ура». Получив собственный театр, Р. Вагнер принялся за новую творческую работу: своё последнее произведение – оперу «Парсифаль». Лишь через шесть лет композитор сумел собрать средства для второго фестиваля, который стал в его жизни последним: 13 февраля 1883 года основатель Байрёйтского театра умер в Венеции.

После смерти композитора дело его жизни продолжили наследники, и по сей день руководство фестивалем находится в руках династии Вагнер. Вот уже более 130-ти лет ежегодно (не считая небольших перерывов, связанных с мировыми войнами) на Зеленом холме проходит один из главных европейских праздников музыки и театра.

Что представляет собой Байрёйт сегодня? Каждый уголок города напоминает о Вагнере: названия улиц и витрины магазинов, отелей, кафе, скульптуры, изображающие любимого ньюфаундленда композитора. Байрёйт прекрасен: он спокоен, невелик, но, в то же время, благодаря Вагнеру и его фестивалю, отнюдь не провинциален. Здесь более двух десятков (!) музеев (среди них единственный в Европе Музей масонства), дворец маркграфов и тенистый дворцовый парк, выходящий к вилле «Ванфрид», в саду которой похоронены композитор, его жена и любимый им пёс Рус. Рядом с домом Рихарда Вагнера находятся дом-музей Ференца Листа и музей Жана Поля. Звучащая во время осмотра экспонатов посетителями музыка способствует созданию в музеях особой атмосферы, помогающей ощутить дух ушедшего века.

Байрёйт в дни фестиваля – это «театр в театре». Здесь сохранены все, столь милые сердцу вагнерианцев, обычаи и традиции. Восхождение процессии, состоящей из нарядной толпы поклонников вагнеровской музыки, вверх по Зеленому холму, среди посаженных ещё при Вагнере дубов, является торжественным событием, каждый из участников которого чувствует значимость осуществляемого действия. После «дефиле» вся публика собирается на площадке перед театром в ожидании звонка, призывающего к началу спектакля. «Звонок» по-байрёйтски – это торжественные «фанфары», которые исполняет октет оркестрантов-духовиков, находящийся на балконе. Как правило, звучит небольшой отрывок из выступления к очередному действию оперы, идущей в этот вечер. В антрактах слушатели делятся впечатлениями о постановках и исполнителях – чувствуется искренний интерес публики к театру и к оперному искусству.

Архитектура «Фестшпильхауса» – строгая и неброская, а потому не производит грандиозного впечатления, в отличие от монументальных оперных полотен Вагнера. Главными конструктивными особенностями здания являются зал в форме амфитеатра, «сценическая башня», в пространство которой сама сцена «укладывается» три раза (что позволяет быстро менять декорации), и «невидимая», низко упрятанная оркестровая яма со специальным полукруглым козырьком. Именно в силу этой особенности Байрёйтский оркестр звучит слегка приглушенно, словно «из мистической глубины». Вагнер пришел к мысли о невидимом оркестре, считая, что вид дирижера и оркестрантов не должен отвлекать зрителей от происходящего на сцене. Полному сосредоточению внимания публики на сценическом действии способствует и минималистское внутреннее обустройство театра: деревянные стены, лишь снаружи облицованные кирпичом. Зал украшают грандиозные колонны, которые тоже изготовлены из дерева и являются мощными резонаторами. Акустические особенности зала ставят непростую задачу перед дирижерами Байрёйтского фестиваля, но создают удивительный баланс между оркестром и певцами, голоса которых оказываются «на равных» с инструментальным сопровождением, к чему и стремился Вагнер. До самого недавнего времени публика сидела на жестких деревянных стульях, и лишь несколько лет назад их заменили чуть более удобными сиденьями (учитывая продолжительность опер Вагнера, это следует расценивать как акт высокого гуманизма). Впрочем, Байрёйтские завсегдаги до сих пор приходят на спектакли с подушками, а элегантные дамы даже подбирают этот «аксессуар» в тон к платью.

Как и раньше, Байрёйтская история измеряется «Кольцами» – то есть постановками тетралогии «Кольцо Нибелунга». Цикл «переставляется» на фестивале один раз в шесть лет: спектакль идет пять лет, затем следует год перерыва и – новая версия. Последняя опера Вагнера, «Парсифаль», ставится здесь почти каждый год, как того желал сам основатель байрёйтского театра. Редкий сезон обходится без «Тристана и Изольды». Кроме того, из года в год ставятся то одна, то другая из более ранних опер Вагнера: «Тангейзер», «Летучий голландец», «Лоэнгрин» или «Нюрнбергские мейстерзингеры». Первые три оперы Вагнера – «Феи», «Запрет любви» и «Риенци» – согласно завещанию композитора, в Байрёйте не ставятся вообще.

Ежегодно в Байрёйт поступает около полумиллиона заявок от желающих посетить оперные спектакли текущего сезона, но удовлетворяется лишь каждая десятая из них. Ярким свидетельством популярности фестиваля является и очередь за билетами, которая растянулась на 12 лет вперед. Фестиваль в Байрёйте оказывает постоянную поддержку вагнеровским обществам по всему миру. Байрёйт-2008 собрал множество молодых почитателей творчества Р. Вагнера из стран Восточной и Западной Европы, Азии и Америки. Программа

стипендиатов фестиваля, как всегда, была тщательно продумана, очень интересна и невероятно насыщена лекциями, экскурсиями, но главное – спектаклями вагнеровского театра.

Оперный сезон 2008 года характеризовался яркими и смелыми постановками, в которых нашли отражение некоторые тенденции развития мирового оперного искусства на современном этапе. Так, «Тристан и Изольда» в постановке режиссера Христофа Марталера, несомненно, не обманула ожиданий требовательной байрёйтской публики, блеснув высочайшим профессионализмом исполнителей, органично сочетавших мастерский вокал с тонкостью и сдержанностью прекрасной актёрской игры (Изольда – Ирена Теорин, Тристан – Роберт Жан Смит). В то же время, отчетливо ощущалось стремление постановочной группы осовременить спектакль, приблизив происходящее на сцене действие к реалиям сегодняшнего дня с помощью современных костюмов, декораций и виртуозного использования новейших технических средств оформления спектакля, в частности, световых эффектов. Опера «Парсифаль» шла в настолько необычной постановке, что после первого антракта публике пришлось уточнять её содержание. Режиссер Даниель Жатти соотнёс действие оперы с трагическими событиями мировой истории XX века, активно пользуясь элементами декора, заимствованными из «эстетического багажа» III Рейха. Милитаризированный внешний облик персонажей, «железо» и «бетон» декораций, напоминающих о бедствиях войны, применение передовых технологий (лазерная светотехника, сложные механические конструкции, дополнительно членившие пространство сцены) придали спектаклю современный облик. Но все эти новшества лишь дополнили гениальную музыку композитора и мастерство исполнителей.

Как показал фестивальный сезон 2008 года, на подмостках Байрёйтского театра энергично апробируются различные новации в области современного театрального искусства, ведётся поиск новых путей его развития, позволяя фестивалю идти в ногу со временем.

В Украине в последнее время предпринимаются попытки популяризовать музыку национальных композиторов. Вызывает определенную зависть высокий уровень проведения фестиваля в Байрёйте: его масштабы, мастерство исполнителей и размеры финансирования оперных постановок. В связи с этим возникает вопрос о необходимости увеличения количества, и, самое главное, об улучшении качества проводимых в Украине музыкальных фестивалей, посвященных творчеству отечественных композиторов.

Специфика оперного фестиваля в Байрёйте заключается в ощущении сопричастности каждого из участников этому выдающемуся событию, главным архитектором которого является Рихард Вагнер. По сути, Байрёйт превратился для всего мира в город-музыку, город-мечту почитателей одного композитора.

Всё в нём напоминает о Вагнере и его операх: дома и улицы, скверы и фонтаны. Из года в год Байрёйтский фестиваль вызывает всё больший интерес у широкой общественности.

Подытоживая сказанное выше, отметим, что произведения Р. Вагнера – это сочинения убежденного в своей гениальности художника, человека дерзновенного, готового переступить через любые светские условности и нарушить все известные правила. Можем ли мы назвать среди выдающихся творцов ещё хотя бы одного, могущего к своим сочинениям присоединить такую изумительную «деталь», как театр для своих опер, постановок и художественных замыслов? К примеру, великий русский композитор А. Н. Скрябин, вписавший замечательные страницы в историю мировой фортепианной и симфонической музыки, только мечтал о чём-то подобном.

Байрёйт является уникальным городом одного композитора, городом Вагнера, несмотря на то, что его посещали многие выдающиеся исполнители и композиторы. В нем жил и умер Лист, но, тем не менее, духовное пространство Байрёйта принадлежит, в первую очередь, Вагнеру. Вагнер – художник, по сути, сформировавший современный культурный облик Байрёйта, его своеобразную культурную среду.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александрова В. Людвиг II, король Баварский [Текст] / В. Александрова. – Грядущий день, 1911. – 140 с.
2. Асафьев Б. Р. Вагнер. «Риеници» в Академической опере [и др.] [Текст] / Б. Асафьев // Об опере : Избранные статьи / Сост. Л. Павлова-Арбенина. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1985. – С. 237–252.
3. Бэлан Д. Я. Рихард Вагнер... Автобиография, записанная Д. Бэланом [Текст] ; Пер. с рум. / Д. Бэлан – Бухарест, Изд. Молодежи, 1968. – 282 с.
4. Вагнер Р. Избранные работы [Текст] / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова ; Редкол. М. Ф. Овсянников и др. ; вст. ст. А. Ф. Лосева : [Пер. с нем.] / Р. Вагнер – М. : Искусство, 1978. – 695 с. – (История эстетической мысли в памятниках).
5. Вагнер Р. Статьи и материалы [Текст] / Ред.-сост., авт. коммент. Г. В. Крауклис и В. Г. Гармат-Курек : [Пер. с нем.] / Р. Вагнер. – М. : Музыка, 1974. – 199 с.
6. Вальтер Б. Рихард Вагнер. Его жизнь, творчество, деятельность [Текст] / Б. Вальтер. – СПб. – 1912. – 340 с.
7. Галь Г. Три мастера – три мира [Текст] / Г. Галь. – Р. на Д. : Феникс, 1998. – 637 с.
8. Друскин М. Вагнер [Текст] / М. Друскин. – М. : Музиздат, 1963. – 2-е изд. – 90 с.
9. Капп Ю. Рихард Вагнер [Текст] / Ю. Капп ; [Пер. с нем.]. – М. : П. Юргенсон, 1913. – 140 с.
10. Кенигсберг А. Рихард Вагнер. 1813 – 1883. Краткий очерк жизни и творчества [Текст] / А. Кенигсберг – Л. : Музгиз, 1963. – 126 с.
11. Левик Б. Рихард Вагнер [Текст] / Б. Левик. – М. : Музыка, 1978. – 447 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).
12. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель [Текст] / А. Лиштанберже; Пер. с франц. – М. : Творческая мысль, 1905. – 365 с.

13. Неудлы З. Байрѐйт [Текст] // З. Неудлы. – Статьи об искусстве – М.–Л.: Искусство, 1960. – С. 123–132.
14. Ницше Ф. Казус Вагнер [Текст] / Ф. Ницше // Макаренко Г. Музыка і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ницше. – К., 2004. – С. 129–149.
15. Рахманова А. Роковая музыка Байрѐйта [Текст] / А. Рахманова // Вокруг Света. – М., 2007. – Вып. 12. – С. 178–188.
16. Римский-Корсаков Н. А. Вагнер. Совокупное произведение двух искусств или музыкальная драма [Текст] / Н. А. Римский-Корсаков // Полное собр. соч. – М., 1963. – Т.2. – С.47–61.
17. Роллан Р. Вагнер. По поводу «Зигфрида». «Тристан» [Текст] / Р. Роллан // Музыкально-историческое наследие: В 8-ми вып. / Ред.-сост. и коммент. В. Брянцевой; Пер. с фр. – М.: Музыка, 1989. – Вып. 4. Музыканты наших дней. – 256 с. – С. 60–76.
18. Сердюк О. В. Естетико-художня еволюція оперних вистав у байройтському театрі від зародження до сьогоднішнього [Текст] / О. В. Сердюк // С. Рахманінов: На зламі століть: Зб. матеріалів Міжнародного симпозиуму. – Харків: СПДФО Носань В. А., 2006. – Вып. 3. – С. 260–271.
19. Сердюк О. В. Музично-сценічні концепції тетралогії Р. Вагнера «Перстень Нібелунга» в контексті утвердження постмодерністського дискурсу в театральній практиці постсучасності [Текст] / О. В. Сердюк // Музичне мистецтво і культура. Наук. вісник Одеської держ. муз. академії ім. А. В. Нежданової. – Одеса: Друкарський дім, 2004. – Вып.5. – С.168–176.
20. Серов А. Н. Рихард Вагнер и его реформа в области оперы [Текст] / А. Н. Серов // Избранные статьи. – М., 1957. – Т. II. – С. 480–506.
21. Стасов В. В. По поводу двух музыкальных реформаторов [Текст] / В. В. Стасов // Собр. соч. : В 3-х тт. – М., 1952 – Т. 1. – С. 251–259.
22. Чайковский П. И. Байрѐйтское музыкальное торжество [Текст] / П. И. Чайковский // Полн. собр. соч. – М., 1953. – Т. 2. – С. 302–328.
23. Чайковский П. И. Вагнер и его музыка [Текст] / П. И. Чайковский // Полн. собр. соч. – М., 1953. – Т. 2. – С. 329–330.
24. Черкашина М. Р. Вагнеровский фестиваль в Байрѐйте: страницы истории [Текст] / М. Р. Черкашина // Київське музикознавство: Зб. ст. – К.: КДВМУ, 2005. – Вып. 18. – С. 103–123.
25. Черкашина М. Р. Встречи с Вагнером в городе Вагнера [Текст] / М. Р. Черкашина // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. – Х., ХДІМ, 2002. – С. 189–200.
26. Черкашина М. Р. Паломничество в Байрѐйт [Текст] // М. Р. Черкашина-Губаренко. Музыка і театр на перехресті епох. – К., 2002. – Т. 2. – С. 50–60.
27. Шоу Б. О Вагнере [В Байрѐйте и др.] [Текст] // Б. Шоу: О музыке и музыкантах. – М.: Музгиз, 1965. – С. 94–153.
28. Mronz D. Die Richard Wagner-Stipendienstiftung [Text] / D. Mronz. – Bayreuth, 2008. – 22 с.

**«КОРОЛЕВА КИПРА» Ф. ГАЛЕВИ
(по страницам парижской периодической печати XIX века)**

У статті наводиться огляд критичних відгуків на прем'єру опери Ф. Галеві «Королева Кипру», які було опубліковано у 1841 – 1842 рр. в паризьких газетах, що надає можливість визначити місце твору в культурному житті Парижа середини XIX ст.

В статье дан обзор критических отзывов на премьеру оперы Ф. Галеви «Королева Кипра», опубликованных в 1841 – 1842 гг. в парижских газетах, что позволяет выявить значение данного произведения в культурной жизни Парижа середины XIX в.

This article gives the survey of critical reviews on premiere of the opera «La Reine de Chypre» by F. Galevi which have been published in 1841 – 1842 in Paris newspapers. The published material enables to define value of the work in a cultural life of Paris in the second third of XIX century.

Предлагаемая статья посвящена одной из исторических опер Фромантала Галеви, сведения о которой в настоящее время являются малодоступными. В качестве материала исследования использованы статьи различных авторов XIX в., опубликованные на французском языке музыкальным издательством Л. Галлан (Франция – Германия). Среди них – не известные украинским музыковедам критические отзывы великих деятелей западноевропейской культуры (Р. Вагнер, Г. Берлиоз, Т. Готье).

Цель статьи – определение роли оперы «Королева Кипра» в контексте культурной жизни Парижа середины XIX в.

Премьера «Королевы Кипра» Ф. Галеви состоялась 22 декабря 1841 г. на сцене Парижской Оперы. Напомним, что это было восемнадцатое по счету сочинение композитора, предназначенное для сцены, и третье, написанное в жанре «большой» оперы. Автором либретто стал не менее известный, чем Э. Скриб, Генри Вернуа де Сен-Жорж (1799–1875).

Первая постановка «Королевы Кипра» прошла успешно. Дальнейшая сценическая жизнь подтверждала высокое качество предъявленной авторами продукции. В течение долгих лет опера продолжала звучать на главной сцене Парижа, о чем свидетельствуют страницы печатных изданий XIX в. Так, в Каталоге 1878 года сообщается, что 31 декабря 1876 г. на сцене Парижской оперы состоялось 118-е представление «Королевы Кипра». Известно также, что произведение Ф. Галеви с успехом ставилось и в других городах Франции.

Пока публика наслаждалась новым сочинением хорошо известного ей композитора, музыкальные обозреватели парижских газет и критики, отмечая достоинства и недостатки оперы, выносили свой приговор. Отзывы прессы были разными, иногда противоположными. Среди авторов статей были профессиональные критики, писатели, композиторы, театральные деятели.

Каждый из них тщательно анализировал ту составную оперного спектакля, которая по роду его деятельности была ему особенно близка.

Стоит отметить, что почти каждая статья начинается с подробного анализа оперного либретто. В большинстве случаев этот анализ занимает большую часть опубликованного материала. Приоритет, отдаваемый драматическому компоненту спектакля, был обусловлен, с одной стороны, тем, что основой оперы является определенный сюжет. С другой – весьма серьезным отношением французов к искусству драмы, которое формировалось в течение долгих лет и передавалось из поколения в поколение. В этой связи под пристальным вниманием критиков оказался, в первую очередь, Г. Сен-Жорж, а уже за ним – композитор и исполнители.

Согласно отзывам, Г. Сен-Жорж занимал высокое положение в списке либреттистов. Большая часть критиков отдавала ему должное как «мастеру сложных драматических ситуаций», другие при анализе поэтического текста подчеркивали «ровность стиля». Не менее важным оказался и вопрос об «источниках вдохновения». Некоторые авторы сравнивали «Королеву Кипра» с известными музыкальными и драматическими произведениями, находя общие моменты в развитии отдельных сюжетных линий. На страницах печати также обсуждался вопрос об исторической достоверности воспроизводимых на сцене событий и правомерности появления героев оперы под именами их исторических прототипов. Часть критиков считала, что вдохновительницей либреттиста стала сама история. Для аргументации своей позиции авторы статей ссылались на опубликованные в разных источниках исторические документы и современные исследования историографов.

В одном из отзывов его анонимный автор после детального изложения содержания оперы дает довольно подробную историческую справку о главных ее персонажах: в ней указаны годы жизни исторических лиц, их родовые корни, социальное положение, род деятельности, а также перечислены основные события того времени. Из всего сказанного становится очевидным, что сыгранное на сцене действие имеет непосредственное отношение к истории, а оперными персонажами стали исторические лица [10, с. 47]. Эту справку обозревателю, по его словам, приводит для того, чтобы читатели, сопоставив ее с либретто, «смогли оценить преобразование истории». Сам же автор статьи позитивно оценивает старания либреттиста. Не лишним будет отметить, что аноним не обращает внимания на относительно небольшое расхождение хронологических данных со временем, описанных в либретто Г. Сен-Жоржа: действие оперы обозначено 1441 г., в то время как в справке стоит 1473 г. и приводятся годы жизни главной героини оперы Катарины Корнаро (1454–1510). Подобного рода неточности считались вполне допустимыми для оперы,

поскольку перед создателями произведения стояла гораздо более важная задача воссоздания духа эпохи.

Разделяя позицию анонимного автора и не отрицая высокой степени исторической достоверности оперного сюжета, критик И. Прево отмечал, что Г. де Сен-Жорж заимствовал факты из рукописей, опубликованных политическим деятелем П. Брюном в «Истории Венеции», из «Мемуаров о республике Венеции» и «Универсальной биографии» [6, с. 54].

Критик, выступавший под псевдонимом F.W., занимал противоположную позицию. По его мнению, от подлинных событий прошлого в опере остались лишь имена собственные, а история стала фоном для развития личной драмы [4, с. 225].

Ряд обозревателей сравнивал текст Сен-Жоржа с отдельными произведениями известных авторов. Так, Кастиль-Блаз убеждал читателей, что многие сцены оперы были вдохновлены драмами почитаемого во Франции Расина, а также Дюканжа [2, с. 115], и видел в этом одно из достоинств либретто. В то же время он отмечал, что некоторые сцены навеяны «Страделлой» (1837) Нидермейера. В одном из анонимных отзывов в качестве источника идеи упоминается произведение молодого, но уже известного в Париже писателя: «Согласно закулисным слухам, *Королева Кипра* могла быть заимствована из эпизода романа господина Альфонса Руайе» [7, с. 142]. Автор процитированных строк негативно отнесся к подобному рода «перепевам». Упомянутый критик F.W. утверждал, что Сен-Жорж «вряд ли смог написать первые строки своей драмы, если бы Гюго не создал Анджело, тирана Падуи, и не обошелся бы без четвертого акта *Фаворитки*». В конечном итоге, он объявлял приговор: «Действие медленное, утомительное, монотонное. Нет блеска ни в стихе, ни в слове; это нищета наиболее скудного и наиболее печального ума» [4, с. 227].

Еще один автор находил общие моменты с либретто Э. Скриба «Гугеноты». Сцена из II акта «Королевы Кипра», в которой Катарина отказывается от возлюбленного, чтобы спасти его от наемных убийц, напоминала сцену Валентины из IV акта упомянутой оперы Дж. Мейербергера [12, с. 200]. Двойную позицию занимал Г. Берлиоз, который отметил интересно развивающуюся интригу и элегантность поэтического стиля, но, следом за похвалой, не без иронии намекнул на то, что все это позаимствовано у А. Руайе.

Вопреки замечаниям, либретто Г. де Сен-Жоржа в целом воспринималось как «не менее интересное и не менее литературное, чем либретто Э. Скриба» [3, с. 230]. Критики долго еще спорили о равенстве двух именитых драматургов, так и не придя к общему знаменателю.

Что касается Ф. Галеви, то его труд был высоко оценен почти всеми обозревателями, хотя и здесь не обошлось без претензий. Автор под псевдонимом F.W., отмечая талант Ф. Галеви, проявившийся в предыдущих

сочинениях, с сожалением добавлял, что в этот раз композитор оказался не на высоте. Создатель музыки ранее написанной «Жидовки» не смог, по его мнению, превзойти самого себя.

Т. Готье, напротив, отмечал мелодическое богатство оперы, оригинальность ее оркестровки, а гармонию называл элегантною, достойною мастера. Писателя больше всего поразили массовые сцены оперы. Одну из них – свадебное шествие из четвертого акта – он описал подробно: *«Триумфальное шествие сделано во вкусе «Жидовки». Король, перед которым прошли пажы, герольды, оружейники, великие командоры, направляется вместе с королевой к собору. За ними идут духовенство с архиепископом во главе, затем проплывают знамена Кипра и Венеции, бок о бок, в знак крепкого союза. Далее следуют главы сухопутных и морских сил, члены сената Венеции, высокопоставленные государственные лица, придворные. Их окружают танцоры и танцовщицы, осыпая всех цветами. Шествие завершает армия короля: воины, вооруженные алебардами, лучники, тамбуры»* [5, с. 191]. Масштабная процессия, по утверждению Готье, насчитывала до пятисот человек. Мы можем лишь предположить, как долго она продолжалась.

Если Сен-Жоржа некоторые из критиков обвиняли в статичности действия, что вызывалось обилием подобного рода сцен, то Галеви, напротив, заслужил лучшие похвалы. Будучи мастером «большой» оперы, композитор сумел скрыть «недостатки» либретто яркой музыкой. Анонимный автор по этому поводу писал: «Никто не умеет сопровождать процессию лучше, чем это делает Галеви <...>, он объединяет духовые оркестры, вводит тамбуры, которые имеют большое значение на полях сражений, имитирует перезвоны и пушечные выстрелы. Заслуга и отличие Галеви в том, что он предается душой и телом постановке, драматическому великолепию и помпезности. Он понимает это лучше, чем кто-либо в мире» [12, с. 196]. Давая высокую оценку и другим музыкальным номерам (в их числе сольные и ансамблевые), критик приходит к выводу о том, что «Королева Кипра» – это лучшее из написанного композитором. Определив вершинное положение этой оперы в творческом наследии композитора, критик в завершение возносит его фигуру на пьедестал: «Это произведение ученика господина Керубини, ставшего академиком» [12, с. 208].

Определить место, занимаемое Ф. Галеви в музыкальной жизни Парижа, помогает статья великого симфониста Г. Берлиоза. Несмотря на натянутость отношений автора «Фантастической симфонии» с «коалицией» Л. Керубини, он, стремясь быть объективным, дал «Королеве Кипра» высокую оценку. Все личностное ушло на задний план, и музыкант оценивал музыканта. Тщательно проанализировав спектакль, свои впечатления и впечатления публики, а также партитуру, Г. Берлиоз предостерегал посетителей театра от поспешных выводов: «Музыка Галеви относится к той, которую нельзя по-настоящему

оценить с первой попытки. Она обладает сложной внутренней красотой, хотя ей не достаёт совершенства формы, яркости выражаемых чувств, отмечаемых при первом прослушивании» [1, с. 130].

Г. Берлиоза как композитора-симфониста безусловно интересовало не наличие ярких тем, но достижения композитора в области гармонического языка и, особенно, оркестрового письма. Здесь он признавал настоящее мастерство Ф. Галеви. Г. Берлиозу импонировало аргументированное использование медных духовых, мастерское применение канонических имитаций и стретт в эмоционально напряженных моментах, мощностъ монументальных и проникновенность лирических сцен. Вступление к опере, эффектное появление Мосениго, сопровождаемое грозно звучащей темой (I акт), его же Куплеты (III акт), дуэт Жерара и Лузиньяна (III акт), Монолог Жерара, финальный квартет (V акт) и многие другие номера вызвали у Берлиоза восторг. По-настоящему поэтические строки он посвятил хору гондольеров из второго акта, который «очаровал аудиторию с первого представления»: «Это маленький шедевр мелодической свежести и оригинальности. Это спокойствие и ясность итальянских ночей, это приятное покачивание посеребренных луной волн. Это отдых, это счастье!!!» [1, с. 132].

Свое восхищение в адрес Галеви высказывал и Р. Вагнер, который в начале 40-х годов находился в Париже и присутствовал на премьере оперы. Четыре его статьи, посвященные «Королеве Кипра», свидетельствуют о ярком впечатлении, полученном от спектакля. Немецкий композитор, как никто другой, знал партитуру оперы: по заказу издателя Шлезингера он работал над клавиром этого произведения.

В первой статье Вагнер поднимает вопрос о необходимых условиях для создания оперного шедевра: «Чтобы написать хорошую оперу, нужны не только хороший поэт и хороший музыкант, нужно еще, чтобы имелось определенное согласие между талантом одного и другого» [11, с. 231]. Рассуждая об идеальном союзе либреттиста и композитора, которые должны сходно мыслить и чувствовать, быть «единым целым», Р. Вагнер подчеркивал, что такой союз нереален. Однако на практике все же встречаются редкие исключения, когда оба художника наделены тонким чутьем и хорошо понимают друг друга. К таким редким случаям критик отнес творческий союз Галеви с его либреттистами. Вагнер считал, что судьба дважды предоставила французскому композитору возможность создать шедевр, и оба раза он её использовал: «Поздравьте Галеви с тем, что его таланту достались либретто «Жидовки» и «Королевы Кипра». В конце концов, эта милость являет справедливость» [11, с. 233].

Не вдаваясь в подробный анализ поэтического текста, Р. Вагнер уже в самом начале статьи поставил знак равенства между двумя либреттистами –

Э. Скрибом и Г. де Сен-Жоржем. Оценивая их совместную с композитором работу, он назвал обе оперы «памятниками, которые будут выделяться в истории музыки».

Р. Вагнер отмечал также, что «настоящей родиной» французских композиторов является комическая опера, именно там проявился их талант. Автор статьи отдавал должное мастерству Д. Обера: «У его музыки есть все необходимые качества, чтобы захватить публику и господствовать над ней: эlegantность и простота, легкость и точность, грациозность и смелость» [11, с. 234].

В отличие от автора «Немой из Портичи», предназначение Ф. Галеви состоит в создании монументальных полотен. Такое утверждение следовало расценивать как признание нового произведения. Подчеркивая проявившийся в авторе «Жидовки» и «Королевы Кипра» талант психолога, Р. Вагнер писал: «Что характеризует главным образом вдохновение Галеви, так это, прежде всего, патетика высокой лирической трагедии <...>. Его предназначение состоит в том, чтобы писать такую музыку, которая исходит из наиболее скрытых и наиболее мощных глубин человеческой природы» [11, с. 235]. Автор статьи был убежден, что Ф. Галеви относится к числу немногих музыкантов, способных по-настоящему проникнуть в тайны человеческой души.

Р. Вагнер единственным из критиков обратил внимание французской публики на то, что Ф. Галеви «отказался от стереотипного стиля современной французской оперы, не пренебрегая качествами, которые его характеризуют» [11, с. 241]. На фоне остальных отзывов о премьере «Королевы Кипра» довольно неожиданной становится проводимая Р. Вагнером параллель между творчеством Ф. Галеви и немецкой школой. Критик констатирует, что в произведениях мастера удивительным образом сочетаются качества французской школы и наиболее яркие черты бетховенского стиля. Значительная степень свободы, глубина передаваемых чувств, скрытая в звуках мощь – все это позволяет, по словам критика, поставить рядом два великих имени.

Подробно анализируя оперу в третьей и четвертой статьях, Вагнер отмечал достоинства большинства ее номеров. В первом акте он выделил сцену появления Мосениго в доме Андреа. Его поразила простота средств, используемых композитором для создания образа холодного, расчетливого сенатора. Финал этого же акта, «где страсти бушуют подобно буре», Вагнер назвал музыкальным шедевром. Во втором акте наиболее яркое впечатление произвел на него хор гондольеров, в котором, по словам критика, Галеви решил сложнейшую задачу – ему удалось поставить на партитуре печать средневековой эпохи. Немецкого музыканта восхитила и передача местного колорита в хоре гондольеров. Согласно его утверждению, композитор передал примитивный характер народных песен точнее, чем это делают модные баркаролы с современными ритмами и пикантными гармониями.

В третьем акте Вагнер выделил начальную хоровую сцену, в которой сталкиваются противоборствующие силы – венецианцы и киприоты. Романс Лузиньяна из заключительного дуэта критик назвал «ценной жемчужиной в богатом украшении партитуры». Впечатляющее свадебное шествие и выступающая психологическим контрастом ария Жерара из четвертого акта, а также патриотическая ария Катарины, как убеждает Вагнер, также свидетельствуют о ярком таланте Галеви.

Давая самую высокую оценку мастерству французского композитора, критик высказал свое убеждение в том, что автор «Жидовки» и «Королевы Кипра» достоин подражания не только у себя на родине. Его музыкальные драмы в будущем должны стать моделью для нового поколения музыкантов.

Выводы. Анализ посвященных опере публикаций в парижской периодической печати показал, что современники Ф. Галеви и Г. де Сен-Жоржа по достоинству оценивали их труд. В культурной жизни Парижа им было отведено почетное место.

Известно, что для парижской публики визуальный компонент спектакля был особенно важным. Из прессы XIX в. можно узнать, что оформление сцены, качество костюмов, реквизит соответствовали требованиям «большой» оперы и поражали публику роскошью. Зрители видели богато обставленные королевские покои, затем созерцали каналы Венеции под лазурным небом, после чего переносились в древнюю Никосию с ее виноградниками. Один из анонимных автором с откровенным восторгом писал: «Я приветствую дворец Венеции, его балконы, украшенные клевером, высокие тополя, листва которых дрожит под бризом Адриатики; я склоняюсь перед сенаторами в переливающихся платьях, бандитами в черных масках, гондольерами – поэтами венецианских лагун, которые давно уже покинули Оперу» [8, с. 47].

Другой анонимный автор дает яркое описание декораций в III акте: «Театр представляет казино Никосии. Это феерический виноградник, гибкие ветви которого обвивают старинные мраморные колонны и гроздья винограда сплетаются под куполом шапито... Канделябры, золотые люстры – все это окружает венецианских и кипрских сеньоров, которые наслаждаются розовым вином и играми... Этот невероятный спектакль с его оформлением, танцами, костюмами, которые удивляют и восхищают зрителей, обещает долгое будущее «Королеве Кипра»» [9, с. 188].

Таким образом, проведенный обзор критических отзывов, принадлежащих перу современников первых постановок «Королевы Кипра», дает возможность слушателям XXI века не только живо воссоздать обстоятельства премьеры произведения и выяснить некоторые факты из истории его создания, но и, тем самым, существенно дополнить картину развития жанра исторической оперы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Berlios H. Première représentation de la Reine de Chypre, opéra en cinq actes, Le Journal des débats, 26 décembre 1841 / H. Berlios // F. Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841).* – Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland, 2005. – P. 123–137.
2. *Castil-Blaze F. Académie royale de musique. La France musicale, 26 décembre 1841 / F. Castil-Blaze // F. Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841).* – Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland, 2005. – P. 110–123.
3. *Chronique théâtrale. Le Feuilletton mensuel, 15 janvier 1842 // F. Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841).* – Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland, 2005. – P. 230–231.
4. *F. W. Théâtres – Académie royale de musique. Le Cabinet de lecture, 5 janvier 1842 / W. F. // F. Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841).* – Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland, 2005. – P. 225–230.
5. *Gautier T. Académie royale de musique. La Presse, 29 décembre 1841 / T. Gautier // F. Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841).* – Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland, 2005. – P. 182–194.
6. *Hipp P. Académie royale de musique. Le commerce 24 décembre 1841 / P. Hipp // F. Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841).* – Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland, 2005. – P. 53–54.
7. *J. T. Revue dramatique – Académie royale de musique. La Quotidienne, 26 décembre 1841 / T. J. // F. Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841).* – Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland, 2005. – P. 142–150.
8. *La Reine de Chypre, opéra en 5 actes, musique de M. Halévy, paroles de M. de Saint Georges. Le Charivari, 24 décembre 1841 // F. Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841).* – Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland, 2005. – P. 47–52.
9. *La Reine de Chypre. La Presse, 29 décembre 1841 // F. Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841).* – Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland, 2005. – P. 182–194.
10. *Première représentation. – La Reine de Chypre, opéra en cinq actes. Courier des théâtres, 23 décembre 1841 // F. Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841).* – Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland, 2005. – P. 40–44.
11. *Wagner R. Halévy et La Reine de Chypre. Revue et gazette musicale de Paris, 27 février 1842 / R. Wagner // F. Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841).* – Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland, 2005. – P. 321–254.
12. ****. Revue musicale. Revue des deux mondes, 31 décembre 1841 / *** // F. Halevy. La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841).* – Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland, 2005. – P. 195–208.

ПАРИЖ – МЕЧТА, РЕАЛЬНОСТЬ И ОБРЕТЕНИЯ Д. МЕЙЕРБЕРА

Исследуется формирование оперной эстетики Д. Мейербера под воздействием Парижа. В статье представлены культурные и художественные традиции города и тенденции их развития на рубеже 20-х – 30-х гг. XIX ст.

Досліджується формування оперної естетики Д. Мейербера під впливом Парижу. У статті репрезентовані культурні та художні традиції міста і тенденції їх розвитку на межі 20-х – 30-х рр. XIX ст.

Article is devoted to the formation of Meyerbeer's opera aesthetics under the influence of the city of Paris. Here the cultural and art traditions of the city and the tendencies of their development on a boundary of 20th – 30th decades of XIX century are described.

Факт влияния культурных и художественных традиций конкретного города на формирование эстетики, ценностных ориентиров и жанровых приоритетов художника не нуждается в доказательствах. В оперном искусстве Нового времени отсчет примеров подобной зависимости можно вести от К. Монтеверди. В эволюции *dramma per musica* в его творчестве несложно обнаружить смену мантуанской культурной традиции на венецианскую. Бесспорна определяющая роль Парижа в характере оперной реформы К. В. Глюка, а Вены – оперной реформы В. А. Моцарта. Поэтому, говоря об оперных исканиях и новациях Д. Мейербера, нельзя не учитывать значение французской столицы в формировании тенденций европейского искусства, которые, в свою очередь, определялись спецификой социально-политических и духовных процессов жизни Парижа.

Ярчайшая фигура романтического века, чьи открытия определили направленность жанрово-стилевой динамики оперы XIX столетия, Мейербер постепенно оказался в тени славы и растущей популярности новаторов младшего поколения – Верди и Вагнера. Миф Мейербера «от современников романтиков» в сочетании с культурными и социально-политическими тенденциями первой и второй третей XX столетия превратил выдающегося реформатора в персонажа «второго эшелона» оперной истории.

Фундаментальное научное исследование творчества композитора началось лишь в последней трети прошлого века. Монографии супругов Кудрун и Хайнца Беккер [7], Райнера Циммерманна [12] и др. появились как реакция на издание писем и дневников музыканта. Этот немецкий масштабный пятитомный проект под редакцией Вальтера де Груйтера (реализация которого заняла три десятилетия) стал решающим фактором в разрушении мифа Мейербера и выявлении его истинной роли в развитии оперы [10].

Тенденция освобождения истории музыкального искусства от субъективистских и идеологических искажений получила отражение не только

на родине композитора, но и в стране его оперных открытий – Франции. Автор двухтомного исследования Мари-Элен Кудру собрала и систематизировала отзывы парижской прессы на премьеры опер Джакомо Мейербера. Это позволило воссоздать оценку современниками оперных новаций композитора, весьма приближенную к исторической реальности [8]. Свидетельством настоятельной потребности в переоценке исторической концепции деятельности Мейербера стал проект известного кембриджского музыковеда Роберта Игнасиуса Летэйе «Дневники Джакомо Мейербера» в трех томах, осуществление которого началось в 1999 году [11]. Тип перечисленных трудов красноречиво свидетельствует о начале этапа исследования наследия Д. Мейербера, следовательно, творчество композитора нуждается не только в фундаментальных аналитических работах. Рост обобщающего потенциала современных культурологических теорий способствует постоянному осмыслению новых локальных вопросов жизни и деятельности композиторов прошлого (в том числе и Мейербера), изучение которых необходимо.

Цель статьи – выявить роль Парижа и культурно-художественных традиций и тенденций 20-х – 30-х гг. XIX века в формировании Мейербера – оперного реформатора.

По мнению итальянского ученого Дж. К. Аргана, в XIX ст. «роль мировой художественной державы» Франции уступила Италия, которая играла ее на протяжении пяти столетий [1, форзац]. Можно не соглашаться с указанной временной границей, поскольку процесс принятия на себя Парижем функции культурной столицы мира наблюдается уже со второй половины XVIII ст., но невозможно оспорить *место* формирования художественных вкусов Европы XIX ст. Даже наполеоновскому режиму, активно корректировавшему развитие культуры и искусства, оказалось не под силу изменить ситуацию. Уже к концу второго десятилетия Париж вернул себе положение европейского экспортера не только политических, но и художественных тенденций. Информация о важнейших культурных достижениях стран Европы, часто вместе с ее носителями (музыкантами-исполнителями и композиторами, литераторами, художниками и др.), *устремлялась* в Париж. И Париж, активно осваивал ее через различные формы (театры, салоны, литературные переводы, печатные издания), переплавляя в концептуально ориентированный художественный синтез. Одновременно французская столица продолжала быть вершительницей творческих судеб. Для художников XIX ст. гарантом всеевропейского успеха выступал Париж. Потому большинство оперных гениев века, от Г. Доницетти до Р. Вагнера, совершали попытки завоевания парижских оперных подмостков.

В судьбе оперы Париж играл особую роль начиная с конца XVII ст. Французская, а точнее, парижская¹ опера – культурный феномен уже потому, что она – единственная – сумела противостоять мировой монополии итальянской оперы и стать ее двухвековым оппонентом. Родоначальница французской оперной жанровой системы – *tragedie lyrique* – сыграла определяющую роль в формировании жанровых и стилевых приоритетов не только национальной музыкальной школы. Причиной было развитие в условиях двойного агона². С одной стороны, на протяжении всей истории существования ей приходилось выдерживать конкуренцию с итальянской оперой. С другой, – с момента рождения она вступила в серьезное соперничество с речевым театром, и, прежде всего, с трагедией, занимавшей высшую ступень в иерархии национальной художественной системы. В обоих случаях французскую оперу выгодно отличало то, что противостоящие ей жанры были канонизированы национальной традицией.

Шансы французской оперы занять ключевые позиции в национальной культуре заметно увеличились после канонизации классической трагедии в трактате Н. Буало-Депрео «Поэтическое искусство» (1674). Канонизация стала преградой для процессов жанровой и стилиевой эволюции трагедии, поскольку привела к «консервации» системы её выразительных средств, постепенному снижению её социокультурной значимости, наконец, переориентации инновационных процессов на другие театральные жанры, среди которых опера выдвинулась едва ли не на первое место. Сохраняя принадлежность к наиболее почитаемым во французской культуре жанрам, но избежав канонизации, она в течение двух столетий находилась в состоянии перманентного обновления. Борьба с трагедией заставила *tragedie lyrique* принять на себя социальную функцию идеолога, культурную миссию воспитателя эстетических норм французов. Опера стала почвой для непрерывных поисков новых средств, отражающих изменения духовной ситуации в стране³.

¹ Как известно, Италия, до последней трети XIX ст. оставаясь лишь географическим понятием, состояла из ряда самостоятельных государств со своими столицами, почитавшими необходимо иметь не только собственный оперный театр (а нередко и несколько), но и оперную школу. Каждая из них вносила свой вклад в формирование национальной традиции. Франция, напротив, будучи централизованной монархией, превратила Париж в центр не только политической, но и культурно-художественной жизни.

² Агон (греч.) – состязание.

³ Достаточно вспомнить, что *tragedie lyrique* появилась в конце 60-х – 70-х гг. XVII ст. в качестве выразителя новой концепции монархической власти, когда трагедия, представленная творениями великого Ж. Расина, утратила идеологические ориентиры, актуальные для придворно-аристократической культуры и перестала отвечать духовным запросам французского двора. Ее создателями стали композитор-итальянец Ж. Б. Люлли и драматург-француз Ф. Кино. В XVIII ст. опера превратилась в центр эстетико-идеологических баталий, получивших названия войн «люллистов» и «рамистов», «буффонов», «глиюкистов» и «пиччинистов». Участие в политических процессах, быстрая реакция на их изменения стала определяющей чертой французской оперы. Так, скажем, путь от «Сельского колдуна» Ж. Ж. Руссо и произведений Ш. С. Фавара к музыкальной

Свидетельством сохранения этой традиции и в первой половине XIX ст. может быть красноречивое замечание Г. Гейне: «Светские явления не политические здесь⁴ совершенно не важны, и я теперь очень хорошо понимаю, как Наполеон в Москве мог заниматься тем, чтобы разрабатывать регламент для парижских театров» [9, с. 31]⁵.

В первой половине столетия Италия еще сохраняла за собой статус первой оперной державы мира, поскольку по-прежнему продолжала быть школой оперных певцов и композиторов. (Именно с целью обучения мастерству написания опер с 1816 по февраль 1824 года Д. Мейербер жил в Италии). Однако инициативу перехватил Париж, где опера, вследствие специфики своего развития, была сориентирована на мобильное отражение новейших социокультурных тенденций. Вдобавок, канонизированная опера Италии могла позволить себе лишь путь «мягкой» эволюции, в то время как французская, существовавшая вне рамок жесткой канонизации, переходила от жанра к жанру путем радикальных реформ.

Соединение этих факторов объясняет магнетизм Парижа для композиторов XIX столетия. Подтверждением тому является письмо Д. Мейербера к известному басу Н. П. Левассеру, отправленное из Милана в 1823 году:

«Очень польстило мне место Вашего письма, в котором Вы сообщаете о хорошем мнении господина директора французской Оперы о моем слабом таланте. Вы спрашиваете меня, будет ли для меня привлекательно работать для французской сцены? Я уверяю Вас, что писать для французской оперы мне было бы гораздо почетнее, чем для всех итальянских театров вместе (впрочем, самым значительным из этих театров я дал мои произведения). Где, если не в Париже, находятся те неизмеримые средства, которые французская опера предлагает художнику, стремящемуся к тому, чтобы писать поистине драматическую музыку? Здесь, прежде всего, отсутствуют хорошие оперные тексты, и публика признает только один-единственный жанр музыки. В Париже имеются хорошие либретто, и я знаю, что Ваша публика равнозначно проявляет понимание всех видов музыки, если они полны изобретательности. Поэтому там для композитора представляется еще более невозделанное поле, чем в Италии. Вероятно, Вы спросите меня, почему при моем взгляде я до сих пор еще не стремлюсь писать для Парижа? Так как нам здесь представляют французскую оперу как поле, которое усеяно трудностями, и где обычно нужно ждать несколько лет, прежде чем с оперой можно выйти, это вызывает опасения. Я также признаюсь, что я в этом отношении, вероятно, избалован Италией, где до сих пор обо мне очень беспокоились, хотя признаюсь, что, скорее, это последствие исключительного снисхождения моей публики, чем моя собственная, очень маленькая заслуга» [7 с. 47].

Весьма витиеватый стиль письма не затеняет его, по сути, программного значения. Композитор точно определяет и свою цель, и путь ее достижения, и

драме К. В. Глюка стал художественным свидетельством становления и формирования сознания третьего сословия, оформления его идеологической модели, культурных ценностей и художественных вкусов.

⁴ Речь идет о Париже.

⁵ Здесь и далее подстрочный перевод, выполненный автором статьи.

место ее реализации. Воспитанный в духе немецкого романтизма, Мейербер стремился к созданию оперы драматического характера. Его сосредоточенность на серьезных, концептуальных жанрах подтверждают и сочинения, написанные в Италии: из шести опер – ни одной в жанре *buffa*. В то же время, работа для итальянских театров обнажила перед композитором реальную ситуацию с оперой в стране, которая внешне еще сохраняла в этом жанре владычество над миром.

Для Италии, порабощенной Австрией, опера оставалась символом духовной свободы. Ее мировое господство позволяло сознанию итальянцев идентифицировать жанр с идеей национального величия и могущества, утраченных в историко-политической действительности. К сожалению, одним из следствий такого отношения к опере было активное развитие в ней охранительной тенденции⁶. Успешные попытки ее обновления осуществлялись традиционно за пределами Италии и не только иностранцами, но, прежде всего, самими итальянскими гениями. Если жизнь и творческая деятельность Г. Спонтини и Л. Керубини обнаруживают признаки их «натурализации» во французской музыкальной культуре, то Дж. Россини, Г. Доницетти, В. Беллини и Дж. Верди руководствовались исключительно стремлением привести итальянскую оперу в соответствие с требованиями времени. Свои наиболее смелые новаторские решения все они реализовывали вдали от итальянских сцен, а чаще всего, на оперных подмостках Парижа.

Д. Мейербер верно оценивал состояние оперной культуры Италии. Безошибочно определил он и одну из главных причин застойных процессов в жанре – «отсутствие хороших оперных текстов»⁷. Речь идет не о качестве поэзии, а об отсутствии понимания новых драматургических задач, стоящих перед либреттистом. Наглядной была собственная практика Мейербера: на исходе второго десятилетия XIX века (!) в ходу все еще были либретто П. Метастазии или их переделки. Именно переделку либретто П. Метастазии предложил Д. Мейерберу один из его итальянских либреттистов, Г. Росси. На ее основе и была создана «Узнанная Семирамида», вторая итальянская опера композитора. Красноречивые строки о Ф. Романи, втором либреттисте, с которым сотрудничал Д. Мейербер, оставил Г. Берлиоз. Изливая в мемуарах

⁶ В то время, когда в других мировых музыкальных центрах Европы – Франции, Австрии и Германии – оперные композиторы искали пути освоения романтической эстетики, итальянская музыкальная общественность (публика, критики, театральная дирекция, исполнители, да и композиторы из разряда ремесленников) ревностно следили за чистотой репродуцирования жанров, в свое время покоривших оперные сцены мира.

⁷ Позднее отсутствие созвучной времени драматургии как болезненную проблему национального театра обозначил Верди. На призыв итальянского поэта Джузеппе Джусти объединить национальные художественные силы композитор ответил: «О, если бы у нас нашелся поэт, который мог бы построить драму так, как ты этого требуешь! Но, к несчастью, если мы хотим произведения, хоть немного поднимающего дух, мы вынуждены обращаться к иноземным вещам!» [6, с. 68–69].

свое полное разочарование «Монтечки и Капулетти» В. Беллини, он с горечью констатировал, что Романи – «большой поэт», но «жалкие привычки итальянских оперных театров» и его «заставили выкроить столь убогое либретто из шекспировского сюжета» [2, с. 210].

И Г. Доницетти, и В. Беллини, и Дж. Верди искали решение проблемы интеграции в европейское «романтическое пространство» за пределами итальянской культуры в драматургии В. Гюго, Ф. Шиллера, В. Шекспира и др. Что уж говорить о Д. Мейербере, для которого Италия была не более, чем школой овладения мастерством оперного письма. Он осознавал, что драматический импульс музыкальному решению может дать только оперный текст, отвечающий духовной ситуации современности. Подтверждением такой позиции служит оценка Ф. Листом первой реформаторской оперы Д. Мейербера «Роберт-Дьявол». Достижение ее художественной целостности Лист ставит в заслугу либреттисту оперы, французскому драматургу Э. Скрибу. В этой оценке не столь важна ошибка Листа, который не учел активного сотворчества Мейербера с либреттистом на всех этапах создания оперы и того, что почти все концептуальные новаторские решения принадлежали композитору. Важно то, что, акцентируя достижения Э. Скриба, он тем самым признает первенство литературно-драматической основы в процессе реформирования оперы.

Д. Мейербер в равной степени точно оценивал культурную ситуацию как в Италии, так и во Франции. Париж конденсировал европейские процессы стиле- и жанрообразования романтического искусства. Здесь обретали узаконенный романтический слог и структуру проза, поэзия, драма. Здесь же велись поиски концептуальных жанров инструментальной музыки и оперы нового времени. Композитора привлекала и парижская публика, которую перманентные политические перемены превратили в равно активного участника и социально-исторических, и художественных процессов. Но были основания и для его опасливого отношения к Парижу. Имевшаяся у него информация о сложности продвижения опер на парижские сцены отражала реальную картину постановочной практики французской столицы. Перспектива оказаться в очереди «безымянных» для Парижа композиторов, годами ждущих контракта, не привлекала Д. Мейербера после успехов в Италии.⁸ Даже в письме композитора нарочито скромные оценки им собственного дарования соседствуют со свидетельствами признания его творчества на родине оперы.

⁸ Там его восторженно принимала публика, о чем свидетельствует Г. Гейне, присутствовавший на представлении последней итальянской оперы Д. Мейербера «Крестоносец в Египте». «Если я видел когда-нибудь человеческое неистовство, то это было при представлении „Crocato in Egitto"... Это неистовство называется в Италии *figone*» [7, с. 48]. Ему заказывала оперы первая сцена Италии – миланский «La Scala». После премьерных *stagione* его оперы с успехом распространялись по другим театрам страны.

Значительный повод для опасений давало «прославленное» своеобразие французского восприятия в сочетании с недостаточным знанием Мейербером французской художественной традиции. «Мы судим об иностранных писателях, исходя из своих французских представлений. Мы требуем от них, чтобы они применялись к нашим склонностям и даже нашим предрассудкам» [5, с. 172]. Эту характеристику, которую П. Мериме дал национальному восприятию иностранной литературы, можно с полным правом адресовать деятелям любой сферы искусства. Подтверждение чему нетрудно найти, к примеру, в истории оперы. «Изобретательность» в музыкальном произведении, о которой пишет Д. Мейербер, могла быть оценена парижской публикой лишь в случае ее соответствия эстетическим представлениям французов. Но композитор не мог не сознавать, что его информированность о французских художественных традициях, равно как и о тенденциях современного французского искусства, была недостаточной.

Переезд Д. Мейербера в Париж оказался, с одной стороны, результатом роста его композиторского мастерства, с другой, – закономерным результатом центростремительных процессов музыкально-театральной жизни французской столицы. Параллельно развитию итальянских успехов Д. Мейербера Париж активизировал процессы включения в свою художественную орбиту лучших достижений инонациональных культур. Так, 30 июля 1824 года пост «директора музыки и сцены Итальянского королевского театра» французской столицы занял итальянец Дж. Россини, первая величина европейского оперного небосклона того времени. В свою очередь, триумфальный успех «Крестоносца» определил решение Дж. Россини поставить напумевшую оперу на сцене «Theatre Italien» и пригласить для постановки ее автора в Париж. О реакции Д. Мейербера можно судить из его ответного письма, адресованного Дж. Россини, датированного 9 января 1825 года⁹. Радость композитора была обоснована: он не обивал пороги директорских кабинетов парижских театров, он ехал в столицу Франции в статусе приглашенного композитора, а это уже был акт признания.

Д. Мейербер приехал в Париж, который осмысливал последствия революций и политических войн в «войне» литературной. Ее вели представители традиционного для Франции классицизма со сторонниками нового романтического направления. «Никогда еще ни один народ не испытывал более быстрой перемены в своих нравах и своих развлечениях, чем перемена,

⁹ «Мой божественный мастер! В розыгрыше трижды получить главный выигрыш лотереи кажется почти невозможным; тем не менее, я имел вчера это большое счастье. Во-первых: автограф Россини, во-вторых: чрезвычайно лестное письмо бессмертного маэстро; в-третьих: любезное приглашение с великолепной перспективой иметь возможность некоторое время находиться за гостеприимным столом рядом с Юпитером музыки. Я принимаю Вашу доброту так же радостно, как и благодарно» [12, с. 135].

происшедшая с 1780 до 1823 года. А нам хотят дать все ту же литературу!» - возмущался представитель новой литературной школы Стендаль [4, с. 189]. В унисон с высказыванием Стендаля звучал голос идеолога французского романтизма В. Гюго: «Если бы после революции, которая поразила все вершины и все корни общества, <...> если бы после такого величайшего события не произошло никаких изменений в умах людей, в характере нашего народа, – разве это было бы не удивительно?» [3, с. 439]. Однако в середине 20-х годов «бои» были преимущественно «литературного значения», на оперу они не распространялись, и не помешали расслышать первый парижский успех Д. Мейербера.

Премьера «Крестоносца» на сцене «Theatre Italien» стала первой парижской победой 34-летнего музыканта. Брат композитора Михаэль в письме к матери от 27 сентября сообщает, что никогда еще не говорили об успехе оперы столь восторженно, как об успехе «Крестоносца». Что отовсюду приходили «самые любезные и самые почетные письменные поздравления», но, главное, на квартиру Д. Мейербера приехал Л. Керубини, чтобы лично «благодарить Джакомо за музыкальное наслаждение, которое ему доставило произведение» [12, с. 137]. Несмотря на многочисленные разъезды композитора, связанные с выполнением контрактных обязательств в Италии и Германии, а также с событиями семейной жизни, с февраля 1825 года Париж становится городом, к которому отныне принадлежит Д. Мейербер. Соотнесение точно подсчитанных дней, проводимых композитором в Париже и вне его, не имеет значения. Уезжая в Берлин, Падую, Баден-Баден и другие города, Д. Мейербер оставался частью парижской культуры, ее исканий и обретений. Об этом свидетельствует подход композитора к постановке еще одной итальянской оперы – «Маргарита Анжуйская»¹⁰.

Однако «косметического» освежения итальянского канона французским духом для полного признания Дж. Мейербера Парижу было недостаточно. Необходимы были принципиально иные творения, отвечавшие духовной атмосфере Франции конца эпохи Реставрации. Нужен был *имманентный* французский дебют. Пятилетие, разделяющее парижские премьеры «Маргариты Анжуйской» и «Роберта-Дьявола» (1826–1831), для французского искусства было периодом первых творческих результатов деятельности

¹⁰ Если в случае с «Крестоносцем» Мейербер сосредоточил внимание на заполнении нужных ему певцов, на качестве их исполнения, сценическом решении, костюмах, декорациях, но сохранил либретто Газтано Росси, то в случае с «Маргаритой Анжуйской» он начал с изменения либретто. Оперу ставили на сцене «Одеон», и ее переработка была предложена драматургу Т. Суважу, писавшему для этого театра водевили. Т. Суваж увеличил произведение с двух до трех актов. В обновленном варианте «Маргарита Анжуйская» была с успехом представлена 11 марта 1826 года и выдержала 37 представлений.

национальной романтической школы, венчающих литературно-театральные и музыкальные процессы 20 – 30-х годов XIX ст.

Культурная жизнь Парижа эпохи Реставрации использовалась композитором как материал для *стратегического анализа*. Несмотря на внешнюю множественность и пестроту проявлений, она укладывалась в рамки двух магистральных тенденций: непосредственная реакция на происходящие события, – с одной стороны; и сублимация актуальной информации до уровня концептуального художественного обобщения, – с другой. Первая традиционно реализовывалась во множащихся театрах бульваров, периодической прессе, парижских кружках и салонах, вторая – в художественной поэзии, прозе, а также жанрах «высокой» театральной традиции.

Тактика Мейербера была безукоризненна. Он осваивал французскую культуру практически, активно расширяя круг знакомых: живущих в Париже композиторов, певцов, артистов, писателей, драматургов, дирижеров, театральных художников, владельцев периодических изданий, журналистов, государственных деятелей, занимавшихся вопросами культуры, в том числе, директоров театров. Он был гостем знаменитых салонов бывшего министра финансов Гизо и австрийского посла Аппоньи, где собирался «весь Париж». Его интересовали и тематические вечера, где приглашенные знакомились с художественными новинками непосредственно из уст «пророков» современного французского искусства, о чем свидетельствуют записи его дневника. К примеру, посетив «романтический литературный вечер» Антони Дешампа, он отметил, что слушал сатиры, стихотворения и поэтические мысли В. Гюго, и, как музыкант, не удержался от замечания: «затем музицировали, ужасно. Я ушел после первой пьесы» [12, с. 156].

Источниками литературных новинок и окололитературной полемики были не только салоны и литературные вечера, но и периодические газетные и журнальные издания. Журналистика переживала период бурного обновления, используя новые формы: критику злободневных проблем, фельетоны, рекламу, но, главное, романы с продолжением. В этих условиях читатель романа, будучи постоянным покупателем номера, одновременно становился и участником культурных процессов. Наконец, театрально-концертный Париж также использовался Мейербером как богатейший источник информации, равно как и средство поддержания старых и установления новых контактов. Он внимательно изучал оперный и драматический репертуар, детально осваивал постановочный процесс, проявлял повышенный интерес к французским драматургам – реальным или потенциальным оперным либреттистам. Его неизменное внимание к речевому театру было дополнительным средством выявления литературных тенденций, поскольку театр этого времени на практике осваивал достижения переводной и отечественной романистики, создавая ее сценический

«концентрат». Таким образом, можно говорить о том, что композитор изучал культуру Парижа фундаментально.

Красноречивым свидетельством процесса осмысления Мейербером французской литературно-театральной ситуации является подготовка французского дебюта. Первым собственно парижским проектом Мейербера должна была стать «Нимфа Дуная», работа над которой началась в 1826 г. По сути, Мейербер предложил Т. Суважу обработать в духе французских требований либретто оперы «Donauweibchen», принадлежавшее перу Карла Фридриха Хенслера¹¹. Решение Мейербера писать музыку на переделанное либретто оперы, уже прошедшей апробацию сценой, свидетельствует о том, что практику работы в оперном жанре, сложившуюся в XVIII ст. и усвоенную им в Италии, он преодолел не до конца. Но в деятельности Д. Мейербера нельзя не заметить и усиления интеграционных тенденций. Выбор комического жанра был сделан под воздействием духовных приоритетов, царивших в парижском оперном искусстве 20-х гг. XIX ст.

В русле парижских программно-эстетических устремлений оказалось и обращение к поэтике немецкого музыкально-театрального романтизма. Сознание французов было нацелено на восприятие достижений немецкой культуры еще в начале века работами Б. Констана «О трагедии Шиллера “Валленштейн” и немецком театре» (1809) и Жермены де Сталь «О Германии» (1810).

К началу подготовки парижского дебюта Д. Мейербером процесс освоения достижений немецкого искусства французской столицей протекал достаточно активно. Выходили переводы Э. Т. Гофмана, Л. Тика, А. и Ф. Шлегелей. В 1825 году появилась первая часть «Фауста» И. Гете в переводе А. Стапфера. В 1824 году в Париже был впервые поставлен «Фрейшютц» К. М. Вебера, опера, в которой для немецкой легендарно-фантастической образности было найдено адекватное жанрово-стилевое воплощение. В таком контексте решение Д. Мейербера работать над «Нимфой Дуная», казалось бы, резонировало с тенденциями художественной жизни столицы. Тема и образность оперы позволяли ее автору продемонстрировать отказ как от итальянской, так и от классицистической традиции в целом и примкнуть к процессу становления жанровой системы романтического искусства. Однако факт активной переписки Д. Мейербера с французскими литераторами, которая велась параллельно работе над «Нимфой», обнаруживает явные сомнения композитора в правильности принятого решения. Его письма к Эжену Монглаву, Жану Батисту д'Эпаньи, Леону де Вали, Александру Суме

¹¹ Как указывает Р. Циммерманн, эта «романтическая комическая опера» Ф. Кауэра была поставлена в 1789 г. в Вене и пользовалась большой популярностью [12, с. 145]. Комментируя выбор сюжета, музыковед высказывает предположение, что обращение к немецкому источнику было продиктовано стремлением исключить малейшие связи с итальянской традицией.

свидетельствуют о поиске возможности получить оригинальную идею, либретто, а, возможно, и проект от популярных парижских писателей. Перечень адресатов свидетельствует о знании Мейербером и современных французских литераторов, и современных французских литературы и драматургии¹².

Поиски соавтора-либреттиста, способного продуцировать оперные тексты, созвучные современным художественным тенденциям, увенчались успехом к началу 1827 г. В конце декабря в карманной книжке Д. Мейербера появляется запись о встрече с драматургом Э. Скрибом, назначенной на 1 января 1827 г. И, хотя до сих пор остается неизвестным, кто поспособствовал их первой встрече, и как она прошла, без преувеличения можно сказать, что эта встреча определила дальнейшую творческую судьбу композитора. Соавтор реформаторских опер Д. Мейербера осуществлял первые пробы пера в жанре водевиля. Э. Скриб творчески осваивал тенденции художественной жизни Парижа новой эпохи. Богатство его знаний в области современной французской театральной культуры сыграло немаловажную роль в совместной работе с Д. Мейербером. Это было обретение своего Ф. Кино или Ф. дю Рулле¹³ и рождение творческого тандема, которому суждено было создать жанровую модель концептуальной романтической оперы универсального характера.

Плод почти пятилетней совместной работы – «Роберт-Дьявол» – первая большая французская романтическая опера – вошел в круг произведений, обозначивших появление французской романтической художественной системы. В 1830 г. шумной премьерой «Эрнани» В. Гюго заявила о своем сценическом утверждении романтическая драма. В том же году состоялись две премьеры реформатора французской музыкальной инструментальной традиции Г. Берлиоза. Первая – драматическая фантазия на тему «Бури» В. Шекспира, представленная на прославленной сцене парижской «Орега», где получила одно из экспериментальных воплощений идея синтеза искусств. Вторая – «Фантастическая симфония», возвестившая со сцены консерватории о появлении первого романтического образца французской программной симфонии.

В 1831 году парижане прочли программные романы новой литературной школы: «Собор Парижской богородицы» В. Гюго и «Красное и черное» Стендаля. Наконец, 21 ноября того же года состоялся собственно парижский дебют Мейербера на сцене «Орега». «Роберт-Дьявол» принес немецкому

¹² Примером пристального внимания к новинкам театрально-литературного Парижа и моментальной реакции на них может служить эпизод совместной творческой работы композитора с Александром Дюма-отцом. Как только молодой драматург получил громкое признание столицы после триумфа пьесы «Двор Генриха III» (1829), Мейербер предложил ему сотрудничество. Правда, проект оперы «Les Brigands» остался нереализованным, хотя работа над созданием оперы велась и сохранились ее нотные и текстовые наброски.

¹³ Драматурги-французы, которые составили творческие тандемы (соответственно) с композиторами-иностранцами Ж. Люлли и Х. Глюком и сыграли важную роль в реализации их реформаторских замыслов на парижской сцене.

композитору признание «мэтров» французской оперы Энри-Монтана Бертоне, Л. Керубини. Спустя три дня после премьеры Ф. Лесюэр написал ему:

«Мой знаменитый Мейербер <...>! Я слышал это чудесное, превосходное произведение. С начала первого акта до конца пятого я находился в самом оживленном волнении. Удивление не покинуло меня ни на минуту...». Далее, определяя предыдущую эпоху как «век удовольствия», где господствовал гений Россини, Лесюэр продолжал: «Но в современный век <...> силы, энергии и мужественности Ваши чудеса искусства никоим образом не уступают Россини. Ваша огромная слава проникает в Европе повсюду; в будущем она распространится по всему земному шару; она распространяется таким образом, как звезды над нашими вершинами» [12, с. 170].

Резюме. Премьера «Роберта» в Париже стала первым свидетельством того, насколько точно был осуществлен Д. Мейербером выбор места для обучения и последующей реализации его оперной реформы. Глубокое освоение оперного наследия и художественных тенденций культуры Франции помогло композитору безошибочно определить элементы нового жанрово-стилевого синтеза и создать произведение, смоделировавшее развитие романтической концептуальной оперы и балета. Своеобразие парижской культурно-художественной традиции позволило композитору чутко реагировать на смены духовно-эстетических веяний времени, инспирируя перманентность жанрово-стилевой эволюции его творчества.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства [Текст] : В 2-х томах / Дж. К. Арган. – М. : Радуга, 1990. – Т. 2. – 239 с.
2. Берлиоз Г. Мемуары [Текст] / Г. Берлиоз. – М. : Гос. Муз. Издат., 1961. – 915 с.
3. Гюго В. Предисловие к сборнику «Новые оды» [Текст] / Гюго В. // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М. : Изд-во Моск. университета, 1980. – С. 436–443.
4. Затонский Д. В. Стендаль [Текст] / Д. В. Затонский // История всемирной литературы. – М. : Наука, 1989. – Т. 6 – С. 185–195.
5. Мериме П. Об испанской литературе [Текст] / П. Мериме // Собр. соч. : В 6-ти тт. – М. : Правда, 1963. – Т. 5. – С. 171–188.
6. Эсе Ласло. Если бы Верди вёл дневник... [Текст] / Ласло Эсе. – Будапешт : Корвина, 1966. – 295 с.
7. Becker, Heinz. Giacomo Meyerbeer: ein Leben in Briefen [Text] / Heinz und Gudrun Becker. – Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1983. – 298 S.
8. Coudroy Marie-Helene La critique parisienne des “grand operas” de Meyerbeer [Text] / Marie-Helene Coudroy. – Saarbrücken : Musik-Edition Lucie Galland, 1988. – 329 p.
9. Coudroy Marie-Helene Le Pardon de Ploërmel [Text] / Coudroy Marie-Helene. – Bietigheim : Musik-Edition Lucie Galland, 1992. – 145 p.
10. Heine Heinrich. Französische zustände / Robert le Diable / Giacomo Meyerbeer [Text] / Heinrich Heine ; Text und Bildredaktion : Ilka Seifert. – Berlin : Berlin & Staatsoper Unter den Linden, 2000. – S. 27–31.
11. Meyerbeer Giacomo: Briefwechsel und Tagebücher [Text] / Giacomo Meyerbeer. – Berlin : GmbH & Co., 1970 – 1998. – Bd. 1–5.

12. *The Diaries of Giacomo Meyerbeer [Text]*. – London : Associated University Presses, 1999. – 2002. – Vol. 1–3.
13. *Zimmermann Rianer. Giacomo Meyerbeer: eine Biographie nach Dokumenten [Text] / Rianer Zimmermann*. – Berlin : Henschel, 1991. – 1. Aufl. – 464 S.

УДК 792.02:792.82

Екатерина Краснощек

РОЛЬ Ж. КОКТО В ОФОРМЛЕНИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА СИНЕМА-БАЛЕТА Д. МИЙО «БЫК НА КРЫШЕ»

Розглядається роль Ж. Кокто у процесі оформлення сценічного часопростору балету Д. Мійо «Бик на даху».

Рассматривается роль Ж. Кокто в процессе оформления сценического времени-пространства балета Д. Мийо «Бык на крыше».

J. Cocteau's role in creation of scenic time-space process in the ballet "The bull on the roof" by D. Milhaud is discussed.

Ж. Кокто, воплотивший в своем творчестве идеалы искусства XX века, сегодня, на рубеже III тысячелетия, предстает в роли антипода эталонов породившего его столетия. В глазах современников Ж. Кокто выглядел ниспровергателем многовековых традиций прошлого, дерзким провозвестником искусства будущего. Однако на рубеже XX – XXI вв. поэт выступает в амплу режиссера – художника, своеобразно претворяющего вечные законы искусства, модифицирующего их согласно требованиям породившей его эпохи. Многогранность творческого облика Ж. Кокто, соединившего в своем искусстве прошлое и будущее, обуславливает **актуальность** обращения к его наследию с **целью** раскрытия его художественного своеобразия. **Задача** данной статьи – выявить степень воздействия творческих принципов Ж. Кокто на итоговое оформление концепции синема-балета Д. Мийо «Бык на крыше».

Объект исследования – творческое содружество Ж. Кокто и Д. Мийо и его художественные результаты; **предмет** – эстетические принципы Ж. Кокто и их воплощение в сценографии синема-балета Д. Мийо «Бык на крыше», являющегося **материалом** предлагаемой работы. **Методология** исследования базируется: 1) на выявлении жанровых констант, составляющих синтетическое целое синема-балета Д. Мийо – Ж. Кокто; 2) на компаративном анализе, позволяющем установить характер воздействия различных видов искусства на художественную концепцию произведения.

20-е годы XX в. в творчестве Д. Мийо отмечены поиском собственного стиля в водовороте разноплановых художественных тенденций и течений. Результатом новаторских исканий содружества Ж. Кокто – Д. Мийо явилось яркое, парадоксальное произведение – синема-балет «Бык на крыше».

Из единства стремительной музыки, экстравагантного сюжета, изысканной изломанной пластики актеров родилось творение, сотканное из новизны и противоречий, вполне соответствующее духу 20-х гг. XX в. и «стилю души» Ж. Кокто. Название произведения стало эмблемой бара, где собирались члены «Французской Шестерки», Ж. Кокто и примыкавшая к ним парижская богема. В дальнейшем бар «Бык на крыше» служил символом Парижа 20-х годов. Д. Томпсон упоминает о том, что до сих пор существует заблуждение, согласно которому Д. Мийо назвал *cinema-symphony* «Бык на крыше» в честь уже существовавшего бара, а не наоборот [16].

Вместе с тем, бар «Бык на крыше» появился после создания одноименного балета и стал современным аналогом ушедших в прошлое литературных кафе. Ж. Кокто так подытоживает свои воспоминания об истории возникновения знаменитого бара: «Как-то раз Дариус сказал мне: “Литературные кафе вышли из моды. Давайте будем собираться в баре”. Этот бар, где Винер и Дусе играли в четыре руки, первые завезенные из Нью-Йорка блюзы, стал знаменитым “Быком на крыше” и превратился в наш штаб. Сам хозяин, Мойзес, просил, чтобы я позволил ему перенести на вывеску название моей пантомимы» [5, с. 763].

Относительно происхождения названия кинематографического балета Д. Мийо в различных изданиях имеются противоречивые сведения. Так, согласно данным, содержащимся в мемуарах Ж. Кокто, заглавие пантомимы «Бык на крыше» Д. Мийо (1892–1974) позаимствовал «из какой-то бразильской вывески, вычитанной Полем Клоделем» [5, с. 761]. Однако Манозль Корреа до Лаго указывает, что это название «ни фантастическое, ни фольклорное» [16]. На самом деле источником названия балета «Бык на крыше» стало наименование одного из хитов бразильского карнавала 1918 г. – танго «O boi no Telhado», написанное Jose Monteiro, публиковавшимся под псевдонимом Ze Boiadero. О верности приведенной версии косвенно свидетельствует и тот факт, что мелодия танго «O boi no Telhado» (перевод с португальского – «Бык на крыше») – одна из многочисленных тем, на основе которых сплетается музыка эксцентричного балета. Уже в названии произведения заложена логика парадокса, пронизывающая все уровни организации произведения Д. Мийо – Ж. Кокто.

Первоначально, как известно, Д. Мийо предназначал эту музыку для дальнейшего использования в одном из фильмов Ч. Чаплина, в то время весьма популярных. Фильмы с участием гения немого кино отмечает особая стилистика, определенный тип содержания, обусловленные спецификой созданного великим актером образа грустного и смешного одновременно маленького человечка. Большое значение для понимания исходного замысла композитора обретают и черно-белая цветовая гамма чаплиновских фильмов, их

принадлежность к эпохе господства «великого немого», характерная угловатость самого героя. Эти качества повлияли на стилистику музыки «Быка на крыше», отмеченную интонационной яркостью, выразительностью образов, неразрывно связанную с методом монтажной драматургии, соответствующей логике развертывания чаплиновских фильмов.

Однако под влиянием общения с Ж. Кокто первоначальный «кинематографический» замысел Д. Мийо был изменен, оставив отпечаток на жанровом определении произведения (cinema-simphony). Ж. Кокто, знавший кинематограф изнутри, не мог не привнести свойственные искусству кино принципы в сценическое действие. Драматург создал такую концепцию балета, которая подняла значение кинематографа как «десятой Музы» (по выражению Ж. Кокто), воссоздав на сцене «шаблон» немого кино. Ж. Кокто убедил Д. Мийо поставить спектакль к уже готовой музыке. Драматург написал сценарий пантомимы к балету, сохранив в нём изначальный кинематографический характер, придав происходящему действию оттенок нереальности. Отсюда стиль хореографии, отмеченный влиянием циркового искусства. Замысел пантомимы-фарса должен был продолжить линию «Парада» Э. Сати – Ж. Кокто («реалистический балет», по определению Ж. Кокто), основанную на парадоксальном соединении сверхреального и абсурдного («фарс»).

Стиль эстетики «Быка на крыше» можно определить ёмким понятием самого Ж. Кокто – «иррациональный реализм» [12, с. 588], нашедшим воплощение не только в этих балетах, но и во всех творениях этого периода. Родство двух авангардных балетов подтверждает и модернистский стиль хореографии (основанный на акробатических трюках и танцевальных движениях бытовавших в то время дансов и рэгтайма), у истоков которой стоял балетмейстер Л. Мясин, работавший над хореографией «Парада» Э. Сати.

Помимо связей с рядом временных искусств (кино, балет-пантомима, цирк), Манозль Корреа до Лаго отмечает причастность стиля балета Дариюса Мийо «Бык на крыше» стилю реди-мейд (от англ. *ready-made* – готовый). Впервые введенный французским художником Марселем Дюшаном, стиль *ready-made* демонстрирует предметы повседневного обихода, изъятые из среды их обычного функционирования и без каких-либо изменений представленные на художественной выставке, где они обретают значение произведений искусства. Стиль реди-мейд основан на утверждении нового взгляда на вещь и вещьность. Предмет, переставший выполнять утилитарные функции и включенный в контекст пространства искусства, то есть ставший объектом неутилитарного созерцания, начинал выявлять новые смыслы и ассоциативные ходы, не известные ни традиционному искусству, ни обиходно-утилитарной сфере бытия. Ибо никакая живописная копия не может представить предмет лучше, чем он сам себя являет.

В итоге «Бык на крыше» синтезировал эстетику немого кино эпохи Чарли Чаплина и современного Д. Мийо дансинга, балета-пантомимы и цирка, представленную акробатикой. Данный синтез является достаточно органичным, поскольку пластике Чарли Чаплина присуще нечто общее как с акробатическими трюками, поданными в комедийном ключе, так и с пантомимой.

Музыка пантомимы-балета «Бык на крыше» – дань традициям немого кино: составляя отдельный ряд и воссоздавая сопутствующую игру камерного оркестра (или пианиста-тапера), она исполняла *вспомогательную* роль. Функционированию музыки в немом кино Д. Мийо уделил внимание в работе «In notes without music» (1949). Он пишет: «Немые фильмы сопровождалась фрагментами классической музыки, осуществляемыми большими или малыми оркестрами или даже единственным фортепиано, согласно финансовым возможностям» [16].

При знании особенностей роли музыки в немом кинофильме, учитывая её прикладную функцию, Д. Мийо в балете «Бык на крыше» переосмыслил её, исходя из замысла произведения. Композитор осуществил своего рода «перевод» стиля реди-мейд из сферы живописи в область музыки, придав ей утилитарный характер и создав отдельный смысловой ряд звукообразов. При этом в «Быке на крыше» возникло иное соотношение кинодействия и музыкального ряда. Если в киноискусстве «видеоряд» первичен, а музыка следует за ним, то в творении Д. Мийо – Ж. Кокто действует обратная связь. В итоге происходит смена функций музыки и сценического действия: первая обладает (при всей своей «утилитарности») самоценностью, а сценическое действие обретает прикладное значение.

Либретто-комментарии Ж. Кокто к музыке Д. Мийо столь подробны и конструктивны, что, по сути дела, едва ли не нивелируют возможность их творческого переосмысления режиссером. Ибо функцию режиссера, как следует из приведенных комментариев, Ж. Кокто, по-видимому, решил совместить с функцией либреттиста и закрепить обе их за собою. Либретто содержит точнейшие указания по режиссерскому оформлению спектакля. Это – сценография и режиссура «от Ж. Кокто».

Итак, место действия – бар в США. Время – период господства «сухого закона». Не случайно свободолюбивый и склонный к эпатажу Ж. Кокто выбрал ареной сценических перипетий сюрреалистического действия американский бар, посетители которого тайно употребляли алкогольные напитки и играли в азартные игры. Запрет чего бы то ни было всегда вызывает желание его нарушить. Более того, в период «сухого закона» для определенного круга американцев это несоблюдение общественного порядка являлось способом проявить свою свободу, избранность, принадлежность к элите. Ж. Кокто выстроил действие таким образом, что постепенное опьянение героев не только

вызывает динамизацию действия, но и втягивает самого зрителя в мир сверхреальности, фантазмагории, сюрреалистического сна.

Действие «Быка на крыше» обнаруживает «лунатический механизм» (выражение Ж. Кокто [6, с. 320]) и предстает как *способ выхода* за пределы реальности: из стереотипов плоскостного унифицированного, утилитарного, урбанизированного мира – в сферу сущностей, душ, предметов в стиле *ready-made*. При этом в «лунатическом» мире действуют те же предметные категории, что и в мире утилитарном, однако поданные в ирреальном, фантазмагорическом свете. Так возникает особый тип реализма, названный Ж. Кокто иррациональным.

В послесловии к сценарию фильма «Кровь поэта» (1930) Ж. Кокто упоминает слова, произнесенные его работницей после просмотра: «Час провела в другом мире». Для автора этот отзыв явился высшей оценкой: «Это похвала, да еще какая красивая, не так ли?» [7, с. 317]. Кинным мирам стремился Ж. Кокто и в своей поэзии. Так, по мнению поэта, «лунатический механизм» действует «вместо размышлений»: «Спать стоя означает говорить, не отдавая в том себе отчета, то есть исповедоваться. Это значит – сказать такое, что ты не скажешь никому. Ты раскрываешься, и мрак перестает быть мраком» [7, с. 320].

Другой пример. В сценарии Ж. Кокто к фильму «Завещание Орфея» (1959) первые строки авторского текста гласят: «Привилегия кинематографа состоит в том, что он позволяет большому количеству людей совместно видеть общий сон, и в том, помимо этого, что он показывает со всей строгостью реализма фантазии ирреальности. Короче говоря, прекрасное средство доставки поэзии» [7, с. 402].

Из вышесказанного следует, что кинематографический балет «Бык на крыше», созданный в 1919-м г., стал прообразом будущих фильмов режиссера и сценариста Ж. Кокто, поскольку именно в этом сочинении художник наметил основной способ выражения смысла творимого им искусства.

Перейдем к анализу драматургии балета с целью выявления воздействия различных видов искусства на художественную концепцию произведения.

Среди персонажей спектакля «Бык на крыше» – Бармен, Дама в красном, Рыжеволосая дама, Негр-боксер, Негритенок, Месье (господин во фраке), Полисмен. Героев Ж. Кокто наделил однозначностью. Актеры с гипертрофированными картонными головами, по мнению автора, также «двигающиеся декорации». Конкретика в созданных драматургом словесных портретах героев роднит их с персонажами комедии dell'arte. Ж. Кокто «опредмечивает» своих героев, избегая индивидуализации. Подобный принцип деформации образов наблюдается и в стиле действия, выбранного Ж. Кокто для постановки оперы

И. Стравинского «Царь Эдип», где герои выглядят как движущиеся статуи, а актеры играют в масках. Метод Ж. Кокто основан на фиксации одной доминирующей эмоции, однозначности героя-маски. Так, в «Быке на крыше» выявляется современная атрибутика масок театра dell'arte.

Ж. Кокто чрезвычайно подробно описал детали декоративного фона спектакля. Грубость предметного мира, как и утверждаемый изначально порядок, заявленный в прологе, в процессе развития сюжета будут нарушены. Ж. Кокто, таким образом, изначально закладывает «фундамент» для реализации задачи вырвать действие из предметного мира. Этот мир конкретных форм, характерный для стиля ready-made, являет собой фон для фантастического действия. Ж. Кокто уподобляет живое неживому, в результате чего в мире стертой индивидуальности начинают действовать законы фантазмагии (в их числе – соединение несоединимого). Согласно Ж. Кокто, «Ничто не требует большей правдивости, чем выдумка» [15, с. 40].

Драматург применил ассоциативный метод, благодаря которому один предмет мира ready-made уподобляется другому. Ж. Кокто установил систему соответствий между предметами реального мира, в результате чего между ними возникли фантастические связи.

Следующим признаком ирреальности происходящего, возникающим в завязке сюжета, становится медленно вращающийся вентилятор, на котором акцентируется внимание после поднятия занавеса. «Не спеша», не в такт музыке, зато в соответствии со скоростью вентилятора, двигаются персонажи. Начинается сомнамбулическое повествование, насыщенное причинно-следственными отношениями, опирающимися на логику парадокса. Так, например, движение вентилятора порождает аналогию с «колесом смысла» (Ж. Кокто), символ которого будет представлен в танце Рыжеволосой дамы, исполненном вниз головой. Удар бильярдного кия подобен выстрелу из револьвера; кий напоминает сигару, которую обрежут выстрелом. Формируется логика фантазмагии, согласно которой следствие и причина взаимодействуют между собой на различных смысловых уровнях.

Развитие сюжета одноактной пантомимы-фарса «Бык на крыше» можно условно разделить на три этапа. Первый из них является экспозицией места действия, его основных предметов и героев (заканчивается уходом Дамы в красном в бильярдную). Второй представляет основные «игровые моменты» действия (заканчивается пасторальным вальсом Полимена). Третий этап – развязка действия (завершается воскресением Полиейского, которому Бармен «разворачивает трехметровый счет»). На всех этапах развития сюжета присутствует тот или иной вид «оружия». Револьвер, с помощью которого Бармен подрезает сигару Негру-боксеру, – первый атрибут несостоявшегося убийства. Вторым таким атрибутом становится огромная жемчужина-закорка

для галстука, которой Букмекер бьет по голове Негра. Наконец, оружием, представленным Ж. Кокто во второй части фарса, становится вращающийся вентилятор, отрубаящий голову Полицейскому. Выявляется некий смысловой ряд, объединяющий, казалось бы, далекие по своему предназначению предметы, наделенные общей направленностью в их применении: револьвер, жемчужина, вентилятор.

Завязка сюжета начинается с экспозиции мужских образов: это – бело-розовый Бармен, Негр-боксер, Негритенок. Отправные точки сюжета обусловлены действиями Бармена: он встряхивает стаканы с коктейлями, подрезает сигару при помощи револьвера, вешает объявление «Здесь пьют только молоко», приводит в движение рычаг вентилятора, подает голову Полицейского на блюде «безучастной Рыжей даме», воскрешает умерщвленного героя, предъявляет ему счет. Развитие сценического образа Бармена, совершаемые им действия совпадают с музыкальным воплощением основного интонационного «зерна» этого творения – «фондо-темой».

Функция Негритенка в экспозиционном разделе состоит в подчеркивании сопричастности сценического действия «немому» кино. Всю первую часть Негритенок играет в бильярд, «картинно поднимая ногу», «целясь, как на американских литографиях». Ж. Кокто подчеркивает нарочитость, некоторую наигранность, свойственную пластике актеров немого кино. Образ Негра-боксера также ориентирован на «готовый стандарт», каковым в данном случае является стереотипное представление об американском спортсмене.

Два типа урбанизированных дам – вульгарная и томная «Дама в красном» и грубоватая эмансипированная «Рыжеволосая» – представляют экспозицию женских образов. Господин во фраке (Месье) появляется на той фазе сонатного аллегро, где должна была бы появиться заключительная партия. Он – спутник Дамы в красном, «фрачный герой». Это – пара полусвета. Другая пара – Рыжеволосая дама «с мужской походкой» и «Букмекер с золотыми зубами» – оттеняют её. Букмекер – игрок, носитель одного из атрибутов убийства – жемчужины, и, одновременно, аналога бильярдного шара, – атрибута игры. Сцена мести Букмекера, вследствие которой «валится на пол» Негр-боксер, выполняет функцию водораздела между условными первой и второй частями.

На данном этапе развития действия уже проступают несколько параллельных планов: мужские и женские персонажи вступили во взаимодействие, намечен игровой смысловой ряд. К нему относятся две игры: бильярд и игра в кости, участники которых меняются между собой местами. Негритенок из первой части и дама из второй меняются играми. Игра в кости представлена в коллажной кубистской манере. Механическую доску образуют «головы» Месье, Букмекера и Бармена, скрывающегося «за газетой с буквами, как на афише». Кости – это настоящие картонные коробки, вращающиеся вокруг своей оси.

Условная «разработка» сценета-балета представлена рядом сцен: падение Негра, якобы убитого Букмекером; танец Букмекера и Танго двух Дам. Перелом в развитии действия связан с появлением Полицейского.

Полицейский появляется в баре как судья и палач. Однако, по законам игрового действия, палач становится жертвой. Бармен, главный обманщик и лицедей, поменяв местами ложь и истину, становится судьей над палачом.

Кульминационная зона характеризуется процессом крещендирования. Первый этап кульминации составляет сцена смерти Полицейского, второй – танец Рыжеволосой дамы, отождествляемой Ж. Кокто с Саломеей, совершаемый не только на глазах у посетителей бара, но и у всего зрительного зала. Дама покидает сцену, выполняя акробатический трюк – «колесо», что, по замыслу режиссера, должно означать «колесо смысла». Символ колеса имеет здесь несколько трактовок. Суть этого образа состоит в создании аналога циклического времени, отличного от линейного. Первое есть олицетворение вечного круговорота бытия, символ мирового порядка. Не случайно в эпоху античности колесо было символом удачи (колесо Фортуны), которой сопутствует случайность: тот, кто сегодня возвышен, завтра будет унижен; того, кто ныне пребывает внизу, колесо Фортуны завтра вознесет на вершину. Символ колеса (круга) находит отражение и в музыке балета, первостепенной в произведении Д. Мийо – Ж. Кокто. Форма рондо, выбранная Д. Мийо для воплощения музыкального содержания, по определению, означает «круг». Символ колеса в сценическом действе пантомимы соединил сферы зримого и слышимого, явив нам «ключ» к постижению гармонии и цельности произведения.

Важным предфинальным жестом сценета-балета, сценически обыгранным Кокто, является одаривание Бармена розой, извлеченной из петлицы костюма Месье Дамой в красном. Возникает определенная ассоциативная связь с эпизодом из оперы Бизе «Кармен». Хотя возможна и другая расшифровка значения символа розы. В «Профессиональном секрете» (1921) этот образ появляется в следующем контексте: «Макс Жакоб предложил основать анти-модернистский союз. Я призывал отречься от небоскребов и вновь вернуться к розе. Но это было неверно истолковано. Вернуться – не значило оживить старый цветок. Наоборот, я хотел вырастить новый» [5, с. 669]. Таким образом, следует предположить, что роза в спектакле – символ новой поэзии, к созданию которой стремился Ж. Кокто.

Уместно затронуть отношение Ж. Кокто к сакральной тематике. Ж. Кокто переосмысливает природу сакрального. Мотивы усекновения главы и воскрешения становятся вершиной эксцентрисма поэта, свидетельством парадоксальности натуры Ж. Кокто – Великого магистра ордена Приората Сиона (1918–1963).

Важной составляющей в развитии сюжета являются танцы. Показательно, что в условной «экспозиции» их нет. В фазе развития представлены триумфальный танец Букмекера и Танго женщин, буколический танец Полицейского, трактуемый Ж. Кокто как «милый балет». В кульминационной зоне действия введен танец Рыжеволосой дамы с головой Полицейского на блюде (пародия на танец Саломеи из оперы Р. Штрауса). Отдельного внимания заслуживает танец Полицейского как единственный вальс в этом мире бразильского карнавала. Что касается танца Саломеи, то он включает в себя череду акробатических трюков, которыми заканчивается кульминационная зона в сюжетном развитии и третий «цикл» в музыкальной драматургии.

Танцы – одно из воплощений игры в концепции Д. Мийо – Ж. Кокто – обладают двойственной функцией. В музыкальной драматургии они – основа всей концепции, в сюжетно-сценическом плане – лишь отдельные этапы действия.

Развязка открывается сценой воскрешения Полицейского и предьявления ему фантазмагорического по своим размерам счета.

Основная идея сценического замысла Ж. Кокто – Д. Мийо раскрывается в Резюме-финале и преподносится в гипертрофированном виде. Полицейский должен заплатить по счетам: в утилитарном мире все должно быть оплачено, включая смерть и воскрешение.

Выводы. В области музыкального материала действуют свои закономерности использования заимствованных тем, собирающихся в целое как сеть “ready-made”. Композиционный процесс в балете Д. Мийо представлен взаимодействием авторской рондо-темы и «готовых» цитат в стиле ready-made. Таким образом, рассматривая драматургию музыкального материала балета-пантомимы в целом, следует отметить, что Ж. Кокто исходил из той органики, которая, в первую очередь, была заложена в музыке Д. Мийо. Сценарист вывел метод ready-made и на сценический уровень произведения. Стиль ready-made, представленный в балете-пантомиме «Бык на крыше», проявляется на различных уровнях художественного целого. Музыкальный ряд «Быка на крыше» представляет собой череду ярких сменяющих друг друга картин, подобных захватывающему фильму на экзотический сюжет карнавала в Рио. Д. Мийо воплотил в балете новую для начала XX в. логику монтажной драматургии, позволившую объединить кинематографическое и симфоническое действо. Принцип карнавала, присутствующий в музыке, нашел преломление в драматургии Кокто (однозначность героев-масок).

Необходимо отметить роль символики образа круга, пронизывающей все уровни смыслообразования произведения. Таковы визуально-сценические модификации фигуры круга – ирреальные кольца дыма, жемчужина, бильярдный шар, вентилятор, отсеченная голова, блюдо, «колесо». Процесс

музыкального формообразования также является целенаправленным воспроизведением движения по кругу. Об этом свидетельствует последовательное конструирование формы рондо, охватывающее всё музыкально-кинематографическое действие балета. И в тональном плане произведения композитор создает развернутую систему модуляций с возвратом к основной тональности, что на уровне ладотональной логики целого формирует фигуру круга. В балете, воплощающем взаимодействующие идеи вечного движения и вечного возвращения, многократно на разных уровнях целого воспроизводится идея кольца смысла, колеса бытия.

Особый исследовательский интерес представляет сопоставление произведений для сцены Ж. Кокто, одним из которых является балет «Бык на крыше», с его режиссерскими работами в кинематографе. Безусловно, метод «прикрепления овеществленных метафор» [15, с. 138] и образная поэтика роднят эти сферы в творчестве режиссера-поэта. Искусствоведы В. Шитова и И. Соловьев высказали мысль, что «Вечное возвращение» 1943 г. (сценарий Ж. Кокто, режиссура Ж. Деланнуа) «в чем-то похоже на трагический балет, тогда как “Орфей” (1949 г., сценарий и режиссура Ж. Кокто) – на балет философский» [цит. по: 15, с. 148]. Из этого следует, что не только кинематограф повлиял на сценическое искусство первой половины XX в., но и жанр балета нашел отражение в драматургии кинофильмов этого периода.

Исходя из того, что в последующих произведениях Ж. Кокто, представляющих различные виды и жанры искусства, образ быка обретает сквозное символическое значение, можно утверждать, что на творчество поэта весомое влияние оказала его совместная работа с Д. Мийо над *cinema*-балетом «Бык на крыше».

Бык с рогами в виде лиры, Орфей, чье чело венчают рога лиры, – сквозные поэтично-символические образы в искусстве Ж. Кокто, представленные как в художественном фильме «Кровь поэта», так и в его многочисленных рисунках. Образ быка – один из ключевых символов кинофильма «Кровь поэта» 1930 г., сценарий которого написан Ж. Кокто. Бык предстает как зооморфный символ креативной мощи.

Другими словами, приведенный анализ подтверждает, что роль генератора идей в создании концептуального целого в оформлении сценического времени-пространства *cinema*-балета Д. Мийо «Бык на крыше» принадлежит Ж. Кокто. В качестве режиссера и сценариста он применил методы новой для 20-х гг. XX в. эстетики. Среди них: «метод прикрепления овеществленных метафор» (Ж. Кокто), базирующийся на распространении стиля «ready-made» на сценографию и музыку, метод кодирования художественных смыслов, символичность мышления.

Драматургия сінета-балета «Бык на крыше» является синтезом принципов театрального искусства, цирка и кинематографа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. О музыке XX века [Текст] / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1982. – 200 с.
2. Балашова Т. Французская поэзия XX века [Текст] / Т. Балашова. – М. : Наука, 1982. – 383 с.
3. Кокорева Л. Дариюс Мийо [Текст] / Л. Кокорева. – М. : Сов. композитор, 1986. – 336 с.
4. Кокорева Л. Фольклор в музыке Дариюса Мийо [Текст] / Л. Кокорева // Проблемы музыкальной науки. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 301–331.
5. Кокто Ж. Петух и арлекин [Текст] / Ж. Кокто. – СПб : Кристалл, 2000. – 864 с.
6. Кокто Ж. Портреты-воспоминания [Текст] / Ж. Кокто. – М. : Известия, 1985. – 160 с.
7. Кокто Ж. Собрание сочинений [Текст] : В 3 тт. / Ж. Кокто. – М. : Аграф, 2001. – Т. 1. – 447 с.
8. Марэ Ж. Истории из моей жизни [Текст] / Ж. Марэ. – К. : Мистецтво, 1997. – 224 с.
9. Музыка XX века. Очерки [Текст] : В 2 ч. // Под ред. Б. М. Ярустовского. – М. : Музыка, 1984. – Ч. 2, кн. 4. – 510 с.
10. Печников Б. Рыцари церкви [Электронный ресурс] / Б. Печников. – Режим доступа : <http://jhistory.nfarman.com/Lesson7>. – загл. с экрана.
11. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века [Текст] / Г. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. – 231 с.
12. Френо А. Беседы о кинематографе [Текст] / Ж. Кокто. Петух и арлекин. – СПб : Кристалл, 2000. – С. 571–606.
13. Шевцов О. Золото тамплиеров [Электронный ресурс] / О. Шевцов // Известия науки. – 2008. – №3. – Режим доступа : <http://www.inauka.ru/history/article>.
14. Шнеерсон Т. Французская музыка XX века [Текст] / Т. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1970. – 576 с.
15. Янушевская И. Жан Марэ [Текст] / П. Янушевская, И. Демин. – М. : Искусство, 1969. – 300 с.
16. Lago Correa do. A Composition in the Age of "Ready-Mades" [Text] / Correa do Lago [The introduction for music] // Le boeuf sur le toit / Milhaud Darius. – USA : Dover edition, 2002. – P. 15–19.
17. Thompson D. The Boeuf Chronicles [Electronic resource] / D. Thompson. – Режим доступа : <http://daniellathompson.com>. – загл. с экрана на англ. яз.

Розділ 3. Історія виконавського мистецтва та методи його дослідження

УДК [78.03:786.2]:78.071.2(477.54)

Людмила Шаповалова

ВИКТОРИЯ ЛОЗОВАЯ ИГРАЕТ Р. ВАГНЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ

Артистическая и педагогическая деятельность замечательной пианистки В. Лозовой рассматривается в аспекте пересечения индивидуального исполнительского стиля с традициями фортепианной школы в ареале культуры Харькова последней трети XX ст. (на примере интерпретации Сонаты для фортепиано As-dur Р. Вагнера).

Артистична та педагогічна діяльність визначної піаністки В. Лозової аналізується в аспекті перетину індивідуального виконавського стилю із традиціями фортепіанної школи в ареалі культури Харкова останньої третини XX ст. (на прикладі інтерпретації Сонати для фортепіано As-dur Р. Вагнера).

Artistic and pedagogical activity of outstanding pianist V. Lozovaya in aspect of intersection of individual performer style and traditions of the cultural area of Kharkiv piano school in the last third of XX century (on an example of R. Wagner's Piano Sonata As-dur interpretation) is analyzed.

Как быстротечна эта жизнь...

В. Лозовая

Жанр статьи, посвященной Виктории Ивановне Лозовой, чей исполнительский образ является одним из ярких воплощений историко-стилевого наследия Харьковской фортепианной школы последней трети XX ст., далек от дежурных воспоминаний и юбилейных панегириков. 75-летие со дня её рождения (июнь 2008) стало поводом для осмысления вклада одной из старейших представительниц кафедры специального фортепиано Харьковской консерватории в культурный феномен музыкального исполнительства, имя которому – искусство интерпретации.

Формула жизнетворчества заключается в личности человека. Личность и её творчество, обреченное на бессмертие, по факту своего рождения обретают три измерения:

- историческое время, в котором протекает эволюция индивидуального стиля;
- географическое пространство бытийствования в конкретном ареале и социокультурной среде;
- *со-*бытие исполнительского **Я** и музыкально-общественных реалий (через установление преемственных связей и культурных взаимодействий на почве профессиональной деятельности), именуемое школой.

Из их сочетания рождаются проекции бытия конкретной личности в искусстве. Впоследствии вокруг её имени потомки создадут мифы и легенды: каждый в силу своей сопричастности к духовному источнику – творчеству большого художника.

Сила человеческой Памяти, магия *со*-общения в акте исполнительского творчества заключаются в том, что они способны возрождать искусство даже ушедшего музыканта. Исполнительский артефакт (звучащее исполнение) связывает прерванную нить прошлого и Настоящего, воскрешая миры субъективных образов, умножая *пред*-смыслы, *под*-тексты и даже психофизику ощущений от пластики фортепианной игры. На такую созидательную силу памяти способны только очень мощные «разряды» духовной энергетики артистической личности. Объединяясь, они составляют общество «давидсбюндлеров» (Р. Шуман). Одним из них была и харьковская пианистка Виктория Лозовая.

Счастье, что быстротечные мгновения исполнительского жизнетворчества В. Лозовой оказались зафиксированными в аудио- и видеозаписях, благодаря чему мы заново входим в пространство её исполнительского стиля – «интонируемого мирозерцания», в ауру её интонационно-звуковой, личностно окрашенной духовной энергетики. Лишь на этой овеществленной основе позволительно аналитически осваивать наследие выдающегося музыканта.

Цель статьи – реконструкция исполнительского стиля Виктории Ивановны Лозовой на основе понятийного дискурса современной интерпретологии – науки, объемлющей логос музыки и живые интенции исполнительской интерпретации. Предлагается авторская методика анализа онтологии творчества и личности в музыкально-исполнительском искусстве.

Генокод. Размышляя о таланте как Божьем даре, вспомним имена родителей пианистки с «географической» фамилией Лозовая: Александра Ивановна и Иван Андриянович. В семье не было потомственных музыкантов. Зато мать хорошо пела, а отец обожал украинские народные песни. Этого, очевидно, было достаточно, чтобы любовь к музыке стала призванием их дочери на всю жизнь. А затем и профессией, поскольку успехи маленькой пианистки превосходили среднеарифметический стандарт. Из ДМШ № 1, где она обучалась у Н. Хлебникова, Виктория переходит в специальную школу-десятилетку для одаренных детей (класс Н. Б. Ландесман): там и прошло её профессиональное становление.

Учителя. «Мне всегда везло на людей, и особенно – на учителей», – говорила Виктория Ивановна. Основы пианизма были заложены именно в те годы. Огромное трудолюбие молодого музыканта закалялось в испытаниях на концертной эстраде, где заблестал артистический талант Лозовой. Уже тогда

о ней заговорили как о поэтически одухотворенном музыканте, с редким даром фортепианного звукотворчества и глубоким мышлением. Возможно, что любовь к Ф. Шопену и И. С. Баху, которым впоследствии Мастер посвящала свои концертные программы и учебный репертуар своих выпускников, была следствием воспитания в классе высокопрофессиональных музыкантов. От клавирных партит и сюит великого полифониста эпохи барокко до крупных романтических концепций в творчестве Ф. Шопена, Ф. Шуберта и Р. Вагнера – таков диапазон пристрастий В. Лозовой. Соединение масштабности целого, крупного штриха и мистической «бесплотности» звуковой материи станет характерной чертой ее звукового «образа фортепиано».

«Я – ваш последний романтик», – часто повторяла она. Сегодня, на временной дистанции, это особенно очевидно. Как известно, романтизм в музыкальном исполнительстве предполагает особый склад личности. Артист, Поэт, Герой – все это необыкновенные люди с повышенным градусом жизнеощущения – творцы, ниспровергатели пошлых идеалов в искусстве. Для этого им необходимы недюжинная сила духа, способность к самоотдаче, креативность, размах творческой деятельности. Как правило, романтик не замыкается в рамках узкого профессионализма, но в меру своих возможностей служит всему человечеству. Такие качества обнаруживают в нем и философа, и поэта. Одним из самых ярких представителей этой когорты музыкантов был Рихард Вагнер – последняя любовь Лозовой-пианистки.

Эрос творчества. В один из первых творческих вечеров харьковского отделения Вагнеровского общества в конце 90-х годов уходящего XX в. состоялась первая встреча публики с Сонатой As-dur великого немецкого художника, которая имеет программное название «Из альбома Матильде Везендонк».

Вдохновенная игра Лозовой никого не оставила равнодушной. В исполнительской концепции пианистки раскрывалась тайна её художественного дарования, одна из притягательных сторон её артистической натуры, а именно – философский синтез и высокая поэзия любви к искусству. Читая книгу «Философия русского эроса», Виктория Ивановна проецировала её идеи на материал, которым занималась в то время.

Многие упрекали Сонату As-dur Р. Вагнера в «нефортепианности», даже плохом вкусе. Лозовая же утверждала: допускать мысль, что композитор «не справился» с классической сонатной формой и оттого фортепианные сонаты есть «плохая музыка» – непростительная близорукость и грех перед истиной. Речь должна идти о понимании природы жанровой интерпретации сонаты в соответствии с иной художественной задачей. Как чуткий и прозорливый гений, Вагнер не мог не оценить сонатную форму – исторически сложившийся инструмент моделирования психологии человеческих отноше-

ний, диалектики мысли и чувства. И такая задача в действительности стояла перед композитором: в его жизнь вошла любовь к поэссе Матильде Везендонк.

Как истинный рыцарь чувства, он с головой уходит в творчество. Плодом его любви к неординарной и талантливой женщине, стали два шедевра музыкального романтизма – Соната для фортепиано As-dur и вокальный цикл «Пять стихотворений на стихи Матильды Везендонк». Художественные «озарения» любовной драмы, пережитой в личной жизни, послужили автору основанием для творческой сублимации жизненных чувств в жанровом стиле Сонаты.

На момент написания этого сочинения Вагнер был прекрасно оснащен как композитор: от владения полифонической техникой до структурного мышления¹. Момент «генотипа» сонатного жанра был предопределен автобиографичностью, которую следует считать отражением не столько программного замысла, сколько философской идеи «эроса индивидуального влечения» (Платон), трансформированного в «эрос творчества». На этой основе происходит пересемантизация жанра.

Рассмотрим семантику исполнительской драматургии Сонаты As-dur, основные идеи которой сознательно воплощались В. Лозовой, о чем она неоднократно рассказывала.

Главная партия. Непривычным является темп исполнения, обозначенный через лирическое состояние – «спокойно» (ruhig). Первый элемент Г.П. покоряет величием и краткостью напева: в его составе две кварты (хотя и на расстоянии): восходящая и нисходящая. Пунктирный затакт придает напеву мужественность и горделивость. Восходящая секвенция – спрятанная внутри «мужского» ядра «женственная» его сущность, одновременно усиливающая внутренний «разбег» навстречу высшей точке (септима доминантсептаккорда!). Однако, покоясь на тоническом органном пункте (=первый элемент, ядро темы), она ещё не ведаёт о возможном напряжении. В этом зачине сюжетной истории тон *d*, подобно гребню малой волны, видимой с палубы корабля, внушает только покой и уверенность в незыблемости мира. Длительная фермата, выставленная композитором в конце первого элемента Г.П., несет в себе вопрошание (подобно строфам баховских хоралов, отмеченных завершенностью слов молитвы). И это в начале всего сочинения!!! (Вместо драматического накала борьбы, в духе «темы судьбы» Бетховена). Почему так?

Ответ прост: «Вначале была любовь». Г. П., по замыслу Вагнера – призыв Божественной любви. Ему отвечает второй элемент Г.П. – удивление и

¹ Впоследствии Вагнер покажет всему миру подлинное предназначение сонатной формы в симфонических сочинениях (увертюры – «Фауст», к операм «Летучий голландец», «Нюнбергские мастерзингеры»).

одновременно сомнение, свойственное первочеловеку Адаму Кадмону, которому предстоит познать Еву как открытие Другого-в-себе.

Впервые в истории сонатного жанра как западноевропейского архетипа музыкального творчества Г. П. посвящена выявлению Божественного и человеческого в границах одного образа. Отсюда невозможность конфликта, отказ от него! Даже в лучших своих образах (Моцарт, Бетховен, Шопен, Брамс) конфликтная драматургия манифестировала образ человека во всех его амплуа, но никогда – «как Образа и Подобия». Иначе говоря, Вагнер возвысил любовное чувство до христианского его понимания. Отсюда и христианское содержание формы, столь непривычное для уха и светского ума XX в. Но, как известно, «душа – христианка по рождению» (Тертуллиан). Подтверждением этому являются более поздние оперные варианты той же установки композитора (Грааль, Тангейзер, Парсифаль суть символы христианизации романтического сознания).

Характерен выбор интервальной семантики образа любви – секста в нисходящем движении. Сохранен пунктирный ритм из первого элемента Г. П. как признак единства Первоначала и его творения – человеческой души! Может быть, в условиях затакта данный ритмический рисунок придает теме оттенок рыцарства, благородного мужества. Кроме секстового мотива, важен момент длительного опевания-«возвращения» терцового тона – того, на котором завершился призыв Творца (первый элемент Г. П.).

Октавное нисхождение линии баса создает ещё одно характерное отличие второго элемента от первого («устой – неустой»). И звучит-то любовный ответ в бархатном виолончельном регистре (малая октава)! Но как будто не достаёт сил и уверенности этому ответу: оттого он проварьирован дважды. Вариант этот настолько свободен и нов, что можно смело считать его третьим предложением Г. П. (с альтерированной субдоминантой, восходящей секстой вместо нисходящей, с мелодическим ходом по звукам минорного трезвучия, квартовым зачином и тритоном в кадансе).

Троичность, заложенная в синтаксисе Г. П., повторится на композиционном уровне более высокого порядка – в экспозиции она получит развитие в рамках 3-частной композиции.

Семантика развития в среднем разделе – явно «возбудительной» природы: четыре звена секвенции упираются в До-мажорный аккорд с рамплиссажем арпеджированных пассажей в широком регистровом диапазоне (от большой до третьей октавы), с истаиванием звучности в двух последних аккордах (райские колокольчики!).

Окончательная ясность души наступает в репризе мини-трехчастной формы Г. П., образующейся за счет повторения второго предложения экспозиции с заключительным кадансом на тонике (мужественное *as* сильнее

женско-мягкого *c!*). Таким образом, Г. П. имеет чрезвычайно выверенную, композиционно-закругленную форму. Её «драматургический профиль» учитывает аристотелевский закон функционального прохождения по этапам *i.m.t* (отсюда – черты трёхчастности). Что же определяет специфику её семантики? Исходное чувство Божественной любви как Дара, который объективно дан (*no*-дарен) человеку. В этом же ряду жизненных ценностей находится и идеальная любовь к женщине – софийность, в то же время окрашенная живым всепоглощающим чувством!

Процессуальная цельность темы Г. П. складывается из пяти звеньев, развивающихся по типу нарастающей волны (словно этапы страстного состояния души). Особо отметим роль тембровой семантики Г. П.: её хоральный склад, непривычно низкий для фортепианной звучности регистр, долгое пребывание в одном фактурном изложении, типичном для медных духовых инструментов, – всё это напоминает оркестровку Р. Вагнера. В квартовых «зовах» узнается семантика «Волшебного стрелка» К. М. Вебера или ещё ненаписанного «Летучего Голландца». Эти типичные средства воспроизведения оркестровой стилистики звучания на фортепиано у Вагнера узнаются как автоцитата.

Связующий раздел строится на материале Г. П. Во-первых, из темы вычленяется первый квартовый мотив («собрание силы» с пунктирным затактом и остановкой на половинной длительности), который становится звеном секвенции (неточной!). Во-вторых, в следующей фразе она обрастает секстовыми вторами, что придает теме большую певучесть и насыщенность.

В-третьих, квартовый шаг секвенции постепенно расширяется от квинты до септимы; сжимаясь затем до исходной кварты, вновь «расцветает» секстой и, наконец, в кульминации упирается в препятствие – гармонию уменьшенного септаккорда.

Не последнюю роль в создании возрастающего напряжения и психологического накала играет ритмическое остинато в синтезе с тоническим органичным пунктом вплоть до появления темы П. П. (C-dur) – пленительного танцевального образа. Его «феминность» подчеркнута трехдольностью и «никнушей» фразировкой (словно скромно опущенная в танце женская головка!). До любовной страсти еще далеко, однако семантические знаки её будущего явления уже проглядывают. Особо отметим «фривольный» мордент (т. 9) – опевание мажорного квартсектаккорда в далеком E-dur (тональность райского сада!) и семантику немецкой Lied. Модуляция в сентиментальный a-moll – словно напоминание о жестокой правде действительности, в которой нет места ответному чувству.

3. П. – в связи с запретом чувство влюбленности начинает затмевать разум. Открытый характер экспозиции подчеркнут отсутствием разрешения

(остановка на тритоне). Отсюда элемент неожиданности – лицемерие ЧУДА Любви. (В дальнейшем отсутствие разрешения, эллипсисы станут характерной чертой семантики томления в «Тристане и Изольде»).

В исполнении В. Лозовой разработка (с 74 т.) предстает как три «волны» драматического повествования о любви, охватившей героя. Не случайно мотивной трансформации подвержен именно второй элемент Г. П. (образ Адама Кадмона, ввергнутого в пучины любовной страсти). В диалоге с этим элементом развивается мотив «томления» из среднего раздела мини-трехчастной Г. П. Пиком первой «волны» развития выступает C-dur'ный аккорд (из предикта среднего раздела Г. П. в экспозиции), словно напоминание о том, как постепенно разрастается огонь земной страсти (т. 83).

Отметим авторские указания, касающиеся агогических отклонений. В т. 83 появляется авторская ремарка «von hier an sehr allmahlich etwas bewegter im Vortrag und Zeitmass». Это означает право исполнителя на собственное ощущение времени, обусловленного «пульсом» любовной лихорадки.

Фактурное изложение в разработке Сонаты As-dur многим исполнителям представляется не совсем «фортепианным» в силу преобладания низких регистров, механистичной дифференциации на два плана. Первый – секвенцирование второго элемента Г. П. (мотива «вопросания» Адама Кадмона). Второй – «формы общего движения», основанные на дублировках гаммообразных пассажей. (Впрочем, эффект октавного удвоения не добавляет фортепианной фактуре особого богатства).

Для второй «волны» разработки типичны альбертиевы басы, в то время как основная семантическая нагрузка по-прежнему ложится на мотивное развитие образа страсти (второй элемент Г. П. под аккомпанемент «адских вихрей» в партии левой руки).

Средний раздел разработки (в f-moll) композиционно наиболее масштабен, тематически развернут. С появлением новых семантических элементов «духовной брани» – аккордовых восклицаний в характерном пунктирном ритме (см. тт. 131 и далее) – достигается апогей движения энергично-звуковой массы. Генеральная кульминация подчеркнута сменой фактуры: регистровые скачки на интервалах большой и малой сексты позволяют опознать интонационный облик Г. П. Темп преследования, задышающиеся синкопы поддержаны альтерированными гармониями субдоминанты в характерном звучании уменьшенных септаккордов. Сфера неустойчивости доводит сознание «до крайнего порога», после чего идет спад чувственных «волн», создающий ожидание чего-то нового.

Каков же выход из этого непреодолимого страстного состояния? Ответ дает зеркальная реприза (т. 158). Тема П. П. звучит в усеченном и вариантно-преображенном виде, знаменуя спасение изможденной души героя,

для которого любимая женщина недосыгаема! Её «явление» подчеркивает тональный сдвиг, весьма далекий от канонов сонатной репризы – Des-dur. В момент секвенционного проведения её второго предложения (т. 167) тема модулирует (F-dur, b-moll) и, наконец, возвращается в основную тоническую сферу As-dur! Трудно упрекнуть Вагнера в незнании классической сонатной формы!

Проведение З. П. – символа страсти – неожиданно прерывается «маскулинным» мотивом Адама Кадмона из Г. П. (словно герой неимоверным усилием воли возвращает свою душу к желанному покою). Его переключки с снежными ответами арф приводят к проведению темы любви (З. П.) в драматическом с-moll с неожиданным разрешением в Es-dur и праздничным перезвоном колоколов в высоком регистре. Появление Г. П. – её первый мотив Божественного призыва и преображенный квартовый ответ – возвращает сюжет «на круги своя».

Кода складывается из двух небольших разделов: первый на тех же квартовых интонациях Г.П. убаюкивает тоническим органным пунктом, с отголосками «колокольных» гармоний в высоком регистре. Второй раздел посвящен прощальному проведению темы Адама Кадмона, что в целом создает законченную арочную композицию. На фоне покачивающихся триолей и органного тонического тона обнажается «феминная» красота нисходящей сексты. Возникают оперные ассоциации: образ благородного рыцаря, навсегда отплывающего на корабле. Долгое истаивание тонических гармоний означает последний штрих на полотне художника, посвященного повествованию о смысле человеческой жизни, имя которому – ЛЮБОВЬ.

Выводы. В связи с анализом фортепианной Сонаты As-dur Р. Вагнера в исполнительской концепции В. Лозовой следует найти тот жизненный прототип (объект), который в ней смоделирован². По нашему мнению, вагнеровский тип психологии сонатного мышления аналогичен (конгруэнтен) тому, что, согласно патристике, именуют «невидимая брань».

Итак, первое, что наблюдается в любовном чувстве как страстном состоянии, святые отцы определяют как «прилог, помысел или чувство, явившееся произвольно без всякого стремления человека» [1, с. 83]. В нашем случае – это тема П. П., «явление возлюбленной». Второй момент – тема З. П., или «сочетание, когда приложившееся уже замечено сознанием, и сознание начинает сосредотачиваться на нем» [там же].

Третье – «сложение, когда возникает влечение к приложившемуся» [1, с. 83] – разработка: чередование любовного мотива томления

² Форма сонаты не случайно является *не* циклической (как принято в классическом каноне), но свободно трактованной *одночастной* композицией, как, например, в жанрах баллады или фантазии.

с фактурно-динамическими и тонально-модуляционными «волнами» темы-образа Адама Кадмона. И, наконец, четвертый этап страстного устроения души – «пленение, когда влечение делается упорным...» [1, с. 83]. В Сонате Вагнера он совпадает с кульминацией в разработке: аккорды-восклицания с характерным пунктирным ритмом (узнаваемый «ген» Г. П.!), упирающиеся в *c-moll*'ный каданс.

Такова логика любовной страсти, пиком которой является заключительный этап, «когда пленение стало крепким пленом, а человек стал рабом своего влечения» [там же]! Однако этого в драматургии Сонаты *As-dur* и не будет! Художественный гений Вагнера подсказал правду-истину: психология любовного чувства прозорливо смоделирована в форме христианского смирения.

Итак, благодаря философской подоплеке трактовки В. Лозовой проинтонированной ауры любви, которую содержит Соната *As-dur* Р. Вагнера, выявлены вполне оправданные аналогии между любовной страстью (Эросом) и логикой сонатного развития музыкальной драматургии (Логосом). Аналогия была бы неполной, если бы не знание законов «духовной брани», описанных в патристике и подтвержденных ещё А. Блоком в его «Дневниках» с позиций художественной экзистенции творчества.

Исполнительский опыт В. Лозовой (в единстве пианистического мышления и мировоззренческих установок) подсказал субъективные аспекты личностного прочтения вагнеровского произведения, связанные с увлечением ею в последние годы жизни духовным синтезом искусства и христианского миропонимания. Стиль её исполнительской интерпретации Сонаты Вагнера отличается прямыми влияниями русской пианистической школы, русской культуры в целом. Между тем, включение опыта интерпретации романтической музыки В. Лозовой в духовное наследие Харьковской пианистической школы, впитавшей в себя исторический опыт ведущих европейских школ (прежде всего, русской и немецкой), подсказывает мысль о духовном родстве великих музыкантов, не взирая на национальные и культурные границы.

Р. С. Формулы творчества от Виктории Лозовой:

«Творчество есть общение Прошлого с Настоящим».

«Творчество – дар и благодарение».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Хоружий С. С. К феноменологии аскезы [Текст] / С. С. Хоружий. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998. – 93 с.

О ВОЗРОЖДЕНИИ КАНОНИЧЕСКОГО (РАСПЕВНОГО) БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ в ХАРЬКОВЕ

В статті розглядається досвід відродження канонічного богослужебного співу на прикладі історичного огляду діяльності двох харківських колективів.

В статье рассматривается опыт возрождения канонического богослужебного пения на примере исторического обзора деятельности двух харьковских церковно-хоровых коллективов.

In the article, possibility of revival of canonical singing by a historical review on activity of two Kharkiv church choirs is considered.

Харьков занимает не последнее место в деле возврата в богослужение незаконно исключённых из него канонических форм церковного искусства. Ознакомление широкого круга слушателей с творческим гением христианского востока связано с возрождением канонического богослужебного пения православной церкви благодаря деятельности мужского ансамбля древнецерковного пения «Сретение» и хора храма Трёх Святителей (если не считать единичных гастролей заезжих коллективов – мужского хора «Древнерусский распев» под упр. А. Гринденко, а также ансамбля «Сирин» – рук. А. Котов).

Цель статьи заключается в осмыслении процесса возрождения в украинской культуре последней трети XX века канонического (распевного) богослужебного пения на конкретном региональном материале.

История хора Трёх-Святительской церкви документально прослеживается с 1970-х годов. Документами служат сохранившиеся рукописные партитуры и поголосники сочинений на богослужебные тексты. Подавляющее их большинство писано одним почерком, на многих стоит подпись регента **Константина Ивановича Легенького** (+1981). Выбор композиторов типичен для церковно-певческого репертуара середины XX века (произведения А. Архангельского, Д. Бортнянского, А. Веделя, С. Дегтярёва, задостойники П. Турчанинова).

По манере составления регентом поголосников и партитур можно предположить, что хор составляли в основном самодеятельные певцы. Некоторые из них пережили своего руководителя и ещё какое-то время цели при новом регенте **Владимире Курило**, выпускнике Харьковского института искусств. Настоятелем храма тогда был протоиерей Владимир Березовский.

Середина 1980-х годов оставалась неблагоприятным временем для обновления состава певчих молодыми кадрами. Были случаи отчисления студентов из учебных заведений за участие в церковных хорах. И, тем не менее, когда руководство хором перешло к выпускнице Харьковского института искусств

Светлане Курило, состав певчих полностью обновился за счёт студентов дирижёрско-хоровой и вокальной кафедр института и училища.

Обновился и состав композиторов, чьи песнопения исполнялись на богослужении. С. Курило сделала решительный шаг для того, чтобы выйти из псевдотрадиционного плена западного светского влияния к православному богослужебному пению. Исполнение произведений композиторов Петербургской школы свелось до минимума; их место заняли обработки распевов и песнопения, сочинённые в стиле Синодальной (Московской) школы (А. Кастальский, П. Чесноков, Н. Кедров, К. Шведов). Количество певчих в лучшие для хора времена составляло 24 человека, что позволило исполнить сложнейшие для малого состава песнопения Вечерни из «Всенощной» С. Рахманинова.

Весной 1988 года хор Трёх-Святительского храма под управлением С. Курило первым из всех коллективов Харькова дал сольные концерты, программы которых состояли из церковных песнопений. Концерты проходили в переполненных залах клуба УФТИ (Пятихатки), Дома органной и камерной музыки, оперного театра. Коллектив хора активно участвовал в праздновании 1000-летия Крещения Руси. В честь этой даты автором статьи был сочинён цикл основных песнопений суточного круга (Вечерня, Утреня, Литургия). Цикл предназначался для мужского трио. Толчком к его созданию послужили впечатления от прослушивания аудиозаписей мужского квартета из Ниццы (руководитель Фисоченко). В сочинённом цикле прослеживается влияние древней распевной традиции русского богослужебного пения.

В 1989 году по заказу Издательского отдела Московской Патриархии, при поддержке и непосредственном участии архиепископа Харьковского и Богодуховского Иринаея хор Трёхсвятительской церкви выпустил пластинку «Литургия святого Иоанна Златоуста» А. Никольского. Приблизительно в это же время у двух певчих харьковского кафедрального Благовещенского собора и, независимо от них, у автора данной статьи возникла идея создать мобильный певческий мужской коллектив.

В 1990 г. хор С. Курило успешно участвует во Втором Фестивале Русской Православной музыки в Москве. Заслуга С. Курило состояла не только в полном раскрытии в музыке духовного начала, но и в воцерковлении многих участников хора. В дальнейшем восемь человек из хора стали (или какое-то время были) регентами разных храмов Харькова: А. Лобанов, И. Лазюк, О. Рыльцов, И. Сахно, П. Стельмах, В. Конарев, И. Дубинин, М. Волошук. В течение всего периода регентства С. Курило настоятелем храма был протоиерей **Алексей Кобзев**.

В связи с неблагоприятным стечением обстоятельств, связанных со сменой церковного руководства, после Пасхи 1990 года хор распался.

С. Курило переехала в г. Александров, где успешно осуществила (уже с новым коллективом) аудиозапись Всенощного бдения А. Никольского¹, завершив тем самым цикл записей его сочинений (песнопений суточного круга).

По приглашению протоиерея Иоанна Лизана основная часть хора менее года работала в храме Святителя Николая (с. Русская Лозовая) под руководством выпускницы дирижерско-хорового факультета ХИИ **Ирины Лазюк**. Меньшая его часть работала в храме посёлка Липовая Роща под руководством **Александра Лобанова** (тогда студента дирижерско-хорового факультета ХИИ). Руководители обеих частей продолжали традицию исполнения сочинений композиторов Синодальной школы, а А. Лобанов даже сумел подготовить коллектив для поездки в Москву на очередной фестиваль, где с успехом был исполнен его авторский цикл песнопений Литургии.

Осенью 1990 г. началась творческая деятельность мужского трио, наряду со служением основной части хора по будням в с. Русская Лозовая. Расширяя свой репертуар за счёт углубления в исконную певческую традицию Руси, трио исполняет обработки напевов из известных Синодальных сборников рубежа XIX – XX веков. Уже зимой, используя любую возможность, трио поёт также в других храмах, и даже выезжает на службы в другие города. Например, во время освящения храма в г. Марганец в январе 1991 г. трио от начала и до конца поёт архиерейскую литургию, что в то время было большой редкостью.

Во время Великого Поста трио, сослужа архиерею каждую среду и пятницу, поёт основные песнопения литургии Преждеосвященных Даров в Благовещенском Кафедральном соборе. В пасхально-постовом концерте 1991 г. трио успешно впервые исполнило великопостное сочинение «Да исправится молитва моя». При этом припевы к песнопению исполнял вышедший на сцену сонм духовенства, возглавляемый харьковским митрополитом **Никодимом**. Это было время усиленного поиска принципов *адекватного итотирования* канонического богослужебного текста, к осуществлению которых коллектив приблизился лишь спустя годы после этого концерта.

В конце декабря 1990 г. о. Иоанна переводят в Благовещенский Кафедральный собор с условием служения воскресной литургии в здании Успенского собора, переоборудованного в Дом органной и камерной музыки. Для этих богослужений о. Иоанн пригласил свой хор. Процесс передачи здания Успенского собора Харьковской епархии зашел в тупик; церковные власти решили больше не совершать там богослужений. О. Иоанн продолжал служить в Благовещенском соборе, а хор на полуправильных условиях участвовал

¹ Литургия А. Никольского соч. 31 (1909) впервые прозвучала в концерте в 1914 г., второй раз – в 1990 г. на московском фестивале, а также в Харькове в исполнении хора С. Курило.

в вечерних богослужениях (регентом основного хора собора был тогда **Николай Цололо**).

Весной 1991 г. трио, а спустя год и хор, были приглашены на работу в Александро-Невский храм его настоятелем, протоиереем **Петром Козачковым**. Руководство хором возглавил выпускник дирижерско-хорового отделения ХИИ, бывший участник хора церкви Трёх Святителей **Олег Рыльцов**, тонкий музыкант и талантливый аранжировщик и композитор. Таким образом, основная часть хора С. Курило, состав которой многократно изменялся, до сего дня служит в храме Александра Невского. Сменялись и руководители хора. После уехавшего в Россию О. Рыльцова регентом стала **Анна Коваленко**, выпускница дирижерско-хорового отделения ХИИ, а вслед за нею – **Александр Линьков**, преподаватель Харьковского музыкального училища.

Летом 1991 г. один из участников трио (В. Марцинков) уезжает в Днепропетровск, однако творческая жизнь коллектива на этом не заканчивается: певчие часто встречаются для участия в службах и концертах. В конце 1992 г. в коллектив приходит выпускник струнного отделения Киевской консерватории **Игорь Тульчинский**. В составе квартета певчие создали свой первый серьёзный аудиопроект, который, впрочем, не был доведён до издания.

В конце января 1993 г. квартет предпринимает поездку в Москву на Рождественский Международный фестиваль церковных хоров и дьяконского искусства имени архидиакона Константина Розова, где среди многочисленных коллективов становится лауреатом (II место). С этого времени квартет выступает под названием «Сретение», избранным по совету Ивана Дяченко, исследователя и практика столпового и византийского пения. (Название связано с особенностями творческой деятельности коллектива: певцы съезжаются из разных городов).

В связи со сменой регентов в храме Трёх Святителей дело возрождения исконной церковно-хоровой школы остановилось, качество исполнения песнопений сильно снизилось. Наконец, в начале 1993 г. на должность руководителя хора был приглашён бывший регент Благовещенского собора **Николай Цололо** (сын настоятеля). За время работы в соборе и Трёх-Святительской церкви Н. Цололо выказал себя высоким профессионалом в хормейстерском искусстве и хорошим музыкантом, несмотря на некоторую спорность в выборе репертуара.

И. Чернявский и И. Сахно с приглашённым специально для служб дополнительным составом продолжали служить по будням и средним праздникам в храме св. Александра Невского (рук. – И. Сахно). В обиходе использовались собственные обработки и гармонизации распевов, нередки

были экспромты в виде пения богослужебного текста по нарисованным клавишам или нотному стану. Музыкально-исполнительские задачи при пении сочинений и обработок напевов полностью заслоняли собой задачи **певчего как участника богослужения**; препятствовали проникновению в смысл богословского поэтического текста; отвлекали внимание, уводя его от сути таинства.

С лета 1993 г. по настоянию руководителя хор церкви Александра Невского и квартет «Сретение» переходят к исполнению творений преподобных песнопевцев и распевщиков, поколениями создававших специальный мелодический язык, отражающий глубину многовекового опыта Богообщения².

В марте 1994 г. прежний регент Трёх-Святительского храма С. Курило пригласила И. Сахно в поездку по Болгарии, где удалось достать всё необходимое для практического изучения современной византийской невменной нотации. Кроме освоения нотации, требовалось ещё знание типичных украшений, типичных альтераций – всего того, что соответствует понятию живой традиции. Была предпринята поездка в Грецию в октябре 1995 г., где известный исследователь и протопсалт храма св. Ирины в Афинах **Ликург Ангелопулос** любезно предложил бесплатный 15-дневный курс индивидуальных занятий. Их целью было освоение принципов, необходимых для превращения невменного каркаса в «живую» мелодическую ткань. Ликург Ангелопулос преподнёс в дар несколько своих лучших компакт-дисков. В Афинах были приобретены учебное пособие и 10 томов практических изданий. Одновременно с этими событиями через некоторых студентов стали приходить нотные материалы и из Грузии.

В составе квартета произошли изменения: вместо И. Тульчинского осенью 1993 г. начинает свою деятельность **Сергей Ковалёв**.

В 1994 г. во время регентства Н. Цололо в храм Трёх Святителей из Благовещенского собора переводят о. Иоанна на должность второго священника, после чего он вскоре становится настоятелем. В свою очередь, в 1995 г. на должность чтеца и регента второго состава будничного клироса о. Иоанн приглашает И. Сахно, который с 1984 г. прошел весь путь вместе с основной частью хора Трёх-Святительского храма (с 1990 г. – ансамбль «Сретение»). В воскресные службы он работал также и в новом составе основного хора под управлением Н. Цололо в качестве хориста.

² Назвать случайными дальнейшие события, связанные с возрождением подлинной певческой традиции, было бы, по меньшей мере, неблагодарно по отношению к помощи, оказываемой свыше. Так, вскоре произошло знакомство руководителя с головщиком Харьковской Старобрядческой общины, который снабдил его необходимым певческим материалом, переведённым на пятилинейную нотацию.

После ухода Н. Цололо летом 1998 г. **И. Сахно** становится во главе основного клироса со своим пока ещё малочисленным составом, куда со временем в качестве певцов вошли музыканты разных специальностей (пианисты, струнники, теоретики, хормейстеры), а также люди немзыкальных профессий с хорошим слухом и исполнительским чутьём. Он совершенно исключает из певческого обихода какие бы то ни было композиторские сочинения и даже гармонизации, и при поддержке о. Иоанна возвращает в богослужение живое певческое предание – церковный распев в его «чистом» виде. По традиции на богослужениях используются песнопения трёх основных певческих направлений Православной Церкви: русское уставное одноголосное пение – столповой распев, византийское одноголосие и грузинское церковное трёхголосие. Для богослужебных нужд песнопения на греческом и грузинском языках, как правило, адаптированы к церковнославянскому тексту.

Хор является лауреатом Всеукраинского фестиваля «Глас Печерский» (Киев, январь 2001). Позднее полным составом он приглашался для участия в церковно-певческой конференции (Киево-Печерская Лавра, май 2002) и во внеконкурсном, ставшем к тому времени уже международном фестивале «Глас Печерский» (Киево-Печерская Лавра, ноябрь 2004).

Хор Трёх-Святительского храма по заказу Киевского «Центра Православной книги» выпустил два компакт-диска: «Древняя Всенощная. Столповой распев» (2001) и «Пение древней Церкви. Богослужебные песнопения Византии, Иверии и Руси» (2003). Певческий коллектив активно участвует в концертно-просветительской деятельности, знакомя слушателей с сокровищами канонического певческого наследия Церкви.

В 1999 г., за несколько минут до выступления на Втором Всеукраинском фестивале «Глас Печерский» квартет «Сретение» решает называться отныне Ансамблем древнецерковного пения «Сретение». На этом фестивале ансамбль становится обладателем Гран-при, на следующем фестивале «Глас Печерский» (Киево-Печерская Лавра, 2000) ансамбль вновь получает Гран-при.

Выступления ансамбля «Сретение» вдохновили организаторов последующих фестивалей обратиться к древней святоотеческой традиции богослужебного пения. Уже ко Второму фестивалю все приезжающие коллективы должны были представить в программе одно обязательное песнопение канонической традиции. На фестивале 2001 г. ансамбль «Сретение» и хор Трёх-Святительского храма выступили с программой, состоящей из древних песнопений Византии, Грузии, Руси. Оба коллектива разделили I место с хором Свято-Преображенского собора Днепропетровска (рук. В. Марцинков).

В 1999 г. после удачного выступления на Киевском фестивале ансамблю «Сретение» было предложено выпустить компакт-диск. Всю техническую и материальную сторону этого проекта взял на себя директор киевского магазина

Православной Книги **Сергей Кикенин**, который в дальнейшем, став настоящим помощником и другом ансамбля, ещё неоднократно был заказчиком и исполнителем последующих аудиопроектов как ансамбля, так и хора Трёх-Святительского храма.

В первый диск ансамбля вошли богослужебные песнопения Византии, Грузии и Руси. Позже, в 2004 г., монтажёр проекта **Алексей Захаренко** на всякий случай послал диск на Голливудский конкурс независимой американской ассоциации «Just Plain Folk Music Awards», где в номинации «Евангельские песни» он занял первое место.

С 1993 по 2008 гг. ансамбль «Сретение» периодически (довольно часто) выезжает с концертами, как по территории бывшего Союза, так и за границу (Нижевартовск – февраль 1993, Белгород – май 1994, Чехия – лето 1994, Германия – лето 1996, лето и осень 1997, осень 1998, октябрь 2004, 2005, 2007, Минск – декабрь 2003).

В Днепропетровске в январе 1998 г. ансамбль «Сретение» занял I место в ежегодном фестивале-конкурсе «От Рождества к Рождеству». Летом 2005 г. ансамбль (уже в составе квинтета) выезжает по приглашению известного культурного деятеля Франции Доминика Велара на знаменитый фестиваль средневековой музыки в г. Ле-Тороне, где успехом даёт концерт в двух отделениях, представив подлинные образцы Православного пения.

В апреле 2008 г. квинтет «Сретение» по специальному государственному проекту был приглашён в г. Ставангер (Норвегия), где успешно участвовал в пяти концертах, в одной программе с известным камерным оркестром под управлением Сиркки Лизы Каакинен.

С 1999 по 2007 гг. хором Трёх-Святительского храма и ансамблем «Сретение» выпущено 9 компакт-дисков (8 альбомов), в программе одного из которых, в силу его коммерческой направленности, представлены, помимо сочинений на богослужебные тексты и обработок напевов, также лучшие образцы народного творчества России, Украины, Грузии.

По заказу московского Православного Свято-Тихоновского Богословского Института руководителем хора и ансамбля в 1997 г. были изданы Катавасии канона Рождеству Христову напева элладской церкви (в переложении на пятилинейную нотацию). Благодаря всесторонней поддержке **Дмитрия Болгарского** – регента Свято-Ионинского монастыря (Киев) и участника ансамбля «Сретение» с 2005 г. – были опубликованы два нотных рукописных сборника. Первый – к конференции 2004 года «Богослужебно-певческий обиход-минимум» (карманный формат, 100 страниц), куда вошли необходимые песнопения суточного круга, в основном столпового распева. Второй – сборник песнопений богослужебного обихода византийской и русской традиций «Псалмодия» (стандартного формата, Киев, 2005, 300 с.),

в который вошли переложения на пятилинейную нотацию песнопений русской и византийской традиций, с преобладанием песнопений на основе Псалтири. Сборники предназначены для широкого употребления, как в контексте богослужения, так и в концертных программах.

Идея создания мобильного коллектива³ не осталась не оцененной. По стопам квартета «Сретение» пошло новое поколение выпускников Харьковского университета искусств. Так, **Евгений Гундер** создал прекрасный коллектив, в который входили **Максим Пастер** (ныне солист Большого театра), **Олег Сычёв** (ныне солист Курской филармонии), **Александр Сергиени**. Их квартет, выступавший под названиями «Кантус фирмус» и «Коллегиум», показал высокий исполнительский уровень, техническая сторона которого несколько превосходила возможности ансамбля «Сретение». Однако репертуар коллектива всё же тяготел к светскому направлению, несмотря на «концертно-богослужебный» блок (сочинения известных церковных композиторов, обработки напевов, «вкрапление» древнецерковного материала).

Именно «светский» блок программы «Коллегиума» (шедевры аранжировок народно-песенного творчества, изумительные обработки самого руководителя) раскрывал тончайшую исполнительскую палитру квартета, в то время как духовный блок (особенно древний) звучал несколько отчуждённо. К сожалению, квартет просуществовал недолго. После ухода О. Сычёва он эпизодически появлялся на концертной эстраде с новым участником – К. Манько; в этом же составе выезжал на гастроли в Германию.

Выводы. Возвращаясь к деятельности хора церкви Трёх Святителей и ансамбля древне-церковного пения «Сретение», обратим внимание на выбор песнопений для богослужений и концертов. Из-за того, что на протяжении нескольких веков канонические формы пения были изгнаны из церковного обихода, ухо молящегося адаптировалось к киному интонационному стилю –

³Нередко в богослужениях, аудиозаписях и концертах состав ансамбля «Сретение» колеблется. По разным причинам неодинаково бывает и количество участников (от троих до шестерых). В разное время выступали следующие составы:

В. Марцинков – И. Чернявский – И. Сахо (первоначальный состав 1990–1992);

В. Марцинков – И. Чернявский – С. Ковалёв (часть концертов в Нижневартовске, 1993);

И. Сахо – И. Тульчинский – И. Чернявский (Чехия, 1994);

В. Марцинков – И. Чернявский – И. Тульчинский – И. Сахо (фестиваль в Москве, 1993);

В. Марцинков – И. Чернявский – И. Тульчинский – С. Ковалёв (часть концертов в Германии, 2007);

И. Сахо – С. Ковалёв – И. Чернявский – В. Марцинков (основной состав периода 1993–2005);

И. Сахо – С. Ковалёв – И. Тульчинский – В. Марцинков – Д. Савинков (фестиваль в Киеве, 2001);

И. Сахо – С. Ковалёв – И. Чернявский – И. Тульчинский – В. Марцинков (гастроли по Германии);

И. Сахо – Е. Сикорский – С. Ковалёв – И. Чернявский – В. Марцинков – Д. Савинков (запись на компакт-диск песнопений византийской литургии, 2001);

И. Сахо – Д. Болгарский – С. Ковалёв – И. Чернявский – В. Марцинков (все проекты с 2005 г.).

противоположному задачам и назначению богослужения. Поэтому восстановление исконных форм пения сопряжено порой с их отторжением у верующих, что обязывает руководителя хора идти на компромисс при составлении «звучащего поля» богослужения. В практике других хоров наиболее часты случаи «вкрапления» распевных интонаций в «гомеопатически малых дозах» (по выражению Б. Кутузова) в многоголосный «концертный» контекст службы, либо относительно равномерного чередования «концертного» и «распевного» направлений. Такой подход следует признать малоэффективным ввиду изначальной противоположности этих направлений: гармонического и линейного способа организации, душевного и духовного уровня восприятия и т. д.

Два коллектива, чья деятельность рассмотрена в статье, избрали иной путь. На богослужении принято петь исключительно в распевной традиции, но представленной в различных этнических направлениях. С одной стороны, это создаёт иллюзию разнообразия, а с другой – сохраняет дух молитвы, изначально присущий распевной традиции. Со временем эта вынужденная мера переросла в обычай, который как на богослужениях, так и в концертах до сих пор сохраняется. Этот обычай даже обрёл убедительное богословское обоснование, выраженное в канонической соборности уставного искусства церкви: почитание поместной церковью святых других церквей, использование на службе их богословских и поэтических трудов, а также их жанров и стилей изложения при составлении служб новым святым. Очень важно почувствовать меру и соблюсти ту тончайшую границу, перейдя которую, духовное переживание может превратиться в его душевное изображение (по сути – актёрскую игру). Для того, чтобы познать эту меру, требуются опыт распевной практики и исполнительское чутьё.

Для менее подготовленной публики (например, во время гастролей по Европе) допускаются вкрапления наиболее подходящих образцов композиторского творчества: стилизации, комбинированные концертные номера с использованием как подлинных песнопений канонических традиций, так и стилизаций. (Таков, например, номер, включающий тропарь Пасхи разных этнических традиций, в котором латинское песнопение – стилизованная композиция).

Канонические церковно-певческие традиции Византии, Иверии и Руси представляют живой интерес для современной музыкальной культуры и науки. Их изучение еще далеко от завершения, так же, как далёк от него и процесс полного освоения самих традиций и их письменных фиксаций, поскольку эти традиции являются неотъемлемой частью живого практического предания церкви. Канонические традиции подвержены историческим «колебаниям»: периоды ослабления или кажущегося исчезновения сменяются периодами

возрождения. Православной традиции открыты все возможности для воскрешения подлинности богослужебного певческого искусства в условиях современной жизнедеятельности.

Певческий материал, накопленный распевной традицией русской православной церкви (Украина, Россия, Белоруссия), служит бесценным объектом исследования уже многих поколений историков-медиевистов.

УДК 78.071.2:784

Таисия Мадышева

ВОКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК ДИАЛОГ КУЛЬТУР

У статті розглядаються культурологічні та лінгвістичні аспекти вокального виконавства, зумовлені його вербальною природою.

В работе рассматриваются культурологические и лингвистические аспекты вокального исполнительства, обусловленные его вербальным характером.

The article is about perspectives of cultural and linguistic approaches to vocal interpretation.

Перед современным исполнителем стоит важнейшая задача: открывать слушателям все богатства, накопленные мировой музыкальной культурой за века ее развития и открывать так, чтобы эти богатства стали необходимыми современному слушателю. История любой нации несет в себе историю взаимоотношений различных культур. Эти отношения подчас не лишены противоречий, но это не исключает, а только подчеркивает сложность постижения инонациональных произведений в национальном художественном процессе. Постоянный поиск точек соприкосновения между разными культурами ставит перед исполнителем сложную задачу: не нарушать целостность историко-культурного контекста, не навязывать одному историческому времени характеристики, представления, взятые из другого времени, из другой языковой культуры.

В основе современной цивилизации лежит многообразие культур, которые находятся в постоянной взаимосвязи и взаимодействии. При этом каждая культура имеет свою языковую систему, с помощью которой реализуется, раскрывается её неповторимость. Значение языка в культуре любого народа огромно: важно подчеркнуть, что язык – это зеркало культуры, в котором отражается не только реальный окружающий человека мир, но и менталитет народа, его национальный характер, традиции, обычаи, мораль, совокупность норм и ценностей. Язык – сокровищница национальной культуры, т. к. все знания, умения и духовные ценности хранятся в её языковой системе – устной и письменной речи: фольклоре, книгах, нотах, и пр. Язык является и носителем культуры, т. к. именно с помощью языка она передается

из поколения в поколение; через язык человек воспринимает менталитет, традиции и обычаи своего народа, а также специфический культурный образ мира.

Вокальное искусство предстает как явление многоплановое, сложное, многонациональное. Отсюда – повышенная ответственность современного исполнителя перед культурой и искусством, историей, обострение этических моментов, а также проблема постижения сложности и многомерности музыкального космоса, проблема осознания закономерностей музыкального мира.

Объект данного исследования – вокальное исполнительское искусство, **предмет** – синтез культурологического и лингвистического подходов к вокальному исполнительству.

Заявленная проблема имеет большое значение в теории и практике вокального исполнительства. Межкультурная коммуникация как результат адекватного восприятия и понимания культуры другого народа предполагает подготовку к «межкультурной чуткости» (М. Беннет).

Цель статьи – наметить подходы к целенаправленной подготовке студентов к участию в процессе межкультурного взаимодействия. Это возможно благодаря изучению научно-методической литературы по лингвострановедению, культурологии, музыковедению и вокальному исполнительству

Сложности культурного диалога, при котором естественно возникает «понимание» и «непонимание» и, как результат, «перевод», волновали многих исследователей (С. Аверинцев, М. Бахтин, А. Михайлов и др.). Как замечает С. С. Аверинцев, «не надо ставить вопрос так: должны ли мы интерпретировать явления культуры далекой эпохи в категориях этой эпохи или, напротив, в категориях нашей собственной эпохи? Интерпретация возможна только как диалог двух понятных систем: “их” и “нашей”. Этот диалог всегда остается рискованным, но никогда не станет безнадежным» [1, с. 397]. «Гомологический и диалогический принципы позволяют координировать “свое” и “чужое” в культурном контексте, избегать крайностей индивидуалистической интерпретации и нацеленности на воспроизведение изолированного культурного объекта» [5, с. 10].

Вокальное искусство имеет вербальный характер и тесно связано с вопросами взаимодействия языка, культуры, психологии разных народов. Известно, что в обществе складываются определенные «национальные образы», стереотипы, как относительно самих себя, относительно поведения и традиций в пределах своего культурного пространства, так и относительно представителей другого языкового и культурного пространства. Естественно, что человек, воспринимая мир сквозь призму представлений, отношений и ценностей, господствующих в его родной культуре, ведет себя в соответствии с конкретными культурными нормами. Поэтому представления человека о мире

зависят от того, в какой культурно-языковой среде он воспитывался. Анализ освоения другой, «чужой» культуры поставил перед исследователями вопрос о *целенаправленном обучении, подготовке к межкультурному взаимодействию*.

Согласно М. Беннету, на начальном этапе человеком даже не осознается существование этих различий; на следующем этапе другая культура начинает осознаваться как один из возможных взглядов на мир. Далее межкультурная чуткость возрастает, поскольку признается существование разных точек зрения на мир. Главным этапом является *этап одобрения*, когда существование культурных различий воспринимается как необходимое человеческое состояние. А самое очевидное различие проявляется в языке. Вербальное поведение существенно варьируется в разных культурах. Человек начинает видеть поведение других людей через призму фундаментальных культурных различий, начинает понимать, что *языки – это не разные коды общения, выражающие одни и те же идеи, а средство формирования картины мира* [см. 5]. Таким образом, происходит подготовка к признанию различий в системах культурных ценностей.

При использовании языка как основного средства вербальной коммуникации необходимо учитывать, что в современном мире почти 3000 языков, в каждом из которых создана *своя языковая картина мира*, что отражает специфическое восприятие мира носителями данного языка. Поэтому при коммуникации возможны несовпадения, которые могут проявляться как в отсутствии точного эквивалента для выражения понятия, так и в отсутствии самого понятия. Даже роль контекста различна в разных культурах: на Западе велика роль вербального сообщения, что отражает тип логического, рационального и аналитического мышления, а в азиатских и восточных культурах слова и вербальные высказывания считаются составной частью коммуникативного процесса, коммуникативного контекста в целом, включающего этику, психологию и социальные отношения.

Таким образом, *каждый язык имеет особую картину мира, и личность обязана организовывать содержание своего высказывания в соответствии с этой картиной*. В этом и проявляется специфически человеческое восприятие мира, зафиксированное в языке. Незнакомую культуру следует рассматривать как самоорганизующуюся систему, обладающую специфическим набором кодов, которые для другой культуры являются «чужими». Процесс понимания незнакомой культуры, таким образом – это расшифровка «чуждых» кодов и попытка преобразования их в свои, «естественные».

В результате взаимодействия разных культур складываются определенные стереотипы в отношении других культур и их представителей. Так, принято считать, что главное в английском национальном характере – уравновешенность, во французском – страстность, в американском – прагматичность,

в немецком – пунктуальность. Порой возникают национально-психологические несовпадения, обусловленные особенностями «склада ума» носителей различных культур.

Известны некоторые расхождения в области национальной психологии: «немецкому мышлению присущи философская широта и глубина абстрагирования, мышлению англичан – стремление не прибегать к абстракциям; французам свойственна яркость и живость воображения, идеи для них предпочтительнее фактов; напротив, англичан отличает сдержанность воображения, они ориентируются на факты, числа, а не на теории» [2, с. 83].

Эти и многие другие отличия находят отражение в вербальном и невербальном поведении представителей разных национальных культур. Так, например, жесты, их интенсивность могут не совпадать по использованию в разных контекстных ситуациях, могут относиться к женскому либо мужскому типу поведения. Даже улыбка как некий мимический знак – для американцев – признак преуспевания; у русских же общественно преуспевающего человека должна отличать серьезность. Поэтому в глазах Запада представителей русской культуры отличает непонятная неприветливость, связанная с отсутствием на их лицах улыбки. Из сказанного становится понятной важность и необходимость определенного подготовительного этапа к межкультурному взаимодействию во всех его формах представителей разных национальностей.

Взаимодействие различных культур происходит по-разному, однако, в вокальном искусстве наиболее распространенным является восприятие и усвоение произведений, принадлежащих другим национальным культурам. Эта проблема включает целый ряд вопросов, касающихся разных аспектов художественного творчества: познания национальной специфики и своеобразия исполняемого произведения, соотношения национального и интернационального, традиций и новаторства, художественной интерпретации, художественного восприятия и др. И опереться в этой сложной работе можно на осознание того, что именно в содержательной и звуковой стороне языка отражена картина мира данного народа.

Переход произведения вокальной литературы из одной культуры в другую, а также включение его в инонациональный культурный контекст предполагает участие интерпретатора-певца, который выступает посредником во взаимодействии разных языковых культур. Он непосредственно вступает в межкультурную коммуникацию, часто даже не осознавая сложности и ответственности этого процесса. Знание национальной специфики исполняемых произведений, возникающей из взаимодействия языка, психологического склада, темперамента, обычаев и других элементов национальной культуры, помогает исполнителю в выполнении его миссии.

Художественная ценность исполнительского образа зависит от того, насколько этот образ выражает *характерные стилистические особенности произведения*. Исполнение произведений инациональных культур предполагает способность «почувствовать ушедшие смыслы, проникнуть в загадку чужого сознания» [4, с. 256]. Важным условием адекватности интерпретации является правильная расшифровка нотной записи музыкального произведения исполнителем: прочтение предполагает обязательное знание исполнительских традиций, восходящих ко времени создания произведения. Сложность этого процесса усугубляется значительной временной дистанцией: композитор, порой интуитивно, подразумевал довольно определенную расшифровку каждого нотного знака и умения, которыми должен обладать исполнитель. Поэтому изучение исполнительской практики разных эпох и национальных культур является необходимым дополнением к адекватному прочтению нотного текста. Например, известно, что художественные достижения Ф. Листа, А. Рубинштейна, Ж. Дюпре, М. Малибран и П. Виардо значительно изменили исполнительские традиции. Вокальное исполнительство обрело новые черты: эмоциональность, большую одухотворенность. Музыкальные стили (национальные, композиторские и исполнительские) непрерывно меняются, эволюционируют. И эти стилевые изменения определяются не только внутренним развитием музыкального искусства, но и развитием человеческого общества.

Еще Блок говорил, что музыка – нечто большее, чем простое искусство; музыка осуществляет связь времен, воссоздает прошлое. Современный исполнитель имеет иной жизненный и интонационный опыт, иные знания, что неизбежно преломляется в его интерпретации. Однако существует *степень допустимости исполнительских отклонений*, что относится как к художественному воссозданию исполняемого произведения, так и к отдельным элементам исполнения. Среди них – динамика (соотношение звуковых градаций, уровень динамических контрастов), агогика (определение основного темпа и отклонений от него), колорит (тембровая организация), интонация, фразировка, артикуляция. При этом каждому исполнительскому стилю свойственны *свои законы взаимосвязи и соотношения различных элементов исполнения* и эти законы имеют объективное основание. Поэтому необходим опыт исполнения произведений определенного автора, принадлежащего к другой национальной культуре. Только тогда возможна осознанная интерпретация произведений конкретного автора: исполнители уже овладели техникой перевода с «незнакомого» языка на свой, современный им, язык, овладели «словарем» стилистических особенностей произведений данного автора и могут продолжать работу по изучению репертуара, расширяя арсенал выразительных средств и обогащая палитру звуковых красок.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. С. Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики [Текст] / С. С. Аверинцев // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. – М., 1975. – С. 371–396.
2. Бромлей Ю. В. Этнос и этнография [Текст] / Ю. В. Бромлей. – М., 1973. – 264 с.
3. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность [Текст] / М. Лобанова. – М.: Музыка, 1990. – 222 с.
4. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке [Текст] / М. Михайлов. – М.: Музыка, 1990. – 284 с.
5. Bennet M. Basic Concepts of Cultural Communication [Text]: Selected Readings / M. Bennet. – Yarmouth, 1998. – 224 p.

УДК 78.071.2:788.1

Петро Вакалюк

ТЕМБРОВА СЕМАНТИКА ТРУБИ У ДРУГІЙ СИМФОНІЇ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

Розкрито специфіку виразових можливостей труби в драматургії Другої симфонії Б. Лятошинського.

Раскрывается специфика выразительных возможностей трубы в драматургии Второй симфонии Б. Лятошинского.

Specifics of expressive features of a trumpet in the dramaturgy of B. Lyatoshinsky's Second symphony are revealed.

Хоча симфонічна спадщина Б. Лятошинського – фундатора українського симфонізму – досліджена вельми докладно і в різних ракурсах, все ж деякі аспекти його надзвичайно багатой творчості до цього часу залишались поза увагою вчених. Зокрема, поки що не висвітлювалась роль окремих інструментів у музичній драматургії симфонічних творів Б. Лятошинського, використання яких складає стильоутворюючий чинник.

Мета статті – розкрити специфіку трактування тембру труби в Другій симфонії Б. Лятошинського.

Як відомо, Друга симфонія h-moll, op. 26 (роки написання – 1935–1936) Б. Лятошинського є типовим прикладом конфліктного симфонізму. Вона втілює драматичні прагнення героя в умовах суперечливої сумної дійсності, якою стали 30-ті роки в Україні – голодомор, репресії, індустріалізація, і разом з тим – показовий оптимізм і фальшива впевненість у радянському майбутньому, що повинні були культивуватися засобами мистецтва.

Як вказує М. Копиця, проблеми, які ставить митець у даному творі, резонують з тими, які намагаються розв'язати М. Мясковський та Д. Шостакович. «Конфліктно-драматургічна концепція Другої симфонії є лінією

суб'єктивно-психологічного типу колізій з провідною тенденцією до драматизації епосу <...>. Трагічною видається історична доля Другої симфонії Б. Лятошинського, яка, подібно до Четвертої Д. Шостаковича і Шостої М. Мясковського, виявилася “під арештом”...».

Прем'єра симфонії була призначена в Москві у лютому 1937 р. Проте у зв'язку з оголошеним трауром по смерті С. Орджонікідзе її виконання не відбулося... Поряд з “песимістичним світовідчуттям” в творі знаходили “образи жахів, істерії, містики”, вважали переускладненою його мову через “зловживання” дисонантними гармоніями, духовою мідною групою, ударними інструментами. Така музика, безумовно, “веде до формалізму” [2, с. 54–56].

Відомі позитивні оцінки цього твору М. Мясковським, І. Белзюю. Виконаний та оцінений твір був у 1941 р. Нове випробування чекатиме симфонію у 1948 р. (Пригадаємо, що в цьому році були звинувачені у формалізмі та буржуазному декаденстві С. Прокоф'єв, А. Хачатурян, а Д. Шостакович, окрім того, був звільнений з Московської консерваторії). Отож, конфліктний симфонізм і новаторська музична мова симфонії зумовили трагічну долю твору. Звинувачення у формалізмі стосувались, зокрема, зловживання мідною духовою групою.

Прослідкуємо використання мідних духових, і, насамперед, труб у Другій симфонії, визначивши основні засади трактування їх тембрової семантики.

У пролозі (*Lento tenebroso e con maestà*), що має тричастинну структуру, відбувається зіставлення двох контрастних тем (які є лейттемами симфонії), і в цьому закладені основи майбутнього конфлікту інтонаційно-образних сфер твору. Їх контраст посилюється і тембрально. Першу тему – сувору, вольову, похмуро-стриману, монотичну, із акцентованою початковою висхідною квартою, підкресленням великої септими G-fis як крайніх точок діапазону, мелодичною модуляцією h-moll-Es-dur – проводять віолончелі і контрабаси (як і початковий тезис у Першій симфонії); другу – невпевнену, надломлену, таємничу, тонально нестійку, хроматизовану (гармонізовану альтерованими акордами терцієвої, квартової та кварто-секундової структури), синкоповану – засурдинені валторни, згодом фаготи із продовженням у тромбонів (також із сурдинами) на фоні органного пункту литавр і контрабасів.

У середньому розділі прологу спочатку на фоні звучання дерев'яної та струнної груп і литавр, потім все більшої групи інструментів, з'являються закличні фрази в першій труби як *сигнального* інструменту, уособлюючи образну сферу першої теми прологу. Протилежною є сфера, представлена м'якими тембрами дерев'яних духових і струнних: відразу на *p – pp*, згодом на все більшій динаміці у труби звучать все вагоміші фрази, каноном із першою і третьою валторнами, аж до *marcatissimo* на *ff* із акцентуацією хроматично видозмінених звуків.

Репліки першої труби відіграють все вагомішу роль у створенні кульмінації. Але, якщо в Першій симфонії таку роль труба виконувала в експозиції першої частини, то в Другій – вже у пролозі. Труба трактується композитором як передвісник майбутнього зіткнення і боротьби образних сфер, як засіб зростання напруження. Таким чином, пролог симфонії є показовим щодо експонування контрасту образних сфер і подальшого розвитку закладеного протиріччя. В музичній драматургії значна роль належить тембральному фактору.

Головна партія (*Allegro deciso, ed impetuoso*), імпульсивна за характером, відразу подається у розвитку: її експонування перетворюється у розробковий процес. Вона є лейттемою симфонії (так само, як і обидві теми прологу). Її на *ff marcato* проводять струнні *tutti* в унісон (октаву) на фоні коротких реплік фаготів і валторн. До останніх приєднуються дві труби, згодом і інші інструменти оркестру.

Труби і валторни, виконуючи остінатну фігуру, посилюють динаміку розвитку теми Г. П.: на високій звучності, з пунктирами і синкопами дві труби (перша і третя) повторюють витриманий звук, а друга в цьому ж ритмі проводить хроматизований мотив. Разом із тромбонами й тубами та окремими репліками фаготів труби й валторни проводять варіант теми у розвитку. Так мідні духові стають активізаторами розвитку теми Г. П. Після її проведення відбувається темброве “розсосередження” теми між інструментами оркестру. На спаді емоційної хвилі труби не використовуються.

Таким чином, труба в головній партії трактується як інструмент, що здатен своїм вольовим, напористим звучанням швидко досягти кульмінації – її тембр використовується з метою динамізації. Натомість у лірико-психологічній темі побічної партії (*Poco tranquillo*) темброва драматургія здійснюється інакшим чином. Якщо викладу теми Г. П. притаманна динамізація за рахунок розробковості, то П. П. динамізується шляхом її переінструментування при новому проведенні. В цілому це характерно для ліричних тем не лише Другої, а й інших симфоній Б. Лятошинського¹.

У підготовці теми побічної партії акцентовано роль труб і валторн (*Meno mosso*). В. Самохвалов вказує на це, як на приклад особливої уваги Б. Лятошинського до тембру мідних духових (передусім труб і валторн) у драматургічному вирішенні його симфонічних творів: «В акорді, що виконується *tutti*, особливо виділена мідна група, якій і доручений різкий дисонанс <...>. Різке виділення групи з дисонансом при раптовій зупинці

¹ Пригадаймо, як в Першій симфонії тему П. П. спочатку меланхолійно проводять кларнети in A на фоні струнних, до яких приєднуються англійський ріжок. Потім ця ж тема проводиться канонічно у скрипок та двох валторн з віолончеллю на фоні фігурацій у дерев'яних духових. На наступній хвилі напруження – кульмінації теми П. П. – композитор вводить “важку артилерію”: вступають труби з темою Г. П., динамізуючи розвиток П. П. і створюючи кульмінацію експозиції.

решти груп створює враження емоційного шоку, що сприяє ефектному переходу всього розвитку в нову якість, до ліричної побічної партії. Такий же прийом використаний в аналогічній ситуації в першій частині Третьої симфонії та в багатьох інших випадках» [3, с. 124].

У Другій симфонії лірико-епічна тема слов'янського пісенного колориту спочатку виразно "проспівається" віолончелями на фоні інших струнно-смичкових, дерев'яних духових інструментів і арфи, при цьому у супровідних інструментів окремі тони акордів, поданих у хроматизованому русі, розподілені між різними тембрами. Епічний характер теми зберігається і при проведенні її окремих фраз трубами і валторнами, контрабасами. Труби вступають уже на першій хвилі розвитку П. П.: їх темброво-співочі можливості використовуються в лірико-епічній сфері поряд із тембрами віолончелей, валторн, контрабасів.

Відтак, можемо констатувати типову для стильового мислення Б. Лятошинського темброву семантику труби – м'якості її барви в кантилені *на piano*, коли високі тони набувають густого, сріблястого звучання, згідно з баченням М. Римського-Корсакова [1, с. 172–180].

У наступній хвилі розвитку теми П. П., що розпочинається послабленим звуком скрипок (із сурдиною) і підводить до кульмінації, труби відіграють активізуючу роль.

Розробка має три етапи розвитку. На першому етапі вона містить взаємодію першої теми вступу з темою Г. П.; на другому – з темою П. П., а на третьому – тем головної і побічної партій. Труби беруть участь у всіх етапах розробки. Так, спочатку це сигнальна перша труба. Далі вона ж із сурдиною стає лірико-епічною за семантикою, виразно проводячи на *p* кантиленну тему П. П. в дуєті з флейтою на фоні струнних, тим самим вступаючи в опозицію до блоку низьких інструментів – фаготів, віолончелей і контрабасів, що уособлюють образну сферу першої теми прологу.

Вказане *послання тембрів флейти і труби* свідчить про новий погляд Б. Лятошинського на колористичні можливості обох інструментів. Згодом сигнальні труби (без сурдин) знову промовляють фанфарну тему із прологу в безкінечному каноні з валторнами з імітацією у тритон, збільшуючи звукове напруження і, таким чином, підводячи розвиток до кульмінації. В подальшому звучання труб зникає, проте мідні духові беруть участь в зіставленні двох тем прологу – валторни зі скрипками, альтами, гобоями і кларнетами репрезентують сферу другої теми прологу, а труба з фаготами, віолончелями і контрабасами – сферу першої теми. Так створюється тембровий конфлікт вказаних образних сфер. Труби (з сурдинами) долучаються до сфери другої теми – загадкової, хроматизованої, надаючи їй впевненості та вагомості у наступному кульмінаційному звучанні.

При переході до репризи перед фугато (*Andante*), в якому струнні та дерев'яні духові проводять тему Г. П. в основному вигляді і в оберненні, чуємо

сольну фразу першої труби з сурдиною як короткий ліричний монолог – передчуття наступної хвили розвитку.

У динамічній репризі, де поглиблюється конфлікт, і яка разом із кодою стає другою розробкою, труба бере участь у побудові фактурно-тембрового пласту мідних духових. Драматизм і велич коди, в якій частково вичерпується конфлікт основних тем симфонії, закладений у пролозі та продовжений в експозиції, значною мірою створюється завдяки мідним духовим інструментам. У цьому процесі труби підкреслено інтонують елементи теми Г. П., і разом з бас-кларнетом, фаготами та контрабасами тріумфально проводять першу тему прологу у збільшенні, на яку накладається апофеозне звучання теми П. П. у блоку валторн, альтів і віолончелей. Вони виступають в якості фанфар на фоні звучання першої теми прологу в інших мідних духових у поєднанні з низькими дерев'яними та струнними та елементами теми Г. П. у блоку високих інструментів. Зрештою, перед завершальним акордом *tutti* першої частини підсумкові акорди вибудовує мідна група.

Друга частина (*Lento e tranquillo. Alla ballata*) відображає філософсько-зосереджений погляд автора – це новий ступінь усвідомлення сутності світу. В основі тричастинної композиції – варіаційний принцип розвитку; в середньому розділі повертається матеріал Г. П. з I-ї частини (лейттема) твору.

Виклад розпочинається з поетичної “теми-сказання” (М. Копиця) у басетгорна (in F) або кларнета in A на фоні арпеджованих акордів в арфи та акордів *pizz.* в альтів, віолончелей і контрабасів. М’які тембри басетгорна та струнних, характерний ладовий колорит й імітація музичної старовини створюють початковий епічний образ *Lento e tranquillo*.

У процесі розвитку ця тема-сказання вступає у взаємодію з лейттемами симфонії – двома темами прологу, темою головної партії першої частини (в тому числі в оберненні, ритмічному зменшенні та ін.), і основний образ змінює свою початкову сутність. У цьому процесі значна роль належить тембровій драматургії, яку майстерно вибудовує Б. Лятошинський.

Починаючи з 10-го такту, окремі фрази в розвитку теми виникають у флейт, в тому числі пікколо, згодом у скрипок, фаготів, альтів, віолончелей та контрабасів. В цей час у засурдинених труб на *p*, що вже неодноразово використовувалися композитором для створення образів лірико-епічної сфери, в 11-му такті з’являється друга тема прологу, що на початку не порушує загальної настроєвої атмосфери другої частини. Отож, засурдинені труби використовуються у тембровому блоці зі струнними і дерев’яними духовими і трактуються як інструмент з м’яким звучанням.

В епізоді *Pochissimo più mosso*, в якому звучать елементи лейттем симфонії, та при підході до нього труби з сурдинами проводять видозмінений варіант основної теми другої частини, беручи активну участь у створенні

кульмінації та виявляючи свої кантиленні можливості, втілюючи динаміку основного лірико-епічного образу. В подальшому труби відіграють активізуючу роль, виступають як сигнальний інструмент (т.т. 79-80). В цілому драматизація репризи значною мірою створюється завдяки тембровій драматургії – проведенню лірико-драматичного, експресивного варіанту початкової епічної теми групою мідних духових інструментів і блоком басів.

У кодї, як і на початку *Lento e tranquillo*, труби м'яко проспівують елемент другої теми прологу, поєднуючись з темою-сказанням в партії басетгорна. Таким чином, у II частині симфонії Б. Лятошинський використовує труби не тільки в традиційних для них функціях (активізуючій та сигнальній), але й в новому семантичному амплуа – різних граней лірико-епічної та епіко-драматичної сфер: від м'якої наспівності до експресивної патетики.

Урочисто-патетичний фінал (*Andante – Allegro precipitato*) написаний у сонатній формі. «Цінною художньою якістю Другої симфонії (як і всіх інших) є синтезуюча сутність фіналу, що проявилася в непомітному з першого погляду органічному сплаві “стратегічних” інтонацій тематизму, у різноманітному контрапунктуванні – емоційному та тематичному, у послідовному приведенні тем приблизно до одного емоційного тону» – пише В. Самохвалов [3, с. 134].

Фінал певною мірою повертає слухача до образності першої частини. Завдяки використанню лейттем симфонії, має місце й лірико-епічна сфера другої частини. Значного розвитку набувають і героїко-драматична сфера твору.

Тема Г.П. характеризується ритмічністю, пружністю, маршовістю. Перший (акордовий) елемент теми після невеличкого вступу на високій звучності урочисто проголошують мідні та дерев'яні духові, використано ударні, окремі фрази доручено струнним інструментам. Другий елемент, оснований на висхідному хроматизованому та синкопованому русі, доручено валторнам і трубам. З самого початку фінала використано мідну групу: завдяки блискучому, яскравому тембру міді створюється семантика героїчної патетики, апофеозу. Крім того, в процесі розвитку теми Г.П. (т.т. 17-20) труби репрезентують свою первинну сигнальну сутність, пронизуючи “металевим” звучанням інші блоки оркестру.

Тема побічної партії (*Pochissimo meno mosso*) традиційно належить до сфери лірики: ритмо-інтонаційні звороти викликають алюзії з епічною темою-сказанням з другої частини. Водночас тема побічної партії фіналу відразу постає більш психологізованою, оскільки вона насичена напруженими інтонаційними ходами: наприклад, в першому мотиві акцентується зменшена октава (амбітус). Цю тему наспівно виразно представляють перші скрипки, з якими контрапунктують альти, на фоні інших струнних інструментів, кларнетів і фаготів. У процесі розвитку тема передається то гобоям і кларнетам,

то валторнам. Натомість блок труб і тромбонів з сурдинами, проводячи висхідні хроматизовані тематичні елементи та маючи “перехідний” тембр між дерев’яними інструментами та власне мідними (без сурдин), виконують функцію активізації драматургічного розвитку.

У розробці поряд з основними темами симфонії вагомо представлена лірико-епічна сфера другої частини – тема-сказання у скрипок в низькому регістрі, поєднана з темою П. П. фіналу. Дві труби з сурдинами у квінту знову є активізаторами розвитку. В кульмінації (від 91 т.) цей інструмент разом з іншими мідними та дерев’яними духовими проводить тему головної партії фіналу. Так, наприклад, від 106 т. розпочинається напружена канонічна секвенція у тритон на основі теми головної партії – пропоста у двох труб, ріспоста у двох валторн на *crescendo*. Цей епізод є дуже показовим щодо роботи Б. Лятошинського з тематизмом в аспекті тембрової ідентифікації.

Наступний етап розробки – поєднання лірико-епічної теми-сказання з другої частини в гобоя, скрипок і альтів з темою П. П. фіналу у першого фагота, віолончелей і контрабасів. При цьому перша подається в ритмічному збільшенні, для другої характерна розробковість у процесі викладу. Контраст вказаних тем досягається і завдяки протиставленню хроматики й нерівномірної ритміки побічної фіналу з діатонікою та “плинною” ритмікою теми-сказання, і великою мірою завдяки їх тембровому вирішенню: доручена басовим інструментам, у порівнянні з “ліричними” гобоєм, скрипками й альтами, згодом флейтами, валторнами, тема побічної партії звучить експресивно, навіть драматизовано.

Після нової хвилі кульмінації, в якій вказаний вище тематичний матеріал проводиться з тембровою пересемантизацією (від т. 147), від епізоду *Piu allegro* (т. 156), розпочинається репріза. Важливо, що Б. Лятошинський знову вводить темброві зміни, які суттєво впливають на драматургію твору. Якщо в експозиції тему проводили валторни і труби (що дало змогу відразу створити урочисто-патетичний образ фіналу), то у репрізі ця ж тема спочатку віддається басам – фаготам, віолончелям і контрабасам. До них поступово приєднуються інші інструменти. Таке темброве вирішення дозволяє створити ефект зростання звучності та перенести драматургічний акцент у код.

У труб і валторн в репрізі (від т. 160) знову з’являються темброво-тематичні елементи активного характеру, які в розробці сприяли активізації драматургічного розвитку – дві труби у квінту і по дві валторни. Згодом тріольність змінюється ямбічними висхідними мотивами, що підвищує емоційний накал теми П. П., яка патетично звучить у дерев’яних духових і струнних інструментів. Після кульмінаційного акорду (*Pomposo*) на фоні ударних інструментів і квінтового-тритонових “набатних” остінатних ходів в низькому регістрі в партії арфи, віолончелей і контрабасів *pizz.*, труба

розпочинає “переможне” фанфарне проведення висхідного хроматизованого елементу теми Г. П. До неї приєднуються інші мідні духові інструменти. Кода є підсумковим етапом не тільки фіналу, а й всього твору.

Висновки. Важливим компонентом індивідуального стилю Б. Лятошинського є оркестровка як носій тембрової драматургії. Цьому сприяє і характеристична “в’язка” фактура, “терпкі” акорди із застосуванням послідовностей великих септакордів й синкопована ритміка. Автору вдається за рахунок новаторського, модерного трактування барв оркестру напрочуд тонко передати масштабні задуми. Мідна духова група при тому трактується митцем як один з вельми важливих тембральних компонентів звукобарвної палітри.

У Другій симфонії Б. Лятошинський диференційовано та багатогранно трактує виразові можливості труби у тембровій драматургії твору. Зокрема, це не тільки традиційне використання труби як сигнального, фанфарного, активізуючого розвиток інструменту, але й звернення до труби в ліричних епізодах, зближення її тембрового амплуа з дерев’яною групою (діалог з флейтою), включення їх в тембровий “блок” зі струнними та дерев’яними духовими інструментами. Зауважимо, що серед мідних духових інструментів валторни, а не труби саме традиційно вважаються перехідними від дерев’яних.

Ці та інші вельми цікаві знахідки свідчать про винятково індивідуальний підхід композитора до окремих оркестрових тембрів у загальній концепції симфонічного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вихованець А. Духові інструменти у творчості М. А. Римського-Корсакова: загальні засади й основні принципи функціонування [Текст] / А. Вихованець // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : Зб. наук. праць – Луцьк : РВВ “Вежа” ВНУ ім. Лесі Українки, 2007. – Вип. 1. – С. 172–180.
2. Копица М. Д. Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха. Коллизии. Драматургия [Текст] : Исследование / М. Д. Копица. – К. : Музична Україна, 1990. – 134 с.
3. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского [Текст] / В. Самохвалов. – К. : Музична Україна, 1977. – 171 с.

РОЛЬ ПЕРШОВИКОНАНЬ У СИСТЕМІ ЕСТЕТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ КОМПОЗИТОРА ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА

Пропонується діалог композитора і дослідника до проблеми “композитор і виконавець”. На прикладі творчості О. Козаренка виявляється органічний зв’язок першовиконання з системою естетичних поглядів митця.

Предлагается диалог композитора и исследователя к проблеме «композитор и исполнитель». На примере творчества А. Козаренко выявляется органичная связь первого исполнения с системой эстетических взглядов художника.

A dialog of a composer and a researcher on composer-interpreter problem is presented. On example of the works of O. Kozarenko we reveal an organic connection between the first execution and the system of aesthetic views of the artist.

Індивідом народжуються.

Особистістю стають.

Індивідуальність відстоюють.

[1, с. 28].

Сьогодні не менш цікавим, ніж вивчення аспектів слухацького сприйняття музики, видається виявлення дослідження особливостей впливу музики на самого виконавця чи композитора, зокрема, в такий відповідальний момент, як підготовка твору до першого виконання.

Це твердження передусім слушне, якщо йдеться про таку особливу і тонку матерію, як композиторська творчість загалом і, зокрема, – феномен першого виконання твору в аспекті його сприйняття самим автором. Прагнучи пізнати сутність першовиконання крізь призму композиторського бачення, варто, як видається, почати *ab ovo*, тобто з представлення яскравих конкретних зразків такого бачення. Тож, з метою встановлення показового індивідуального варіанту реалізації деяких загальних засад ставлення митця-композитора до першого публічного прочитання свого твору, його інтерпретації на сцені, був цілеспрямовано обраний принцип безпосереднього спілкування з музикантом, діалог з ним, встановлення особистісних пріоритетів та тлумачення першовиконання у контексті його творчого світогляду. Постає композитора була вибрана не випадково.

Олександр Володимирович Козаренко (нар. 1963) – композитор, піаніст, педагог, музикознавець, музично-громадський діяч. Після навчання у Львівському музичному училищі в 1988 р. він закінчив фортепіанний факультет (клас проф. В. М. Воробйова), в 1989 р. – композиторський факультет (клас проф. М. М. Скорика, у нього ж – в 1992 р. – аспірантуру), в 1993 р. – аспірантуру з історії музики (клас проф. І. Ф. Ляшенка) Київської консерваторії.

Кандидат (1993), доктор мистецтвознавства (2002). З 1992 р. – педагог ВДМІ-ЛДМА. Професор кафедри композиції. В 1999 – 2001 рр. – проректор з наукової роботи ВДМІ-ЛДМА завідувач кафедри теорії музики з 2005 р. Лауреат премії Міністерства культури і мистецтв України ім. Л. М. Ревуцького (1996) та ім. М. В. Лисенка (2001). Автор ряду музичних творів для симфонічного та камерного оркестрів, різного складу камерних ансамблів, вокально-інструментальних та хорових творів кантатно-ораторійного жанру (“Мікросхеми”, “П’єро мертвопетлює”), камерної опери “Час покаяння”, мелодрами “Орестея”, балету “Дон-Жуан з Коломиї”, літургійних творів (“Літургія Св. Йоана Золотоустого”, “Чотири молебні пісні до Діви Марії”, ораторія “Страсті Господа нашого Ісуса Христа”, “Псалом Давида”), камерно-інструментальних творів.

Не можна не згадати перші значні досягнення О. Козаренка як піаніста: у 1984 році він став лауреатом республіканського конкурсу піаністів ім. М. Лисенка, у 1986 році – дипломантом Всеукраїнського конкурсу камерних виконавців. Згодом О. Козаренко як концертуючий піаніст-соліст здобув визнання в Україні та за її межами: успішно концертував в Києві, Одесі, Сумах, Коломиї, а також у Кракові, Ряшеві, Фрайбурзі, Талліні, Братиславі, Скоп’є, Москві, Новосибірську. Як виконавець української музики він активно пропагує творчість і класиків, і сучасних композиторів, в цьому руслі підготувавши ряд монографічних концертних програм: “Микола Лисенко”, “Борис Лятошинський”, “Анатолій Кос-Анатольський”. Серед зарубіжних композиторів звертався до Й. С. Баха, виступивши з монографічною програмою з його творів. О. Козаренко часто є першовиконавцем власних творів, які, в свою чергу, нерідко інспіровані його інтенсивною концертною практикою.

Крім того, О. Козаренко багато виступав в ансамблях з вокалістами та інструменталістами, зокрема, з Людмилою Давимуюю, Лідією Шутко, Валерієм Буймістером, Володимиром Ігнатенком та ін. Особливої популярності набув дует Олександра Козаренка із народною артисткою України, скрипалькою Лідією Шутко. Вони об’їздили з концертами багато міст України, Польщі, Німеччини, Росії, а також і записали кілька компакт-дисків. Отже, така багатогранна творча особистість, що здатна оцінити виконання свого твору не лише як композитор, але й, водночас, як інтерпретатор (соліст і ансамбліст) та теоретик, видається дуже слушною «кандидатурою» для проведення докладнішого аналізу феномену першовиконання в аспекті композиторської самооцінки. Насамперед, варто визначити деякі фундаментальні засади індивідуального композиторського мислення.

Для О. Козаренка першопоштовхом, першосутністю є момент таїни творчості, а також моделююче значення слова, без якого композитор не уявляє собі повноцінної реалізації свого задуму. Це позначається на ставленні і до

процесу творчості, і до першовиконання творів, і видається цілком узasadненим, якщо ближче пізнати індивідуальність митця, визначити його пріоритети. Надзвичайно важливо підкреслити, що сфера театральної музики – одна з найбагатших в доробку митця. Отже, синкретичність художнього мислення закладена, очевидно, в самій основі його світогляду і природи обдарування. Написання твору, його народження, він інтерпретує як незвичайно сильний енергетичний процес, здатний моделювати реальність. Відтак феноменологічне тлумачення творчості впливає на його розуміння прапрем'єр.

“Олександр Козаренко – екстраверт, – пише С. Павлишин. – Йому притаманні великий артистичний темперамент, експансивність, пристрасність; його бурхливі емоції подані скоріше в ретроспекції, як відгук на минуле <...>. Майже в усіх творах композитора проступає погляд ніби крізь серпанок, завуальований, із недомовленням. Стиль у цілому окреслений пізнім романтизмом, навіть сентименталізмом, інколи на межі банальності і в плані мелодраматичної салонності <...>” [2, с. 3]. Всі риси, помічені музикознавцем – відкритість, незавершеність, туга за минулим, поєднання “високого” з банальним, елітарного з салонним – є типовими для постмодерного мистецтва.

Виконавці – теж сутнісно важливий рівень, з ними О. Козаренко пов'язує виникнення певних творів. Наприклад, одна з центральних особистостей в сфері художніх інтересів О. Козаренка – скрипалька Л. Шутко, з якою він часто виступав. Наприклад, в Сонаті *quasi una fantasia*, як він сам визнає, композитор прагнув створити своєрідний портрет видатної музикантки, він писав його до її ювілею і мислив лише у зв'язку з нею і манерою її виконання. З іншого боку, як важливу контекстуальну умову Олександр мислить або театральність, або обрядовість – звідси рішучо превалююча роль театральних і духовних жанрів.

Щодо публіки, то композитор постійно тримає її в полі зору, прагне вражати її новизною відкриттів: «Якщо я хоч на півпроцента не скажу у своєму творі того, чого ніхто раніше не говорив, краще я не буду писати цього твору», – зізнається він в інтерв'ю.

Звісно, зазначені спостереження над ставленням композиторів до самого феномену першовиконання є частковими, неповними, не позбавленими суб'єктивності. Та вони переконують, що ця проблема для творців нової музики є далеко не індиферентною: вони достатньо тонко і чутливо сприймають готовність виконавців до створення власної інтерпретаторської концепції, до спрямованості цієї концепції на певну слухачську аудиторію, завдяки якій їх задум отримає (або не отримає) суспільну акцептацію. Не завжди митці схильні надто поширюватись на цю тему, оскільки проведені інтерв'ю свідчать, що процес подальшого суспільного буття своєї музики вони сприймають як щось,

для них надто особистісне, а навіть, інтимне, через те особливо боляче переживають невдачі і нерозуміння свого задуму і шукають точку опори, котра допоможе знайти оптимальне узгодження свого творчого покликання і його реалізації у музиці з адресатами-реципієнтами. Ідеальною аудиторією, до якої спрямовані творчі зусилля, може бути “простий слухач, непрофесіонал”, “національно свідомий слухач”, “один, проте підготований і відповідно вихований слухач”, “слухач майбутнього”, “обрана аудиторія” тощо. Ця проблема заслуговувала б значно детальнішого опрацювання в подальшому. Для підтвердження наведемо інтерв'ю з О. Козаренком, яке відбулося в 2004 році.

«– Як Ви готуєте прем'єру? Чи розраховуєте Ви лише на свої власні сили, коли пишете фортепіанний твір? Якому типу виконавця Ви віддасте перевагу? Чи Ви працюєте над образно-емоційною установкою виконавця?»

– Те, як сформульовані Ваші питання, передбачає дуже концептуальні і вагомі відповіді. Композиторська праця на 50% пов'язана з подоланням маси проблем, бо без цього твір не дочекається прем'єрного виконання. Мені студентка з композиції говорить: “Не штука написати твір, а штука довести його до виконання”. Чи дає композитор якусь образно-емоційну установку виконавцеві? В ідеалі таке, звісно, повинно бути. Але, коли ми стикаємось з чужою творчою волею, якою є воля виконавця, тут починаються проблеми, тому що багато хто з виконавців не хоче знати установки композиторів. Особливо це стосується диригентів. Диригенти самі є творцями, які оперують колосальними виконавськими колективами, дивляться на партитуру не як на плід, виношений композитором роками і десятиліттями, коли кожна нота написана, як кажуть, “кров'ю серця”, а сприймають це дещо простіше, лапідарніше – і, очевидно, правильніше, тому що вони вже дивляться, як це реально можна виконати. Всі ці контексти повстання авторського тексту їх мало цікавлять. Вони дивляться, як це реально втілити у звуці, як вибудувати реальне звучання.

– Ви не вважаєте, що вони виступають медіаторами, вони виступають диктаторами?»

– Часто-густо, в кращому випадку вони стають медіаторами ідей, які вклав композитор в партитуру. Найчастіше, як буває в практиці, вони обмежуються суто механічною функцією переведення нотного тексту у реальне звучання поза трудом зануритись у контекст повстання твору. Переважно, твори готуються дуже швидко, особливо, коли це відбувається до якогось фестивалю. Найбільше, що може собі тоді дозволити оркестр і диригент – якісь три репетиції, коли композитор сам зникає до реального звучання, вже не йдеться про те, що би внести ще якісь правки. А бідному диригенту просто часу не вистачає, що би глибоко вникнути у задум композитора. Хоча, в мене в житті були як крайні прояви суто механічного підходу до тексту, коли диригент

дозволяв собі на репетиції говорити музикантам: “А, грайте, що хочете!” – до такого моменту, коли я по-хорошому не пізнавав своєї партитури, бо я бачив чудо зростання цього тексту через підключення стороннього, чужої творчої волі, яка не тільки жилася з твоїм текстом, але побачила в цьому тексті те, чого я й не підозрював, що воно в цьому тексті існує. Симультанно я розумів, що там багато всього, але, щоби воно було виявлено, донесено до слухача, і щоб слухач міг почути сутність ідейного задуму – це особливе щастя. Таке було в мене два рази в житті.

– Розкажіть про ці два випадки.

– Перший раз – це була зустріч з Юрієм Олексійовичем Луцівим, коли він ставив мою камерну оперу “Час покаяння”. Я був захоплений, як він зміг проникнути у потаємні закутки організації мого тексту і потім вимагати, проявляючи диригентсько-композиторську волю, її втілення у конкретному звучанні. Це був оркестр “Віртуози Львова” та солісти капели “Трембіта”. Оце була велика радість, щастя в моєму житті! Коли ти чуєш, що звукове втілення твору не просто йде відповідно до глибинних внутрішніх законів художнього задуму, але я вже не потрібен – настільки адекватно, навіть, може, трошки занадто прискіпливо, був відчитаний мій текст, що моя присутність на репетиціях була зайва.

– Але це ідеальний випадок, коли виконавець є дуже добрим, але може бути, що композитор мусить проявити навіть свою певну авторитарність.

– Так, однак, я хотів би розповісти ще про один приємний випадок, і на цьому я завершу свої “приємні випадки”. Це робота з Р. П. Филипчуком. Це була моя друга радість, коли він ставив мою монодраму “Орестея”. Роман Павлович – диригент зовсім іншого типу, скоріше, він диригент “емоційно-сердечного” підходу до партитури, коли він сприймає весь твір в цілості. І, власне, ось тут я був захоплений не стільки прецизійною підготовчою роботою, але колосальним підключенням людських інтенцій до оживлення чужого тексту. Роман Павлович себе просто не шадив у цьому, і це була велика радість для мене. Я не можу не згадати і І. С. Юзюка, який працював над моїм Першим скрипковим концертом з Л. О. Шутко. Всіх навіть важко згадати.

– А може, варто спеціально згадати Л. О. Шутко – Ваш паралельний творчий шлях був доволі довгим.

– Так, це вже десять років. Але це трохи інше. Спілкування композитора і диригента – це один тип спілкування, а ось робота двох виконавських особистостей, які зустрічаються в площині одного тексту – це зовсім інше відчуття, тому що тут вже немає моменту відсторонення від особистості, від потаємних ходів композиторського тексту, без чого не може відбутись прочитання партитури диригентом. Тут ти перебуваєш в цьому тексті, і то не сам: поруч із тобою особа соліста. З одного боку, ти мусиш підпорядкувати

себе його волі, а з іншого боку, ми служимо одному тексту, ми підпорядковані художній ідеї, втіленій у цьому тексті. І мушу визнати: ці роки співпраці з Лідією Остапівною – це найщасливіші роки мого життя.

– *Були й твори, які Ви їй присвячували: це Соната quasi una Fantasia...*

– Так, і Соната quasi una Fantasia, і Танго in modo П'яццола; я сподіваюсь, що до її ювілею наступного року теж приготую щось для Лідії Остапівни. Але нам дуже цікаво разом працювати на репетиціях.

– *Вас приваблює її виконавський стиль?*

– Так, це стиль романтичного скрипкового виконавства. Але не того модного нині, об'єктивного конкурсного типу, а “старомодного”, який був, наприклад, у покійного Олексія Горохова. В мене таке відчуття, що вона – одна з останніх, яка зберегла і розвиває цю романтичну традицію скрипкового виконавства. Репетиції в нас йдуть ніби звичайно, але фантастичні речі відбуваються на концертах. Я ніколи не думав, що Лідія Остапівна так любить імпровізувати на концертах.

– *Це момент осяяння...*

– Так, коли ти відчуваєш, що наче все зроблено, намічено, і в час концерту вона починає виробляти такі собі “польоти у сні і наяву”, коли здається, вона кидає тобі м'ячик – а що ти зробиш? А я, в свою чергу, кидаю м'ячик їй – як вона прореагує? І тільки тут відбувається оцей справжній діалог творчих людей, коли ми не просто відтворюємо ту структуру, про яку домовились на репетиції, а йде процес живого виконання; це великі артистичні радощі, заради яких я ще “виповзаю” на сцену, бо інакше я би просто покинув вже концертувати.

– *Успіх нового твору, на Вашу думку, від чого він залежить? Чи завжди успіх – це “браво” і шалені овації, визнання публіки? Чи реакція публіки завжди співпадає з Вашою реакцією?*

– Для мене дуже важливо те, як сприйме твір публіка. Я не відношусь до того типу авторів чи виконавців, що їх можна віднести до дуже модної течії “герметизму” в мистецтві, коли композитору байдуже, що про нього скаже публіка. Я просто фізично хворію, коли я не чую відгуку публіки.

– *То Ви все ж таки романтик?*

– Так, це правда! Для мене є важливим момент синергії композиторської, виконавської волі і сприйняття публіки, яка ще приходять в концертні зали. В цьому всьому хаосі мені видається найдивнішим, що люди ще приходять в концертні зали, і ми ще маємо для кого працювати. Адже наше теперішнє життя неначе намагається заперечити такого роду інтереси – все неначе спрямоване на грубе виживання. І те, що люди хочуть абстрагуватись від цього грубого виживання, приходять в концертні зали – це велика радість, тайна і добро для мене, заради чого ми ще відчуваємо свою потрібність у цьому житті.

Той енергетичний викид, який відбувається у творчому процесі, компенсується саме успіхом і розумінням публіки.

– Чи вважаєте Ви необхідним створення позитивної установки на сприйняття нової музики у сучасному соціумі? Як це можна зробити?

– Я не знаю, яким чином цього можна досягти. Мені здається, що щось повинно змінитись в установці в нашому житті. Якщо наше суспільство не зміниться, воно приречене на загибель. А ми, якщо ще й не остаточно вичерпали всі ресурси впливу на суспільство, то вже дуже близькі до цієї межі. Суспільство відгородилося від нас великою мурованою стіною, а хід життя цю стіну не тільки не руйнує, а ще й нарощує. Але ми робимо все, що в наших силах. Часто нехтуючи особистим життям, достатком, ми стараємось служити музиці. А те, що наше суспільство, на жаль, не складає ціни цьому, то це не наша проблема, це проблема суспільства. А все ж, ми ще є тим останнім ліком, який може це суспільство порятувати.

– Але Ви говорите про ширше суспільство, а я – про еліту, інтелектуальну верхівку нашого соціуму.

– А ось з цим, я вважаю, у нас все в порядку.

– Але ж потрібна спеціальна установка, адже музика зараз є вельми інтелектуалізованою, вона потребує спеціального пояснення.

– А от і ні! Це є міф, який розповсюджують люди, що не люблять музики, не можуть її почути і не ходять в концертний зал. Якщо твір талановитий і добре виконаний, то незалежно від того, в якій манері він написаний, він справить сильне художнє враження на дуже різну аудиторію – від тінейджера до академіка. Якщо є справжній емоційний посыл – а не така собі заумність, яку, крім самого композитора і нещасного виконавця, змушеного її грати, ніхто і не може зрозуміти – розуміння гарантовано.

– Однак серед непрофесійної публіки – а такої більшість – є все-таки переважаюча тенденція, щоби рятуватись гармонійною музикою минулого – бароко, романтизмом. А сучасна музика, особливо українська, вважається не настільки самодостатньою, щоби заради неї приходили в концертні зали.

– Вона є самодостатньою. Черговий раз кажу: проблема не в нас. Згадаю тільки естетику постмодернізму, яка перехворіла авангардними експериментами і повернулась до краси, гармонії. Якщо подивитись останні твори Сильвестрова, Станковича, Скорика, то цю музику буде слухати і пересічний слухач, і академік. Вона проста, гармонійна, і, водночас, дуже глибока: на щастя, вона вже втратила ту обгортку переускладненого суб'єктивізму, яким вона страждала, наприклад, в 70-х роках. Місток до слухача прокладено: тепер треба, щоби слухач пройшов свою частину містка.

– Ви інтенсивно працюєте в релігійній музиці. Чим це можна пояснити?

– Цей процес почався чисто практично. В мене склалось так, що я по життю іду з двома видатними вченими: О. С. Цалай-Якименко та Ю. П. Ясіновським. Вони займаються давньою українською церковною музикою. Їхнє головне завдання – повернути цю давню музику в нашу реальну звукову атмосферу. І я прилучився теж – під впливом та намовою Олександри Сергіївни – до цього процесу, і, ще будучи студентом, написав “Ірмологіон” для струнного оркестру. І з цього почалось. Після того я, дійсно, щороку писав твори в цьому ключі.

– *Масте потребу в тому?*

– Як сказати... В мене в творчості були дуже різні стилі. У віці між 20 і 30 роками був стиль, умовно кажучи, “русинський”, з опорою на етнічність. До 30-х років – в мене пішов авангардний стиль, а паралельно з’явилась площина з опорою на сакральну монодію. Проте мені здається, що я ще до кінця не вичерпав виразності нашої монодії, щоби сказати: “Я зробив в цій галузі все, що міг”. Останній твір – Стихира, що виникла на основі церковної монодії 16 ст. Я намагався осмислити досконалість цієї давньої музики в контексті постмодернізму, з позиції сучасності – і радий, що він швидко був виконаний. І все-таки цей процес йде, для нашої музики з’явився великий шанс – відродити цю музику: як прозвучали твори А. Пярта з закладеною в них семантикою григоріанського хоралу, так і ми можемо прозвучати з нашою сакральною монодією».

Звісно, в узагальнюючих спостереженнях і в авторефлексії композитора відображаються лише деякі специфічні особливості індивідуального переживання композитором першовиконання свого твору. Проте, видається, що подані ескізні спостереження над особливостями ставлення до прапрем’єр О. Козаренка *свідчать про суттєву роль дослідження проблеми “композитор і першовиконання його твору” для численних галузей музичної науки: теорії інтерпретації, музичної психології, соціології та, насамперед, сигналізують про потребу її подальшого опрацювання.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Асмолов А. Психология личности. Принципы общепсихологического анализа [Текст] / А. Асмолов. – М.: Смысл, 2001. – 412 с.*
2. *Павлишин С. Композитори-лірики [Текст] / С. Павлишин // Музика. – 1993. – № 3. – С. 3–4.*

«СКАЗОЧНЫЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ» Р. ШУМАНА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

Статья посвящена анализу розвитку романтичних камерно-інструментальних ансамблів на прикладі ор. 132 Р. Шумана. Головна увага приділяється функціям альту в ансамблі, його співвідношенню з партіями кларнета та фортепіано.

Статья посвящена анализу развития романтических камерно-инструментальных ансамблей на примере ор. 132 Р. Шумана. Основное внимание уделяется функциям альту в ансамбле, его соотношению с партиями кларнета и фортепиано.

The article is dedicated to the analysis of development of romantic chamber ensembles on an example of op. 132 by R. Schumann. The main attention is sparing to the functions of viola in ensemble and also to the correlation with parts of clarinet and piano.

Цель статьи заключается в рассмотрении шумановского этапа камерного ансамбля с участием альту в системе музыкального романтизма XIX в.

Новая концепция альту у Р. Шумана возникает на соответствующем историко-стилевом фоне. И, в первую очередь, здесь необходимо упомянуть об оркестровой реформе Г. Берлиоза: его «Гарольд в Италии» остается энциклопедией альтового мастерства в рамках созданного им жанра симфонии с солирующим инструментом. Однако монументальность концепции симфонии, сопутствующий этому «крупный штрих» в партии альтового соло, преобладающая сонатность в сочетании с программностью литературного типа относятся скорее к оркестровому, а не к камерно-ансамблевому мышлению и составляют тему отдельного исследования.

Характерным было и то, что французский композитор шел путем, отличным от австро-немецкой школы, в которой проработка возможностей инструмента осуществлялась вначале в рамках камерно-инструментальных ансамблей и лишь потом воспроизводилась в оркестрово-симфонических полотнах. Существенна и разница между жанрами симфоний (а также квартетов, квинтетов как традиционных спутников симфонического жанра) и оригинальными камерными ансамблями политембрового состава. В немецкой школе именно такие ансамбли были творческой лабораторией для раскрытия новых ресурсов инструментов (что подтверждает пример «Кегельбанного» трио В. А. Моцарта). По этому пути пошел и Р. Шуман, камерные ансамбли которого предстают по-настоящему новаторскими, сохраняя при этом связь с традицией и одновременно указывая путь в будущее.

Обращение Р. Шумана к альту тесно связано с общими принципами его эстетики, направленной на постижение традиций ради будущего. Можно утверждать, что композитор мыслил альт как инструмент, особым образом связанный с музыкальной традицией. Его интересовал голос альту в особом

контексте, основанном на повествовательности и сказочности. Функция альты-«рассказчика» претворена в двух его сочинениях, имеющих символические названия – «Сказочные картины» для альты и фортепиано (ор. 113) и «Сказочные повествования» для кларнета, альты и фортепиано (ор. 132). В подтверждение сказанному отметим, что больше ни один камерно-инструментальный опус Шумана подобных названий не имеет. Более характерные названия – «Фантастические пьесы» (например, для фортепиано и кларнета ор. 73), «Романсы» («Три романса» для гобоя с сопровождением фортепиано ор. 94), «Пьесы» («Пять пьес в народном духе» для виолончели и фортепиано ор. 102), а также более традиционные – «Adagio и Allegro» для фортепиано и валторны ор. 70.

Таким образом, Р. Шуман обозначает семантическую функцию альты в камерно-инструментальном ансамбле, трактуя инструмент в характеристическом плане, соединяя в нем повествовательность и картинность. Картинно-повествовательное начало – это то новое, что привносит Р. Шуман в альтовый ансамбль и что в дальнейшем будет воспринято и развито в XX в. (когда полностью реализуются все функции альтового инструментализма, намеченные И. С. Бахом, В. А. Моцартом и Р. Шуманом). Характерный пример претворения шумановской традиции – первая часть Альтовой сонаты Д. Шостаковича, названная автором «новеллой» [1].

Для постижения сущности «Сказочных повествований» Р. Шумана необходимо рассмотреть ещё одну составляющую программы – сказочность. Её значение очерчивает Новалис: «Сказка, по определению, есть суть поэзии – всё поэтическое должно быть подобно волшебной сказке <...>. Сказка полностью музыкальна» [9, с. 2].

В трио сказочность претворена благодаря обобщению образов фантастических повествований, восходящих к излюбленным жанровым музыкальным характеристикам Р. Шумана. В самом общем плане первое «повествование» – музыкальная новеллетта в умеренном темпе, в «нейтральной» мажорной тональности B-dur. Второе «повествование» обнаруживает черты марша с мечтательно-песенной серединой, образующей с крайними частями четко обозначенную контрастную трехчастность с динамической репризой. Тональность второй части – g-moll, параллель начальному B-dur, что отвечает переводу «повествования» в иное драматическое русло. Третье «повествование» – лирическая кульминация цикла, образец светлой шумановской лирики, где свободно льющаяся тема от начала до конца интонируется кларнетом и альтом на фоне колышущегося «арфового» аккомпанемента фортепианных фигураций. Композитор сохраняет тональную основу («g»), но изменяет ладовость, подчеркивая светлый облик «парящей» кантилены. Это образ возвышенного любовного чувства с элементами романтического

томления, придающего звучанию некоторую внутреннюю экспрессию. Четвертое «повествование» имеет синтезирующий характер и замыкает цикл. В нем обнаруживается целый ряд «арок» с предшествующими частями. Тонально – это реприза B-dur-a первой части. По жанру – в крайних разделах – это реминисценция марша из второй части. Мажорно-минорные «блики» середины и крайних разделов – напоминание о сопоставлении одноименных тональностей g-moll – G-dur между 2-й и 3-й частями. В финале господствует игровая стихия, образы движения, по-разному претворяемые в крайних разделах (марш) и среднем (скерцо).

Цельный характер цикла, написанного Шуманом как бы на одном дыхании, в немалой степени связан с желанием композитора апробировать новое для него сочетание инструментов. Будучи мастером инструментальных тембров композитор первоначально планировал сочинить романс для кларнета, альты и фортепиано. Однако замысел романса вылился в четыре «Сказочных повествования» написанных для этого состава за три дня (с 9 по 11 октября 1853 г.). По-видимому, идея романса воплотилась в третьей части, а о сочетании инструментов, описанном К. Шуман в воспоминаниях, композитор говорил как «об очень романтическом эффекте» [9, с. 10]. «Романтический эффект» в трактовке состава, уже апробированного моцартовским «Кегельбанном» трио, достигается особыми композиторскими и исполнительскими приемами, которыми насыщена музыка всех четырех пьес цикла.

Главный акцент в ансамбле сделан Шуманом на дуэте кларнета и альты и разнообразных показах этого дуэта. Оба инструмента композитор использует в наиболее выгодных для них качествах, не ограничиваясь при этом какой-либо одной сферой образности. Альт и кларнет на равных участвуют в «рассказе» (I ч.), скерцозной игре (II ч.), меланхолической лирике (III ч.), марше бравурного типа (финал). Композитор избегает тех регистров, динамики и штрихов, которые могли бы спровоцировать «диссонанс» тембрового качества, направленного на содержательное начало. Этим шумановский ансамбль отличается и от оркестровой трактовки данных инструментов, в которой всегда больше характеристичности, броскости и «ярлыков», упоминаемых М. Веприк [2].

Взаимозаменяемость в широком смысле – амбивалентность – вот качества ансамблевого письма Р. Шумана в данном сочинении. Отсюда – и «романтичность» сочетаний инструментов, лирическая окраска общего ансамбля, о которой говорит сам автор. Подчеркивается и психологический подтекст, заключенный в «романтическом» дуэте альт – кларнет. Это не сказки в смысле интонационной сюжетности, которую в них искали современные Шуману рецензенты, а обобщенно-психологизированные музыкальные новеллы, где любая конкретная деталь не иллюстрирует, а выражает отношение автора к избранной им интонационно-жанровой модели.

Следует отдельно сказать и о функции фортепиано в шумановских «Сказочных повествованиях». Акцент на солирующем дуэте альты и кларнета не означает умаления роли фортепиано как участника ансамбля. Функция фортепиано у Р. Шумана значительно отличается от моцартовской, представленной в «Кегельбанном» трио. Если у В. А. Моцарта фортепиано прямо включено в игровую ситуацию и попеременно солирует с альтом и кларнетом, то у Шумана функция фортепиано ближе к комплементарной. В этом своем качестве фортепиано не выполняет роль «чистого» фона или аккомпанемента. Его функция синтетична: гармонически и фактурно фортепиано организует процесс дуэтного музицирования; а интонационно-мелодически (тематически) – дополняет, комментирует своими репликами ход повествования в солирующем дуэте.

Каким же образом реализуется шумановская концепция ансамбля?

В первой части (простая однотемная трехчастная форма с развивающей серединой) преобладающим типом образности является повествовательность. Кларнет, альт и фортепиано ведут непрерывный диалог, выражающийся в контрапунктической взаимодополняемости реплик инструментов и в несовпадении цезур. Таким образом, обеспечивается непрерывность общего движения.

Если двухголосие альты и кларнета построено по принципу последовательной передачи фоновых и рельефных элементов из партии в партию, то функция фортепиано многослойна. Наряду с вкраплениями интонационно-рельефных элементов (партия правой руки пианиста), в ней сосредоточена остинатно выдерживаемая и ключевая для архитектоники формы фигура аккомпанемента (бас-фигурация). Эта фигура организована ритмически весьма необычно: фигурационный элемент синкопирован тридцатьвторыми, по времени практически совпадая с басом. Исполнителю-пианисту этот арпеджированный форшлаг, во-первых, очень трудно уложить на соответствующую долю такта, во-вторых – выдержать его неизменным от начала до конца (особенно в партии правой руки, где подключаются мелодические пласты).

Данный ритмический рисунок может быть точно исполнен только при наличии единого ансамблевого чувства исполнителей. Штрих *staccato*, сопровождающий тридцатьвторые, должен быть максимально легким и связным, тем более, что эта фигура представляет собой ритмически модифицированный вариант традиционного романсового аккомпанемента типа «бас-гармоническая фигурация». В данном случае композитор подчиняет романсовую формулу задачам показа и развития контрапунктических, а не сугубо гомофонных соотношений инструментальных партий. Полифонически рельефная трактовка ансамбля в первой части «Сказочных повествований» выигрывает и от использования рекомендованного автором темпа – *Lebhaft, nicht zu schnell* (оживленно, не быстро), который одновременно указывает и на характер

исполнения, предполагающего непрерывность живого диалога инструментов, а не поспешность в интонировании мелодических и ритмических деталей.

Первая часть отличается их разнообразием. Например, в партии альта, излагающего начальную секстовую тему, на протяжении первых 8-ми тактов исходная кантилена (первые такты) сменяется игровыми нисходящими шестнадцатыми *staccato* (тт. 3, 4) с характерным окончанием предъёмного типа с трелью на кадансирующем звуке. При передаче кантилены фразы кларнету альт контрапунктирует секундовыми «вздохами» с завершающими пиццикато октав на повторяемом звуке.

Обозначенные в первоначальном изложении элементы получают свое дальнейшее развитие, вариантно воспроизводятся в других партиях. Из токкатного элемента темы вырастает кружащаяся фигурация альта, оттеняющая кантилену фортепиано и речитатив кларнета (тт. 10, 11 и далее). При этом между выдерживаемой фигурацией в нижнем пласте фортепиано и альтовым наигрышем устанавливается своеобразная имитационная связь, направленная в сторону сжатия во времени имитируемых элементов. Активность партии кларнета, наблюдаемая с такта 13, делает имитационно-фигуративную переключку фортепиано и альта фоновой по функции. Однако через 4 такта (с т. 17) ситуация меняется: кантиленная тема в её новом тональном варианте снова появляется у фортепиано, а у альта и кларнета в это время звучат дополняющие речитативные реплики.

Описанный принцип выдерживается далее до конца части. В основе контрапунктирования лежит вариантно-вариационное преобразование экспонированных ранее элементов, представленных в разных ансамблевых сочетаниях. Чтобы избежать монотонности и механистичности в звуковом распределении материала, исполнителям необходимо продуманно использовать ресурсы динамики, которая здесь приглушена. Исключение составляет большое *crescendo* в момент кульминации перед репризой (тт. 43-47), где тематизм распадается на мелкие ячейки, вплоть до двухзвучных мотивов (тт. 48-53). В крайних разделах преобладающей динамикой является *piano*. В них Р. Шуман не использует обозначений *cresc.* или *dim.*, равно как и темповых пометок *accel.* и *allarg.*, отдавая на волю исполнителей осуществление задачи воплощения в музыке сюжетной повествовательности. Именно музыканты-исполнители могут, оставаясь в рамках сбалансированного ансамбля, вносить агогические и динамические изменения в ход «повествования», обновляя таким образом повторы мелодико-ритмических, гармонических и фактурных вариантов темы.

Вторая часть ставит перед исполнителями иные образные и технические задачи. В ней сочетаются черты скерцо и марша; середина вносит лирический контраст («любовный» дуэт), подчеркиваемый и тональным планом части:

g-moll (параллель B-dur I ч.) сменяется с-moll среднего «лирического» раздела. В отличие от фигуративно-полифонической, но романсовой в своей основе «новеллеты» первой части, здесь демонстрируется иной оттенок повествовательности, связанный с маршево-игровым началом. Об этом свидетельствует подчеркнутая вертикализация изложения партий (см. двойные ноты у альты), двухдольный размер, периодически возникающая характерная пунктирная фигура. Вместе с тем, маршевость, связанная с немецкой песенной традицией, представленной в нарочито подчеркнутой манере, имеет оттенок пародийности. Этим второй номер отличается от финального торжественного марша, где через жанр воплощается полнота восприятия жизни, характерная для немецкой культуры.

Р. Шуман, будучи мастером жанровых модификаций, показывает разные грани маршевости как жанрового начала, не исключая его пародирования (возникают ассоциации с темой самодовольного бюргерства и «филистимлянства» из «Карнавала»).

Черты подобного жанрового претворения марша, но в сглаженном, скорее даже лирико-повествовательном проявлении (вспомним слова Шумана о «романтичности» этого ансамбля) находим во второй части. Сразу отметим, что основной «остинатный» стержень композиции (несмотря на вносимый серединой контраст) находится в партии фортепиано. Эта партия фактурно видоизменяется менее других, сохраняя аккордовый склад с колористическими наслоениями в базах практически от начала и до конца части. При этом она выполняет и самостоятельную тематическую функцию. Речь идет о микроэлементах фактуры, имеющих тематическое значение и реализуемых в дуэтной паре инструментов «с подачи» фортепиано. Таковы начальные регистрово разобщенные аккордовые «удары», упоминавшаяся выше пунктирная фигура, впервые возникающая в 9-м такте, а также гетерофонные параллелизмы секстаккордов (т. 10). Эти фактурные элементы, так или иначе, отражаются и в партиях солистов, ведущих диалог. Исходная синхронность изложения (первые такты) в партиях альты и кларнета сменяется контрастными полифоническими сочетаниями реплик маршевого и декламационного характера (2-ой восьмитакт), переключками микромотивов того же свойства (последующие такты) в развивающейся середине простой трехчастной формы первого раздела. Исполнителям при таком многообразии фактурно-смысловых элементов нужно придерживаться авторского указания по поводу темпа и артикуляции – *Lebhaft und sehr markiert*. В противном случае рельефность каждого мотива нивелируется, что влечет за собой искажение смысла повествовательной игры на маршевой основе (так можно определить жанровую семантику этой части).

С точки зрения драматургии важно не утратить единой линии развития и в среднем разделе. Несмотря на дуэтность (параллельные терции) темы альты и кларнета, нетрудно заметить связь с гетерофонным элементом первой темы, из которой она произрастает. Общая звучность колеблется в пределах *piano*; *cresc.* и *forte* появляются лишь в конце среднего раздела при переходе к репризе. В исполнении нужно придерживаться принципа маркатной отчетливости, тем более, что лирическая тема не приобретает большого размаха в своем развитии и строится на основе небольших фраз, поднимающихся «уступами» к кульминации раздела и вливающимися в репризу маршево-игровой темы.

Реприза, как нередко бывает у Р. Шумана, динамизирована. В неё органично вплетается материал среднего раздела, представленный у альты и кларнета на фоне уже начавшейся репризы в партии фортепиано. Это наложение конца на начало по принципу двойного синтаксиса позволяет говорить о внутренней динамике интонационной формы, подчиненной не только игровому началу, но и выражающей типичный для образной сферы музыки композитора романтический порыв.

Третья часть цикла, *Ruhiges Tempo, mit zartem Ausdruck* – лирический центр композиции. Намеченный в предыдущей части романтический порыв естественным образом вызывает к жизни романсовую лирику. Жанровый облик третьего «повествования» может быть обозначен как «инструментальный романс-дуэт» в сопровождении фортепиано. Специфика претворяемой инструментально-вокальной интонации определяет гибкую пластику партий солирующих здесь альты и кларнета. Характер соотношения их партий не контрастен, а скорее диалогичен и основан на принципе компенсаторики. Эта взаимодополняемость обеспечивает исключительную целостность и звуковую монолитность музыки части. Все цезуры преодолеваются, как бы сглаживаются. Исполнителям необходимо заботиться о сохранении единства мелодической линии дуэта, гибко подбирая темброво тождественные краски в моменты синтаксических цезур. Так, при переходе ведущих элементов (тем и их сегментов) от инструмента к инструменту партнеры могут приближать тембровую окраску своего инструмента к окраске другого, звучавшего ранее, или вступающего в следующий момент.

Если говорить о партии альты, то иногда она дана в высоком, «невьирышном» регистре. Но именно этот регистр в сочетании с лирически-вдохновенной песенной мелодией придает звучанию инструмента эффект просветленности, романтической мечтательности. Кларнетовый тембр в этом же регистре, благодаря сочетанию с альтовым, сглаживается, преодолевая некоторую резкость, становится матовым и благородным. Сходные тембровые решения композитор использует и в дальнейшем, не разделяя инструменты,

а микшируя их тембры в различных сочетаниях. Принцип взаимного «освещения», прорастания тембров друг в друга главенствует на протяжении всей части.

Партии фортепиано в третьей части отведена аккомпанирующая, но, тем не менее, весьма значительная роль. Её фактурный облик должен направить исполнителя к выполнению ансамблевых функций «ведомого», полностью подчиняющегося партиям «ведущих» голосов. За счет сохранения однотипного фактурного рисунка гармонические смены в партии фортепиано выполняют активную динамическую функцию, поддерживая непрерывность движения-процесса в «парящем» инструментальном дуэте альты и кларнета. Пианист должен мягко, но отчетливо показывать смены басов, которые в этой части образуют нижний пласт, «корень» ансамблевого «древа».

Заключительный 4-ый номер «Сказочных повествований» выдержан в духе торжественных финалов циклических форм. В нём присутствуют также черты, идущие от барочной традиции, связывающие музыку этого сочинения Р. Шумана с баховскими оркестровыми сюитными увертюрами, созданными на французский манер. Вместе с тем, типично шумановское претворение маршевости немецкого типа модифицировано в декламационном плане. Маршевая пунктирность и четырехдольность присутствуют лишь в ядре темы крайних разделов этой сложной трехчастной формы с большетерцовым мажоро-минорным соотношением тональностей B-dur – Ges-dur. Основной маршевый компонент поручен фортепиано. Фортепианные аккордовые или октавно дублированные «заставки» предваряют виртуозно-фигурационное соревнование солирующих инструментов, играющих сначала попеременно, а в конце построений объединяющихся в унисонных или аккордовых (альт) кадансах. В крайних разделах тематические элементы «марша» у солистов практически отсутствуют. Центр ансамблевого рельефа, находящийся у фортепиано, отчасти призван компенсировать преимущественно фоновую его функцию в большинстве предыдущих частей. К тому же, массивная фортепианная звучность придает финалу и циклу в целом черты концертности: партия фортепиано трактуется оркестрово («туттийность» изложения). Именно так и нужно пианисту «слышать» свою фактуру, выделяя в ней «сигналы» медных, «хоры» валторн, октавы струнных.

Что касается партий солирующих инструментов, то главной задачей их исполнителей является соблюдение ритмической и артикуляционно-штриховой четкости вступлений, фразировочных акцентов, а также продуманное распределение кульминационных вершин. Следует особо подчеркнуть важность предлагаемого автором *marcato – Lebhaft, sehr markiert* – на слабых (2-й и 4-ой) долях такта (т. 2). В других случаях, наоборот, фразировочные агогические акценты совпадают с сильной долей (кадансы и октавно дублированные

«заставки»). При сплошной монотематичности и даже монотонности фортепианного изложения фразировочные акценты крайне важны, они вносят необходимую динамичность и придают ткани пластическую упругость.

К этой же категории трудностей в партии фортепиано относятся и знаменитые шумановские «артикуляционные» паузы на коротких ритмических долях, которые не должны быть аналогичны простому пунктиру без пауз. Движение снимаемых рук пианиста должно обеспечить музыкальной ткани своеобразную пластику звукожеста (Б. Асафьев). Для солирующих же инструментов основные задачи будут заключаться в обеспечении своеобразной фразировочно-акцентной полифонии. Последняя означает либо совпадение, либо несовпадение акцентных моментов в их партиях с фортепиано. Также встречается и полиритмия (например, в кадансе 18 и 19 тт.), хотя и достаточно редко в данном цикле.

Средний раздел в *Ges-dur* – своеобразное трио. Здесь восстанавливается «трехслойность» ансамбля, в которой фортепиано и оба мелодических инструмента становятся партнерами. Фортепиано уходит на второй план, выполняя остинатно-ритмическую функцию пульсирующего фона с практически неизменным ритмом в аккордовых вертикалях. Динамика *piano* выдерживается до конца среднего раздела. Некоторое разнообразие вносят только акцентируемые мелодические вершины на сильных и относительно сильных долях такта. В партиях мелодических инструментов, в отличие от крайних разделов, появляется тематический рельеф. Это – те же интонации марша, данные в ритмическом увеличении и в протяженном кантиленном звучании.

Развивающий раздел, как и финал в целом, носит обобщающий характер, объединяя оба начала шумановского «повествования» – картинное, пластическое и вокально-речевое, претворенное в инструментальном дуэте альты и кларнета. Такого рода жанровый синтез в трио с участием альты – стиливой «знак» шумановской трактовки сложившегося до него ансамбля (альт, кларнет, фортепиано). Для создания исполнительской концепции понимание этого момента чрезвычайно важно. В середине финала альтисту и кларнетисту важно подчеркнуть единство тембровых сочетаний, но также и раздельность тембровых характеристик в те моменты, когда инструменты вступают поочередно. Так, уже первые такты середины сочетают в себе имитационно-стреттные моменты (т. 1) и дуэтную кантилену в моноритме (т. 2).

Реприза формы не вносит существенных изменений в трактовку основного образа финала, хотя при исполнении следует показать большую слитность мелодических тембров, чем в экспозиционном варианте. Реализовать её можно за счет синхронизации динамики, добиваясь к окончанию части «туттэйшой» сбалансированности звучания. Такая исполнительская логика,

на наш взгляд, будет соответствовать концепции этого оригинального и в высшей степени интересного шумановского ансамбля.

Таким образом, Р. Шуман в «Сказочных повествованиях» демонстрирует новаторское отношение к романтическому камерному ансамблю, привнося в него программность обобщенного типа. «Сказочность» и «повествовательность» выступают не в прямом значении, а характеризуют разные стороны единого образа, показанного с разных сторон и в разных жанровых контекстах. Впервые в ансамблевой практике Р. Шуман дифференцирует тембровые и игровые качества альты и кларнета, выявляя в их дуэтном сочетании общее и особенное, индивидуальное. Общность прослеживается в постоянном использовании принципа взаимодополняемости партий участников дуэта, функции которых паритетны. Основным средством создания камерности нового типа для композитора является диалог тембров с четко закрепленными за ними образно-смысловыми функциями. Мелодические и гармонические средства неотделимы от тембровых качеств, что прокладывает путь к новой звуковой стилистике, поискам тембровой мелодии (А. Шенберг) и характерной тембровой интонации (по Б. Асафьеву) в разнообразных типах камерного ансамбля XX века, в том числе и с участием альты.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бобровский В. Камерно-инструментальные ансамбли Шостаковича [Текст] / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1961. – 201 с.
2. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей [Текст] / А. Веприк. – М. : Сов. композитор – 1978. – 2-е изд. – 427 с.
3. Вопросы музыкальной педагогики [Текст] : Сб. ст. / Сост. Ю. Усов – М. : Музыка, 1991. – Вып. 10. – 174 с.
4. Вульфius П. А. Читая письма Шумана [Текст] / П. А. Вульфius // Статьи, воспоминания, публицистика. – Л. : Музыка, 1980. – С. 237–243.
5. Житомирский Д. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества [Текст] / Д. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
6. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика [Текст] / И. И. Польская. – Харьков : ХДА – 2001. – 395 с.
7. Понятовский С. История альтового искусства [Текст] / С. Понятовский – М. : Музыка, 1984. – 223 с.
8. Fuller-Maitland J. A. Schumann's concerted chamber music [Text] / J. A. Fuller-Maitland. – London : Oxford University Press, H. Milford, 1929. – 47 p., ill., music.
9. Draheim Joachim. Vorwort [Text] / Joachim Draheim // Robert Schumann. Marchenzahlungen Vier Stucke for Klarinette, Viola und Klavier. Op.132 ; Herausgegeben von / edited bu Joachim Draheim. – Wiesbaden : Breitkopf & Härtel. – 1988. – S. 1–2.

ВЛАДИМИР ГОРОВИЦ – «ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК»

Предлагается модель романтического исполнительского стиля и ее апробация на примере творчества В. Горовица.

Пропонується модель романтичного виконавського стилю та її апробація на прикладі творчості В. Горовиця.

There is the model of romantic performing style and its approbation on an example of creativity of V. Horowitz in article.

Художественное время течет по своим законам, не подчиняющимся физическим, и случается, что отдельные художники «выпадают» из реального времени и живут в своем, параллельном потоке истории, игнорируя окружающую действительность и практически не взаимодействуя с ней. Так произошло с Владимиром Горовицем, и этот кажущийся временной парадокс дал ему право называться в конце XX века «последним романтиком».

Музыкальный романтизм включает в себя такое количество стоящих на различных эстетических позициях направлений и течений, что даже определение его исторических рамок – до сих пор не до конца решенный вопрос. «Говоря о романтическом направлении в музыке, мы все более и более убеждаемся в условности этого термина, ибо у кого же из венских классиков нет “романтических” произведений», – писал И. Бэлза [2, с. 150]. Б. Штейнпресс отмечал: «Простота и натуральность выражения, психологическая проникновенность, высокое чувство меры – такие же существенные черты музыкального романтизма, как – в иных его проявлениях – гигантизм и гротеск, подчеркнута резкие контрасты и причудливые пропорции» [9, с. 182].

Но если определение степени «романтичности» музыки композитора – достаточно спорный момент, то вопрос атрибуции исполнительского стиля как *романтического* сложен вдвойне. Отчасти это связано с тем, что, благодаря своей вторичной природе, романтический стиль в исполнительстве надолго пережил романтический стиль в композиторском творчестве. Кроме того, мы не имеем возможности предметно оценить достижения исполнителей-романтиков XIX века. Об этом очень точно сказал Б. Штейнпресс: «Есть в культуре романтизма область, которая безвозвратно ушла от нас. Это – искусство музыкального исполнения. Об игре и пении романтической эпохи, как, впрочем, и предшествовавших эпох, можно составить представление только по отзывам. Все свидетельства современников сходятся на том, что достижения романтиков в исполнительстве были, в общем, столь же яркие и своеобразны, сколь и в композиторском творчестве» [9, с. 391].

Цель статьи – раскрыть значение понятия «романтический» в исполнительском искусстве и выявить те черты индивидуального исполнительского стиля, наличие которых позволяет причислить конкретного исполнителя к романтическому типу. Предметом анализа избран исполнительский стиль Владимира Горовица.

Прежде всего, следует отметить, что фортепианное исполнительство – это, в самых своих истоках, искусство романтическое. Ведь именно эпоха романтизма вызвала к жизни новый тип инструмента, отвечающего эстетическим и художественным требованиям времени. Фортепиано смогло не только обеспечить исполнение музыки на больших концертных площадках, но и отразить новый звуковой идеал эпохи. Благодаря своим тембровым, фониическим и динамическим возможностям, новый инструмент вытеснил из обихода все остальные виды клавишных инструментов и стал любимым инструментом композиторов-романтиков.

Поскольку в то время не было разделения между композитором и исполнителем, то можно смело утверждать, что с момента возникновения на рубеже XVIII – XIX веков фортепианного исполнительства оно было романтическим.

Отделившись от композиторского творчества, исполнительство не сразу осознало себя как отдельный вид художественной деятельности. Во-первых, в то время было не принято исполнять на публике чужие произведения, тем более, созданные в предшествующие эпохи. Поэтому репертуар исполнителей был достаточно ограничен. В основном он включал собственные произведения (не всегда обладавшие весомыми художественными достоинствами) и обязательные импровизации на темы популярных у публики сочинений. Во-вторых, как всякое искусство, исполнительство должно было выработать свой арсенал выразительных средств.

Поэтому становление фортепианного исполнительства началось с развития технического мастерства. Поначалу «оно основывалось на принципах музыкального классицизма, проявлявшихся в ясности, логичности исполнения, отточенности мельчайших деталей, чеканности ритмики» [1, с. 115]. Подобная техника исполнения породила так называемый «блестящий стиль игры». Этот стиль берет начало еще от В. Моцарта, чтобы потом, через И. Гуммеля, расцвести в фортепианном стиле Ф. Шопена. Однако сама природа инструмента и то невероятное количество звукоизобразительных возможностей, которое он дает, спровоцировали создание новой, сугубо фортепианной фактуры.

Это, в свою очередь, потребовало от исполнителей выработки новых подходов к технике фортепианной игры. Одним из любимых жанров становится этюд. У романтиков он утрачивает схоластическое значение,

превращаясь в средство постижения стиля через овладение техникой. В творчестве Ф. Листа и Ф. Шопена сложилась специфическая фортепианная техника, необходимая для исполнения новой музыки. Она предусматривала освоение динамических и тембральных ресурсов фортепиано и фонического потенциала, который давало использование педалей. Новые задачи обусловили формирование такого пианистического аппарата, который давал возможность преодоления фактурных трудностей, содержащихся в произведениях композиторов-романтиков. Возникла необходимость отказа от изолированной пальцевой техники и подключения веса руки, что повлекло за собой также изменение посадки.

С. Шип предлагает любопытную классификацию пианистической техники в связи с исполнительским стилем: «Мера и качество техничности в разных стилях могут быть весьма различными. Одни стили культивируют технику атлетического типа (быстрота, сила, ловкость моторных действий пианиста). Другие стили базируются на технике пластического «управления» звуком, максимально развивают возможности варьирования типовых характеристик ради достижения богатого интонационного нюансирования (техника артикуляции, фразировки, педали)» [8, с. 48]. Согласно данной классификации, романтический стиль развивал как технику атлетического типа, так и технику работы со звуком. И уровень развития этих техник был таковым, что виртуозность, понимаемая как мастерское владение своим инструментом, была обязательным атрибутом концертирующего исполнителя.

На наш взгляд, главное в исполнительском романтическом стиле – не столько техническое совершенство и репертуар, сколько собственно *личность* исполнителя. Именно он, а не композитор, как это было раньше – глашатай времени и художественных идей, покоритель и любимец публики. Такой статус дает исполнителю право вносить изменения в авторский текст – от пренебрежения отдельными авторскими ремарками до компоновки двух произведений разных авторов в одно целое. Но этот же статус обязывает романтического исполнителя соблюдать заданные правила игры – он должен быть способен вызывать интерес публики и поддерживать его. Для истинно романтического художника недостаточно было только технического мастерства. Амплуа «художника-романтика» требовало своеобразия личности, противопоставления себя обществу и обязательного умения очаровывать публику. Этим умением – секретом доведения публики до состояния аффекта – большая часть пианистов-романтиков владела в совершенстве и активно его использовала. В ход идет все: от театрализации самого исполнения (вспомним два рояля на концертах у Ф. Листа, пересаживаясь за которые, он давал возможность дамам рассмотреть оба профиля), до исполнения той музыки,

которую публика хочет услышать, вне зависимости от художественной ценности произведения.

Развитие романтической музыкально-исполнительской культуры невозможно представить без влияния музыкальных салонов, которые привнесли в неё эстетику гедонизма и требовали от исполнителей выбора определенного амплуа. Кроме того, принадлежность к салону подразумевала личное знакомство присутствующих, а, значит, обращение музыкального приношения к определенному лицу. Отсюда особый принцип общения романтического исполнителя с публикой – диалог с близким по духу человеком; отсюда и начало традиции игры на бис – «пустячок на память».

Предлагается для обсуждения следующая модель романтического исполнительского (в частности, пианистического) стиля, в которой, не претендуя на полноту, обозначены основные принципы этого явления.

1. Выдвижение на первый план личности исполнителя как центральной фигуры музыкальной культуры.

2. Соответствующий репертуар из произведений композиторов-романтиков.

3. Публичность как обязательное условие коммуникативной ситуации (завоевание публики, подчинение ее своей воле).

4. Virtuозное владение инструментом и внимание к его фони́ческим (колористическим) возможностям.

5. Усиление роли импровизационности в процессе исполнения.

Перечисленные параметры романтической модели могут быть выражены в индивидуальном стиле более ярко или, наоборот, отступать на второй план. Поэтому к пианистам-романтикам причисляют различных по манере исполнения музыкантов.

Достаточно вспомнить о противостоянии Лейпцигской и Веймарской школ. Оппозиция представляющих эти школы музыкантов, принадлежавших к романтическому стилю, иллюстрирует, как работает концепция исполнительских архетипов О. Катрич. По ее определению, «Музыкально-исполнительский архетип – это наиболее обобщенный тип исполнителя-интерпретатора, фиксирующий такие основополагающие моменты, которые касаются способов изложения музыкального материала произведения и принципов построения музыкальной формы» [4, с. 74]. Следовательно, к одному музыкально-стилевому направлению могут принадлежать исполнители-интерпретаторы разных архетипов. Например, к романтическим исполнителям относятся и уравновешенный, тяготеющий к ясности конструкции и прозрачности звучания Ф. Шопен (согласно О. Катрич, аполлонический архетип), и неистовый, предпочитающий открытые формы Ф. Лист (дионисийский архетип).

Романтический исполнительский стиль достаточно долго удерживал позиции. Однако, как это часто бывает, те стороны романтического стиля, которые принесли славу и уважение его корифеям, в творчестве последователей стали предметом порицания и насмешек. «Заигрывание» с публикой, готовность выполнять ее прихоти, вырождение технического мастерства в виртуозничество, не связанное с музыкальным содержанием – вот те причины, которые побудили музыкантов-исполнителей искать новые пути развития пианизма на рубеже XIX – XX веков.

Прагматичный XX век требовал не эмоциональности и откровенности, а ясности и достоверности. Отсюда интерес композиторов XX в. к искусству доклассической эпохи. К середине века одной из главных проблем в исполнительстве становится проблема аутентичности и верности авторскому тексту. Меняется сам образ инструмента: на смену фресковости и оркестральности, фонизму, педали и весовой игре приходят графичность и ударность.

И в это самое время люди всю ночь стоят в очереди, чтобы купить билет на концерт Владимира Горовица, который, вопреки новым веяниям, играет романтический репертуар и обязательно завершит концерт исполнением собственной транскрипции.

Необходимо оговорить, что «требования времени» – понятие неоднозначное, обладающее различным содержанием для профессиональных музыкантов, музыкальных критиков и публики. Творчество В. Горовица практически всегда вызывало скептицизм критиков (как русских, так и зарубежных), но никогда – недовольства публики. Именно потому, что, как истинно романтический художник, В. Горовиц всегда все делал для того, чтобы заслужить любовь публики, и публика это чувствовала и отвечала пианисту взаимностью.

Профессиональная карьера В. Горовица началась в 20-х гг. XX в. Тогда романтические исполнители царили на всех сценах мира. В Киевской консерватории Владимир изучал практически только романтический репертуар. Кроме того, молодой пианист был не столько увлечен фортепианной литературой, сколько исполнением клавиров опер. «Когда за рояль садился Володя, он играл что-то совершенно необычное: свою собственную версию сцены ковки мечей из вагнеровского “Зигфрида”, или импровизировал на темы оперы «Тристан и Изольда», или исполнял большой фрагмент из оперы Римского-Корсакова “Золотой Петушок”. Пианисты никогда не исполняют подобные вещи на концертах! Я был ошеломлен, удивлен. Это был музыкальный ураган», – вспоминал Н. Мильштейн [10, с. 27].

В Советской России молодой пианист достаточно быстро стал известен благодаря своим выступлениям вместе с Н. Мильштейном. Критиками сразу

были отмечены его невероятное техническое мастерство, сокрушительная энергия и то гипнотическое воздействие, которое он оказывал на публику. «Увлечение Горовицем захватило самые широкие круги петроградских слушателей. Вокруг его имени начали слагаться легенды. И как ни велик был успех Мильштейна, получившего прозвище «чародея смычка», все же властителем дум был Владимир Горовиц. Попасть на его концерт в громадный зал филармонии было делом чрезвычайно сложным. Очередь устанавливалась за много дней, а в вечер концерта к зданию подходили студенты и брали его штурмом» [5, с. 30].

В то время пианист исполняет исключительно романтический репертуар, причем список произведений в нем огромен. Сам он вспоминал, что, когда уезжал из России, «держал в руках более тридцати программ».

На Западе концерты Горовица также имеют ошеломляющий успех у публики и заставляют критиков одного за другим вспоминать искусство великих романтиков: «Честь приблизиться к залу Плейель дана только пешеходам. Но, чтобы услышать Горовица, публика придет на руках, и, клянусь, приползет на животе. Я понимаю этот энтузиазм. Никто не достиг такого совершенства, это новый Паганини. Соната Листа, произведения Гайдна, Шумана, Дебюсси – это был ряд шедевров исполнительского искусства» [3, с. 120].

До конца своей карьеры В. Горовиц в выборе репертуара всегда ориентировался на публику – он мог исключить из программы произведение, которое, по его мнению, могло показаться публике скучным. А со второй половины XX века В. Горовиц был, наверное, единственным концертирующим пианистом, баловавшим публику исполнением собственных транскрипций. В. Горовиц делал все, чтобы завоевать внимание публики и держать его под контролем. Известны его исполнительские установки: «Я должен так играть, чтобы электрический ток достиг публики и пронзил её. Я хочу, чтобы они почувствовали то же, что и я. Я хочу, чтобы, когда я плачу или смеюсь за роялем, публика тоже плакала или смеялась, но иногда я чувствую, что этого не происходит, и тогда я очень переживаю. Таким образом, я стараюсь постепенно покорить публику. Если мне не удаётся добиться успеха при исполнении первой пьесы, тогда я пытаюсь другую пьесу исполнить с другим звучанием и более эффектно, с большим блеском или чем-то подобным. Заканчиваю я концерт более сосредоточенным, более спокойным произведением. Вот так я составляю программу. В конце публика всегда со мной. В противном случае я чувствую себя плохо. Тишина – это великая вещь. Когда вам удастся добиться тишины в аудитории, значит, вы добились успеха» [11, с. 286].

Удерживать внимание слушателей на протяжении практически всего XX в. – задача сложная. Но сама жизнь создала такие условия, что В. Горовиц

оказался одним из немногих, кто всегда играл так любившийся публике репертуар. Он гениально умел уловить смену настроения и вкусов публики. А ведь люди ходят на концерты либо «на известного исполнителя», либо, чтобы послушать любимую (т. е., хорошо знакомую) музыку. Именно поэтому искусство великого пианиста всегда было востребовано.

Это не означает, что В. Горовиц всю жизнь играл одни и те же произведения, хотя он и отмечал, что после отъезда из России его репертуар сузился. Некоторые сочинения были исключены из-за неприятия слушателями. Так, например, произошло с музыкой Н. Метнера, которую В. Горовиц очень любил, но так и не смог заразить этой своей любовью публику. Однако он вводил в репертуар и новые произведения, не только романтические. Так, одно время В. Горовиц исполнял музыку С. Прокофьева, Д. Кабалевского, С. Барбера. Позже ей на смену пришли сочинения Д. Скарлатти и В. Моцарта, а ранее любимые произведения Ф. Листа практически перестали звучать в концертах.

Но, вне зависимости от того, чью музыку исполнял В. Горовиц, на ней всегда была печать его личности – типично романтический подход к творчеству. Некоторые интерпретации В. Горовица, по сути, являются транскрипциями – Вторая рапсодия Ф. Листа и «Картинки с выставки» М. Мусоргского. Но даже те произведения, которые не подвергались редакторским правкам, в интерпретации пианиста приобретали абсолютно новое звучание. Так происходило потому, что каждое произведение В. Горовиц прочитывал как наполненное лирической эмоцией. А любая фактура под пальцами пианиста расцветивалась миллионами полутонов и трактовалась как ансамблевая. С помощью нюансировки и артикуляции выделялись мелодические линии, которые не слышны у всех других интерпретаторов. Эти вновь открытые стороны знакомой музыки придавали ей иное звучание без изменений нотного текста. Комментарий В. Горовица: «Если вы дадите мне сонату Моцарта, то я обещаю вам выучить её наизусть, для души, за один день. Это нетрудно. Нет никаких проблем. Но если я хочу сыграть её так, как я считаю, она должна быть сыграна, с различными оттенками, которые я слышу в музыке, эмоционально, с поющими линиями, то я должен потратить очень много времени, и работать при этом как сумасшедший. В любой части сонаты Моцарта присутствуют сорок тембров, пятьдесят тембров, шестьдесят тембров. Но современные пианисты больше не чувствуют тембры. Моцарт требует особой тембровой окраски. Я пытаюсь воспроизвести эти тембры» [12, с. 248].

Выводы. На протяжении всей жизни В. Горовиц сохранял те традиции романтического искусства, которые впитал от своих учителей. За время его жизни сменились несколько поколений пианистов, которые относились к романтическому искусству как к чему-то архаичному, неактуальному. Однако

В. Горовиц остался верен себе: несмотря на кардинальные изменения в музыкальной культуре, он жил в своем мире, куда допускались лишь избранные.

Продолжая романтическую традицию отторжения общепринятого порядка, В. Горовиц бережно охранял свою оригинальность. Создав легенду о себе – гениальном пианисте не без странностей, он поддерживал эту легенду и сам в нее искренне верил. Следуя ей, В. Горовиц разрешал себе маленькие (не вызывавшие у коллег и публики серьезного недовольства) слабости – иногда отменять концерты, возить за собой рояль, требовать, чтобы в Россию, пока он находился там на гастролях, доставляли любимый им сорт рыбы. Все эти мелочи призваны были постоянно напоминать окружающим, что рядом с ними – гений. И не просто гений – «последний романтик XX века».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. *История фортепианного искусства [Текст] : учебник. Ч. 1 и 2 : учеб. для студ. муз. вузов / А. Д. Алексеев. – 2-е изд., доп. – М. : Музыка, 1988. – 414 с.*
2. Бэлза И. С. / *Исторические судьбы романтизма и музыка [Текст] : Очерки / И. С. Бэлза. – М. : Музыка, 1985. – 200 с.*
3. Золозова Т. *Владимир Горовиц в зеркале французской критики [Текст] / Т. Золозова // Володимир Горовиць та проблеми виконавства ХХІ століття : зб. наук. пр. / Київське держ. вище муз. училище ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2006. – С. 115–127.*
4. Катрич О. Т. *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) [Текст] : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. / Ольга Катрич – Київ, 2000. – 173 с.*
5. Коган П. *Вместе с музыкантами [Текст] / П. Коган. – М. : Музыка, 1964. – 216 с.*
6. Мартинсен К. А. *Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли [Текст] : [пер. с нем. Михелес В. Л., ред. прим. и вступ. ст. Коган Г. М.] / К. А. Мартинсен – М. : Музыка, 1966. – 220 с.*
7. Рабинович Д. *Исполнитель и стиль [Текст] / Д. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып. 1. – 320 с.*
8. Шип С. *Творчество Владимира Горовица и проблема анализа индивидуального исполнительского стиля [Текст] / С. Шип // Володимир Горовиць та проблеми виконавства ХХІ століття : зб. наук. пр. / Київське держ. вище муз. училище ім. Р. М. Глієра. – Київ, 2006. – С. 39–54.*
9. Штейнпресс Б. *Музыка XIX века [Текст] / Популярный очерк. Часть первая: Классицизм и романтизм / Б. Штейнпресс. – М. : Сов. композитор, 1968. – 487 с.*
10. Milstein N., Volkov S. *From Russia to the West [Text] / N. Milstein, S. Volkov. – New York : Limelight Editions, 1991. – 174 p.*
11. Plaskin G. *Horowitz [Text] : A biography of Vladimir Horowitz / G. Plaskin. – London & Sydney : Macdonald & Co. – 1983. – 306 p.*
12. Schonberg G. *Horowitz. His life end music [Text] / G. Schonberg – Sydney : Simon & Schuster of Australia Pty Ltd., 1992 – 252 p.*

СТРУКТУРА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ

Категория «концептуальное мышление музыканта-исполнителя» раскрывается как структура на основе соотношения стабильной и мобильной форм исполнения.

Категорію «концепційне мислення музиканта-виконавця» розкрито як структуру на базі співвідношення стабільної та мобільної форм виконання.

The category “musical performer’s conceptual thinking” is examined as a structure, which based on correlation of stabile and mobile forms of performing.

Мы восходим к тому, что осмысливается.

А. Витгенштейн

Понятие «концепция» имеет фундаментальный характер. Оно функционирует в различных областях научного знания. В сфере музыкального исполнительства это понятие может служить характеристикой специфического способа музыкально-исполнительской деятельности как результата особого качества мышления. Рассмотрение закономерностей концептуального мышления музыканта-исполнителя является актуальной задачей современной теории фортепианного исполнительства, освещающая скрытые механизмы музыкальной коммуникации.

На основе междисциплинарного синтеза научных представлений, отражающих современное состояние интерпретологии (теория музыки, музыкальная психология, метафизика и семиология) в настоящей статье предлагается *модель концептуального мышления* пианиста-исполнителя с целью обсуждения его специфики. Построение подобной модели подразумевает решение двух задач:

1) *разработку* новых понятий теории исполнительства: «концептуальное мышление», «исполнительская концепция», «шкала концептуальной интенции»;

2) *спецификацию* понятий психолого-семиотического дискурса, тесно связанных с осмыслением исполнительского творчества: «исполнительский знак», «исполнительский текст», «концепт», «интенциональный вектор».

Предмет статьи – исполнительская концепция как система музыкальной коммуникации.

1. Условием создания исполнительской концепции и состоятельности музыкальной коммуникации выступают два интенциональных вектора. Поясним сказанное.

Исполнительское *сознание/мышление* функционирует в зоне пересечения двух интенциональных актов: первый из них направлен на процесс создания собственной *исполнительской концепции* на основе раскодирования компози-

торского текста; а второй – на процесс *коммуникации* в ситуативных проявлениях концертной деятельности (в звуковой форме).

Интенциональный вектор концепции (вертикаль) объединяет музыкальное произведение, исполнителя и само исполнение в единое смысловое пространство (один из синонимов *метафизического звукомысла*, воплощающий персональный эмоционально-художественный опыт личности исполнителя). В то время как коммуникативный вектор (горизонталь) направлен от композитора – через исполнителя – к слушателю.

В известной триаде Б. Асафьева (композитор – исполнитель – слушатель) заложена 2-х-уровневая система коммуникации. *Первичный* интенциональный акт «композитор – исполнитель» нацелен на создание исполнительской концепции: композиторский текст является стабильным, а система исполнительских текстов оказывается мобильным компонентом исполнительской концепции.

Вторичный интенциональный акт процесса коммуникации «исполнитель – слушатель» представляет собой объектно-субъектную трансформацию: субъектная по отношению к композиторскому тексту, исполнительская концепция трансформируется в объект и таким образом становится носителем стабильных исполнительских текстов. В многочисленных вариантах коммуникации она всегда будет являться носителем неизменного смысла.

Таким образом, музыкально-исполнительское **мышление** включает в себя синтез различных видов деятельности сознания пианиста. Его специфика заключается во взаимодействии двух основных интенциональных векторов – **Я**-концепции и коммуникации.

Мышление подразумевает процессуальность оформления (овеществления) музыкальной мысли. Отсюда ключевой термин «*исполнительское мышление*» следует понимать как *специфический процесс*, имеющий материально-идеальную форму бытия, результатом которого является рождение конкретных артефактов исполнительского искусства – носителей исполнительской **Я**-концепции в условиях музыкальной коммуникации.

2. Исходным моментом работы сознания исполнителя является композиторский текст, представленный целостной системой музыкально-выразительных средств (= стилистический код). Их значения в сокрытом виде содержат *концептуальную идею* автора сочинения. В процессе первичной коммуникации сознание исполнителя «считывает», расшифровывает композиторский текст. Как результат, рождается *исполнительский текст*, который, в свою очередь, становится вместилищем исполнительской концепции. Отмеченную диалектику *взаимо-*отражений обозначим в виде дихотомий:

- *композиторский текст (КТ) ↔ авторская концепция (АК);*
- *исполнительский текст (ИТ) ↔ исполнительская концепция (ИК).*

По мере «вхождения» в художественный мир произведения в сознании исполнителя складывается программа реализации авторского текста, что в совокупности формирует новую целостность – **исполнительский текст**. Собственные действия осознаются им как реализация текста, направленная на адекватное развертывание семантической программы произведения. Иначе говоря, исполнитель реализует себя как «живой текст», как субъективную реальность.

Звучащий исполнительский текст бытийствует как многоуровневая система, куда входят:

- 1) операциональный уровень, или последовательность моторно-тактильных действий;
- 2) семантическая программа;
- 3) эстетический уровень – формирование системы историко-культурных и жанрово-стилевых соответствий;
- 4) интеллектуальный уровень – тезаурус (объем систематизированной и переработанной исполнителем информации);
- 5) мировоззренческий уровень.

Коммуникативный уровень исполнительского текста объединяет все предыдущие операции сознания в целостный смысл рожденной исполнительской концепции – способ интегративного (результатирующего) художественного воздействия исполнителя на слушателя (отсюда – типы коммуникативных отношений как многомерного феномена, отражающего стабильно-мобильную исполнительскую концепцию).

Феномен исполнительского мышления формируется благодаря работе сознания. Результатом деятельности сознания музыканта-исполнителя по *раскодированию* композиторского текста является исполнительский текст. Частично отмеченные уровни формирования исполнительского текста осознаются исполнителем в определенном объеме, частично действуют на уровне подсознания.

Таким образом, **исполнительский текст** – это реализация в исполнительской деятельности личности интерпретатора, её субъективной реальности, которая, однако, осознается реципиентом как реализация композиторской концепции (авторского текста) – многоуровневой и систематизированной в виде целостного и оригинального артефакта как встречи – со-бытия автора и его адресата.

Рассмотрим подробнее уровни системы «исполнительский текст» как этапы *со-работничества* – *со-творения* исполнительской концепции.

Операциональный уровень означает материально-пластическое воплощение исполнительского текста, а также отражает закодированную

моторно-тактильную реакцию исполнителя, которая становится фундаментом исполнительской концепции и коррелируется тремя факторами:

- 1) *композиторским способом высказывания (язык/речь);*
- 2) *профессиональными традициями (школа, преемственность);*
- 3) *личностными качествами исполнителя (психология творчества).*

Семантическая программа как уровень исполнительского текста напрямую зависит от трех основных принципов музыкально-исполнительской культуры: 1) онтологичности музыкального сообщения, 2) соотношения психологического опыта воспринимающего субъекта с воспринимаемым объектом путем механизма сопереживания; 3) отождествления личности исполнителя и героя произведения.

Эстетический уровень исполнительского текста является своеобразным индикатором художественного вкуса исполнителя: он связан со стилиевой достоверностью, с установкой на соблюдение необходимых пропорций, с качеством исполнительской формы интерпретируемого произведения.

Интеллектуальный уровень исполнительского текста зависит от уровня тезауруса исполнителя. Прояснению концептуальной идеи музыкального произведения в немалой степени способствуют знания по истории культуры: представления о личности композитора, чертах его стиля, традициях его интерпретации. Теоретическое мышление помогает осознанию системы язык/речь, в рамках которой формируется исполнительская семантика.

Мировоззренческий уровень исполнительского текста является отражением духовного опыта личности, совмещенного с определенным типом художественной парадигмы, представленной в произведении. Мировоззренческий уровень содержит в себе личностные и общечеловеческие ценности. Личностные ценности представлены духовным опытом личности (художественный идеал субъекта познания). Общечеловеческие ценности аккумулируют духовный опыт эпохи (художественная парадигма эпохи).

3. Стабильная форма исполнительской концепции: первый этап коммуникации

На *идеальном* уровне в процессе деятельности исполнительского сознания/мышления – формируется основная идея-концепт. На *материальном* уровне она воплощается в субъективной концепции.

Понятия «концепт» и «концепция» в музыковедении не дифференцированы, в то время как семантика этих терминов содержит нюанс. Термин «концепт» (от лат. *conceptus* – мысль, понятие) – смысловое значение имени, знака – фиксирует собственно содержание понятия. «Концепция» же – это определенный способ понимания, трактовки каких-либо явлений, это проявление психической реакции субъекта творчества при раскрытии содержания. Следовательно, концепт – носитель идеи, основной мысли, объективного

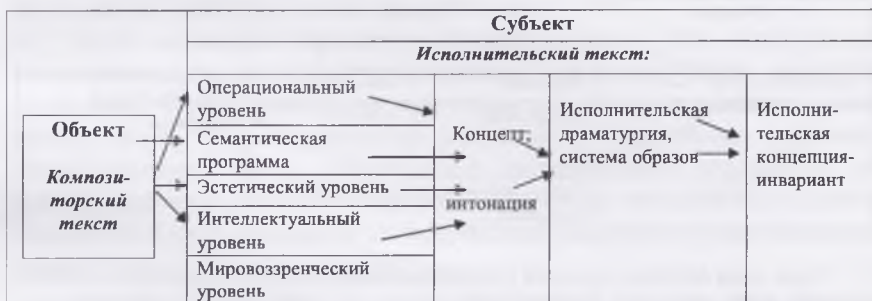
содержания. Его специфика как явления исполнительского искусства на сегодняшний день не исследована.

В процессе первичной коммуникации «исполнитель – музыкальное произведение» исполнительская концепция реализуется в двух измерениях:

– как *структура* – «свернутый» в сознании концепт-инвариант;

– как *процесс* – конкретный вариант воплощения семантической программы музыкального произведения в условиях концертного исполнения (артефакт).

Стадии формирования исполнительской концепции как *инварианта* в деятельности музыканта – субъекта творчества – отражены на схеме:



Материально-идеальная сущность исполнительской концепции выдвигает специфические задачи по расшифровке семантического кода, заложенного в тексте. Этапы её алгоритма (от общего к частному):

– *внутреннее осмысление идеи-концепта* произведения, подчиняющего себе все детали целого и находящегося в опосредованной зависимости от художественной парадигмы эпохи;

– формирование *интенционального вектора* концепции, который обобщенно выражает тип художественного идеала или, другими словами, путь оптимизации семантических оппозиций: Божественное – человеческое, духовное – душевное; внешнее – внутреннее действие; добро – зло; жизнь – смерть; человек – рок; прошлое – настоящее, хаос – космос;

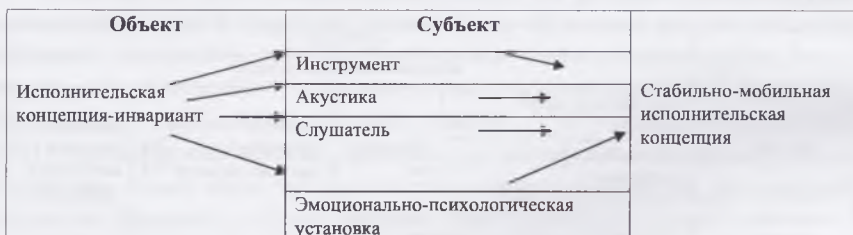
– выделение *образных концептов*: рядоположных либо нерядоположных.

Исполнительская концепция-инвариант, понимаемая нами как *стабильная форма*, означает процесс движения сознания от идеального уровня исполнительского мышления (идея-концепт) к материальному уровню (интонация-инвариант) – и обратно, что отражает масштаб мышления исполнителя, уникальную, личностную природу этого феномена. Она формируется в сознании исполнителя в процессе практической работы над произведением. Откристаллизовавшаяся концепция является результатом мышления

исполнителя и определяет дальнейшие этапы освоения художественного мира произведения.

4. Мобильная форма исполнительской концепции: второй этап коммуникации

Второй этап формирования исполнительской концепции (исполнитель – слушатель) представляет собой объектно-субъектную трансформацию: субъектная по отношению к авторскому тексту, исполнительская концепция трансформируется в объект и становится носителем стабильных исполнительских текстов. Исполнитель предстает и как автор сообщения.



При этом актуализируются ситуативные компоненты: специфика данного инструмента, особенности акустики, эмоционально-психологическая установка (внутреннее состояние, настроение артиста), выбор способа коммуникативного общения.

Исполнение обязательно содержит семантическую программу «провокаций» по отношению к адресату. В ней соединяются композиторские установки и собственная интенция исполнителя. В соответствии с интенциональностью исполнения слушатель выстраивает свой интенциональный вектор – вектор восприятия. Приятие (неприятие) интерпретации осуществляется в зависимости от реализации «момента сопричастия» – наличия «общей точки» трех интенциональных векторов (композитора, исполнителя и слушателя).

Коммуникативная ситуация в исполнительском творчестве предполагает следующий алгоритм.

1. Осваивая интонационную концепцию композитора, которая «хранится» в системе выразительных средств композиторского текста как скрытая энергия и коммуникативный код, исполнитель «считывает» ее как исполнительский текст.

2. Стабильные компоненты исполнительского текста, разворачиваясь в процессе интонирования как индивидуальный исполнительский стиль, в звуковой/мобильной форме наполняются энергией движения, выявляющей концептуальную интенцию исполнителя.

3. Энергия движения, высвобожденная звуковой модальной формой, создает в процессе восприятия специфический психологический ритм, на который реагирует слушатель. Воспринимая концепцию движения, реализованную в исполнении, слушатель выстраивает свой интенциональный вектор согласно личному художественному опыту.

Поскольку музыкальная коммуникация содержит не столько информационное содержание, сколько эмоциональное состояние, рискнем предположить, что процесс коммуникации осуществляется путем движения энергии на уровне рецепторов, реагирующих на эти эманации. Открытость или закрытость энергетических центров у всех участников коммуникативного акта обуславливает успех или провал коммуникации.

Если в процессе первичного интенционального акта коммуникации «исполнитель – музыкальное произведение» исполнительская концепция (стабильная форма) реализуется как *структура* (концепт, интонация-инвариант, модель драматургического развития), то в условиях вторичного интенционального акта коммуникации «исполнитель – слушатель» она трансформируется в собственно *процесс* – воплощение интонационно-семантического потенциала музыкального произведения в *звуковой форме* (мобильная форма).

Звуковая форма есть не только акустический феномен, но и результат многоуровневого процесса мышления, синтезирующего его личностный опыт исполнителя. Специфика звуковой формы заключается в её энергичности, обусловленной активным характером процесса рождения звука в музыкально-исполнительской деятельности. Целостность исполнительской концепции выстраивается в двух плоскостях смыслового измерения: она имеет стабильно-мобильную интенциональную природу и так же, как и музыкальное мышление, обладает материально-идеальной структурой.

Выводы. Движение сознания от идеального уровня исполнительского мышления (идея-концепт) к материальному уровню (интонация-инвариант) и обратно отражает спектр духовных проекций *мышления* исполнителя и создает уникальность его *концепции*. Каждое произведение имеет имманентный предельный уровень концептуальной интенции. Оно допускает интерпретацию на этом (максимальном) уровне и одновременно содержит спектр потенциальных реализаций на других уровнях, воплощающих определенный тип концепции. В процессе интерпретации осуществляется *выбор* предпочтительного (для исполнителя) варианта прочтения музыкального произведения в соответствии со спецификой личности интерпретатора.

В заключении предлагается типология исполнительской концепции, которая, несмотря на условность, отражает исторически сложившуюся

практику фортепианного исполнительства в соответствии с предложенной интенциональной шкалой.

Эмоциональный тип исполнительства отличает антропоцентризм картины мира, откуда проистекают отличия исполнительской семантики (психологизм чувствований и сопереживания, вокально-песенное интонирование, соответствие фразировки ритму человеческого дыхания, волновой принцип драматургического развития, микродинамика); а также диалогическая модель коммуникации, направленность на слушателя.

Волевой тип характеризуется доминированием виртуозного начала и инструментального интонирования, нивелированностью человеческого голоса, облегчением массы тона, установкой на крайность динамических градаций, сверхбыстрые, сверхмедленные темпы, отсутствием микродинамики, пассажностью в роли знаковой единицы семантической структуры, финалоцентричностью исполнительской композиции, крещендирующими кульминациями, преобладанием стихии движения с тенденцией к ускорению; авторитарным типом коммуникативной интенции.

Эстетический тип исполнительской концепции характеризуется гармонизацией оппозиций, преобладанием колористического начала, агогико-динамической соразмерностью, звукоизобразительными моментами, пропорциональностью формы; принципом абстрагированной коммуникации.

Рациональный тип исполнения отличают интеллектуализм, кристаллическая выстроенность формы, ясность логики драматургии; интровертный тип коммуникативной интенции.

Духовный тип исполнительской концепции предполагает особый тип творчества: характерные, например, для эпохи барокко риторические фигуры или сопряжения фактурных пластов в музыке Шостаковича, выстраивающие онтологическую вертикаль. У представителей европейской пианистической школы тип исполнительской концепции предполагает высший уровень абстрагирования: исполнитель – транслятор универсальной идеи, итогом процесса коммуникации должно стать потрясение.

Рефлективный тип исполнительской концепции обнаруживает истовость высказывания – вопрошание. Слушатель включается в духовное поле соборности. Когнитивным смыслом коммуникации у представителей русской пианистической школы является преобразование всей структуры личности человека.

Как результат, метод моделирования помогает выявить содержание концептуального мышления исполнителя. Производные от него понятия «концептуальность», «концепция», «шкала концептуальной интенции» составляют фундаментальную основу познания искусства интерпретации.

Розділ 4. Перетворення традицій в культурному просторі міста

УДК 76.01

Александр Шило

ТЕМА ГОРОДА В ГРАФИКЕ БОРИСА КОСАРЕВА: ПРОБЛЕМА МЕТОДА

Стаття висвітлює роль урбанізації як передумови способу та стилю пластичного мислення, особливостей творчого методу Б. В. Косарева, відомого харківського художника-авангардиста ХХ ст.

Статья освещает роль урбанизации как предпосылки способа и стиля пластического мышления, особенностей творческого метода Б. В. Косарева, известного харьковского художника-авангардиста ХХ ст.

The article elucidates the role of urbanization as a precondition for the way and style of the plastic thinking and peculiarities of the creative method by B. V. Kosarev, well-known Kharkov's vanguard painter of XX century.

Имя **Бориса Васильевича Косарева** (1897-1994) ещё не заняло в истории отечественного искусства того места, которого достоин этот мастер, но в среде художников разных поколений в Харькове оно уже давно приобрело оттенок легендарный. Б. Косарев был нашим современником, и, в то же время, свидетелем и участником того героического периода советского авангарда 1920-х гг., который уже давно стал принадлежностью учебников по истории искусства. Вместе с тем, в различных справочниках и источниках, из которых эти учебники черпают сведения, Б. Косарев значится лишь «старейшим харьковским театральным художником». Это, с одной стороны, безусловно, верно, с другой же, – значительно сужает и масштаб его личности и творчества, и масштаб тех пластических проблем, с которыми он сталкивался и которые решал, в первую очередь, именно в 1920-е гг.

Речь идет о синтезе беспредметности и фигуративности, который проявился в его работах 1920-х гг. В связи с этим обсуждение темы города в графике Бориса Косарева в наименьшей степени касается сюжетно-тематического «репертуара» его произведений, хотя, конечно, и он представлен в творчестве художника. В первую очередь, речь должна идти о тех чертах городской культуры, которые нашли свое отражение в самом стиле пластического мышления мастера, в его творческом методе. Говоря о тех пластических проблемах, с которыми столкнулся художник на заре своего творчества, необходимо отметить, что они возникли в недрах городской культуры и связаны, с одной стороны, с процессами становления субъективизма

в искусстве, с другой, – с развитием техники и технологий, ставшим одним из базовых процессов городской культуры в 20 веке.

Существо этой проблематики вкратце выглядит так.

С появлением на заре 20 века художественных направлений, развивших идеи постимпрессионизма – кубизма, фовизма, экспрессионизма и т. п., – завершается в целом «экспериментальный» этап развития изобразительного искусства рубежа 19 – 20 вв. Важным его результатом стало то обстоятельство, что предмет изображения перестал рассматриваться как аналог объектов окружающего мира. Утверждение самоценности выразительных возможностей отдельных составляющих изображения, привнесение в него визуальных элементов, традиционно считавшихся внехудожественными – применение реальных предметов и материалов наряду с традиционными для изобразительного искусства, использование фольклора, достижений техники и других возникших на рубеже 19 – 20 вв. видов искусства (фотографии и кинематографа), – раскрепостило мышление художников, обогатило пластический язык. Всё это дало возможность дальнейшего развития художественных поисков в первой трети 20 в. Следующим их этапом стало логическое завершение экспериментов с формой и появление так называемого беспредметного искусства.

Оно оперирует формой как таковой, безотносительно к каким бы то ни было внеизобразительным её мотивациям. Поиск выразительной формы, имеющий целью возбуждение определенного эмоционального отклика зрителя, ведётся на уровне «чистых сущностей», многие из которых были выявлены как самоценные составляющие изображения на предыдущем этапе. Это цвет, фактура, пятно, линия, геометрические очертания фигур, масса и ритм, динамика и статика, гармония и дисгармония и т. п.

С появлением беспредметного искусства всё, что ему противостояло в художественной жизни 20 в., осознается как искусство фигуративное. Противоречивое развитие живописи 20 в., появление на её полюсах беспредметного и фигуративного искусства привело к тому, что в практике художественной жизни наблюдались как острые разногласия и противостояния, так и парадоксальные сближения противоположностей в наследии отдельных мастеров. Проявились они и в творчестве выдающегося харьковского художника.

Уже при беглом взгляде на его графические работы 1920-х гг.¹ обращает на себя внимание «проскальзывающее» в некоторых из них стремление оправдать отвлечённое геометрическое решение композиции внеизобразительными мотивами – например, «нарезкой» участков земли в пейзаже («Воронцово городище», 1919), когда беспредметное по существу изображение переводится в декоративную фигуративную стилизацию.

¹ См. иллюстрации 4.1–4.27 в Приложении (с. 406–414). – [Прим. ред.].

Подобное решение, при котором внеизобразительная мотивация выходит на первый план, превращая композицию в «пейзаж» или «натюрморт», со всей очевидностью приводит к эклектичности пластической структуры произведения. Разрушается органика изобразительной плоскости. Ей либо «не хватает» мотива, как это случилось в «Огородах» 1921 г., где отсутствие композиционно доминирующего элемента, конкретизированного темой, делает изображение фрагментом бесконечно продолжающейся панорамы, либо же, как в «Харькове» 1922 г., мотив переживает постоянную инверсию, превращаясь то в лапидарную геометрическую композицию, то в насыщенное бытовыми подробностями повествование.

Проблема здесь, видимо, состоит не столько во внешнем стилистическом единстве разнородных элементов произведения, сколько в целостности творческого метода, его базовых интеллектуальных предпосылок, не зависящих от природы – беспредметной или фигуративной – изображаемого мира, по отношению к которой метод выступает «общим знаменателем».

Решение этой проблемы сводится к утверждению плоскости как геометрической модели пространства, в которой все объемно-пространственные отношения обретают свой плоскостно-проекционный эквивалент. Плоскость выступает в этом случае в двойном качестве. С одной стороны, это – плоскость картины, подчиненная всем гравитационным закономерностям реального мира, которые устанавливают смысловое различие между верхом и низом, левым и правым и т. п., с другой же, – это концептуальное пространство изображенного мотива, в котором гравитационные и смысловые отношения устанавливаются сообразно его природе и точке зрения на него художника. Этой же двойственностью обладают и все элементы картинной плоскости, складывающие изображение.

Их самоценность сталкивается с моделирующей волей художника. Создавая фигуративную композицию, он воссоздает на холсте зримый мир, который не стилизуется под геометрические формы, а возникает вновь в пространстве, построенном по законам перцептивной геометрии.

Здесь мы сталкиваемся с двумя видами сопротивления материала, преодоление которых порождает основные пластические качества произведений художника.

Во-первых, физическая плоскость картины сопротивляется превращению в концептуальное пространство. Из их напряженного противостояния рождается ритм. Пространство уходит не в глубину, становясь иллюзорным, а распределяется планами вокруг доминирующей – часто диагональной – оси, которая пластически рифмуется с сонаправленными и противонаправленными элементами формы. Сбивка ритма в этом случае звучит акцентом,

возбуждающим ритмическое напряжение всего остального поля картины. Часто намечаются несколько сопряженных или противопоставленных ритмических доминант, усложняющих образную структуру произведения, что хорошо видно в коллаже «Бельё на ветру» 1921 г.

Во-вторых, концептуальному пространству, организованному ритмически, противостоят реальные объекты, воссоздаваемые в картине. Ритмические членения в этом случае – это те разрывы и складки формы, которые возникают из столкновения трехмерного мотива и плоскости картины. Важнейшей проблемой здесь оказывается поиск монтажных стыков, которыми заданный композицией плоскости ритм приводится в соответствие с внутренней конструкцией изображаемых объёмов, а не превращается в их внешнюю, поверхностно-декоративную стилизацию.

Наглядное представление о ритмической организации изображения дает выполненный в коллаже натюрморт «Стекло» (1921). В его основе лежит скрещение вертикали и горизонтали – той базовой системы координат, которая задает физическое существование картинной плоскости. Она совпадает с положением рамы картины, а диагональ, которой подчинены блики на стеклянной посуде, прорезающая плоскость справа вверх налево, дает ощущение неглубокого статического пространства. Подчинение этой диагонали конструктивных рёбер изображённых объектов, определяющих распределение света и тени, задаёт проекционную развёртку пространственных объёмов на плоскости. Монтаж ритма плоскости и конструкции вещей здесь, в целом, естествен, чем достигается впечатление, что сопротивление материала преодолено.

Необходимость соотнесения между собой ритмической организации картинной плоскости и изображаемых на ней форм ведет к отвлечению от тех свойств их реальных прототипов, которые не связаны с их проецированием на плоскость, в конечном счете, с их геометрией. Именно внимание к геометрической характеристике формы отвлекает художника от её предметной природы, распрямляет его мышление.

Так, «Супрематическая композиция» 1929 г. принципиально отличается от «Стекла». Координатная сетка здесь не совпадает с рамой – вертикаль и горизонталь внутри изображения отличаются от реальной вертикали и горизонтали, оказываются диагоналями в реальном пространстве. Но эта диагональ не может использоваться в качестве знака «третьего измерения». С другой стороны, она выступает именно в этом качестве, создавая иллюзию объёма изображённых форм. Изображение внутренне неспокойно: диагональные линии принадлежат и изобразительной плоскости, характеризуя её высоту и ширину, и изображаемому пространству, характеризуя его глубину. Возникает

ощущение, что изображение имеет характер постоянного становления, сопротивление материала постоянно преодолевается, но не преодолено окончательно.

Подобное понимание изобразительной плоскости сближает эту беспредметную композицию с создававшейся в это же время проектной графикой в архитектуре. Показательно здесь, например, сравнение с «Архитектурной композицией» Я. Чернихова, где мы встречаем ту же смысловую двойственность диагоналей. Примечательно и то, что композиции Я. Чернихова являются не собственно архитектурным проектом, а, скорее, станковой архитектурной графикой. Этим двойственный смысл композиции ещё более усиливается: её можно понимать то как беспредметную супрематическую композицию, то как вполне предметное объёмно-пространственное изображение архитектуры.

За счет инверсии изобразительной диагонали, которая означает одновременно и глубину, и высоту, композиция приобретает напряженный характер. Это хорошо видно в коллаже «Холодная весна» 1921 года. В данном случае совпадение монтажных стыков композиции не столько с конструктивными рёбрами изображённых форм, сколько с ритмическими членениями картинной плоскости одновременно означает и её утверждение, и возможность появления глубины изображения, достигнутой средствами, играющими косметическую роль, – тоном, колоритом и фактурой.

Косметика остаётся обстоятельством, внешним по отношению к природе изображаемого её средствами мира. Её собственная природа иллюзорна. Этим она противостоит подлинности и непосредственной чувственной данности ритмических структур и проекций формы, запечатлённых в изображении не как иллюзия, но как единственная реальность картинной плоскости.

Тон, по-разному характеризующий ритмические плоскости-проекции, создаёт иллюзию трехмерного пространства, материалов и фактур.

Такое понимание тона демонстрирует композиция «Харьков» 1931 г. Примененные в ней тональные градации изображённых плоскостей и различные тональные характеристики самой изобразительной плоскости создают масштабный пространственный образ, понимание которого проясняется при сравнении этой работы со специфическим типом изображений, решающих именно подобные пространственные задачи, – с архитектурной проектной графикой. В 1925 г. Л. М. Лисицкий создает проект генплана спортивного комплекса. В нём беспредметная графическая композиция на глазах у зрителя превращается в проекционное изображение объёмов в широко развернутом пространстве. Цвето-фактурно-тональное разнообразие изображённых элементов и самой изобразительной плоскости придает изображению иллюзию глубины, по своему смыслу совпадающую с обозначением рельефа местности.

Проблема тона оказывается ключевой в совмещении двух изначальных ипостасей, в которых существует картинная плоскость, в целом произведении. Вне тона монтаж геометрических проекций остаётся чертежом, схемой, принципом, но не художественно состоявшимся событием, обладающим смысловой многозначностью и многомерностью существования как картины и вещи одновременно. Различная тональная нагруженность даже одинаковых по своим геометрическим очертаниям форм создает разнообразие их пространственных характеристик, придавая листу в целом качество неоднородно заполненного пространства.

В решении колористической задачи двойственность плоскости-пространства сохраняется и усиливается. Краска здесь остается материальной плёнкой, способной окрашивать поверхность картинной плоскости. Менее всего это является средством для передачи иллюзии природного, естественного окраса изображаемых предметов. Поэтому цветность произведения рождается на глазах у зрителя, когда одна цветовая градация буквально отбивается от другой, подчёркивая конструктивные членения изображаемых форм («Воронцово городище», 1919). Тем самым цвет выстраивается столь же конструктивно, как и тектоническая структура формы, становясь «глубоким» – в отличие от «поверхностного цвета», имитирующего её естественную окрашенность вне колористической конструкции картинной плоскости. За счёт конструктивно понятого цвета краска в этом случае остается реальностью картинной поверхности.

Синтез цвета и тона находит своё завершение в фактуре.

Фактурная обработка картинной поверхности вводит картину в мир реальных предметов, окружающих зрителя, делает её вещью. Можно различить два вида фактуры.

Реальная фактура возникает из наслоений краски как след накладывающего краску инструмента – кисти, мастихина, губки и т. п. – или присуща материалам, составляющим коллаж. Она формирует реально осязаемый рельеф картинной поверхности или зрительные следы жеста художника, накладывающего материал на плоскость изображения, что хорошо видно в «Рисунке конторским карандашом» 1923 г.

Иллюзорная фактура возникает как специфическая задача изображения материала – например, в выполненных в то же время «фигуративных» натюрмортах художника («Натюрморт. Одесса», 1923 г.), но практически не встречается в его беспредметных композициях.

Синтез рассмотренных приёмов обеспечивает вещественную представленность картины. Она выступает как самостоятельный и самоценный реальный предмет среди других таких же предметов.

Распредмеченное пластическое мышление художника реализует единство подхода к изображению, не зависящее от того, что, собственно, изображается. В нём формируется метод создания изображения, в основу которого кладутся принципы работы с формой на плоскости. Это в равной степени обеспечивает путь как к беспредметничеству, так и к предметному изображению. Принцип единства пластического мышления открывает возможность разнообразия стилистических решений. Это ярко проявилось и в художественном творчестве, и в педагогической практике Косарева, свободных как в отношении приёмов, которыми оперировал художник, так и в отношении трактовки формы, зависящей от постановки конкретной художественной задачи, о чём, в частности, свидетельствует композиция «Двадцать пятое июля» 1918 г.

Этот диптих, выполненный для сборника «Новое искусство», может, с одной стороны, трактоваться как последовательное изображение двух разных по времени состояний неглубокого пространства, трансформированного отдельными элементами, чем оно напоминает театральные эскизы Косарева тех лет. В то же время, совмещённые в едином изобразительном поле, части диптиха складываются в беспредметную композицию станкового характера. Уместна она также и как элемент графического решения полиграфической продукции.

Возможность многообразной трактовки изображения в творческом опыте Косарева 1920-х гг. связывается со стремлением к сохранению самоценности картинной плоскости. В этом стремлении обнаруживается движение от изображаемого предмета через беспредметность к произведению как предмету. Отсюда – та кажущаяся лёгкость перехода от станковых форм в творчестве художника к прикладным в полиграфии (сборник «Семь плюс три», 1916 г.; журнал «Пути творчества», № 5, 1920; «Интернационал», 1921) и в театре («Фавн», 1922, «Хубеане», 1923), где сохраняется понимание картинной плоскости как двойственного по своей природе пространства.

Беспредметничество выступает здесь как метод пластического мышления, который позволяет схематизировать и систематизировать свойства картинной плоскости и способ работы с ней. Оно легко трансформируется затем в предметное изображение, которое не имитирует на картинной плоскости зримый мир, а воссоздаёт его².

² Эту идею развил спустя почти полвека после опытов Б. В. Косарева харьковский график и педагог В. И. Ленчин. В своей небольшой брошюре «Яблоко в листьях», излагающей основные принципы его педагогического опыта, он пишет: «Форма – пластическая категория выражения замысла художника. Важно, как она сделана <...> в ключе пластическо-изобразительных средств <...>. Физическая плоскость и изображение плоские на ощупь. Обладая различными пластическими свойствами, изображение наделяет ими пространство плоскости <...>. Для того, чтобы предмет из реального пространства “переселить” в материальную плоскость в виде изображения, нужно, прежде всего, любую плоскость рассматривать как пространство, но пластическое, как условное

В этом контексте можно усмотреть принципиальное отличие опыта беспредметничества от абстрактного искусства. Идея абстрактного искусства, во всяком случае, в понимании одного из его основоположников, В. В. Кандинского, не порывает с изображением как самостоятельной онтологией, существующей вне зависимости от его носителя – картинной плоскости. «Живопись, – пишет он, – искусство, а искусство вообще не есть бесцельное создание вещей, растекающихся в пустоте, но есть сила и власть, полная целей, и должно служить развитию и утончению человеческой души <...>. Оно есть язык, которым говорят в только ему одному доступной и свойственной форме душе о вещах, которые для души – хлеб насущный и который она только и может получить в этом виде» [2, с. 63].

Этот онтологизм абстрактного искусства противопоставляет его искусству фигуративному по основанию, которым является объект изображения, – воспроизводящий некие конкретные предметы реального мира, и этим безразличный к специфике языка живописи, или не воспроизводящий их, а заменяющий некими «чистыми сущностями», специфичными исключительно для живописи. Такими сущностями становятся, по Кандинскому, краски, заключённые в изображаемую на холсте форму. Они и составляют в совокупности объект изображения, в несовпадении формы которого с внехудожественным миром форм реальных объектов следует искать живописную абстракцию.

В свою очередь, беспредметничество не порывает с автономно, то есть вне изобразительной плоскости существующей, формой, и в этом смысле – с предметом. Отказываясь от изображения конкретных предметов реального мира, оно саму изобразительную плоскость произведения трактует как реально существующий предмет, а не как некий вспомогательный элемент – носитель объекта изображения, тем более, изобразительной иллюзии. Тем самым беспредметничество становится средством распрямления мышления художника в процессе работы над произведением, каким бы ни был характер помещённого на нём изображения. Беспредметничество следует искать не в произведении, а в мышлении художника – как метод работы с формой.

пространство, в котором изображение, т. е. изобразительное действие, образуется при помощи разрешения взаимосвязи квадрата, круга, треугольника. <...> Предметный мир образован тонкой и разумной вариацией кубов, шаров и конусов. Это структура его пространства и формы. Условный пластический мир пространства плоскости, т. е. лист и изображение в нём имеют такую же структуру. Это значит, что изобразительную форму образует вариация квадрата, круга, треугольника. Итак, в реальном мире элемент структуры пространства и формы – куб, шар, конус. А в пластическом мире листа элемент структуры пространства и изобразительной формы – квадрат, круг, треугольник. Они же являются и элементами изобразительной азбуки. <...> Из общности ритмической структуры возникает изображение как результат аналитического, исследовательского подхода познаний сути предмета, т. е. формируется умение видеть, читать и понимать процесс формообразования, получить ответ на вопрос “почему предмет такой?”» [3, с. 8, 11–12, 13].

Эта практика распрямления мышления становится характерной чертой городского образа жизни и городской культуры. Она есть следствие, с одной стороны, бурного развития техники и связанной с этим индустриализации. Они выводят жизнь горожанина из-под зависимости от природных циклов разного масштаба и складывают иные, не связанные с ними, формы организации образа жизни и мышления. С другой стороны, эта практика распрямления распространяется на различные стороны городского образа жизни, охватывая самые разнообразные его проявления, в частности, и изобразительное искусство, которое всё более порывает с миметическими началами и обретает некие самоценные качества.

Беспредметничество и абстрактное искусство в этом случае могут совпадать, и тогда результатом будут произведения, которые бессмысленно воспринимать, «угадывая» прототипы изображённых объектов. Следует согласиться с тем, что они имеют другую природу и другой смысл, который не проявляется «внеизобразительными» мотивациями. Но сами произведения при этом сосуществуют в одном ряду – как стилистически различные станковые формы, имеющие единую деятельностную природу: организацию краски в форму на поверхности картины.

С другой стороны, беспредметничество и абстрактное искусство могут не совпадать. Тогда результатом станут вполне «предметные» произведения, но полученные не механическим воспроизведением реального – внехудожественного – мотива, а путём его воссоздания в пространстве изобразительной плоскости методами, соответствующими её природе и, тем самым, заведомо не соответствующими природе самого этого мотива. Могут возникнуть и самостоятельные «объекты», выходящие за границы станкового творчества. Беспредметничество выступает универсальным методом их создания, примеры чего дают не только изобразительное искусство, но и архитектура, дизайн, сценография, полиграфия и т. п.

Этим обстоятельством можно объяснить парадоксальное сосуществование в едином творческом опыте, в одной душе и сознании, более того, в одно и то же время, столь, казалось бы, различных по своим художественным установкам начал, как беспредметное и предметно-повествовательное. Эта парадоксальность свойственна не только наследию Косарева, она – достаточно типичное для своего времени явление.

Подтверждением тому может служить, например, сравнение находящейся в собрании харьковского коллекционера И. Я. Лучковского беспредметной геометрической композиции А. Н. Самохвалова «Круг музыкальных форм» (1920) с его более поздним «Натюрмортом с банкой киновари» (1930, собственность семьи художника, СПб), где предметы изображены в их

ортогональных геометрических проекциях, придающих всей работе «латентно беспредметный» характер. Более сложным – и показательным! – примером являются его же композиции «На стадионе» (1931, ГРМ) и «Военизированный комсомол» (1933, ГРМ), где беспредметная геометрическая схема построения плоскости, сближающая их с образцами супрематических композиций предыдущего десятилетия, «декорирована» повествовательными сценами, трактованными подчёркнуто реалистически. Здесь можно сколько угодно педалировать тему внешнего нажима на художника, конъюнктурно-спекулятивной роли сюжета и т. д., но приходится согласиться с тем, что подобные трактовки имеют мало общего с пластической организацией произведений, в которой художник сохранял внутреннюю свободу и реализовывал собственные творческие задачи и освоенные им методы пластического мышления.

Сама постановка проблемы, связанная с распрямлением картинной плоскости и освоением беспредметничества как метода пластического мышления, связана, по-видимому, с характерным для 1920-х гг. стремлением к преодолению ограниченных – прежде всего, статикой – возможностей изобразительного искусства для достижения полноты и исчерпанности образа.

Тема воплощения времени и движения в изобразительном искусстве приобретает чрезвычайную актуальность. Стимулом её постановки и обсуждения является кино, популярность которого в городской культуре 1920-х гг. огромна. В 1924 г. Ф. Леже создаёт фильм «Механический балет», в котором естественная для кино пространственная и временная динамика соединяется с принципами изобразительного беспредметничества³.

Выявление ритмических членений картинной плоскости становится созвучно выражению ритма движения не только и не столько самой изображаемой формы, сколько познающего и воспроизводящего форму на плоскости художника. Движение вокруг изображаемой формы становится важнейшим условием её познания. Это требование превращается в одну из азбучных истин художественной педагогики: прежде чем быть запечатлённой, форма должна быть исследована всесторонне. Изображение становится следом

³ «Механические элементы» – так называется серия картин Леже, написанных в 10-х – начале 20-х годов. Он механизмирует в них даже живые формы человеческого тела, уподобляя руки и ноги цилиндрическим трубам, а головы – шарам. В фильме «Механический балет» жесты и движения человеческого тела (ноги, шагающие по лестнице, моргающий глаз) сопоставляются с ритмом вращения колеса, качания маятника, движения рычага» [1, с. 14].

Леже писал о своих задачах при создании этого фильма: «<...> я перенес на экран предметы, которые служили мне в живописи, придав им движение и хорошо рассчитанный ритм, добываясь единого гармоничного целого <...>. Я стал заниматься кино, чтобы показать предметы в их обнажённом виде, и заметил, что они полностью обнаруживают себя только благодаря движению <...>. Это была объективность движущихся предметов, отличающаяся от неподвижной объективности живописи» [цит. по: 4, с. 103].

этого исследования. Беспредметничество помогает преодолеть ограниченность односторонней трактовки формы, связанную с фиксированной точкой зрения на неё, являвшейся одним из фундаментальных условий возрожденческого и поствозрожденческого изобразительного искусства.

Синтез беспредметного и фигуративного начал в практике многих выдающихся мастеров изобразительного искусства 20 в. обнаруживает единство пластического мышления как один из ведущих принципов современного художественного процесса и противоестественность оппозиции беспредметного и фигуративного в контексте решения творческих задач.

Графические же опыты Бориса Косарева в этом ключе наглядно демонстрируют, как тема города из сюжета изображения превращается в характеристику пластического мышления художника.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Жадова Л. А. Фернан Леже [Текст] / Л. А. Жадова. – М. : Искусство, 1970. – 144 с.
2. Кандинский В. В. О духовном в искусстве [Текст] / В. В. Кандинский – Л. : Ленинградская галерея, 1990. – 68 с.
3. Ленчин В. И. Яблоко в листьях (О форме) [Текст] / В. И. Ленчин. – Уфа, 1993. – 48 с.
4. Сагалович М. В. По следам Фернана Леже [Текст] / М. В. Сагалович. – М. : Сов. художник, 1983. – 320 с.

УДК 130.2

Неоніла Очеретовська

ПРОСТІР МІСТА В АСПЕКТІ ХУДОЖНІХ ІНФОРМАЦІЙНО-ЕНЕРГЕТИЧНИХ ПРОЦЕСІВ

Стаття присвячена проблемам музичного простору і часу.

Статья посвящена проблемам музыкального пространства и времени.

The article is devoted to problems of musical space and time.

Постановка проблеми. В сучасному мистецтвознавстві класичні проблеми просторово-часового континууму набувають нового значення у зв'язку із розгортанням комунікативних процесів, підвищенням ролі інформаційних систем у громадському житті міста. Це і обумовило вибір теми статті. **Предметом** дослідження є енергетично-інформаційні процеси, притаманні музичному мистецтву як частини інформаційного простору культури. **Об'єктом** статті є поняття музичного енергетизму, які набули розповсюдження в сучасній науці, практиці, різних сферах життєдіяльності людини. **Мета** дослідження полягає у співвіднесенні специфічних музичних явищ з іншими

системними об'єктами, котрі пов'язані з енергетичними та інформаційними процесами.

Вивченню міського простору, середовища приділяють увагу архітектори, дизайнери, художники, музиканти, які звертаються до питань синтезу руху і музики, світла, кольору, аналізують їх вплив на сприйняття, взаємодію емоційних, інформаційних та художніх процесів, що протікають у довколишньому середовищі. У музикознавстві це зв'язане із освоєнням як нової енергетично-інформаційної проблематики, так і з актуалізацією класичного енергетизму (Е. Курт, Б. Асаф'єв). Енергетизм склався у філософії як течія, що розглядає енергію як першооснову світу. в сучасній науці поняття енергії тяжіє до системного розгортання. Будь-яка технічна система формує і перетворює один чи декілька потоків – речовини, енергії, інформації. Усі вони є суттєвими для формування середовища, оскільки енергія є мірою руху, а рух лежить в основі будь-якого художнього синтезу. До того ж усі компоненти останнього є енергетичними системами, заснованими на перетворенні й використанні різних видів енергії (механічної, теплової, електричної, біологічної та ін.). Процеси, що відбуваються у сфері сучасної техніки, мають аналоги в мистецькому, культурному житті. Так, у побуті ми постійно зустрічаємося з дією енергетичних потоків: аудіовізуальна інформація, котра створює організований потік з екрану телевізора, чи потоки води, що обрушуються на землю під час зливи; потоки сонячного світла, тепла напровесні, чи людський потік, що вирушає з вагонів метро. На концертах класичної рок-музики на слухача спрямований нерідко могутній потік звуків, або, за Б. Асаф'євим, потік звукової речовини. Отже, енергія звуків, тембрів, ритмів, динамічних напруг, з якою ми зустрічаємося із пробудженням дня, є проявом психічних станів та енергій, і, в свою чергу, впливає на енергетичну, психічну структуру середовища, що особливо притаманне місту, де звукова картина є найбільш насиченою. Звукові потоки, що виникають у міському середовищі, можуть і активно поглинатись, і розсіюватись, можуть концентруватись, створюючи при цьому масову емоцію, що обіймає суб'єктивні відчуття у єдиному образі-дії, образі-сприйманні. Екстатичні трансї, що виникають на концертах рок- і поп-музики, є тому прикладом. З приводу концертів Мадонни у Англії в серпні 1987 року відзначалось наступне: «Коли Мадонна з'явилась на сцені в чорному корсеті “Грація” (пісня “Відкрий своє серце”), в сімдесятитисячному натовпі почалось щось надзвичайне. Пішли рукопашні, так що охоронникам довелось застосувати водомети для приведення в почуття розбурханих юнаків. Прихильників, що втратили від перезбудження свідомість, дюжинами переправляли через огорожу і відносили вбік, щоб їх не затоптав осаженілий натовп. Панував хаос, до ніг Мадонни з натовпу летіла спідня

білизна» [1, с. 131]. Бульварна преса довела англійську публіку до найвишого рівня пристрастей.

Для дії потоків важливою є регулююча енергетична функція (наприклад, регулювання потоків машин у великих містах, педагогічне управління навчальною діяльністю на поточних лекціях у вузі тощо).

Значимо, що один із найбільш авторитетних авторів у галузі музичного енергетизму, Е. Курт, надавав поняттю потоку великого значення, співвідносячи його із силою музичних та психічних напруг, котрі прагнуть розв'язатись у русі, з поєднанням у гармонічному процесі акордів напруги і акордів розв'язання.

В феноменології Е. Гуссерля як вченні про структуру потоку переживань, потоку феноменів, метод виявлення сутності і структури свідомості є процесом безпосереднього входження і злиття із потоком свідомості, тобто інтуїтивного, безпосереднього, але водночас розумового споглядання сутності на відміну від дедуктивно-розвиваючого методу, притаманного багатьом наукам. З концепцією Е. Гуссерля кореспондує відомий афоризм К. Станіславського: “Режисер повинен розчинитись в спектаклі” [5, с. 87].

Своєрідний потік феноменів, потік переживань виникає і в мистецтві колективної імпровізації – алеаториці. Елементи випадковості, можливості, впроваджені в онтологічну серцевину твору, лежать в основі концепції інструментального театру, гра у якому не спрямована до певного кінцевого результату, а мета полягає у самому процесі гри, її поширенні у часі і просторі.

Момент гри виникає у підкреслюванні коливань між очікуваними і несподіваними можливостями. Зрозуміло, що цей ефект може досягатись як на шляху алеаторної композиції, так і за допомогою точної режисури деталей, вивіреності усіх компонентів музичного задуму. У будь-якому випадку спостерігається концентрація виконавської енергії, підвищення її впливу на слухача. Впровадження випадковості в неалеаторичний твір нерідко виникає і при його апробації. І. Стравінський говорив, що на репетиціях часто випадково утворюються співзвуччя, які набагато цікавіші, ніж ті, які хотів створити композитор.

Системний аналіз поняття “потік” виявляє складність його внутрішньої організації, зокрема, значущість такої одиниці, як група. В романі “У лабіринті смерті” Г. Чейз не звертається до образу потоку. Твір змальовує просторово-часовий континуум післявоєнної Франції, котра з радістю вступила у мирну стадію свого життя. Поняття групи займає важливе місце в сюжетному розгортанні. Герої згадують групи часів Опору, в яких вони діяли. Французький опір фашизму був не тільки широким рухом народу, а й включав у себе дію окремих патріотичних груп, що заявляли про себе гостро й активно. То ж після війни, як зображено в романі, така група стає об'єктом переслідування з боку

організації профашистського напрямку і майже повністю гине, хоча й добирається до центрів реакційної організації.

В музичній культурі, освіті поняття групи набуло багатоманітного значення: група як частина оркестру, що об'єднує музикантів-виконавців на однорідних інструментах, рок-група; суттєвим є групування у музичному письмі; в навчальному процесі групи функціонують поряд з потоками і, звичайно, педагогічні та методичні установки тут варіюються.

В музичній мові поняття групи набуває функціонального смислу, зв'язаного з диференціацією музичних тяжінь та напруг. На установлення підлягаючих розбору звукових груп спирається функціональний метод аналізу сучасної гармонії, впроваджений Ю. Холоповим. Звукові групи можуть бути утворені акордами, поліакордами, інтервальними комплексами, сонорами, вони можуть включати мікросерійні та серійні комплекси. Дискретність музичного потоку, яка утворюється завдяки його розчленуванню на групи та елементи, зв'язана з їх повторністю, з фактурним, ритмічним членуванням. Ю. Холопов приділяв велику увагу дослідженню властивостей окремих груп, їх порівнянню [8, с. 176].

Е. Курт, використовуючи поняття групи, співвідносив його з категорією творчого напрямку в еволюції гармонії, вказуючи на три складники цього процесу:

- гармонія окремих майстрів;
- гармонія груп композиторів;
- гармонія творчих напрямків.

Цілісність енергетичного процесу у будь-якій системі спирається на цілий ряд операцій. Потік може бути зібраним і розсіяним, що спостерігається в просторі, часі, в тому числі – в художній просторово-часовій організації. У відомому романі французьких письменників П. Буало і Т. Нарсежака “Та, якої не стало” образ туману як компоненту простору зв'язаний з темою загадкового зникнення головної героїні. Туман то згущується, то розсіюється, утворюючи власну лінію образно-драматургічного становлення. Чи стала Мірей привидом? Чи зникла вона назавжди із життя Равінеля? Адже вона, як туман, то щезає, то знову з'являється. Письменники відтворюють образ хиткого простору, що дробиться: “Машина повільно розчинилась в тумані, і тоді Равінель уловив сплеск води, дрібну капель, падаючу з дахів, м'які зітхання вологої землі, бормотання струмка, неясні шуми, як на болоті” [2, с. 81]. Туман, що стелеться в цьому хиткому просторі, заважає герою йти, обвивається навколо литок. Змальована картина нагадує лінії і барви імпресіоністичного живопису і музичні зарисовки, наприклад, “Нічний Гаспар” М. Равеля. Посилення одного фактору (згущення туману) зв'язане із послабленням іншого

(звуки тануть, розчиняються), наче підлягаючи певній енергетичній мірі, існуючій у просторово-часовому континуумі, у грі видимого і чутного. Цікавий приклад розсіювання наводить Е. Курт у сфері мелодійних явищ: “Енергія мелодійної лінії втрачається і випаровується у звуках подібно до сили ключа, котрий б’є, розпилюючись в променях водяних бризок” [4, с. 21]. Розсіювання енергії, сили в даному випадку іде водночас із її зменшенням, своєрідним розпорошенням мелодійного потенціалу, що знаходить образний еквівалент у випаровуванні, характерному для водної стихії. Специфічно виявлене у “житті” звуку, це явище стає основою для зміцнення асоціативних зв’язків образів, пов’язаних з простором і часом, для музичного живопису.

Таким чином, художній просторово-часовий континуум відзначається безперервними коливаннями енергій збирання і розсіювання, їх збільшенням, розширенням і зменшенням, звуженням. На особливу роль сконцентрованості як якості музичного матеріалу в музиці А. Веберна вказує Р. Щедрін, підкреслюючи, що саме від цього видатного представника нововіденської школи починає свій відрахунок новий вимір простору і часу [7, с. 7]. Розвиваючи ідею метаморфозу рослин І. В. Гете як проблему органічного, котра набуває характеру світового закону, А. Веберн сприймає її дію в діапазоні від елементарної рослинної клітини і аж до правил формування звуковисотної тканини музичного твору [7, с. 125].

Звертаючись ще раз до концепції Е. Курта, зазначимо, що поняття розсіювання він застосовує і в плані специфіки творчого процесу митця, висловлюючи думку про те, що “охопити творчий процес, повна сила якого розсівається у формі його вираження, можна, лише повертаючись до безсвідомого” [4, с. 22]. Енергія безсвідомого, таким чином, не подається концентровано, безпосередньо, ясно у зовнішніх формах, а наче розлита, розсіяна в них. Спостерігається спорідненість поглядів Е. Курта, З. Фрейда, К. Юнга. Зокрема, щодо енергії розсіювання (розсівання), то вона близька фрейдівській категорії витіснення, котра має як певне фізичне наповнення, так і психічний та психофізіологічний смисл. З. Фрейд наводить такий приклад витіснення: «Припустіть, що в цьому залі і в цій аудиторії, тишу і увагу якої я не знаю, як хвалити, тим не менше знаходиться індивідуум, що порушує тишу і відволікає мою увагу від мого завдання своїм сміхом, розмовою, тупанням ніг. Я об’являю, що не можу за таких умов читати далі лекцію, і ось з вашого середовища виділяється декілька сильних чоловіків і виставляють порушника порядку після короткочасної боротьби за двері. Тепер він “витіснений”, а я можу продовжувати свою лекцію. Для того, щоб порушення порядку не повторилось, якщо виставлений буде знову намагатись проникнути в зал, пани, котрі виконали моє бажання, після здійсненого ними витіснення підсувають

свої стільці до дверей і влаштовуються там, представляючи собою “опір”. Якщо ви тепер, використовуючи мову психології, назвете обидва місця (в аудиторії і за дверима) свідомим і безсвідомим, то ви будете мати досить вірне зображення процесу витіснення» [6, с. 358].

Витіснення З. Фрейд мислить як в межах свідомості, так і фізичної реальності, простору; воно наближене до вигнання, розсівання, торкається широкого кола життєвих явищ, подій, конфліктів у стосунках людей, їх розв’язання. В той же час витіснення виявляється у сфері інтелектуального, чуттєвого, розумового, воно зв’язане з балансуванням думки, переживання на тонкій межі свідомого і безсвідомого.

Психічний механізм розсівання виявляє спорідненість із виконанням звичних дій, багаторазова повторюваність яких веде до автоматизму, машинальності. Турист, котрий звично подорожує, може і машинально відзначати пам’ятки архітектури. Звертаючись до актриси, яка грає роль Ларіної в опері “Євгеній Онегін”, К. С. Станіславський говорив: “Ось подивіться на мене в лорнет, ніби я Вам цілком незнайомий, покажіть няні що-небудь в парку, задумайтесь, машинально граючи ним, повертаючи його” [5, с. 83].

В той же час великий режисер постійно підкреслював значення механізму концентрації, збору у творчій праці: “Отже, я пропоную режисерам і артистам якомога ширше і повніше користуватись тими межами, які відкриває для них сцена. Хай вони діють на публіку всією зброєю, що надана сценічним мистецтвом у їх розпорядження, а не малою її частиною, хай, нарешті, сценічне мистецтво стане тим, чим воно має бути – мистецтвом збиральним” [3, с. 30]. Виконання цього складного завдання – збирати по краплях життєвий матеріал, узагальнювати його – Станіславський пов’язував із освіченістю акторських кадрів. Значення цієї праці він вбачав у самому механізмі акторської гри, в управлінні своєю увагою. “Для актора є важливим і необхідним такий закон: актор повинен вміти миттю зосереджувати свою увагу на заданому об’єкті, щоб зажити правдою почуттів, і так само швидко відключати свою увагу, відволікатись від цих почуттів, повертаючись до свого власного життя” [5, с. 55–56].

Цікавим прикладом тренування у акторів вмінь зосередження, концентрації (зазначимо, що цей механізм в однаковій мірі важливий і для музикантів) є описаний у книзі П. Рум’янцева “Станіславський і опера” урок видатного режисера і педагога зі студійцями, на якому була здійснена детальна робота над романсом М. Римського-Корсакова «На холмах Грузи» на вірші О. Пушкіна. Іде розробка категорій дії, внутрішньої дії, суттєвих у системі Станіславського. А далі відбувається своєрідне розгортання: від дії до об’єкту, адже великий режисер любив наголошувати, що мистецтво починається

з об'єкта, котрий збуджує фантазію, актуалізує спомини. Уявлені картини розвивають силу внутрішнього бачення, дають щедрий матеріал для переживань. Співак-актор повинен віртуозно володіти своєю увагою, знати техніку психологічного переживання і управляти нею. Тут педагог-мислитель акцентував цілу низку понять, що є відповідними енергетичній операції збору: концентрація, зосередженість, увага, її підключення до певного об'єкту, техніка управління емоціями і т. ін. На таких засадах і формується збиральність образу, дії в мистецтві співака-актора. П. Рум'янцев згадував роботу режисера з молодим студійцем над романсом «На холмах Грузії»: «Тільки-но співак, окрилений натхненням Костянтина Сергійовича, проспівав два рядки свого романсу, як Костянтин Сергійович м'яко зупинив його.

– По-перше, Ви не дуже зосереджені, Ви не згадали, що значить уночі слухати природу, і природу чужу; а по-друге, від цього і слова Ваші ще не стали дієвими, значними. За ними ще не виникають образи. А значить, і підтексту немає. А оскільки підтексту нема, то немає і найголовнішого – Вашого переживання авторської думки. – Сказавши це, Костянтин Сергійович тонко посміхається, оскільки бачить цілком розгублене обличчя співака. – А чому це? – питає він. – Тому що хочете відразу охопити усе. Вчіться аналізувати, щоб знати, з чого починати. Починайте з твердого і ясного об'єкту» [5, с. 54]. Станіславський привертав увагу молодих виконавців до джерел пам'яті, закликаючи згадувати те, що може бути подібним до теми романсу, в тому числі і прочитане в книгах, віршах, побачене на картинах. Сила внутрішнього бачення, багатство переживань породжує довір'я щодо створених співаком художніх емоцій, образів.

У інших сферах життя та діяльності зазначені механізми виявляють себе різноманітно. Вчений веде збір матеріалів дослідження, педагог накопичує матеріали лекційних фондів, суспільні організації ведуть збір пожертвувань тощо. В оповіданні М. Зоценка «Агітатор» операція «збір» стає важливою пружиною сюжетного розгортання. Вона виявлена у трьох фразах-діях, що створюють певне нагнітання: а) «нельзя ли собрание собрать?»; б) «завтра соберу мужиков»; в) «председатель собрал мужичков у дровяного сарая». Просування енергії збору увінчується комічним ефектом, оскільки затрачені зусилля врешті-решт не виправдовують надій. Агітатор так і не зміг умовити мужичків пожертвувати гроші на купівлю аероплану. Закінчення короткого оповідання призводить до протилежної збору дії: мужички, посміюючись, розходяться. Збір та розсіювання збагачують палітру засобів втілення комічної ситуації, надають їй сміхового звучання та бадьорого енергетизму. Читає М. Зоценка сміється весело й піднесено.

Підводячи підсумки, зазначимо, що поняття музичного енергетизму виявляють значні перспективи аналізу музичних явищ в аспекті синтезу музики

в системі видів мистецтва і, ширше, – в просторово-часовому художньо-творчому континуумі. Вони суттєво доповнюють традиційну музично-теоретичну термінологію. Розглянуті поняття (потік, збір, розсіювання, концентрація, збільшення, зменшення та ін.) сприяють розвитку методичних засад енергетичного підходу до процесів музичної творчості як в історичному минулому, так і в сьогоденні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Андерсен Кристофер. Мадонна: Неавторизованная биография [Текст] / К. Андерсен ; пер. с англ. – Тверь : ТОО «Россия – Великобритания», 1992. – 224 с.*
2. *Буало П., Нарсежак Т. Та, которой не стало [Текст] / П. Буало, Т. Нарсежак // Зарубежный детектив. – Киев : Велес, 1993. – С. 5–110.*
3. *Калашиников Ю. С. Эстетический идеал К. С. Станиславского [Текст] / Ю. С. Калашиников – М. : Наука, 1965. – 239 с.*
4. *Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера [Текст] / Э. Курт. – М. : Музыка, 1975. – 544 с.*
5. *Румянцев П. И. Станиславский и опера [Текст] / П. И. Румянцев. – М. : Искусство, 1969. – 493 с.*
6. *Фрейд З. Психология бессознательного [Текст] : Сб. произведений. / З. Фрейд – М. : Просвещение, 1990. – 448 с.*
7. *Холопова В. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество [Текст] / Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. / Предисловие Р. К. Щедрина. – М. : Сов. композитор, 1984. – 319 с.*
8. *Холопов Ю. Н. Функциональный метод анализа современной гармонии [Текст] / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века : Сб. статей. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 2. – С. 169–199.*

УДК 78.071.1:781.61

Валерий Драгулян

МЕТАМОРФОЗЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА: ОТ А. Н. СКРЯБИНА ДО...

Висвітлено історичну заслугу О. М. Скрябіна як композитора, який передбачив сутнісні закономірності музично-просторової організації в сучасному авангардному мистецтві.

В статье освещается историческая роль А. Н. Скрябина как композитора, предвосхитившего существенные закономерности музыкально-пространственной организации в современном авангардном искусстве.

An attempt to ground solidity of Skrjabin's artistically-philosophical legacy in the aspect of organization of musical space in a modern art is undertaken in the article.

Актуальность темы исследования. Работы, в которых затрагиваются вопросы музыкального пространства, а также рассматриваются конкретные пространственные эффекты в произведениях композиторов XX века, довольно

многочисленны [напр.: 10; 12; 13; 17]. Однако исследования, которые бы прослеживали *динамику* эволюции пространственных эффектов в исторической перспективе, носят единичный характер и, разумеется, не исчерпывают всей сложности поставленной проблемы. Именно поэтому рассмотрение пространственных метаморфоз, активно претерпеваемых музыкальным искусством в XX столетии, представляется весьма актуальным.

Анализ литературы. Многогранность заявленной проблемы обусловила и привлечение широкого спектра литературы – не только собственно музыковедческой [2; 5; 23; 27; 28 и т. д.], а также стоящей на стыке искусствоведения и психологии [4; 20], но и, кроме того, касающейся физиолого-психологических исследований [18].

Следует отметить, что, поскольку пространственное мышление не является прерогативой музыкального искусства, то некоторые термины и понятия перекочевали в современную музыкальную теорию из психологии и наук о смежных видах искусств. К примеру, В. Задерацкий, рассматривая специфику фигури-фонового отношений в электронной музыке, несомненно, опирается на терминологию из исследования Р. Архейма «Искусство и визуальное восприятие» (1954; в переводе на русский язык – 1974) [4], где проблемы *восприятия* и *интерпретации* сознанием человека визуальных фигуры и фона подробно разбираются в разделе «Пространство». Новизна работы В. Задерацкого [13] заключается в том, что он вычленяет среди прочих музыкально-выразительных средств пространство как некую самодостаточную структуру, способную детерминировать организацию музыкального материала.

Научная новизна исследования определяется тем, что на основе концепции «внемusикальных» пространственных факторов в произведении, предложенной Е. Назайкинским (пространств а) *пленэрных*, б) *больших концертных залов* и в) *камерных интерьеров*¹) [20, с. 116] впервые предпринята попытка обозначить характерную черту современной, в частности, электронной музыки, состоящую в наличии эффектов, которые создают иллюзию одновременного сосуществования множества пространств. Отмечено также, что система мышления большинства математиков имеет пространственную природу, и в этом, несомненно, пересекается с музыкальным мышлением.

Объект исследования – феномен пространства в музыке композиторов XX века.

Предмет исследования – эволюция пространственного мышления в рамках отмеченного исторического периода.

¹ На эту типологию музыкального пространства опираются некоторые исследователи [см., напр.: 10].

Цель исследования – высветить историческую заслугу Александра Николаевича Скрябина (1872 – 1915) как композитора, предвосхитившего существенные закономерности музыкально-пространственной организации в современном авангардном искусстве.

Что позволяет считать именно скрябинские художественно-философские идеи *квинтэссенцией* понимания пространства в музыке Новейшего времени, в чем их *качественное* отличие от тех, которые выдвигались предшественниками Александра Скрябина и его современниками, например, Клодом Дебюсси (1862 – 1918)? Наконец, в чем гениальный русский композитор предвосхитил пространственные искания композиторов-авангардистов второй половины XX века?

Отвечая на эти вопросы, необходимо помнить, что истинное значение творческих находок А. Скрябина, надолго опередивших свое время, можно постичь лишь в *комплексном* их рассмотрении. Взятые по отдельности идеи композитора в области, предположим, ритмики, микрохроматики, организации музыкального материала произведения из одного «аккорда-сонора»² и многие другие – не позволяют в полной мере осознать их эвристический потенциал, оценить значимость их для современного пространственного моделирования.

В музыке прошлого и начинающегося столетия первостепенное значение приобретает творческие эксперименты, направленные на предельное расширение сферы влияния законов музыкальной логики. Предтечей подобных поисков, несомненно, можно считать А. Скрябина, искренне верившего в универсальность музыкальных законов и утверждавшего, что «бытие само в себе музыкально». Л. Сабанеев отмечает, что лишь поначалу А. Скрябин пользуется термином «синтез искусств», позднее он предпочитает употреблять выражение Вяч. Иванова «всеискусство».

Всеискусство, согласно определению Б. Шлёцера, – это синтез, при котором путем отрицания каждого из искусств в отдельности происходит признание их единственности [30, с. 185]. Фактически из этой дефиниции следует, что синонимом слова «всеискусство» может служить выражение «искусство синестетическое». А. Скрябин, всем своим существом тяготея ко всеискусству, отнюдь не стремился к собственно равноправию искусств: всё, что находилось *за* пределами музыки, должно было преломиться сквозь призму волевого усилия композитора-гения, «омузыкалиться».

Н. Виеру в статье «Скрябин и тенденции современного искусства» [7], не пользуясь термином «синестетическое искусство», *de facto* проводит условное разграничение между *искусством синтетическим* и *искусством синестетическим*, в частности, музыкально-синестетическим. «Если в театре,

² Термин Ю. Н. Холопова [см.: 29, с. 209].

опере все компоненты представления, в том числе и музыка, исходят из драмы, выражают, каждый своими средствами, ее содержание, смысл, идею, – пишет Н. Виеру, – то Скрябин хотел все другие “ветви” включить в музыку, подчинив их законам музыкальной формы, структуры, агогики, ритма, голосоведения. Музыкальные приемы – параллелизм средств, контраст, контрапункт – должны были определять соотношение других искусств с музыкой» [7, с. 332–333]. Далее Н. Виеру указывает на открываемые синестетическим искусством возможности, отмеченные в свое время еще А. Скрябиным. Речь идет, прежде всего, о «модуляциях» из одних искусств в другие: «Даже такой случай возможен, – говорил А. Скрябин, – мелодия начинается звуками, а потом она продолжается... например, в *жестах*, или начинается в звуке, а продолжается симфонией или линией светов...» [цит. по: 7, с. 333].

Перед А. Скрябиным никогда не стояло вопроса о доминантности в рамках всеискусства того или иного метода мышления – *музыкальная логика* признавалась им главенствующей *a priori*. Многие авангардные композиторы второй половины XX века во избежание рецессии музыкально-организующего начала в своих «всепроизведениях» также применяют методы, базирующиеся на *изъятии эстетически значимых структурных связей между элементами немusicalных систем и встраивании этих элементов в собственно музыкальный контекст, подчинении их законам музыкального развития.*

Ярчайший пример такой работы с материалом – «Геликоптер-квартет» (1992 – 1993) Карлхайнца Штокхаузена (1928 – 2007). С одной стороны, здесь используются средства, которые в другом контексте могли бы восприниматься как *элементы логики*, пришедшей из немusicalных искусств – это *перемещение в пространстве* (летающих вертолетов) и *текст* (музыканты считают на немецком языке). С другой стороны, подобному восприятию препятствует техногенность, безжизненность вертолетов, используемых в роли музыкальных инструментов, и полная поэтическая выхолощенность текста. Лишь звучание струнного квартета преобразует, омузыкаливает гул вращающихся лопастей, делая вертолеты, таким образом, полноправными «участниками» музыкально-исполнительского процесса³.

Остановимся теперь на ключевых свойствах синестетичности пространственных ощущений, отметив не использовавшиеся ранее в этой области резервы, впервые задействованные современной музыкой и восходящие к идеям А. Скрябина.

³ Впрочем, аналогичные тенденции очевидны и в «Прометее» (1909 – 1910) А. Скрябина (изменения цветов всецело соответствуют смене тональностей [см.: 5]; хор поет фонемы, т. е., без текста).

Комплекс художественных, философских и научных воззрений композитора воплотился в образе-понятии *храма*. Многие авангардные композиторы прямо или косвенно наследовали эту концепцию гениального русского музыканта, однако лишь некоторые, в частности, Иван Александрович Вышнеградский (1893 – 1979), открыто заявляли о скрябинских влияниях. Необходимость постройки специального помещения для исполнения собственной музыки, казалось бы, имела исторические прецеденты. Но лишь на первый взгляд. Даже у Рихарда Вагнера (1813 – 1883), несмотря на всю новизну решений, здание театра в Байрейте представляет всего-навсего усовершенствованный вариант постройки традиционного оперного помещения.

Совсем иное у А. Скрябина, И. Вышнеградского, К. Штокхаузена и Я. Ксенакиса (1922 – 2001), для которых *форма* концертного здания превращается в самоценность. Святилище для исполнения «Мистерии», равно как и «звучковая купальня» К. Штокхаузена, мыслились композиторами в форме сферы [15, с. 229]. В храме, который хотел построить И. Вышнеградский, купол должен был пребывать в постоянном движении [1, с. 154] (в данном случае И. Вышнеградский, несомненно, развивает идеи А. Скрябина о «движущейся архитектуре» [6]). Я. Ксенакис, будучи по образованию не просто композитором, но и архитектором, предлагает свои, совершенно уникальные варианты построек зданий. В отличие от А. Скрябина и К. Штокхаузена, он не пытается придать некую замкнутость, «интровертность» своим архитектурным сооружениям, – а потому предпочитает форму не шара, а геометрических фигур, «взрывающих» внешнее пространство. В павильоне «Филипс» (1956 – 1958), музыкально-математическим прообразом которого служит произведение самого же Я. Ксенакиса «Метастазис» (1953 – 1954), греческий композитор решает проблему скрябинской «текучей архитектуры» по-особому: упор сделан не на реальную подвижность и видоизменяемость сооружения, а на создание *иллюзии метаморфности* («Я хотел бы создать кинетическое пространство, которое бы постоянно видоизменялось при перемещении вдоль прямой линии. В результате в архитектуре появляются те гиперболические параболоиды, которые в музыке аналогичны звуковым политопам – глоссандо», – говорил композитор [9]).

Рассмотрим *роль пространственных ритмов* в современной музыке. Здесь, несомненно, развиты *положения А. Скрябина о «формах движущихся»* – озаренных световыми лучами столбах дымящегося фимиама, перемещения которых должны были создавать с музыкой сложное «контрапунктическое» взаимодействие. Оркестранты и участники «Предварительного действия» и «Мистерии» (а простым слушателям там уже не было места) также должны были находиться в движении. Разумеется, в начале XX столетия организация

подобного взаимодействия была труднореализуема, прежде всего, с технической точки зрения. Тем не менее, уже через полвека искусство обладало достаточно мощным технологическим подспорьем для того, чтобы располагать не только визуальные формы, но и создавать иллюзию размещения и, главное, *движения* «звуковых масс» в определенных точках пространства. В. Задерацкий цитирует слова Э. Артемьева, говорящего о специфических средствах электронной музыки: «Композитор получил возможность сочинять не только музыку, но и пространство» [13, с. 85]. «В электронной композиции, – пишет В. Задерацкий, – понятие [глубины фактуры] получает объемное, трехмерное выражение <...>. Это *пространственная полифония* – новое явление, реализующее в прошлом метафорическое понятие “глубины фактуры”. Имитация становится пространственной «по глубине» в реальном восприятии. Условная “риспоста” может не менять высотное положение, но уйти в другую зону пространства» [13, с. 85]. В дополнение к словам В. Задерацкого заметим, что, поскольку в подобных случаях крайне важным становится эффект *движения* звука в пространстве и различные метаморфозы, претерпеваемые звуком в этом процессе (объединение с другими звуками, «разрастание» или, наоборот, постепенное пространственное «разделение» одного звука на несколько более мелких), а не просто стереофонические эффекты, производимые расположением исполнителей в нескольких удаленных от слушателя участках концертной площадки, то, по мнению исследователя В. Омельченко, здесь уместен термин «движущийся звук» [см.: 21].

В полной мере раскрыть потенциал пространственной музыки удалось Я. Ксенакису⁴, звуковые полотна которого неизменно вызывают ассоциации с движением различных пространственных объектов; сам композитор отмечал, что *целенаправленно* хотел добиться таких результатов. В произведениях Я. Ксенакиса пространство становится важнейшим субъектом взаимодействия музыкального и математического познания. Вообще, в существующей литературе, на наш взгляд, недооценивается факт соприкосновения пространственного (применительно к нашей проблеме – музыкально-пространственного) мышления с математическим. Тем не менее, новые углубленные разработки в области психологии математического творчества установили прямую зависимость между способностью к оперированию абстрактно-логическими понятиями и степенью развитости пространственных представлений у человека. Исследование, проведенное выдающимся французским математиком Жаком Адамаром (1865 – 1963), показало, что «подавляющее большинство математиков мыслит зрительными, реже двигательными образами» и «только

⁴ В целях краткости изложения мы оставляем за скобками творчество Эдгара Вареза (1883 – 1965). Подробно об этом композиторе см. [17, с. 16–51].

на заключительном этапе проверки и завершения исследования начинают использовать алгебраические знаки» [26, с. 83]. К пространственным мыслеобразам прибегали, в частности, Анри Пуанкаре (1854 – 1912), Альберт Эйнштейн (1879 – 1955), сам Ж. Адамар.

В свете вышесказанного связь музыкальной логики произведений Я. Ксенакиса с методами мышления, свойственными большинству математиков, делается еще более очевидной. Пространственные метаморфозы становятся своеобразным языком, помогающим музыкантам постичь математическую логику, а математикам – музыкальную.

Несмотря на то, что устремления Я. Ксенакиса реализовывались в русле специфичной и для А. Скрябина установки на сближение музыки и науки, необходимо напомнить, что сам А. Скрябин мыслил всеискусство более широко – как синтез науки, искусства и религии. Произведения Я. Ксенакиса «Терретектор» (1965 – 1966), «Номос гамма» (1967 – 1968), «Персеполис» (1971) – показательные образцы пространственной музыки. Однако мышление Я. Ксенакиса выдает свою пространственную природу и в пьесах для сольного исполнения, например, «Номос альфа» (1965 – 1966) для виолончели соло. Греческий композитор отмечает, что в «Номос альфа» ему хотелось «достичь разреженной атмосферы, очень низких температур» [16].

Большой интерес представляют размышления Я. Ксенакиса о революционном перевороте в сознании человека, к которому подводит современное искусство. Суть его такова:

«а) Структуры времени и пространства необходимо заменить структурой логики.

б) Эту замену призвано осуществить искусство в содружестве с наукой» [31, с. 98–99].

Выводы Я. Ксенакиса, опирающегося в данном случае на пифагорейскую традицию, имеют большую методологическую ценность. Как известно, чувственно постигаемые структуры времени и пространства часто обманчивы; традиционная логика бинарных оппозиций также имеет ограниченную сферу применения. «Отец кибернетики» Н. Винер пишет, что в евклидовой геометрии наряду с постулатами, имеющими *формально-логический* характер, присутствовала и аксиома параллельности, описывающая, прежде всего, *пространственные* отношения. Именно последняя оказалась уязвимой – выяснилось, что можно построить непротиворечивые геометрии, обходясь без этой аксиомы [8, с. 44–45]. Прекрасно подкованный в области математики и способный без труда умножить количество подобных примеров, Я. Ксенакис отдавал себе отчет в существовании выработанных нашим повседневным опытом «ограничителей мыслей». В синтезе искусства и науки композитор

искал, прежде всего, своеобразный *метод расширения чувственно-рационального познания*, открывающий возможность преодоления стереотипов мышления и оттого сулящий просто «фантастические перспективы» [31, с. 99].

В некоторых произведениях («Политоп Клюни» (1972), «Диатоп» (1978) и др.) греческий композитор пытается воздействовать на слушателей синестетически – не только музыкой, но и светом и архитектурой – в этом его художественные решения также имеют несомненное сходство со скрябинскими.

Отметим, что резервы для поисков новых «измерений» в музыке открывались не только в непосредственно чувственно наблюдаемом пространстве, но и в чувственно, на первый взгляд, непостижимом.

Проблему пространства – музыкального и не только – с особой остротой ставит и И. Вышнеградский. Свою так называемую *циклическую* гармонию, вышедшую, как указывает композитор, из поздней гармонии А. Скрябина, «впервые упразднившего дуализм аккорда и лада» [24, с. 148], И. Вышнеградский определяет еще и как *пространственную*. «Равномерное расположение звуков в аккорде, – пишет И. Вышнеградский, – есть наиболее естественное, гармоническое, уравновешенное расположение. Звуковое заполнение основной ячейки по принципу равноотстояния приводит нас к гармоническим структурам различной плотности» [24, с. 147].

Для И. Вышнеградского очень важны такие пространственные понятия, как «плотность», «континуум» и т. п. Равноотстояние звуков друг от друга позволяет, по мнению композитора, «услышать» пространство между звуками. «Слышание пространства между звуками, – рассказывает о своем слуховом опыте И. Вышнеградский, – превратилось в слышание пространства вообще (музыкального, конечно), звуки же превратились как бы в пунктир на этой сплошной линии. Отбросьте звуки (пунктир) – слышание останется. Его природа “сверхзвуковая”, потому что оно, будучи звучанием, воспринимается не как глиссандо, а как одновременность. <...> Это «слышимое пространство», которому я дал имя всезвучия (по-французски – *ransonotie*), я чувствую и понимаю как основную музыкально-звуковую реальность. Она имеет одним измерением больше, чем звук (если звук – точка, всезвучие – линия, если звук – линия, всезвучие – плоскость и т. д.) и “первое звука”» [24, с. 149].

Для самого И. Вышнеградского, разумеется, были совершенно очевидными параллели между его системой и новаторским пониманием структуры пространства, предложенным Б. Риманом и Н. Лобачевским. В одном из своих писем он метафорически называет ультрахроматическую гармонию, примененную им в ор. 27 и 32 «неэвклидовой», прежде всего, на основании того, что она опирается на постулаты, противоречащие законам, столетия считавшиеся

незыблемыми. И. Вышнеградский на практике показал, что, подобно тому, как две параллельные прямые могут пересекаться, в музыке возможно создание системы, в которой терция и секста станут выполнять функцию диссонирующих интервалов, а секунда и септима – консонирующих [24, с. 147].

Говоря о комплексности идейного наследия А. Скрябина, мы не имеем возможности проанализировать в рамках данной статьи, как *каждая из его идей* корреспондирует с собственно пространственной компонентой скрябинской музыки. Поэтому рассмотрим подобное взаимодействие на примере поисков выдающегося русского композитора в *одной* области – в сфере *микрохроматики*.

В статье «Микрохроматические поиски А. Н. Скрябина в контексте музыки XX века» [11] нами уже отмечалось, что А. Н. Скрябин – первый из композиторов XX века, мысливших микрохроматику не в мелодико-мелизматическом, а в сонорно-гармоническом ключе. Позже подобная трактовка микрохроматики будет встречаться в музыке эмигрировавшего во Францию И. А. Вышнеградского и – уже в последней трети XX века – у молодых композиторов, группировавшихся вокруг Московской студии электронной музыки и писавших произведения для синтезатора АНС⁵ выдающегося советского инженера Евгения Александровича Мурзина. Среди них – Эдуард Николаевич Артемьев (род. 1937) и Альфред Гарриевич Шнитке (1934 – 1998). Дальнейшее развитие скрябинских микрохроматических идей мы встретим у французских спектралистов – Жерара Гризе и Тристана Мюрая (род. 1947).

Трактовка микрохроматики в качестве средства формирования красочного гармониембрового комплекса имеет наибольшую значимость для формирования *синестетических* пространственных эффектов. Затрагивается важнейшая связь пространственно-тактильных ощущений с тембром (напомним, композиция спектральной музыки опирается на филигранную работу с темброобразующими звукокомплексами). Во второй половине XX века появилась достаточно мощная электромузыкальная аппаратура, которая позволила музыкантам поставить во главу угла композиции собственно *процесс претерпеваемых звуком метаморфоз*. Постепенность трансформации звукового спектра делает «зримым», «осязаемым» процесс того, как красивый, синестетически «округлый» звук превращается в «колющий» и резкий, и наоборот⁶. Достигается подобный эффект постепенным уплотнением, разрежением или деформацией различных «участков» тембра (особенность,

⁵ Аббревиатура имени Александра Николаевича Скрябина.

⁶ Из исторических прецедентов здесь уместно напомнить о пьесе «Краски» из «Пяти пьес для оркестра» ор. 16 А. Шёнберга, несмотря на то, что написана она в рамках совершенно иной техники, основанной на «расцветивании» звукокомплекса средствами оркестровки.

наглядно прослеживающаяся в произведении Э. Артемьева «Двенадцать взглядов на мир звука» (1970) [3])⁷.

Вообще, для современной электронной музыки характерно то, что отдаленно можно охарактеризовать термином Е. Назайкинского «шизофония» [19]. Находят широкое применение эффекты *сосуществования нескольких пространств в одновременности*. Отличие от «обыкновенной» шизофонии состоит, прежде всего, в художественной осмысленности используемых приемов. Поскольку в одном произведении композитор отныне может пользоваться *одновременно* преимуществами сухой артикуляции, возможной только в небольших помещениях и эффектами реверберации, которые воссоздают пространство огромных концертных площадок, становится допустимым создание множества симультанно схватываемых восприятием человека взаимопересекающихся и взаимопроникающих иллюзорных пространств. Следует отметить также стремление авангардных композиторов к кардинальному переосмыслению понимания самого пространства – в частности, обращают на себя внимание попытки музыкантов создать некие чувственно постигаемые аналогии пространствам *неэвклидовых* геометрий.

Суммируя все сказанное выше о воздействии идей А. Н. Скрябина на динамику эволюционирования музыкального пространства в XX веке, отметим, что в одних случаях речь может идти о прямом их наследовании в творчестве ряда авангардных композиторов; в других же случаях необходимо говорить лишь о гениальном предугадывании А. Н. Скрябиным логики развития музыкально-исторического процесса. В свете современной композиторской практики данная проблема обретает все большую актуальность и требует дальнейших углубленных исследований.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аьенде-Блен Х. Разговор с Иваном Вышнеградским [Текст] / Х. Аьенде-Блен // Муз. академия. – 1992. – № 2. – С. 142–155.
2. Артем'ев Е. Нотатки про електронну музику [Текст] / Е. Артем'ев // Музична критика і сучасність. – Київ, 1978. – Вип. 1. – С. 168–218.
3. Артемьев Э. Двенадцать взглядов на мир звука [Текст] / Э. Артемьев // Музыкальное приношение (Советские композиторы исполняют свои сочинения на синтезаторе АНС). Статья к грамзаписи С60 30721 000 © ВТПО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 1990 (запись 1971 года).
4. Архейм Р. Искусство и визуальное восприятие [Текст] / Р. Архейм. – М.: Прогресс, 1974. – 386 с.
5. Ванечкина И. «Прометей» А. Н. Скрябина и проблема синтеза музыки и света [Текст]: Автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.03 / И. Ванечкина. – Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. – Казань, 2006. – 26 с.

⁷ Не останавливаясь на философских и идейно-эстетических основаниях подобного отношения к звуку, отсылаем желающих ознакомиться с вопросом к статье [22].

6. Ванечкина И. Идея «Мистерии» Скрябина: разведка будущего [Электронный ресурс] / И. Ванечкина. – Режим доступа: http://prometheus.kai.ru/mister_r.htm
7. Виеру Н. Скрябин и тенденции современного искусства [Текст] / Н. Виеру // А.Н. Скрябин : Сб. статей : К столетию со дня рождения (1872–1972). – М. : Советский композитор, 1973. – С. 320–343.
8. Винер Н. Я – математик [Текст] / Н. Винер. – М. : Наука, 1967. – 356 с.
9. Дернов А. Композитор архитектурных форм. (Памяти выдающегося композитора и архитектора XX столетия Яниса Ксенакиса) [Электронный ресурс] / А. Дернов. – Режим доступа: http://www.forma.spb.ru/magazine/articles/d_008/main.shtml
10. Довжинець І. Відтворення плернерних ефектів у фортепіанній музиці [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтво знав. : 17.00.03 / І. Довжинець. – Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2006. – 16 с.
11. Дразулян В. Мікрохроматичні пошуки О. М. Скрябіна в контексті музики XX століття [Текст] / В. Дразулян // Культура України : Зб. наук. пр. Вип. 19. – Х. : ХДАК, 2007. – 194 с. – С. 146–153.
12. Дубов М. Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки [Текст] : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / М. Дубов. – МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2008. – 18 с.
13. Задерацкий В. Электронная музыка и электронная композиция [Текст] / В. Задерацкий // Муз. академия. – 2003. – № 2. – С. 77–89.
14. Записи А. Н. Скрябина [Текст] // Русские пропилеи : Материалы по истории мысли и литературы. – М., 1919. – Т. 6. – 250 с.
15. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века [Текст] / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 368 с.
16. Ксенакис Я. Беседы [Электронный ресурс] / Я. Ксенакис. – Режим доступа : <http://www.ashtrav.ru/main/texts/xenakis.html>
17. Куницкая Р. Французские композиторы XX века [Текст] / Р. Куницкая. – М. : Сов. композитор, 1990. – 208 с.
18. Линдсей П. Переработка информации у человека [Текст] / П. Линдсей, Д. Норман. – М. : Мир, 1974. – 552 с.
19. Назайкинский Е. Шизофония [Электронный ресурс] / Е. Назайкинский. – Режим доступа : <http://dom.hi-fi.ru/doc/read.php?id=589>
20. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 320 с.
21. Омельченко В. Движущийся звук как основа композиционной техники [Текст] / В. Омельченко // С. Рахманинов: на переломе столетий. – Харьков : СПДФО Носань В. А., 2007. – Вып. 4. – С. 98–103.
22. Омельченко В. Идеи А. Н. Скрябина и новые концепции звука в музыке XX века [Текст] / В. Омельченко, В. Дразулян // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Харків, 2005. – Вип. № 5–6/2004 – 1–3/2005. – С. 126–130.
23. Ровнер А. Становление музыкального авангарда в начале XX века [Электронный ресурс] / А. Ровнер – Режим доступа: <http://gora-analog.narod.ru/text4.html>
24. С той же верой в будущее (из писем И. Вышнеградского Г. Римскому-Корсакову) [Текст] ; [Вступительная статья, публикация и комментарии Е. Польшаевой] // Муз. академия. – 1992. – № 2. – С. 142–150.
25. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине [Текст] / Л. Сабанеев. – М. : Классика-XXI, 2000. – 400 с.
26. Сергеев Б. Тайны памяти [Текст] / Б. Сергеев. – М. : Молодая гвардия, 1974. – 272 с.
27. Сулова Л. Эдуард Артемьев. Прорыв в новые звуковые миры [Электронный ресурс] / Л. Сулова. – Режим доступа: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/sulova>

28. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс] / Ю Холопов. – Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>
29. Холопов Ю. Соноризм [Текст] / Ю. Холопов // Музыкальная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 207–212.
30. Шлёйер Б. Скрябин [Текст] / Б. Шлёйер. – Берлин: Грани, 1923.
31. Шнейерсон Г. Статьи о современной зарубежной музыке. Очерки. Воспоминания [Текст] / Г. Шнейерсон. – М.: Сов. композитор, 1974. – 360 с.

УДК 78.071.1:78.01(Метнер)

Екатерина Подпоронова

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ Н. МЕТНЕРА В ЗЕРКАЛЕ СОНАТНОГО НАСЛЕДИЯ КОМПОЗИТОРА

У статті сонатна спадщина М. Метнера осмислюється з позиції авторської філософії музики; виявляються особливості творчого мислення композитора.

В статье сонатное наследие Н. Метнера осмысливается с позиции авторской философии музыки; выявляются особенности творческого мышления композитора.

In the article the sonata legacy of N. Medtner is comprehended from position of author philosophy of music; the features of creative thought of composer are determined.

В творчестве Н. Метнера жанр сонаты занимает главенствующее положение. Он не только суммирует наработки композитора в сфере малых форм, но и выступает идеальной звуковой моделью для реализации его музыкально-философских идей, изложенных в книге «Муза и мода». Данные идеи, будучи творчески продуктивными, определяют своеобразие метнеровской музыки и отражают особенности авторского мышления, заслуживая прицельного изучения, что обуславливает **актуальность** избранной темы.

Объектом исследования выступает творческое наследие Н. Метнера, понимаемое как совокупность музыкальных произведений и литературно-публицистических сочинений, взаимосвязанных общностью художественно-эстетических идей; **предметом** – соната, рассматриваемая и как жанр, и как форма, раскрывающая специфику мышления композитора.

Напомним, что Н. Метнер весьма негативно относился к новаторским находкам композиторов-современников, и на сегодняшний день ошибочность его позиции в этом отношении не подлежит сомнению. Однако подобная творческая непримиримость выступила для музыканта импульсом к формированию собственной концепции искусства, которая нашла отражение в книге «Муза и мода» [5].¹ Излишняя резкость авторских высказываний и

¹ Заметим, что стремление Метнера задекларировать собственную творческую позицию, теоретические положения которой неразрывно связаны с художественной практикой, дает основание вспомнить имена многих композиторов-новаторов, в числе которых, к примеру, Хиндемит, Шенберг,

категоричность в оценках произведений современников вытеснили данную работу из активного слоя музыковедческой науки, оставив вне поля зрения попытки композитора выявить закономерности музыкального искусства, предложить собственное видение дальнейших путей его развития, обосновать философию музыки.

Осмысливая музыку в качестве автономной сложноорганизованной системы, множественные элементы которой функционируют как взаимодействующие пары-понятия (корреляты),² подчиняющиеся общему принципу *согласования в единство*, Н. Метнер выводит ряд законов, управляющих созданием музыкального целого. К ним относятся: *предварительное созерцание*, предполагающее активную работу внутреннего слуха; *связуемость* избираемых элементов звуковой материи на основе *однородности*; равновесие простоты и сложности, покоя и движения; *понятность изложения*, достигаемая посредством *повторимости* основных музыкальных смыслов³ (курсив мой – Е. П.). Данные законы действуют как в рамках одного произведения, так и на макроуровне художественного творчества. Рассмотрим с этих позиций сонатное наследие Н. Метнера.

Неоднократное обращение композитора к легко узнаваемому музыкальному материалу, интонационно созвучному теме Г.П. из I части фортепианной сонаты op. 14 Р. Шумана, порождает аллюзию «сонатного лабиринта», хождения по знакомым местам. С позиций метнеровской философии музыки существование подобных «двойников» закономерно и обусловлено изоморфностью темы как исходного звукообраза, обретаемого путем созерцания в условиях *повторимости* музыкальных смыслов. Названная тема впервые экспонируется Н. Метнером в П.П. I части Первой фортепианной сонаты op. 5 (тт. 35 – 42), возникая затем в ином фактурном оформлении в П.П. Финала. В числе наиболее заметных её проявлений назовем: первую тему П.П. Сонаты-воспоминания op. 38 № 1; Г.П. I части сонаты op. 25 № 2 (тт. 43 – 45); основную тему III части и фугу в Финале Сонаты-баллады op. 27 (тт. 130 – 133 и далее); С.П. Трагической сонаты op. 39 № 5 (тт. 44 – 53); П.П. III части (тт. 15 – 17) и вторую тему П.П. Финала (тт. 37 – 45) в Романтической сонате op. 53 № 1; З.П. Грозовой сонаты op. 53 № 2 (тт. 91 – 92, 107 – 108) и Г.П.

Веберн, Мессиян и другие. С этой точки зрения, «Муза и мода» Метнера, будучи неотъемлемой частью общей панорамы музыкальной культуры первой трети XX века, позволяет понять специфику мышления композитора, уяснить особенности авторской манеры высказывания, определить его отношение к традиции, осознаваемой не как закрытый культурный пласт, а как своего рода «музыкальная библиотека», вводящая в творческий обиход весь предшествующий музыкальный материал.

² Например, простота – сложность, консонанс – диссонанс, тоника как основа лада – доминанта как координатор тональности и т. д.

³ Схему основных смыслов музыкального языка см.: 5; с. 25.

II части Сонаты-идиллии ор. 56 (тт. 8 – 16). Не обращаясь к приему самоцитирования, автор, подчиняясь сформулированному закону «единства в разнообразии», раскрывает заложенный в исходной теме потенциал, *по-разному* развивая её в контексте каждой из сонат.

Категорически отвергая творчество композиторов-новаторов, Н. Метнер сознательно ограничивает себя рамками тональной системы, однако это вовсе не означает, что он не осознает необходимости обновления музыкального языка. Выход из сложившейся в музыкальном искусстве кризисной ситуации композитор видит в обращении к опыту и достижениям широко понимаемой традиции. В этом случае движение художественной мысли направляется по пути *сложности согласования* известных звукоформул, мелодических оборотов, традиционных средств выразительности и устоявшихся музыкальных структур, что аргументирует выдвижение в качестве основополагающего *метода комбинирования*. Подобная творческая установка свидетельствует о *синтезирующем типе мышления* композитора, под которым понимается способность творческого сознания к познанию и отражению объективной реальности посредством сочетания, комбинирования, соединения в гармоничное целое уже осмысленных, ранее проанализированных и сформулированных в итоге исторического развития идей и понятий. Уже в метнеровской сонате ор. 5, наряду с классико-романтической линией, прослеживается барочная, обнаруживающаяся не только в разнообразно представленных полифонических приемах развития и введении фугато в разработку I части, но и в обращении к различным риторическим фигурам и характерным приметам старинных жанров, в числе которых сарабанда, прелюдия, хорал. На уровне же художественно-философских обобщений влияние эстетики барокко проявляется в использовании символа зеркала и идеи равновесия антиномий.⁴

Направленность художественного взгляда композитора в глубь музыкальной культуры не отрицает его внимания к «находкам» первых десятилетий XX века. Напомним, что современники называли Н. Метнера «умеренным модернистом» и «музыкантом-экспериментатором». Показательным в этом отношении является создание *сонат-гибридов*, в число которых входят Соната-сказка, Соната-баллада, Соната-элегия и Соната-воспоминание⁵. В данных произведениях сонатный жанр, оставаясь главенствующим, обогащается достижениями из смежных областей знаний, в частности, литературы и психологии. Из множества существующих литературных жанров композитор выбирает лишь те, которые, во-первых, способны адаптироваться к сонатной

⁴ Заметим, что данная идея находит отражение и в метнеровской философии музыки.

⁵ Относительно Сонаты-сказки и Сонаты-баллады О. Кривонос использует название «микст» [3; с. 82]; Однако определение «гибрид» подчеркивает, на наш взгляд, органичность возникающих в результате жанрового синтеза произведений, их неискусственность.

композиции, во-вторых, позволяют конкретизировать авторский замысел, избегая какой-либо программности. Так, *сказка* привлекает Н. Метнера комплексом художественных средств, составляющих сущность сонатности как таковой. В ней есть исходное противопоставление («свой», добрый мир – «чужой», злой), наличие контрастных образных планов (герой, вредитель, даритель), развитие по принципу противоречия (наличие сказочных ходов), идея *родственности*, обеспечивающая связуемость используемых тем-персонажей, замкнутое круговое время. В Сонате-сказке ор. 25 № 1 данные качества предопределяют особенности композиционно-драматургического решения. Трехфазность сонатной формы органично соединяется в Сонате-балладе ор. 27 с трехstroфичностью и рефренностью, свойственными ранней поэтической балладе. Функцию рефрена и обрамления каждой «stroфы» в I части выполняет тема Г.П. Аналогичное строение сохраняется в Финале, где роль рефрена также препоручается теме Г.П.: I stroфа – Г.П. + П.П. (экспозиция); II stroфа – Г.П. + fuga (конец экспозиции и разработка); III stroфа – Г.П. + П.П. (реприза). Обращение композитора в Сонате ор. 11 № 2 к типичным «элегическим» интонациям и гармоническим оборотам, воссоздающим аллюзию ностальгии, использование регулярной, преимущественно полутактовой, гармонической пульсации, тяготение к миниатюризации формы указывают на жанр *элегий*⁶.

Особое место среди жанров-гибридов занимает Соната-воспоминание ор. 38 № 1. В ней находит музыкальное воплощение алгоритм воспоминания, описание которого принадлежит З. Фрейду: цепь забытых событий восстанавливается в памяти в хронологической последовательности в обратном порядке (от близкого по времени до далекого) [8; с. 350]⁷. Этот алгоритм обуславливает, в частности, появление трех тем П.П. и особенности тональной организации произведения (например, введение в репризе новой темы П.П. в *G-dur* при основном *a-moll*). В данном контексте переосмысливается и роль сонатного вступления, интонационная «заклинательность», ритмическая монотонность и «призрачная» звучность которого вызывают ассоциацию с мерно покачивающимся маятником, рождая иллюзию манипуляций гипнотизера. Подобная трактовка подтверждается соответствующим заключением на материале вступления, а также логикой построения всего цикла «Забытых мотивов» ор. 38, где аналогичную арку образует последняя пьеса – «Как бы воспоминание» (№ 8), основанная на начальном *initio* Сонаты-*Reminiscenze*.

⁶ О жанрово-интонационном комплексе элегии см.: [4]. Показательно, что в Сонатной триаде ор. 11, навеянной «Трилогией страсти» И.В. Гете, только в Сонате-элегии (№ 2) Н.К. Метнер сохраняет название стихотворения.

⁷ Заметим, что композитор не только был знаком с идеями психоанализа, но и лично знал К.Г. Юнга.

Избегая каких-либо структурных клише при сохранении тесной преемственности с наследием прошлого, Н. Метнер не повторяет единожды апробированную сонатную схему. Более того, опасаясь, что творческая мысль «закостенеет» от длительного занятия каким-либо одним видом изложения, он целенаправленно использует всевозможные способы его чередования, подчиняясь идее «единства в разнообразии»⁸. При этом каждое новое сочинение выстраивается в соответствии с избранной *стержневой идеей*, которая выступает и «центром притяжения», и «общим знаменателем», обеспечивающим однородность элементов и единство целого. Каковы же эти идеи? Наиболее значимыми в метнеровских сонатах можно назвать *триадность*, *Urpflanze* (по И. В. Гете) и *симметрию*. Проявляясь на различных уровнях формообразования, указанные идеи не входят в противоречие друг с другом, нередко сосуществуя в одной композиции и образуя сложно разветвленную систему внутренних связей. Обратимся к наиболее ярким примерам.

Триадность является основополагающим принципом организации звуковой материи в ор. 11, где три достаточно самостоятельные сонаты (*As-dur*, *d-moll* и *C-dur*) на макроуровне образуют сонатный цикл с традиционным чередованием частей. Роль событийно-насыщенной первой части исполняет масштабная первая соната, финала – третья, а место лирической медленной середины занимает лаконичная Соната-элегия. Основные темы каждой сонаты прорастают из общего интонационного «зерна», выбор которого диктуется ведущей идеей произведения: в № 1 – это кварта, в № 2 – секунда, в № 3 – терция. Показательно, что тема Г.П. третьей сонаты суммирует исходные предшествующие интонации, а её ритмическая организация представляет собой «слепок» с подголоска к теме Г.П. первой сонаты. Заявленной трехступенчатости соответствует и общая направленность мелодического рисунка сонат: в первой доминируют нисходящие интонации, в третьей – восходящие, в Элегии наблюдается в этом плане относительное равновесие. Ей же подчиняются особенности динамического развития, построенного по принципу прогрессирующих «волн» – от достижения кульминационных пиков в каждой из основных тем в первой сонате до сквозного *crescendo* в третьей.

На ладотональном уровне гегелевская триада⁹ реализуется в условиях общей ориентации на бетховенский принцип «от мрака к свету». В первой сонате используется прием тонального предугадывания (в разработке «всплывают» *d-moll*, *C-dur* и *G-dur*); в Элегии яркий *D-dur*, возникающий в коде, противопоставляется мрачному *d-moll*, олицетворяя тональность-отражение;

⁸ В заметках о работе композитора музыкант подчеркивает: «Не заниматься подряд двумя пьесами в одной тональности, в одном тактовом делении, темпе и главное, в одной форме изложения. Переходить от фортепианного к вокальному, от вокального к скрипичному и т. д.» [6; 48].

⁹ Напомним, что Метнер увлекался немецкой, в частности, классической философией.

в третьей сонате диэзная и бемольная сферы (П.П. экспозиции – *G-dur*, П.П. репризы – *F-dur*) сводятся к «белому» основному *C-dur*, что аргументируется метнеровским законом тяготения множества в единство, действующим в условиях кварто-квинтового круга. Принцип «тезис – антитезис – синтез» прослеживается в соотношениях главных и побочных партий. Если в первой сонате превалирует П.П., а во второй – Г.П., то в третьей – Г.П. и П.П. уравнивают друг друга в драматургическом и структурном планах. На главенствующее значение триадности указывает и логика построения кодовых разделов. Функция обобщения возложена на развернутую коду третьей сонаты, вбирающую в себя основные интонации опуса. При этом наиболее весомым окончанием становится утверждение *C-dur*, так как первая соната завершается унисоном, вторая – неполным мажорным тоническим трезвучием, и лишь последняя – полным мажорным тоническим аккордом в мелодическом положении терции, что, в свою очередь, подчеркивает оптимистическое начало, заявленное в эпиграфе из И. В. Гете.¹⁰ Объединенные лирико-драматическим типом высказывания сонаты «триады» образуют общую *quasi*-сюжетную линию, которая дешифруется не вербальной программой, а движением звуковых форм, смыслов-«понятий» (по Н. Метнеру). Их типизированные значения выступают гарантом ясности содержания, а возникающая в пределах традиционного музыкального языка «сложность согласования» обеспечивает художественную новизну.¹¹

Представляя тональную организацию как самотворящее начало, *natura naturans*, способное к порождению множественных музыкальных форм, Н. Метнер воплощает гётевскую идею прарастения, *Urpflanze*, на протяжении как отдельного опуса, так и творчества в целом. «Первоклеткой» произведения становится исходная тема-тезис, структурные особенности которой определяют облик общей композиции, аккумулируя большое в малом, подобно тому, как музыкальное искусство отражает закономерности макрокосма. Обоснованным оказывается и сходство предложенной композитором системы с универсальной схемой мироздания И. В. Гете [1; с. 123]. Занимая место центрального первоэлемента (магнита, согласно И. В. Гете), тема воспринимается свернутой проекцией всего сочинения, «генератором» его потенциала, а тематическое развитие – раскрытием изначально заданной формы [6; с. 46–48]. Показательными в этом плане являются три сонаты для скрипки и фортепиано – ор. 21,

¹⁰ Существенную роль играет и временная протяженность заключительной гармонии: в первом случае четверть с точкой, во втором – четверть, а в третьем – целая длительность с фермой.

¹¹ «Музыкальная форма есть ничто иное, как музыкальное содержание, обращенное к нашему музыкальному сознанию», – считает Метнер [5; с. 130]. Данная авторская позиция позволяет вспомнить, в частности, музыкально-философскую концепцию Х. Ганслика, по которой содержание музыки составляют движущиеся музыкальные формы.

Развернутый четырехчастный цикл «Эпической» сонаты ор. 57 выстраивается, исходя из принципов развития Интродукции, начальный тезис которой представляет движение от октавы *e* к прима *a* (см. партию скрипки). На этом фоне выделяется многократно повторенный мотив, состоящий из м. 3 и б. 2 (тт. 12 – 16). Обеспечивая единство целого на интонационном уровне, он активно участвует в тематическом развитии: является «строительной единицей» Интродукции, «прорастает» во вступления к Г.П. I части и Финала, лежит в основе П.П. I части и фортепианного сопровождения начальной темы Скерцо и составляет ядро контрапунктирующей темы в партии фортепиано в III части. Идея движения к акустически чистым интервалам, создающим определенный «вневременной» колорит, наряду с Интродукцией, реализуется в III части, образуя образно-смысловую арку (см. т. 8). Заложенные же в исходном *initio* принципы симметрии, осью которой как в горизонтальной, так и в вертикальной проекции становится тон *a*, прогнозируют особенности построения больших и малых форм цикла, проявляясь, в частности, в обращении к возможностям двухчастной репризной формы. Черты этой формы заметны не только в Интродукции, но и в Г.П. I части и Скерцо; на макроуровне сонатного цикла они обнаруживаются в повторе материала Интродукции перед III частью и воплощают идею равновесия.

Будучи рассмотренными в качестве условного макроцикла, метнеровские скрипичные сонаты подчиняются идее общего тонального «прорастания»: ор. 21 – *h-H* → *G* → *H*; ор. 44 – *G* → *a-A* → *G*; ор. 57 – *e* → *a* → *f* → *e-E*. Возникающий в качестве основной тональности II части ор. 21 *G-dur* закрепляется в крайних частях ор. 44, трансформируясь в свою минорную параллель *e-moll* в ор. 57. Поскольку здесь родственно-тональная связь ослабевает, композитор вводит дополнительную «сцепку», оформляя II части ор. 44 и ор. 57 в тональности *a-moll*. Правомерность избранной позиции подтверждается логикой обращения композитора к одноименным тональностям, отсылающей вновь к идее триадности. В ор. 21 такая тональная пара помещается в начало, в ор. 44 – в центр, а в ор. 57 – в конец. Поставленные же в единый ряд, данные тональности-корреляты отражают взаимосвязь доминанты, субдоминанты и тоники (тезис – антитезис – синтез).¹³ Органично соединяясь с триадностью, идея *Urpflanze* также обуславливает ступенчатый рост формы целого: ор. 21 представляет собой классический сонатный цикл; ор. 44 обогащается элементами поэмы, выраженными, в частности,

¹³ Напомним, что доминанта в метнеровской концепции занимает место «координатора тональности», выступая импульсом к движению звуковой материи, обеспечивающим её устремленность к тоническому центру.

в стремлении частей к слитности, при этом каденции одновременно раздвигают грани композиции; ор. 57 тяготеет к концертно-симфонической структуре.¹⁴

Собственной сквозной линией развития в метнеровском творчестве обладает и *симметрия*, действующая на глубинном уровне авторских сочинений. Взгляд музыканта, как отмечает А. Лалиберте, «прикован к тому равновесию и симметрии, которые, в конце концов, и являются тем источником, откуда музыка вытекает и куда всё, что есть постоянного и прекрасного в искусстве, должно стремиться» [9; с. 68–69]. Уже в ранних опусах композитор особое внимание уделяет сложно организованной многоуровневой симметрии (ярким примером является ор. 1 «Восемь картин настроений»), которая сохраняет свою значимость, как в организации циклов миниатюр, так и в сонатных сочинениях.

Например, в сонате ор. 5, помимо тональной арки, образующейся между одноименными *f-moll* и *f-moll/F-dur* крайних частей, Н. Метнер использует параллельное соотношение тональностей в срединных частях (*c-moll – Es-dur*), симметричность которых подчеркивается введением *идентичных* заключительных *quasi*-кодовых построений. Серединная ось также разбивает общую композицию на условно минорную (I – II части) и мажорную (III – IV части) половины. В Сонате-сказке ор. 25 № 1 идея симметрии определяет структурный рельеф первой части, где экспозиция и реприза сонатной формы без разработки уравниваются тактовым соотношением основных партий. Дополнительная структурная арка скрепляет экспозицию: Г.П. (14 т.) ∩ З.П. (14 т.). Обозначенная идея усиливается эффектом зеркальности, отмеченным Ю. Москалец, который возникает благодаря появлению материала предыдущих частей в финале (сходный прием характерен и для Сонаты-баллады ор. 27) [7, с. 131–132]. В сонате ор. 25 № 2 внутренне симметричной предстает масштабная I часть, особенности строения которой указывают на концентрическую форму второго плана. Аналогичные принципы проявляются здесь в *quasi*-двухчастной организации П.П. – $ab+a'b'$, что подтверждается авторскими ремарками, соответственно, *Tranquillo*, *Giocondamente*, *Stentato*, *Giocondamente*. Обозначенные разделы, будучи сгруппированы попарно, оказываются и структурно уравновешенными: 28 т. + 27 т. в экспозиции соотносятся с 20 т. + 19 т. в репризе (см. тт. 80 – 134 и тт. 202 – 240).

¹⁴ Постепенный рост музыкальных, в частности, сонатных, форм становится характерной особенностью метнеровского творчества. Так, ор. 11, состоящий из трех одночастных фортепианных сонат, отражается в «триаде» развернутых скрипичных сонат, а три концерта для фортепиано с оркестром (ор. 33, ор. 50 и ор. 60) уподобляются массивной «крене» метнеровского сонатного «древа». Применительно к жанру фортепианной миниатюры обозначенная идея «просвечивает» в написании трех циклов «Забывтых мотивов», ор. 38 – 40, в основе которых лежат два «пра-жанра», по Метнеру: песня и танец.

Многоуровневая симметрия лежит в основе I части Сонаты-баллады ор. 27, где арочные своды экспозиции, разработки и репризы композитор выстраивает, как уже упоминалось, на материале темы Г.П. При этом все закрепленные жанровой атрибутикой партии присутствуют в узнаваемом облике и устоявшейся последовательности в трех основных фазах развития сонатной формы, но на каждом этапе их появление подчиняется идее зеркальности: экспозиция – Г.П., С.П., П.П., З.П., Г.П.; разработка на материале тем Г.П., З.П., П.П., С.П., Г.П.; реприза – Г.П., С.П., П.П., З.П., Г.П. Признаки двойной симметрии выходят на первый план, если условной осью разделить целое на две половины: в первой окажутся экспозиция и разработка, во второй – реприза и кода синтезирующего типа, выполняющая роль второй разработки. На макроуровне возникает *идея равновесия*: первая половина уравновешивается второй не только тематическим, но и тактовым наполнением.

Выводы. Взгляд на творчество Н. Метнера с исторической дистанции открывает новые грани авторского стиля, подчеркивая аргументированность художественной позиции музыканта. Метнеровские произведения, названные В. Каратыгиным «психологическими кристаллами», «душевно-звуковыми октаэдрами и ромбоэдрами» [2; с. 191], преобразуются в сложно организованные многогранные циклические композиции. Ключом к их познанию становится изложенная Н. Метнером в «Музе и моде» философия музыки, которая позволяет осмыслить его творчество как художественную целостность высшего порядка, подчиняющуюся неким общим универсальным закономерностям и обладающую собственной логикой становления и развития.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гете И. В. Избранные философские произведения [Текст] / И. В. Гете. – М.: Наука, 1964. – 530 с.
2. Каратыгин В. Н. Метнер [Текст] / В. Каратыгин. Жизнь и деятельность. Статьи и материалы. – Л.: Академия, 1927. – Т. 1. – С. 191.
3. Кривonos О. Феномен воспоминания и его интерпретация в «Сонате-reminiszenze» Н. К. Метнера [Текст] / О. Кривonos // Київське музикознавство. Зб. статей. Проблеми музичної інтерпретації. – К.: КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 1999. – Вип. 2. – С. 79–96.
4. Курчанова О. В. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів XIX – XX ст.) [Текст]: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Х., 2005. – 17 с.
5. Метнер Н. Муза и мода [Текст] / Н. Метнер. – Париж: YMCA-PRESS, 1978. – 156 с.
6. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек [Текст] / Н. К. Метнер; сост. М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский; вступ. статья, коммент. П. И. Васильева. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1979. – 71 с.

7. Москалец Ю. В. Русская фортепианная соната рубежа XIX – XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи [Текст] : дис. ... канд. искусств. – М. : 2004. – 232 с.
8. Фрейд З. О психоанализе [Текст] / З. Фрейд // Психология бессознательного : сб. произв. / Сост., ред., вступ. ст. М. Г. Ярошевский. – М. : Просвещение, 1990. – С. 346–381.
9. Laliberte A. The spirit of Medtner [Text] / A. Laliberte // Nicolas Medtner. Tribute to his art and personality / Edited by R. Holt. – London : Dennis Dobson LTD, 1955. – P. 66–71.

УДК: 78.071.1:786.8

Геннадій Голяка

УКРАЇНЬСЬКА "ROSSINIANA": ВОЛОДИМИР ЗУБИЦЬКИЙ В ПЕЗАРО

На прикладі «Россініани» В. Зубицького розглядаються сучасні прийоми гри на баяні, виявляються комунікативні особливості твору.

На прикладі «Россинианы» В. Зубицького рассматриваются современные приемы игры на баяне, выявляются коммуникативные особенности произведения.

According to the example of "Rossiniana" by V. Zubitsky the modern methods of playing the bayan are considered and the communicative peculiarities of the work are revealed.

Серед митців, що визначили найбільш значні перспективи розвитку сучасного українського баянного мистецтва та його шлях до широкого міжнародного визнання, особливе місце займає відомий український композитор, блискучий виконавець-баяніст та талановитий диригент Володимир Зубицький (1953). Заслужений діяч мистецтв України (1993), лауреат премії ім. М. Островського (1984), лауреат премії Польського відділення ЮНЕСКО (1985), лауреат премії ім. М. Лисенка (1994), численних міжнародних композиторських конкурсів («Акко»-2000, Фінляндія; «Премія І. Коць», Україна), В. Зубицький входить до когорти визнаних українських композиторів-баяністів. Його творчість є яскравим утіленням найкращих досягнень сучасної української композиторської та виконавської школи.

Як зазначають українські музикознавці, творчість Володимира Зубицького – неповторний феномен. Його музика характеризується яскравою концертністю, відбиває справжній симфонічний характер мислення композитора та свідчить про збереження глибоких національних традицій, які органічно поєднуються з сучасними техніками письма. Подібний синтез забезпечує незмінний успіх виконання творів композитора перед аудиторією різного національного та культурного складу. Вивчення музичного доробку В. Зубицького дозволяє дослідити тенденції розвитку сучасної української культури, що є актуальним у вітчизняному музикознавстві.

Слід відзначити, що творчість Володимира Зубицького вже неодноразово привертала до себе увагу дослідників. Здебільшого аналізувалися його твори різних жанрів, зокрема, симфонічні (М. Гордійчук, О. Зінькевич, В. Іванченко, Г. Конькова, М. Копиця, Н. Некрасова, А. Скрипник), хорові (Ю. Чекан, О. Чекан), бандурні (Н. Морозевич).

В останні роки значно активізувався інтерес мистецтвознавців до баянної музики В. Зубицького. Так, крізь призму сучасного академічного баянного виконавства творчість композитора аналізується в роботах Д. Кужелева і В. Князева. Нарис, що характеризує внесок В. Зубицького у розвиток вітчизняної оригінальної літератури для баяна, зроблено в дослідженні А. Сташевського. У контексті вивчення феномену українського “модерн-баяну” твори композитора аналізуються І. Єргієвим.

Найбільш докладно творчий доробок композитора досліджується в дисертації А. Гончарова “Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького”. На прикладі Сонати № 2 (“Слов’янська”), Сонати № 3 (“Fatum”), джаз-партити № 1 та № 2 автор доводить, що на фольклорному підґрунті В. Зубицький створив власний індивідуальний стиль, «творчо продемонстрував шлях відродження фольклорного мелосу в “новій” музиці, примноживши це віртуозним, багатограним баянним інструменталізмом і розпочавши воістину революційні зрушення в баянному репертуарі» [2, с. 13].

Проте й досі недостатньо висвітленими залишаються численні баянні твори композитора, які виходять за межі “етнографічної” традиції, зокрема, його інструментальні концерти. Розгляд одного з них, а саме, “Россініани”, є **метою** даної наукової розвідки.

Серед близько вісімдесяти опусів В. Зубицького для баяна два концерти для солюючого інструмента з камерним оркестром (“Rossiniana”, 1992, та “Omaggio ad Astor Piazzolla”, 1999) займають особливе місце. В сучасному концертному та педагогічному репертуарі вони є одними з найвиконуваних творів. Так, зокрема на Шостому Міжнародному конкурсі солістів-баяністів і акордеоністів “Кубок Кривбасу” (2006) концерт “Omaggio ad Astor Piazzolla” виявився лідером представлених конкурсних програм. Твір “Россініана” увійшов до репертуару багатьох сучасних баяністів. З оркестром його виконували: хорватський баяніст Міран Ваупотиц, український виконавець Олександр Міщенко, росіянин Сергій Войтенко, та інші. Відомі колективи з успіхом виконують цей твір у різних інструментальних складах: Квартет баяністів Національної філармонії України, Квінтет “Мелодія” (Донецьк): дві домри – баян – контрабас – ударні. В 2001 році на фестивалі акордеонної музики у Лондоні “Россініана” прозвучала у авторському виконанні з симфонічним оркестром Бі-Бі-Сі. У складі баян – фортепіано твір є

часто виконуваним у численних концертних програмах Володимира та Наталії Зубицьких.

Яскраві за своїми звуковими характеристиками, обидва концерти написані в італійський період творчості В. Зубицького, який розпочався з 90-х років переїздом композитора до всесвітньо відомого російсько-італійського міста Пезаро. Дух великого італійського генія, близькість до його родових витоків, безумовно, вплинули на задум В. Зубицького створити концерт для баяна та камерного оркестру “Россініана”.

Слід зазначити, що жанр концерту є усталеним для баянного мистецтва. Серед перших оригінальних творів для баяна, які почали з'являтися ще в 30-ті роки ХХ століття – Концерт для баяна Г. Рубцова (1937), Концерт для виборного баяна Т. Сотникова (1937). Відомими також є баянні концерти М. Чайкіна (1950), М. Речменського (1953), А. Репнікова (1953) Ю. Шишакіна (1955), В. Дікусарова (1956), К. М'яскова (1958) та інші. Ці твори відіграли значну роль в становленні баянного репертуару, проте всі вони написані в традиційному для того часу стилі “музичної класики”. Як зазначає В. Полянський, “особливістю баянного репертуару зазначеного періоду є опора на характерні якості інструментального фольклору, що сприяють переважному відтворенню інтонаційної сутності фольклорних образів. Разом з тим, <...> широко використовується вокальний народний жанр, як російська лірична пісня, старовинна епічна пісня, міський побутовий романс. Виразно проявляються тенденції впровадження або романтичних, або класично зрівноважених концепцій” [9, с. 206]. Написані для ще не удосконаленого інструмента, ці твори мали й певне соціальне навантаження – нести музику в маси, що ставилося за мету такому народному улюбленцю, як баян.

Принципово відмінними від баянних концертів середини ХХ століття стали твори “нового покоління”, які розкривали художні можливості багатотембрового концертного інструмента, що впевнено увійшов у виконавську практику з 1960-тих років¹. Серед таких первістків став “Концерт для баяна з симфонічним оркестром” російського композитора В. Золотарьова (1966)². “Новий, вкрай незвичайний образний світ золотарьовської музики” відкривав новий інструмент. Відбувалося “зародження баяна як академічного інструмента” [6, с. 7]. Музична палітра російського майстра виділялась, перш за все,

¹ Якісні характеристики баяна, які змінилися з поширенням готово-виборної системи лівої клавіатури і системи регістрів з так званою “ламанною декою”, надали звучанню інструмента нових перспектив. Як зазначає М. Давидов, фактично “його перетворення в готово-виборний, багатотембровий концертний інструмент завершилось в основному в 60-х роках ХХ століття” [3, с. 5]. Створення нового регістрового інструменту з ламаною декою належить Ю. Волковичу, який сконструював такі моделі концертних баянів, як “Соліст” (1962), “Концерт” (1967), “Юпітер” 3-голосний (1969), “Юпітер” 4-голосний (1970).

² У другій редакції – “Концертна симфонія” для баяна з симфонічним оркестром № 1, 1972 р.

“новою змістовністю, помноженою на нове музичне мислення: симфонізм розвитку музичної думки, темброва драматургія, оркестральність” [4, с. 35].

Серед українських композиторів, що в 70-ті роки звертаються до цього жанру, слід назвати Я. Лапінського, який пише два концерти для баяна і симфонічного оркестру (1971, 1972). В цей же період Концерт для баяна з оркестром (1974, друга редакція – 1995) створює А. Гайденко.

Значного поширення у виконавській практиці сьогодення набув концерт для баяна та камерного оркестру В. Зубицького “Россініана”. Яскравий за своїми концертними характеристиками твір в своїй основі має всевітньо відомий россінієвський тематизм “Сороки-злодійки”, “Вільгельма Теля”, “Севільського цирюльника”, “Тарантели”. “Імітаційно-стилізовані риси”, як зазначає І. Єргієв, є притаманними цьому твору [4, с. 74].

Блискуча, енергійна музика Дж. Россіні привернула увагу В. Зубицького не тільки своїм характером, у якому “життєрадісність загального тону, мелодична щедрість, особлива завзятість музичної мови, промениста дотепність” поєднуються зі співучою красою та “карколомною інструментальною колоратурою” [1, с.118–119], а й можливістю виявлення яскравих концертних характеристик баяна, його віртуозно-технічного потенціалу, ефектних прийомів гри. Близьким українському композитору виявився й тип россінієвського обдарування: “щедрість народжуваних, ніби жартома, музичних ідей, здатність творити на людях, залишаючи роботу допитливої думки непомітною для спостерігачів” [12, с. 5].

Слід зазначити, що “Россініана” існує в декількох авторських версіях: для баяна та струнного оркестру (1992), для баяна та оркестру баянів (1992), для флейти (скрипки) та баяна (фрагмент із концерту) (1992), для баяна та квартету флейт (1994), для баяна та фортепіано (1999), для баяна та великого симфонічного оркестру (2000). Таке багаторазове звернення до творчості Дж. Россіні є свідченням незавершеності цієї теми у творчості митця. Водночас множинність інструментальних версій є важливим моментом у розширенні можливостей різнобічного спілкування із слухачем. Існування в декількох варіантах уможливило виконання творів не тільки у різних концертних умовах, а й для різного типу аудиторії.

У даному дослідженні аналізується авторська версія “Россініани” для баяна з фортепіано (рукопис датований 23.04.1992 р.) з ремарками композитора та відеозапис концертного виконання твору В. Зубицьким та Н. Зубицькою (Суми, 2005 р.).

Тричастинний концерт має чітко вибудовану й завершену структуру.

Віртуозна перша частина (*Allegro vivace*) заснована на тематичному матеріалі двох відомих россінієвських увертюр – “Сорока-злодійка»”

та “Севільський цирюльник”. Обрамляють частину низхідні гамоподібні пасажі, які виконують роль вступу та завершення. Їх енергійний тріольний рух відразу включає слухача в яскраву атмосферу музичного свята.

Після вступного блискучого вихру у партії фортепіано В. Зубицький вводить не менш ефектний баянний прийом: тремоло міхом на кластерному акорді. Саме таке контрастне інструментальне й звукове зіставлення передуює появі першої теми, яка представляє одну з головних партій увертюри до опери “Сорока-злодійка”. Викладена у баяна пружна перша тема перемишується з часто використовуваними В. Зубицьким позамузичними звуковими ефектами. Серед таких – лускання по корпусу баяна, хлопання долонями і тому подібні прийоми.

Для другої теми першої частини “Россініани” В. Зубицький також використовує тематизм увертюри названої вище опери. Викладена стрімкими низхідними пасажами в партії фортепіано, ця тема є ритмічно контрастною попередній.

Варіантний розвиток тем виявляє їхні звукові характеристики. Викладений в партіях обох інструментів у вигляді діалогу, він є необтяжливим. Усе розгортання музичного матеріалу максимально зберігає россінієвський стиль письма.

Невеликий за об’ємом варіацій розділ підводить до початкового гамоподібного пасажу, за яким, виявляючи тричастинність, з’являється перша тема. Збагачена сучасними баянними прийомами гри (ритмічне вистукування по корпусу баяна, нетемпероване гліссандо, тремоло), терпкими секундовими звучностями в партії фортепіано, вона готує кодовий розділ, що будується на матеріалі головної партії увертюри до «Севільського цирюльника» та коди “Сороки-злодійки”.

Діатонічного плану тема, що звучить в партії фортепіано, супроводжується тремолоючими альтерованими акордами баяна. Підкреслений акцентований штрих (*marcato*, *marcatissimo*), фактурне ущільнення, динамічне наростання характеризують завершення першої частини концерту, яскравим апофеозом якої є висхідний тріольний баянний рикошет.

Контрастною серединою твору є другий розділ (*Andante lirico*). Це ліричний центр концерту. Арпеджовані акорди вступу в партії фортепіано імітують “перебори” арфи. Баркарольна тридольність баянного голосу надає звучанню розміреності, вводить в сферу пасторальних образів.

Матеріал зв’язуючої та побічної партії увертюри “Севільського цирюльника”, що його використано у розділі, сповна розкриває співучу звукову природу баяна. Ніжна наслівна перша тема, що звучить у баяна, має нетиповий для цього інструмента виклад. Виписана в партії лівої руки, в огортанні фігураційних стаккатних пасажів правої, вона отримує особливого колориту.

Діалог тем продовжує фортепіано. На тлі “піщикатного” супроводу в діапазоні високого регістру інструмента викладено другу тему частини. Обидві теми ритмічно варіюються. Їхнє динамічне зіставлення підкреслюється використанням сучасних гармонічних звучань, імпровізаційністю фактурного викладу. Наприкінці розділу повертається перша тема, яку виконує фортепіано.

Згасання звучності, її поступове занурювання у високий регістр, розшарування фактури, використання вібрато, тремоло – створюють відчуття віддалення, розчинення у безмежному просторі.

Третя частина (*Allegro vivace*) є блискучим завершенням усього концерту. В мозаїчному калейдоскопі тут проносяться теми вступу з арії та самої арії Фігаро, ансамблевих сцен з “Севільського цирульника”, побічної партії з увертюри цієї ж опери, музичних фрагментів з “Вільгельма Теля”, відомої росинівської “Тарантели”. Ці яскраві музичні образи вкочаються без підготовки, змінюючи один одного. До мотивної розробки беруться також окремі фрагменти тем. Модуляції класичного плану, непідготовані тональні зіставлення, поєднання тем в контрапунктичному звучанні, послідовне доповнення одного тематичного матеріалу іншим – все це створює враження безупинного музичного вихру. Росинівський тематизм В. Зубицький перемежує з власними темами, написаними в дусі Россіні. Композитор не тільки цитує, а й працює з музичним матеріалом, доповнюючи й обробляючи його сучасними прийомами письма.

Слід зазначити, що в усьому творі В. Зубицький використовує детально відредаговану реєстровку. Серед інших музичних засобів вона є невід’ємною складовою у створенні художнього образу. Водночас, повнота різнопланового звучання розкриває багаті колористичні можливості багатотембрового баяна, який у поєднанні з оркестром ще більш яскраво виявляє свої концертні характеристики.

Отже, дослідження музичної тканини твору дає можливість з’ясувати його головну ідею, яка полягає у проникненні до творчої лабораторії великого майстра. Використовуючи всесвітньо відомий тематизм, В. Зубицький вибудовує свій художній образ під назвою “Росиніана”.

Закладені в концерті комунікативні особливості обумовлюють його популярність у виконавців та широкої слухацької аудиторії. Цей комунікативний потенціал реалізується у двох аспектах: акті виконання (привабливість музики композитора для виконавця) і акті слухацького сприйняття (зацікавленість слухача музикою композитора). До комплексу засобів, що сприяють зацікавленості виконавця музикою “Росиніани”, слід віднести: поєднання традиційних і сучасних технік письма, широке використання сонористичних прийомів; широке застосування різних звукових ефектів (позамузичних, шумових),

сучасних неординарних баянних прийомів гри (різного роду тремоло, вібрато, гліссандо і т. ін.); використання детальної реєстровки, яка максимально розкриває темброві можливості баяна; охоплення широкої амплітуди динамічних нюансів; деталізацію композиторського задуму в численних точних авторських ремарках; фактурну зручність викладу музичного матеріалу.

Увагу слухача в музиці В. Зубицького привертає використання всесвітньо відомого тематизму. Поєднання давно відомого із сучасним народжує багатовимірність сприйняття. Як зазначає Б. Сюта, “найважливіші функції інтертексту полягають у створенні можливостей виходу тексту в інші тексти, інші коди, інші знакові системи, можливостей максимально повного й адекватного сприйняття запропонованої художньої цілісності – конкретного музичного твору” [11, с. 168].

Одним із засобів впливу на сучасну аудиторію є яскрава концертність “Россініани”. Характеризуючи риси концертності, К. Зенкін підкреслює, що «у загальному значенні вони проявляються у відчутті <...> музики, як емоційно “напруженої”, пристрасної, зверненої до аудиторії, залу, мови. І що особливо важливо – мови, що несе у собі ознаки імпровізації – у розумінні посилення ефекту процесуальності мовного висловлювання, поступовості його оформлення» [5, с. 132]. Усі ці риси притаманні музиці В. Зубицького, яка вирізняється своєю експресією, яскравим темпераментом, емоційною ефектністю звучання. Захоплююча енергія ритму, широка амплітуда динамічних відтінків, застосування найбільш сучасних візуально- та слухово-ефектних баянних прийомів гри в “Россініани” є дієвими факторами активізації слухачього сприйняття.

“Театральний” первень, який у ХХ столітті втручається у сферу інструментальної музики, загострює усі елементи музично-ігрового дійства. Музично-ігрова логіка, яка, за визначенням Є. Назайкінського, є «логікою концертування, логікою зіткнення різних інструментів, <...> різних компонентів музичної тканини, різних ліній поведінки, які складають разом “стереофонічну” театрального характеру картину дії, що розгортається...» [8, с. 227], є однією з основних властивостей музики “Россініани”. Сам композитор зазначає: “Я дуже люблю театр, і моя музика по своїй природі театральна. У своїй творчості прагну образності” [7, с. 3].

Повноцінним складником музичного тексту є також назва твору. За думкою дослідників, “результат сприймання <...> може кардинально змінитися завдяки лише модифікації назви” [11, с. 46]. Інформація, винесена у заголовок, є одним з факторів впливу на уяву слухача, і в цьому плані досліджуваний твір є прикладом активізації асоціативних зв’язків. Саме посилання в назві на Россіні зумовлює підсилення уваги аудиторії до цього твору.

До названих чинників впливу на слухачське сприйняття слід також додати багатоваріантність авторських версій концерту та відносно невеликі часові параметри твору (тривалість звучання концерту – 17 хвилини).

Отже, враховуючи усі наведені компоненти цілісного образу твору, можна відзначити, що їхнє поєднання цілком забезпечує популярність “Россініани” серед виконавців та успіх твору у слухачів. Як зазначає М. Степаненко, “унікальний талант Володимира Зубицького, який в одній особі поєднав композитора і виконавця, виявляється у тому, що він пише для людей, і тому його твори зрозумілі й доступні слухачеві” [10], “але при цьому, – за визначенням Л. Дичко, – всі вони – високопрофесійні” [10].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барутчева Э. Инструментальная музыка Россини в исполнительском искусстве Петербурга [Текст] / Э. Барутчева // Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия : сб. ст. / ред. М. Р. Черкашина. – К. : КГК, 1993. – С. 114–119.
2. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. О. Гончаров. – К., 2006. – 17 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста [Текст] : навч. посіб. / М. А. Давидов – К. : Муз. Україна, 1997. – 240 с.
4. Єрґієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Єрґієв Іван Дмитрович. – Одеса, 2006. – 165 с.
5. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] / К. В. Зенкин. – М. : Знание, 1997. – 415 с.
6. Зубицький В. Д. Диалог о времени и мастерстве [Текст] / В. Д. Зубицький, А. А. Семешко. – К. : Аско-орус Publishers, 2003. – 40 с.
7. Луніна Г. Композитори – провідники багатоканальної інформації [Текст] / Г. Луніна // День. – 2003. – № 165. – С. 5.
8. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
9. Полянський В. В. Становлення баянного репертуару в стилі музичної класики [Текст] / В. В. Полянський // Наук. вісник НМАУ. Виконавське музикознавство. – К., 2005. – Вип. 47. – Кн. 11. – С. 194–206.
10. Сікорська І. М. Іронічний співець кнопкового акордеону [Текст] / І. М. Сікорська // Слово просвіти. – 2003. – № 16 (184). – С. 16.
11. Сюта Б. О. Музична творчість 1970 – 1990-х років: параметри художньої цілісності [Текст] / Б. О. Сюта. – К. : Грамота, 2006. – 256 с.
12. Черкашина М. Россини-комедиограф и проблемы эволюции итальянской оперы-буффа [Текст] / М. Черкашина // Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия : сб. ст. / ред. М. Р. Черкашина. – К. : КГК, 1993. – С. 5–24.

ТВОРЧЕСТВО Н. СИДЕЛЬНИКОВА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ

* У статті представлений один з можливих аспектів вивчення досвіду сучасного композитора в області перетворення мистецьких традицій. Об'єктом вивчення є творчість московського композитора другої половини ХХ ст. М. Сидельнікова.

Статья представляет один из возможных аспектов исследования опыта современного композитора в области преломления художественных традиций. Объектом изучения выбрано творчество московского композитора второй половины ХХ ст. Н. Сидельникова.

The article represents one of possible aspects of research of the modern composer's experience in the field of rethought traditions of arts. The object of studying is the works of Moscow composer of the second half of XX century N. Sidelnikov.

Актуальность темы. Критики и искусствоведы, касаясь имени Н. Сидельникова, в той или иной форме подчеркивают самобытность его таланта, оригинальность созданных им художественных концепций, выявляющих творческую индивидуальность автора. Однако всё ещё актуальным и малоизученным остаётся вопрос художественно-эстетического опыта композитора. Данная статья направлена на рассмотрение творчества Н. Сидельникова в пространстве культур и художественных традиций, что и определяет её **цель**.

Творческая личность Н. Сидельникова формировалась под влиянием профессора Московской консерватории Е. Месснера и композитора Ю. Шапорина. С двадцати восьми лет (1958 г.) Н. Сидельников начинает работу при Московской консерватории и преподает на кафедре композиции до конца своих дней. За этот период ему удалось воспитать ряд известных в настоящее время композиторов – Э. Артемьева, В. Мартынова, В. Тарнопольского, И. Юсуповой, К. Уманского, И. Соколова, Д. Смирнова и других.

К семидесятилетию композитора в журнале «Музыкальная Академия» (2001) были изданы воспоминания его учеников. Все они сходятся во мнении, что Н. Сидельников является первым композитором, который предвосхитил эстетику постмодернизма. «Масштаб личности Н. Сидельникова, – пишет И. Юсупова, – и как человека, и как музыканта никак не укладывается в регламенты его времени. Он в отечественном искусстве преждевременная фигура, он композитор будущего» [10, с. 115]. И, далее: «Н. Сидельников – отец отечественного постмодернизма. Всё, что сегодня делают композиторы этого направления, было заложено в музыке Н. Сидельникова, и превзойти его ещё никому не удалось» [10, с. 116]. Важность имени Н. Сидельникова для отечественной культуры подчёркивает и Т. Чередниченко: «<...> речь идёт о

композиторе, наследие которого не менее значительно, чем, например, А. Шнитке» [9, с. 193].

В круг людей, с которыми был знаком композитор, входили известные деятели искусств. «Мощность интеллекта, энциклопедические знания, общение с культурной элитой своей эпохи (В. Асмус, А. Габричевский, Г. Нейгауз, А. Тарковский, М. Хуциев, Ю. Олеша, Г. Айги, А. Ахматова, С. Рихтер, Ю. Шапорин, В. Шебалин, А. Волконский, А. Пярт, А. Шнитке, А. Виеру, В. Сильвестров, Э. Денисов, С. Губайдулина, М. Ростропович, Н. Дорлиак, Н. Шаховская, Д. Кахидзе, Г. Рождественский и мн. др.), а также незаурядный педагогический талант <...> многократно подтверждают оригинальность и масштабность его личности, силу человека, излучающего настоящую русскую духовную и душевную энергию» [1].

Творческий путь композитора продолжался более сорока лет. Созданное им за этот период поражает многообразием. В области инструментальной музыки композитором были написаны шесть симфоний, целый ряд камерно-ансамблевых сочинений. Это Соната-элегия для альты соло (1965), концерт для двенадцати солистов «Русские сказки» (1968), скрипичная соната «Славянский триптих» (1977), Симфония-соната для виолончели и фортепиано (1982), Две фуги (1954), Соната (1954) и Соната-фантазия (1964) для фортепиано, фортепианные циклы для детей «Савушкина флейта» (1966) и «О чём пел зяблик» (1971), сюита «America! It's my love» (1990), роман-симфония «Лабиринты» (1992).

Наследие Н. Сидельникова также включает большое количество камерно-вокальных и хоровых сочинений. Это и оратории «Поднявший меч» (1957), «Смерть поэта» (1976), и вокальные циклы «В стране осок и незабудок» на стихи В. Хлебникова (1978), «Видения и кошмары Гамлета» по А. Блоку (1987), и «Пять лирических поэм для хора а cappella» на стихи революционеров-демократов (1967), и «Сокровенные разговоры» (1975), и «Toccata poliphonica» для смешанного (женского) хора на текст Овидия (1975), и «Романсеро о любви и смерти» на стихи Г. Лорки (1977). Сюда входит и целый ряд культовых сочинений: «Иудейские древности» (1987), «Вечерние моление о мире» из древнееврейской народной поэзии, «Духовный концерт» (1988), «Литургия св. Иоанна Златоуста» (1988). Среди хоровых сочинений Н. Сидельникова привлекают внимание две тетради «Сычуанских элегий» на тексты китайского поэта Ду Фу. Первая тетрадь – «Мысли, обращённые к себе» (1980) – представляет собой хоровой цикл для смешанного хора, флейты, арфы и виброфона, вторая («Мысли, обращённые к другу», 1981) – ораторию для смешанного хора, солистов, флейты, флейты-пикколо, арфы, виброфона и группы ударных инструментов.

Н. Сидельников также является автором произведений для сцены. Им написан балет «Степан Разин» (1977), поставленный балетмейстером и автором либретто В. Чичинадзе на сцене Московского музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Судьба оперных сочинений композитора оказалась менее удачной. Ни одно из них пока ещё не увидело света рампы. Первая опера, «Аленький цветочек», написанная в 1974 г., была утеряна. Созданная по роману М. Булгакова «Белая гвардия» опера «Бег» только готовится к постановке на сцене Московского камерного музыкального театра под руководством Б. Покровского. Работа над спектаклем начата в ноябре 2007 года. Последняя опера, «Чертогон» (1984), существующая как дилогия из двух опер-микст по мотивам рассказов Н. Лескова «Загул» и «Похмелье», была представлена зрителям режиссером Г. Исаакином и дирижёром В. Платоновым на сцене Пермского академического театра оперы и балета им. П. Чайковского в мае 2007 г. лишь в концертном варианте.

Н. Сидельников был разносторонне образованным человеком, интеллектуальным музыкантом. Он знал историю, философию, искусство и литературу. В студенческие годы он изучил труды Н. Карамзина, увлёкся чтением летописей и комментариями к историческим материалам. Впоследствии многие страницы его творчества будут посвящены культуре и традициям России, её истории. Так, например, он с большой точностью воспроизвёл эпизоды междоусобных княжеских войн на Руси в XII – XIII веках в оратории «Поднявший меч» и страницы гражданской войны в опере «Бег», события, связанные с восстанием Степана Разина в одноименном балете, быт русского купечества XIX ст. в опере «Чертогон».

Эрудиция композитора удивляла многих, о его «образованности» ходили легенды, – вспоминал ученик композитора В. Тарнопольский. – Он часто цитировал Шпенглера, Ницше, прекрасно знал русскую философию, Библию, Талмуд, Коран» [7, с. 112]. Н. Сидельников открывал ученикам имена своих любимых художников: П. Клее и Х. Миро, поэта В. Хлебникова [4, с. 111]. Показателен в этом плане и сам выбор литературных текстов и образов в творчестве Н. Сидельникова. Это мудрость еврейских старинных псалмов и античных мифов, вечные темы жизни и смерти стихов древнекитайского поэта Ду Фу, страстно-трагические мотивы Гарсии Лорки, бунтарские образы М. Лермонтова, всеобъемлющий универсализм футуриста В. Хлебникова.

Слово – выразительное средство литературы – стало первоосновой почти всех сочинений Н. Сидельникова. Любое сочинение, объясняемое словом, он считал программным [2, с. 5]. Слово использовалось композитором не только в вокально-хоровых жанрах (ораториях, кантате, вокальных циклах, хоровых

циклах, хоровых поэмах), но и в инструментальных сочинениях (симфониях, концертах, фортепианных и камерных циклах). Из достаточно обширного творческого наследия композитора можно отметить лишь три камерные сонаты (1954, 1964, 1982) и две фуги для фортепиано (1954) как примеры чистых жанров инструментальной музыки.

По воспоминаниям учеников и современников, Н. Сидельников был человеком слова во всех смыслах. Общение с ним проходило довольно часто в атмосфере искромётной игры слов и каламбуров [8, с. 118]. Шутки композитора нередко открывали музыкальный уровень слова, уровень фонетических ассонансов и диссонансов, выходили «на его периферийные моменты», и, как правило, попадали «в центр культурного смысла» [9, с. 193]. В результате, с помощью такой игры, происходила «ревизия устоявшихся содержаний, которая давала неожиданно адекватный теме смысл» [9, с. 194].

Свои творческие установки, оценки, характеристики, советы композитор любил многократно повторять. Подобных словесных формул было большое количество. Он облекал их в лаконичную образно-метафорическую форму. Высказывания легко запоминались и передавались из уст в уста его учениками, определяя их творческие принципы (см., например: [8, с. 118]).

Вместе с тем, он был словно «пифагорейцем в музыке» – вырабатывал «философско-абстрактное отношение ко всем элементам музыкального языка» [8, с. 118]. Пытаясь найти алгебраическую суть музыки, он приходил к обертоновому ряду. Композитор создавал различные музыкальные конструкции, в которых, подобно словам, использовалась аккордика, основанная на сконденсированном обертоновом ряду. Из натурального ряда составлялись серии, в которых пентатонические лады или сочетания тоналностей были «словами» [5]. Композитор писал: «Я хочу <...> доказать, что могут быть любые сочетания, если есть прочная обертоновая база» [5].

Жанровые поиски Н. Сидельникова были направлены на то, чтобы жанровые виды функционировали как «слова» в его музыкальном творчестве. При этом именно слово давало толчок его жанровым поискам. «Каждый новый литературный источник уводит в сторону от только что проложенной колеи» [9, с. 198].

В каждой жанровой сфере его творчества – вокально-хоровой и камерной, ансамблевой и концертной, театральной и симфонической – проявилось стремление к единению разных видов музыки с литературой. Результатом этого стали программная симфония, оратория, симфонизированный вокальный цикл, хоровой театр.

Жанровая природа большинства произведений композитора не определяется однозначно. Н. Сидельников порой сам находится в поисках названий

жанров для своих сочинений, указывая то на разноплановый исполнительский состав, то на многосложные сочетания традиционных классических жанров. Все попытки жанровых определений, как композитором, так и исследователями, лишь приблизительно укладываются в рамки привычных обозначений. Эти жанровые образования представляют новый виток в развитии существующих жанровых моделей.

Нередко с помощью литературного слова композитор пытается объяснять свои замыслы и духовные ориентиры. В письмах, статьях, интервью в сфере его внимания часто оказываются важные нравственные проблемы. Слова «любовь», «ненависть», «добро», «зло» становятся ключевыми в статьях и письмах. За этими словами, по мнению композитора, стоят «вечные нравственные категории для каждого человека во все времена» [5]. Поиски нравственных идеалов осуществляются в текстах и китайца Ду Фу, и испанца Г. Лорки, и русского поэта М. Лермонтова. «Мне хотелось бы привезти в Испанию кантату на тексты Г. Лорки, чтобы там поняли – мы живём их категориями» [3, с. 330].

Задачей композитора является постижение нравственной основы этих общечеловеческих категорий: «Искусство должно быть нравственным, – писал Н. Сидельников. – Это не просто игра звуков, игра в сюжеты – это не рифмование себя с великой классикой» [3, с. 331]. Композитор неоднократно подчёркивал, что его волнуют нравственные категории в искусстве: «я не хочу экспериментировать просто с системой звуков. Я это пробовал делать, а сейчас мне хочется – всеми доступными для меня средствами, не упрощая себя ни в чём, <...> добиться высокого удельного веса нравственных идей» [3, с. 330].

Своими учителями Н. Сидельников называл многих композиторов: И. С. Баха, Л. Бетховена, Р. Вагнера, К. Вебера, Г. Малера, М. Мусоргского, А. Веберна, В. Лютославского. Влияние каждого из них нашло отражение в его творчестве. Так, в своём интервью Н. Сидельников говорит о постоянном воспитании студентов и себя самого музыкой И. С. Баха: «Невероятная фигура, нужно к нему постоянно обращаться – здесь никогда не перестанешь удивляться» [3, с. 320]. Л. Бетховен, по словам композитора, учит тому, как «конструировать звуковую материю» [3, с. 321], а К. Вебер – идеям сонорности [3, с. 322]. Н. Сидельников находит нити связи с вагнеровским принципом текучести музыкальной материи, указывая на его использование в оратории «Из летописи...» [3, с. 322]. Высочайшая школа создания концептуального симфонического произведения, считает композитор – искусство Г. Малера. «Это вечный мир, а не выбранный какой-то ассортимент продуктов» [3, с. 323]. Изучая А. Веберна, композитор приходит к мысли о написании серийного сочинения «Дуэли» [3, с. 324], считая, однако, при этом, что «форма А. Веберна – <...> это его форма. Её можно частично использовать как некую

микроструктуру в общей панораме средств» [3, с. 327]. Композитор отмечает огромное влияние В. Лютославского в алеаторических приёмах построения музыкального материала, которое сближает их с сонористикой [3, с. 325].

Такой подход Н. Сидельникова к наследию прошлого можно определить как путь универсально-собирательного усвоения традиций. Примером композитора, который следовал по этому пути, был для Н. Сидельникова А. Берг: мир Берга чрезвычайно <...> индивидуален, но с одной оговоркой – он не локален, а универсален. И здесь Берг показывает путь всем, кто хочет использовать его в своём творчестве: мир отношений к объективному материалу, то есть акустический ряд, которому мы придаём эстетическое значение» [3, с. 328].

В русской музыке этот же подход олицетворяет для Н. Сидельникова М. Глинка. Именно его композитор называет своим духовным учителем. Он воспринимает М. Глинку не только как основоположника русской композиторской школы. «От Глинки *a la russe* не шел. От Глинки идет неохватная всеоглядность – в этом его наследие. Этим он вывел нас на мировой уровень. От того лучшего, высшего, что человек увидел у другого и изучил, он не теряет, он приобретает. От того, что он растворяется в иной культуре, он тоже приобретает: напитавшись, он претворяет все – в своем, но, как говорится, на новом витке» [6].

Словами, сказанными композитором о М. Глинке, можно характеризовать и самого Н. Сидельникова: «<...> только человек, который корнями глубоко в своей почве, который умеет выявить ее внутреннюю сущность, – только такой человек может заглянуть в душу другого народа, понять традицию другого языка и создать свою концепцию этой другой культуры» [6]. Он справедливо полагал, что «никакая культура не может развиваться изолированно – иначе ничего не достигнешь» [3, с. 331].

Н. Сидельников высоко оценивал широту воззрений и чутьё М. Глинки, позволившие открыть для русской культуры и раскрыть в ней в равной мере как образы Востока и Испании, так и удивительный мир волшебной сказочности. Однако не только этим, по мнению Н. Сидельникова, обязана русская культура М. Глинке. Глубина гениального прозрения М. Глинки в том, что он показывал «общечеловеческие духовные ценности, которые, будучи необыкновенно разнообразны по национальному колориту, на самом деле близки всем. <...> И в этом отношении Глинка в нашей музыке также был первым» [6].

Композитор восхищался смелостью М. Глинки, который решил начать обучение у З. Дена в возрасте 57 лет. В одном из своих интервью Н. Сидельников сказал: «Глинка показал путь, по которому должен идти русский композитор – оглядываясь вокруг себя, учиться у жизни, учиться тому, чего не знаешь» [3, с. 318].

Поиски нового, отмечал Н. Сидельников, всегда необходимы для творчества. В этом плане преемником М. Глинки он называл И. Стравинского [3, с. 319]. Музыка И. Стравинского поражала Н. Сидельникова своей стиливой неожиданностью, направленностью против всяческого застоя: «Его величайшее свойство – не жить имманентной жизнью, но всё время оглядываться по сторонам» [цит. по: 2, с. 12].

Композитор восхищался умением И. Стравинского представлять свою индивидуальность во множестве существующих средств, техник и стилей: «Он [Стравинский] был законодателем в мировой культуре, прозревал будущее, потому что был интуитивнейшим художником, чувствовавшим нерв времени. Он великолепно показал, что традицию, которую заложил великий Глинка, можно развивать и приумножать, даже не пользуясь какими бы то ни было глинкинскими средствами, – на дворе-то XX век! И мы видим, что, сменив множество масок, он сохранил свое лицо» [6].

Н. Сидельникову было свойственно видеть личность отдельного композитора, не пытаясь ограничить её рамками принадлежности к какой-либо «школе»: «То, что мы для удобства называем школой, на самом деле, понятие очень условное. В музыке речь идёт всегда, как я понял, об индивидуальностях» [3, с. 320].

Выводы. Личность Н. Сидельникова направлена на универсальное постижение мира через языки различных культур, освоение творческого опыта художников разных эпох, направлений и осознание в этом постижении своей индивидуальности. Композитор считал, что найти себя можно, лишь наблюдая, узнавая и впитывая всё многообразие достижений мировой художественной культуры и весь комплекс композиторских средств.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бакиш Л. Мир поэта в музыке Н. Н. Сидельникова: Поэзия и её влияние на стиль, метод мышления композитора [Электронный ресурс] / Л. Бакиш. – Режим доступа : http://www.mirrorbot.com/work/work_51880.html
2. Григорьева Г. Н. Н. Сидельников [Текст] / Г. Н. Григорьева. – М.: Советский композитор, 1984. – 135 с.
3. Сидельников Н. Интервью с Н. Сидельниковым [Текст] / Н. Сидельников // Новая жизнь традиций в советской музыке: Статьи и интервью / [Н. Шахназарова, Г. Головинский] – М.: Сов. композитор, 1989. – С. 318–331.
4. Мартынов В. Учитель жизни [Текст] / В. Мартынов // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 111–112.
5. Сидельников Н. Из письма Н. Сидельникова Г. Хаймовскому (30 сентября 1990 г., Нью-Йорк) [Электронный ресурс] / Н. Сидельников. – Режим доступа : http://rusfno.boom.ru/st/Sid_Haim01.html
6. Сидельников Н. Человек, который был первым [Электронный ресурс] / Н. Сидельников – Режим доступа : http://rusfno.boom.ru/st/Sid_Glin01.html

7. *Русский футурист [Текст] / В. Тарнопольский // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 112–113.*
8. *Уманский К. Искусство создают личности [Текст] / К. Уманский // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 117.*
9. *Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи [Текст] / Т. В. Чередниченко – М. : Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.*
10. *Юсупова И. Он работал до последнего вздоха [Текст] / И. Юсупова // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 115–116.*

УДК 78.03:78.071.1(38)«19»

Ірина Рябчун

ТВОРЧИСТЬ ДИМІТРИСА КАПСОМЕНОСА У ПРОСТОРИ КРІТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Крїтська тема в творчому доробку представника новогрецької композиторської школи Димїтриса Капсомєноса (1937 – 1994).

Критская тема в творчестве представителя новогреческой композиторской школы Димитриса Капсоменоса (1937 – 1994).

Theme of Crete in the creative heritage of Dimitris Kapsomenos (1937 – 1994), a representative of New Greek composer school.

Сучасне музичне мистецтво Греції найбільш виразно представляють регіони Аттики, Пелопоннесу, Епіру, Македонії, Фракії, архіпелагів Семи й Дванадцяти островів та Крїту. Три останні відносяться до особливого регіонального типу – острівного, якому притаманний консерватизм у збереженні традиції, уповільнення культуро-генетичних процесів, викликане обмеженістю культурних впливів.

Якщо початком історії грецького народу вважають період античності, минуле Крїту відрховується від епохи палеоліту. Його історія, як і грецька, пов'язана із гомерівським світом, Римською імперією і Візантією. За новітніх часів доля острова йде поряд із грецькою, але має істотні відмінності.

Стародавня Еллада була витіснена з історичної сцени Римською імперією, за часів якої елліни стали називати себе ромеями, а грецьку мову – ромейською. Утім, еллінізм продовжував бути чинником генезису культури. Його вплив більше відчувався на Сході, куди була перенесена столиця держави. Формальний поділ імперії між синами імператора Феодосія у 395 році у той же час провів нову межу на культурній карті Середземномор'я. Крїт, як і материкова Греція, підпорядковується східній метрополії. Таким чином, наприкінці IV століття Нової ери Крїт, як і вся Греція, стає провінцією Візантії.

Нашестя арабів у IX–X століттях перервало розвиток візантійської культури на Крїті і призвело до занепаду мистецтв у наступні віки. Проте плідні

наслідки для розвитку культури острова мав протекторат Венеціанської республіки у XIII–XVII століттях. Як пишуть грецькі дослідники, у часи венеціанського правління “Крит був шасливий у своїм нещасті” [6, с. 12] – він не тільки не відчував гніт поневолення, але досяг розквіту культури і мистецтв. Із середини XVII ст. і, особливо, після падіння Константинополя, на острів переїжджають видатні представники візантійського мистецтва. Поєднання візантійської традиції із західною сприяло унікальному в масштабах усієї Європи піднесенню культури, яке увійшло в історію як Критське Відродження XV–XVII ст. Результатами впливів музичного мистецтва Венеції є особливий тип критського церковного співу – критська поліфонічна псалмодія і унікальний локальний критський поетично-пісенний жанр мадинада. Грецькі філологи відносять початок формування новогрецької літератури також до часів Критського Відродження, коли була створена поема Вінченцо Корнароса “Еротокрітос”. Становлення новогрецької музики можна відрховувати від цього ж періоду, коли на Криті була розвинута західна музична освіта і яскраво проявилася творча особистість критського композитора Франгіскоса Леонтарітіса (1518 – 1572).

Після захоплення Криту у 1669 р. Османською імперією культурна хвиля переорієнтувалася у бік архіпелагу Ептаніса, де протягом наступних століть плідно розвивалося професійне музичне мистецтво. У XIX ст. тут створилися умови для виникнення регіональної композиторської школи, яка підготувала розвиток національного грецького професійного мистецтва у XX ст. Падіння Константинополя, поклавши край історії ромейського етносу, утім, як це не парадоксально, відкривало шляхи для нового майбутнього еллінізму. Консолідуючими факторами у боротьбі греків за національне визволення протягом століть були мова, релігія і народне мистецтво. У важких умовах поневолення ці чинники ставали активними атрибутами еллінізму і сприяли об’єднанню нової грецької нації¹.

У важкодоступних критських гірських селищах – ріцїтіка хоріа – протягом десятків століть турецького поневолення зберігались традиції побуту, обряди, пісні і танці. Виникали також нові різновиди пісень і танців, які істотно збагатили жанрову палітру критської традиційної музики. Сучасне народне мистецтво Криту важко уявити без пісень ризитико, що мають відголос візантійської доби, без вже згадуваної мадинади, яку можна назвати прикладом елліно-венеціанського діалекту, і її інструментального акомпанементу, що має назву кодільес, без пам’ятки критської визвольної боротьби – танцю педозалісу. Про розвиток критського традиційного мистецтва красномовно свідчить

¹ Початком цього процесу вважають заснування у 1814 році в Одесі товариства друзів Греції *Φιλελλήνων*, а також створення Грецької конституції.

феномен критського мераклітства. Меракліти – особлива категорія населення, для якої насолода від мистецтва є однією з першочергових життєвих потреб.

Критська народна музика має численні різновиди пісенних, поетичних і танцювальних жанрів, які зберігають ознаки різних епох і впливи різних етносів. Невід’ємним компонентом критської традиції є високорозвинена інструментальна музика, яка виходить далеко за межі музичного супроводу пісень і танців і може розглядатися також як самостійний жанр. Композиторська і виконавська майстерність народних музикантів Криту поєднує архаїку музичної стилістики з невичерпною творчою фантазією і полум’яним еллінським пафосом, створюючи неповторну критську манеру виконання.

Представник третього покоління новогрецької композиторської школи **Димітріс Капсоменос** (1937 – 1994) яскраво представляє професійне музичне мистецтво критського регіону у новогрецькій музиці другої половини ХХ ст. Родина Димітріса Капсоменоса походить із селища Алікіанос, розташованого у гірській місцевості західного Криту. Алікіанос був заснований приблизно чотири століття тому венеціанським вельможею Франческо де Моліном, чия донька Софія хотіла вийти заміж за сина революціонера Джорджа Канданолеоса, Пітера. Підступний венеціанець погодився на весілля дочки для того, щоб під час банкету за допомогою військових сил заарештувати сп’янілих революціонерів. Залишки замку де Моліни збереглися до наших днів.

Димітріс Капсоменос народився у Афінах, проте, завжди вважаючи себе критянином, присвятив острову своє життя і творчість. Саме у Алікіаносі він зробив свої перші кроки у музиці, вивчаючи візантійський спів у гімназії, заснованій його батьком – відомим просвітником і суспільним діячем Криту². Опанувавши мистецтво народної традиції, у нелегкий для Греції час громадянської війни і диктатури Димітріс продовжив навчання у консерваторіях критської Ханї, Афін, Флоренції та Болонї.

Д. Капсоменосу належать десятки творів різноманітних образно-драматургічних навантажень. У його творчій спадщині широко представлені жанри симфонічної, кантатно-ораторіальної, камерної музики, хорові та пісенні твори, а також музика до театральних вистав. Значна частина творів Д. Капсоменоса безпосередньо пов’язана із критською тематикою. Побутові сюжети, фольклорні жанри, міфи, легенди і повір’я, історія Криту створюють неповторний світ критських образів Д. Капсоменоса. Композитор присвятив рідному острову твори різних жанрів і форм, різноманітних інструментальних

² Георгій Капсоменос (1908 – 1984) був відомим громадським діячем Криту, філософом, богословом, вчителем, письменником і політиком. У часи диктаторського режиму заснував грецьку Християнсько-соціалістичну партію. Брав активну участь у русі Опору і входив до складу підпільного антидиктаторського уряду. Георгій Капсоменос був відомим знавцем візантійської музики. Володіючи чудовим голосом, він часто співав у церкві.

складів. Серед них: “Симфонічна сюїта”; Перша та Друга сюїти для струнних; сюїта для фортепіано “Критське коріння”; Три прелюдії (“Пам’ять”, “Візантійська” та “Еротокритос”) для дев’яти виконавців; сюїта в п’яти частинах для флейти, скрипки, віоли да гамба і гітари “Крит, тебе люблю”; Мадиноси для хору а сапелла і у супроводі фортепіано; “Крок один” (обробка критської пісні для жіночого хору а сапелла). Рідному острову присвячені також твори Д. Капсоменоса, які можна назвати вершиною його творчого пошуку: програмний цикл для фортепіано “Морська сюїта” і не закінчена через передчасну смерть композитора “Симфонія Білих Гір”.

Першим програмним твором Д. Капсоменоса, присвяченим критській темі, були написані у 1973 році у Флоренції “Три танці Криту” для струнних і трьох дерев’яних духових інструментів (флейта, гобой, кларнет)³. У цій камерній сюїті композитор використав характерні інтонації ханьотських, месаритських, мадаритських варіантів танців сіганосу, сиртосу, леведикосу, педозалісу та підхітосу, пісень ризитика, а також музики еротокритського циклу. В оркестрі “Трьох танців” імітується традиційний склад критських народних музичних ансамблів. Принципова подібність між різновидами народних інструментів Криту та інструментами симфонічного оркестру дає композитору можливість наблизити інструментовку твору до автентичного звучання традиційної ансамблевої музики. При цьому він поєднує звуковий світ архаїчного критського фольклору з елементами сучасної композиторської техніки.

Вивчення критської тематики у творчості Д. Капсоменоса було б неповним без дослідження інших регіональних компонентів критської музики – франкського, латинського, венеціанського, ептанійського. Дотепер у теоретичних дослідженнях критського фольклору ці компоненти розглядаються, здебільшого, у зв’язку з літературними жанрами. Стійка їх присутність у стилістичній палітрі творів Д. Капсоменоса дає можливість простежити динаміку і особливості відображення композитором цих елементів критської традиції протягом усього творчого шляху композитора. Показовим є створення відразу після навчання в Італії великого гітарного циклу “Вісім пісень без слів”, який можна умовно віднести до латинського нахилу у стилістиці творчого доробку композитора. Мається на увазі прагнення митця до відтворення традицій музичування іспанської та італійської шкіл доби пізнього Ренесансу.

У 1975 – 1979 роках, повернувшись на Крит, композитор написав низку творів для гітари, серед яких були три цикли маленьких п’єс, гітарні дуети, а також “Шість композицій”, “Варіації”, “Іспанська фантазія”, “Прелюдія”,

³ За біографічними даними архіву Д. Капсоменоса, “Три танці Криту” було надруковано Афіньським видавництвом “Накас” під час перебування композитора на Криті у 1975 – 1979 роках. Це видання є факсимільною копією автографу Д. Капсоменоса.

“Велика сюїта”, “Ноктюрни”, “Сонатина”. Гітарні твори Д. Капсоменоса привертають увагу ренесансним трактуванням інструменту завдяки використанню відповідної фактури, складу мелодії, гармонії і синтаксичної будови фраз, які вимагають особливого способу звуковидобування. Композитор знаходить можливості для багатогранного розкриття тембру інструмента і оригінальних образних вирішень інструментальних форм.

“Вісім пісень без слів” є своєрідним ліричним щоденником композитора. Три частини цього романтичного альбому присвячені жінкам – Елені Саміоту (пісня № 4), Сабіні Лаас (пісня № 7) і Марті Таддеї (остання, восьма пісня). Сфера ліричних почуттів обумовила особливий стан творчої відвертості, вільного інтонаційного творення частин циклу. Він є квінтесенцією лірики композитора, про що свідчить використання тем “Восьми пісень” у пізніших опусах. Саме тому цикл, здавалося б, мусив бути стилістично незаангажованим і безпосереднім. Натомість, образно-естетична стихія “Восьми пісень” втілюється досить несподівано, наближаючись до поетичних настроїв і вокально-інструментальних форм часів Відродження. Причини такої стилістичної спрямованості твору можна пояснити пошуками різних генетичних коренів у багатшаровому складі критської культури. Не виключено, що подібний стилістичний нахил є своєрідною присвятою Критському Відродженню і, зокрема, даниною пам’яті Ф. Леонтарітиса, а, можливо, навіть певною спробою Д. Капсоменоса позиціонувати себе його послідовником.

Особливе місце серед критських циклів Д. Капсоменоса займає фортепіанна сюїта “Критські землі”, у якій розробка фольклорної тематики підіймається на якісно новий рівень. Створення сюїти “Критські землі” свідчило про початок зрілого періоду творчості, коли творча позиція і творча манера композитора набули органічної єдності. Яскраво розкрилися у творі як індивідуальність композитора, так і його етнічна приналежність. Майстерне володіння фортепіано дозволило композитору імітувати фактуру народних інструментів. Водночас, за формою і технікою викладу музичного матеріалу, “Критські землі” відповідали найсучаснішим європейським тенденціям. Про усвідомлення непересічного значення сюїти “Критські землі” для новогрецької музики свідчить створення композитором оркестрової версії трьох її частин.

Епіграфом до твору композитор узяв уривок із поеми Костаса Хіотакіса: *«Нема на острові прадавніх мавок, / що наші голови прикрасили б вінками, / і світлом місяця шляхи самотні сяють, / там, де відкрилася душа його / бурхливим полум’ям / байраків: / “СВОБОДА, АБО СМЕРТЬ”»*. Гасло “Свобода або смерть” було поширене на Криті у часи повстання 1886 р. [5, с. 174–175]. Патріотично піднесені рядки епіграфу підкреслюють громадянську позицію автора сюїти – у минулому учасника народного Опору.

Сюїта “Критські землі” складається із п’яти частин. Образно-стильовими прототипами кожної з частин є найбільш типові критські фольклорні жанри. Три частини – перша, третя і п’ята – мають танцювальний характер, інші дві – друга та четверта – написані на основі традиційних пісень Криту.

Перша частина сюїти, “Сиртос Алікянотський”, присвячена одному з численних західнокритських різновидів народного танцю. Д. Страту у книзі “Грецькі традиційні танці – живий зв’язок з минулим”, зазначає, що сиртос є для критян “виразом тайнства життя та смерті, кохання та потаємних бажань, радості і скорботи” [7, с. 79]. У окрузі міста Ханья, поблизу якого знаходиться Алікянос, популярними є місцеві різновиди сиртосу, які мають назви топонімічного походження – Ціріг’етікос і Хань’йотікос. Алікянотській сиртос, вочевидь, є витвором самого композитора, або ж узагальненим записом локальних фольклорних варіантів танцю.

У багатьох традиційних піснях Криту оспівуються Білі гори (“Леукі Орі”), велетень Псилоритіс та інші вершини критських гір. Гірська тема присутня і у творах Д. Капсоменоса. Так, жанровою основою другої частини сюїти “Критські землі” – “Τραγούδι του βουνού” (“Пісня гори”) є архаїчний критський жанр “голоси” (“οι φωνές”), який являє собою вокальну імітацію голосів природи. “Голоси гори” (“Οι φωνές του βουνού”) – найбільш розповсюджений на Криті різновид цього незвичного жанру, який поширений також на деяких інших грецьких островах і на Кіпрі.

Назва третьої частини сюїти – “Молодечий танок” (“Αεβέντικος χορός”) – походить від іменника λεβέντης, який у новітній грецькій мові означає – кремезний чоловік, багатир. Проте у часи турецької окупації так називали греків, які були змушені вбиратися у широкі турецькі шаровари. Такий одяг давав танцюристам можливості для більш різких, рішучих рухів і стрибків. Протягом століть окупації “змужніння” характеру і динаміки передалось також іншим критським чоловічим танцям, зокрема, педозалісу – танцю грецьких повстанців, а також стрибковому танцю, який має назву підіхтос [9, 197].

Четверта п’єса “Αυριόστρατο” (“Овеча стежина”) – єдина з частин сюїти, де цитується достеменний фольклорний тематизм. П’єса побудована на матеріалі критської пісні ризитико “Αυρίτζια, αυριάκια μου” (“Худоба, худобонько моя”). Мелос пісні має інтонаційну спільність із епітафією Секілосо, датованою першим століттям Нової ери ⁴.

⁴ Стела, на якій викарбовано нотний текст епітафії, знаходиться у Копенгагенському музеї. Транскрипцію тексту епітафії в лінійному нотописі надає Джованні Комотті у своїй книзі “Music in Greek and Roman culture” [4, с. 114]. Аудіозапис епітафії Секілосо можна прослухати в аудіосайті Стефана Хагеля (Stefan Hagel, Classical Text editor Австрійської Академії наук, <http://www.oeaw.ac.at/kal/agn/>).

'Ο - σον ζῆς, φαί - νου,
 μη - δέν ε - λας σὺ λυ - ποῖ,
 πρὸς ε - λι - γον ε - στί τὸ ζῆν,
 τὸ τέ - λος ὁ χρό - νος ἀκ - μα - τεί.

Приклад № 1. “Епитафія Секілосо”: сучасна транскрипція (за виданням: Comotti G. “La musica nella cultura greca e romana” [4, с. 114].

Andantino
pp

pp

Приклад № 2. Сюїта “Критські землі”, четверта частина “Овеча стежина”, 1–8 такти.

У дослідженнях видатного швейцарського вченого Самюеля Бо-Бові [1–3] основним аргументом на користь архаїчної природи традиційної музики грецьких островів був 15-складовий розмір поетичних рядків. У даному випадку у обох першоджерелах подібна силабічна архаїчна ознака не присутня. Але спорідненість двох монодій очевидна за діапазоном, інтервальним складом і звуковисотним малюнком поспівок.

Назва фінальної частини сюїти – “Месаріτικο” (“Mesarítiko”) походить від топоніму Месарас – однієї з мальовничих і родючих долин західного Криту, де дотепер збереглися пам’ятки мінойської культури. Ця частина твору має

святковий настрій. Як і перші два швидкі танці сюїти, фінал викликає асоціації зі звучанням народного критського струнного ансамблю. Використана у фіналі фактура критського кодильєсу відрізняється різноманітністю викладу. Інтенсивну варіантність фігурацій, що створює характер радісного буяння життя, можна порівняти з “Островом радощів” К. Дебюссі. Діатонічна прозорість ладу надає частині архаїчної, геометричної простоти.

“На блакитній землі Криту, матері Зевса, зануреній у сонячне світло і кришталеві води Середземного моря, існують незчисленні міфи, легенди і історії, правдиві історії...”⁵ – такими словами починається створена композитором на основі античної міфології, критських легенд і його власної фантазії літературна програма фортепіанної сюїти “Морська”. Якщо назви її частин мають узагальнений характер, за винятком “Золотавої річки”, що згадує унікальний критський природний феномен, то казкова програма сюїти безпосередньо пов’язана з Критом. Навіть у описах палат Посейдону упізнаються інтер’єри Кносського палацу: “Там, – сказав він і показав рукою у місце печери, яке тільки він знав – розташовані палати Посейдону. Мурени, які завжди перебувають у печері, служать морському богові як придворні і розсаджують усіх по місцях. Трон Посейдону оздоблений перлинами, рубінами, смарагдами та іншим дорогоцінним камінням, якого навіть і не знають люди...”.

У передостанній частині сюїти, яка дістала назву “Танок на піщаному пляжі”, Д. Капсоменос віддає шану критському традиційному танцю, підкреслюючи його пафос збагаченням ладової палітри за рахунок великої кількості хроматичних зсувів і посиленням регістрових, фактурних і динамічних контрастів. У порівнянні з більш ранніми “критськими” творами у цій фантазії композитор вже не прагне до буквального відтворення стилістики критської традиційної музики, а створює на основі критського сиртосу самобутню драматичну композицію, яка органічно входить в контекст “Морської”.

Своєрідним епілогом сюїти, а, у певній мірі, і всієї творчості Д. Капсоменоса є остання п’єса, “Море під час заходу сонця”. Вона завершує “одіссею” цього великого твору і всього життя автора, який приймає власний кінець з тугою і ностальгічним смутком, але з почуттям вдячності долі і безмежною, ніби море, любов’ю до світу: “...Море під час заходу сонця лежало перед нами, невеличкі барки своїми веслами розкреслили його глибочинь до самого обрію, човни розкинули сітки і здійняли повні вітрила. Морські птахи танцювали, стрибаючи по скелях, і літали, майже торкаючись хвиль...”

Інший твір – незавершена “Симфонія Білих Гір”, над якою Д. Капсоменос наполегливо працював до останніх днів свого життя, також пов’язана з Критом.

⁵ Цитати програми “Морської сюїти” за буклетом компакт-диску і друківаним авторським варіантом програми, наданим Д. Капсоменосом автору дослідження.

У рукопису партитури симфонії фігурує інша назва: “ΦΡΑΓΓΟΚ`ΑΣΤΕΛΟ, περὶ γραφικ`η σὺμφων`ια” (“Франкська фортеця, зображальна симфонія”). Таку невідповідність із назвою симфонії за його власним переліком творів можна пояснити тим, що задум симфонії не було реалізовано повністю. Але не виключено, що композитор зосередився на конкретних подіях історії Криту саме у процесі створення симфонії. Франкська фортеця, про яку йдеться у назві, знаходиться у північно-східній частині Криту, поблизу міста Сфакія. Панна В. Петта-Капсомену вважає, що за задумом композитора у творі мала бути відображена велика битва, яка відбулася біля стін цієї фортеці.

Місцевість Сфакія відома в історії Криту як один із центрів опору іноземним загарбникам. Критяни кажуть, що історія Криту – це історія Сфакії. Географічне розташування Сфакії впродовж віків робило її форпостом для оборони від ворога. З півночі вона оточена хребтом Білих гір, з півдня – скелястим морським узбережжям. Кам’яні ворота Франкської фортеці, які збереглися до наших днів, нагадують про овяну легендами історію острова, про драматичну боротьбу критян за віру і свободу⁶.

Існує критське повір’я, що військо Хаджі Михаїла, одного із героїв критської визвольної боротьби, відійшовши від стін Франкської фортеці і проходячи повз руїни церкви Св. Харилампія, із вранішнім туманом піднялося у небо і перетворилось на росяну імлу. Деякі критяни вірять, що з тих пір поблизу Франкської фортеці наприкінці травня – на початку червня (а саме у ці дні відбувалася битва) можна побачити дросулітів – туманний привид озброєного війська, що з’являється у небі⁷. Звертаючись до сторінок сфакійської історії, Д. Капсоменос до останнього свого подиху не залишав творчих зусиль для того, щоб кожна крапля роси вранішніх критських туманів перевтілилася у звуки прекрасного, самобутнього твору, який відкрив би світові неповторну красу і повідав історію рідного острова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Baud-Bovy S. *Equivalences metriques dans la musique populaire de la Grece moderne* [Text] / S. Baud-Bovy // *Revue de musicologie*. – 1967. – 53/1. – P. 3–20.
2. Baud-Bovy S. *Chansons crétois de la «tavla»* [Text] / S. Baud-Bovy // *Πεπραγμένα Α` Διεθνούς Κρητολογικῆς Συνεδρίου*. Φιλ. Συλλ. «Χρυσόσοτμος». – Αθήνα, 1969. – Σ. 114–120.
3. Baud-Bovy S. *Chansons populaires de Crète occidentale* [Text] / S. Baud-Bovy. – Genève, 1977.

⁶ Перші свідчення про її будівництво датуються 1371 роком. Вважається, що фортецю збудували венеціанці, давши їй ім’я Св. Микити Кастель-Франко. Поряд з цим є свідчення, що свій внесок в будівництво фортеці зробили також пірати-сарацини під час “візитів” на острів.

⁷ Існує думка, що спекотний і вологий клімат Сфакії може спричиняти виникнення фізичного феномену міражу, створюючи зображення подій, які відбуваються на протилежному, африканському березі Лівійського моря, за 340 кілометрів від Криту.

4. Comotti G. *La musica nella cultura greca e romana [Text]* / G. Comotti. – Baltimore-London. – The John Hopkins University Press. – 1979; E.D. T. Edizioni di Torino, 1991. – 186 p.
5. Γεραρχάκης Ν. Πώς παρουσιάσε η «Αλήθεια» τα γεγονότα στο Αρκαδι [Text] / Ν. Γεραρχάκης // Κρητολογικά Γράμματα. – Ρέθυμνο, 1996. – Τομ. 12. – Σ. 174–175.
6. Κοκολάκη-Αντωνίου Σ. Ιταλοβενετικές γλωσσικές επιδράσεις στο δημοτικό τραγούδι της Κρήτης [Text] / Σ. Κοκολάκη-Αντωνίου. – Βλάση, 1997. – 139 σ.
7. Στράτου Δ. Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χοροί: ζωντανός δεσμός με το παρελθόν [Text] / Δ. Στράτου – Αθήνα : Οργανισμός Εκδόσεων Διδακτικών Βιβλίων, 1979. – 192 σ.
8. Σεφέρης Γ. Έρωτόκριτος [Text] / Γ. Σεφέρης – Αθήνα : Άναδημ., 1946; Δοκμές, 1962. – 51 σ.
9. Χατζιδάκις Γ.Ν. Κρητική μουσική: ιστορία, μουσικά συστήματα, τραγούδια και χοροί, πρόλογος υπό του Ακαδημαϊκού Μανώλη Καλομοίρη [Text] / Γ. Ν. Χατζιδάκις. – Αθήνα : [χ.ό.]. – 233 σ.

УДК 784.3

Ольга Григорьева

**ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ М. ТАРИВЕРДИЕВА: ПРИНЦИПЫ
ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВРЕМЕНИ-ПРОСТРАНСТВА
«МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ»
(на примере «Пяти песен на стихи Марины Цветаевой»)**

Виявлено сутність «музичної поезії» М. Таривердієва як особливого типу сполучення слова та музики, розглядається система притаманних їй принципів. На основі аналізу вокального циклу «П'ять пісень на вірші Марини Цветасвої» встановлюється специфіка «музичної поезії» у її конкретному художньому втіленні.

Виявляється сутність «музыкальной поэзии» М. Таривердиева как особого типа сочетания слова и музыки, рассматривается система присущих ей принципов. На основе анализа вокального цикла М. Таривердиева «Пять песен на стихи Марины Цветаевой» устанавливается специфика «музыкальной поэзии» в её конкретном художественном воплощении.

In this article the author reveals the essence of M. Taryverdiev «music poetry» as a special type of words and music combination, considers the system of its distinctive principles. Based on the analysis of M. Taryverdiev's vocal cycle «Five songs on the poems by Marina Tsvetaeva» the author establishes the specific character of «music poetry» in its concrete artistic embodiment.

Актуальность темы исследования. Идея «музыкальной поэзии» в творчестве М. Таривердиева возникла в эпоху хрущевской оттепели, которая создала некоторую иллюзию свободы, повлекшую за собой относительное раскрепощение искусства. И, хотя взаимодействие музыки и поэзии имеет многовековую историю, «музыкальная поэзия» М. Таривердиева являет собой экспериментальное, новаторское образование.

«Музыкальная поэзия» для М. Таривердиева, согласно признанию В. Таривердиевой, «стала центром его поисков самого себя, своей интонации. Она сложилась в циклах как некая завершенность» [5, с. 400]. «Музыкальная поэзия» организуется в объединенные именем одного поэта вокальные циклы, в которых жанровая традиция взаимодействует с новаторством. По сути, М. Таривердиев явился реформатором вокального цикла. Исходя из внутренней интонации, музыкально расшифровывая поэтический текст, М. Таривердиев создает вокальные циклы, открывающие новые горизонты в области сочетания слова и музыки, возможностей музыкальной трактовки слова, основанной на достижении абсолютного единства с музыкой.

Задача выявления сущности «музыкальной поэзии», совокупности определяющих её специфику принципов представляется необходимой как для научной, так и для исполнительской интерпретации, обуславливает актуальность темы данного исследования.

Объект исследования – «музыкальная поэзия» М. Таривердиева. **Предметом** является система принципов организации художественного времени-пространства, отличающих «музыкальную поэзию» М. Таривердиева как художественный феномен. **Материал** исследования – вокальный цикл М. Таривердиева «Пять песен на стихи Марины Цветаевой».

Цель исследования – изучение вокального цикла «Пять песен на стихи Марины Цветаевой» как характерного образца «музыкальной поэзии» М. Таривердиева. **Методология** исследования базируется на сформированных в музыковедении способах изучения типов взаимодействия слова и музыки, а также метода интонационно-драматургического анализа.

«Музыкальная поэзия» в творчестве М. Таривердиева предстает как новый жанр музыкально-поэтического искусства, опирающийся на взаимодействие песни и вокального цикла. Показательно авторское определение «музыкальной поэзии» как «третьего направления». Композитор обозначил его принципы следующим образом: «высокая поэзия, внятность, доступность музыкального высказывания, естественный вокал, что подразумевает прежде всего не оперность, а микрофонное пение...» [5, с. 401]. За этим, по сути, стоит создание новой манеры пения, образцы которой отчасти были сформированы в шансоне и бардовской песне. М. Таривердиев соединяет качества этих прообразов «музыкальной поэзии» с такими свойствами музыкального произведения, как фиксация в нотном тексте, тщательная выверенность авторских ремарок, нюансы, порожденные богатым, насыщенным аллитерациями современным языком. Для М. Таривердиева сущность «музыкальной поэзии» базировалась на триединстве поэзии, её композиторского воплощения и исполнительской интерпретации.

«Обладая острым чувством слова, считывая внутреннюю интонацию, поэзию стиха не просто как зарифмованной речи, а <...> особого поэтического ощущения мира, скрытого невысказанного текста, Таривердиев каждый раз находит то музыкальное прочтение, то решение, которое становится единственно возможным и абсолютно естественным для используемого им слова» [5, с. 402]. В «музыкальной поэзии» М. Таривердиева важным аспектом является установление первичности элементов, составляющих свойственный ей синтез. Казалось бы, в данном случае очевидна первостепенная роль поэзии, её самодостаточность. Однако ведущим критерием отбора стихов для создания «музыкальной поэзии» является имманентно присущая им музыкальность. В результате качество музыкальности становится тем первичным импульсом, который определяет осуществляемый композитором отбор поэтических текстов. Следовательно, именно музыкальность является как исходным, так и итоговым качеством творимой М. Таривердиевым «музыкальной поэзии».

Очевидно, что «музыкальная поэзия» в трактовке композитора включает не только взаимодействие слова и музыки, но и тип вокального интонирования. Показательно в этом манифестируемом композитором триединстве сочетание «высокой поэзии» и простоты, естественности музыкального «ряда», прообразами которой были жанровые «срезы» эстрадного искусства. При этом поставленная композитором цель демократизации музыкально-поэтического искусства, о которой свидетельствует опора на шансон и бардовскую песню, исключала любительский подход к её достижению. Ведь наряду с данными прообразами, «музыкальная поэзия» опиралась также на традицию камерно-вокального цикла и песни как его составляющей.

Для осмысления феномена «музыкальной поэзии» М. Таривердиева необходимым является рассмотрение её в аспекте присущего ей принципа автобиографичности, позволяющего усматривать в этом явлении искусства второй половины XX века преломление романтической традиции идентификации художника и его героя (героини). Песням «музыкальной поэзии» присущ монологический характер, исповедальность тона высказывания. «Собранные вместе, в простой хронологической последовательности, циклы становятся еще одним кругом его музыкальной биографии, его самым откровенным заявлением себя как человека. Это своего рода музыкальный автопортрет, полная откровенная идентификация себя, своей жизни, своего “Я.”» [5, с. 404]. Трактовка вокальных циклов М. Таривердиева как биографии её творца должна быть связана не только со всем комплексом «музыкальной поэзии» как единого целого, но и с представляющими её отдельными опусами.

Вместе с тем, романтическое в «музыкальной поэзии» М. Таривердиева не ограничивается действием только лишь принципа автобиографичности.

Об этом, прежде всего, свидетельствует образный мир его «музыкально-поэтических» вокальных циклов, основанный на воссоздании тонко нюансированной лирической атмосферы, метаний одинокой души в поиске идеала.

Вокальные циклы, обозначенные автором как «третье направление», аскетично немногословны и несложны по структуре. Вместе с тем, поэзия в своём интонационно-мелодическом воплощении обретает метрическую свободу, асимметричность, а изысканная и рафинированная гармония рельефно подчеркивает смену настроений, чувств, выраженных в поэтическом слове. Если задаться целью обнаружения прообразов *tuna* вокального интонирования «музыкальной поэзии», то, помимо шансона и бардовского пения, в этой роли может выступать мелодекламация, одно из свойств которой – обусловленность мелодической линии речевой интонацией.

В результате возникает следующая череда свойств «музыкальной поэзии» М. Таривердиева: эффект сиюминутного, одновременного рождения слова и музыки, свободы музыкального интонирования стиха, максимальная адекватность поэтическому тексту его музыкального прочтения, раскрытие индивидуальности поэта, выявление заключенного в стихотворении смысла при абсолютной узнаваемости стиля композитора. Для обнаружения специфики «музыкальной поэзии» в творчестве М. Таривердиева важной задачей является установление критериев отбора композитором поэтических текстов.

М. Таривердиев обращается к тем образцам поэзии, которые стали символами совершенства поэтического искусства, независимо от того, какую эпоху и национальную культуру представляет их автор.

Стихотворения, отобранные М. Таривердиевым в качестве основы для «музыкальной поэзии», представляют собой лирические монологи, для которых характерны открытая эмоциональность, выпуклость, взрывчатость, яркость, выразительность поэтического образа: герои, словно «возвышаясь» над ситуацией, выходят за пределы событийного ряда на уровень чувств и переживаний.

Важной задачей для М. Таривердиева является установление контекстных связей между разрозненными стихотворениями, отобранными в цикл, выявляемых благодаря принципу ассоциативности. Данная закономерность особенно важна в том случае, если в рамках одного цикла композитор объединяет стихотворения разных лет, не связанные общей темой и драматургической логикой.

Стихотворениям должна быть присуща внутренняя музыкальность. Музыкальность поэзии в представлении М. Таривердиева – это не только её свойство, обретенное в результате музыкального прочтения, но и основное качество поэзии как таковой.

Всей этой системой свойств, бесспорно, обладает поэзия М. Цветаевой, к творческому наследию которой М. Таривердиев обращался неоднократно.

Это само по себе свидетельствует о творческом родстве, которое композитор ощущал с поэзией М. Цветаевой.

Представляется целесообразным осветить некоторые принципы стихосложения М. Цветаевой, благодаря которым её лирика стала основой для создания М. Таривердиевым вокального цикла.

Теория М. Цветаевой о музыкальности поэзии, так же как и музыкальность, присущая её собственным стихам, сыграли решающую роль при отборе стихотворных текстов М. Таривердиевым. Статья поэтессы «Поэт о критике» содержит такое авторское признание-требование: «Стих только тогда убедителен, когда проверен математической (или музыкальной, что то же) формулой» [3, с. 133–134]. В автобиографической прозе поэтесса писала: «Мать залила нас музыкой. (Из этой Музыки, обернувшейся Лирикой, мы уже никогда не выплыли – на свет дня!.. Могу сказать, что родилась не *ins Leben*, а *in die Musik hinein* [не в жизнь, а в музыку – *О.Г.*]» [8, с. 106].

Исследователи поэтического творчества М. Цветаевой, в частности, Я. Платек [3] и А. Саакянц [4] обнаруживают в её стихотворениях едва ли не всю систему средств музыкальной выразительности. Проявление музыкальности в стихотворениях М. Цветаевой многоуровневое. Взаимодействие музыки и слова является имманентной чертой поэтического стиля М. Цветаевой.

Поэтесса использует принцип сопряжения звуков «по созвучию», их расположения согласно гармонической логике, что также обусловлено сущностью музыкального искусства. В этом проявляется сходство творческих методов М. Цветаевой и М. Таривердиева, единство поэтического и музыкального искусства. В поисках гармонии мастера отталкиваются от образования смысловых созвучий: созвучие звуков ведет к созвучию смыслов.

Я. Платек подчеркивает, что характерной для М. Цветаевой чертой музыкальности её стиля является не только вокальная подача стихотворения, но и оркестровая. «То, чего не может один, могут – в одном – многие. Единство множества. Оркестр тоже единство», – высказывалась поэтесса [3, с. 135]. Этот способ выражения возникает как аналог воплощения множества судеб, объединенных в сложноорганизованном единстве – единстве множества, представленном сквозь призму монолога. Этим обусловлена специфическая разнотембровость оформления поэтических образов М. Цветаевой. Тембр, в том числе инструментальный, проявляет себя как внутреннее качество цветаевского стихотворения, выявляемое через обобщение, символизацию. К примеру, колокольность в её творчестве выступает как образ многострадальной России, гитара – как образ цыганской вольницы, виолончель становится воплощением «голоса» человеческой души. Характерно, что и для «музыкальной поэзии» М. Таривердиева виолончельный тембр является основой естественности

вокала, призванного отразить внутренний мир героя, всю глубину его чувств. Исследователь творчества М. Цветаевой А. Саакянц [4, с. 94] отметила, что поэтессе ближе «раскованный стих», не находящийся в плену размера и ритма, а подчиняющийся только интонации. В этом можно усмотреть проявление музыкальности поэзии М. Цветаевой, в которой интонация доминирует над закономерностями стихосложения. Характерно, что М. Таривердиев в «музыкальной поэзии», раскрывая сущность свойственной стихотворению музыкальности, также основывается на утверждении такого типа интонирования, который обусловлен метроритмом и темпом произнесения стихотворения, присущей ему интонационной природой.

По определению Андрея Белого, стихи Марины Цветаевой отличает наличие «крылатой мелодии» [3, с. 133]. А мелодия – важнейшее в системе музыкальных выразительных средств свойство лирической поэзии. Стихотворчеству М. Цветаевой свойственен устремляющийся к развертыванию в художественном времени-пространстве всего (или почти всего) стихотворения процесс оформления смысла-мелодии, с присущими ей драматургическими волнами, подъемами и спадами. Подобно тому, как композиторов, чьему дарованию свойственно мелодическое начало, именуют мелодистами, так и М. Цветаеву следовало бы определить как поэта-мелодиста (настолько яркая мелодия свойственна процессу стихообразования в её творчестве).

Для М. Цветаевой важнейшим жанром, отразившим сущность художественного мышления поэтессы, являлась песня: частушка, причитание, скороговорка, городской романс, баллада. Точно так же для М. Таривердиева песня представляет собой важнейший источник формирования творимых им музыкальных смыслообразов.

Система средств музыкальной выразительности, привнесенных М. Цветаевой в поэтическое искусство, имеет иерархическую структуру. В поисках смысла поэтесса привлекала следующие музыкальные данности: звук, тембр, ритм, метроритм, интонацию, мелодию, гармонию, жанр. Глубочайшее содержание поэзии М. Цветаевой раскрывается на каждом из уровней системы средств выразительности её стихосложения.

В вокальный цикл на стихи М. Цветаевой М. Таривердиев отобрал пять стихотворений, написанных в разные годы, обнаружив и подчеркнув в них при объединении в цикл систему причинно-следственных вопросо-ответных связей, сквозных поэтических образов-смыслов, нашедших отображение в интонационной драматургии в виде интоном-символов.

Для осознания той логики, с помощью которой композитор связывает разрозненные стихотворения М. Цветаевой, необходимо представить их в избранной М. Таривердиевым последовательности. В цикл его «музыкальной

поэзии» вошли стихи относительно раннего, предэмиграционного периода творчества поэтессы (1913 – 1920).

Хотя отобранные М. Таривердиевым стихотворения охватывают всего семилетний период в творчестве М. Цветаевой, они представляют разные этапы ее жизни, разделенные в первую очередь революцией 1917 года. (Революцию, как известно, поэтесса не приняла, что и обусловило в дальнейшем её отъезд из России, а позднее и мучительное возвращение на родину). Вместе с тем, стихотворения объединяет общий тон лирического высказывания, нивелирующий роковую грань. По-видимому, в частности, этим фактором объясняется логика установления М. Таривердиевым причинно-следственных связей между ними. Композитор отнюдь не руководствуется хронологической последовательностью возникновения стихотворений. Напротив, поэтическая, а, в конечном итоге, и музыкально-поэтическая биография, создаваемая им в условиях вокального цикла, к конструированию которой причастна жизнь не только М. Цветаевой, но и судьба М. Таривердиева, организована, исходя из образных связей, вскрываемых композитором в поэтических текстах, в тех диалогических вопросо-ответных отношениях, которые проявляются в итоге выявления глубинных смыслов стихов.

Цикл открывается стихами, написанными в течение второго и последнего зимних месяцев 1916 года: «Откуда такая нежность?», датированными 18 февраля, и «Вот опять окно», написанными в декабре этого же года (из цикла «Бессонница»). Так внутри вокального цикла как пентады возникает «зимняя» диалогия.

Центральное стихотворение – «Островитянка», которое у М. Цветаевой озаглавлено по первой строчке – «Проста моя осанка», является наиболее поздним из отобранных стихов (датируется 1920-м годом). В вокальном цикле М. Таривердиева песня, написанная на этот текст, становится своего рода выражением жизненного и поэтического «средо» лирической героини цикла, изложенным иносказательно, от лица «дикарки», чувства которой горячи, открыты и чисты.

Два заключительных стихотворения цикла М. Таривердиева – «Мне тебя уже не надо» и «Забывать?», датированные декабрем 1918 года и январем 1913-го, также объединяются в дилогию как два своеобразных альтернативных финала. М. Таривердиев так выстраивает логику развития вокального цикла, что эти две песни играют итоговую роль во всем драматургическом процессе, обобщающая интонационный комплекс, сложившийся в предыдущих песнях.

Создавая этот вокальный цикл, М. Таривердиев использовал рефренность как принцип интонационной драматургии. В данном случае рефренность носит

характер не вербальный, а интонационный: в каждой песне присутствует сквозная интонема, отражающая её ключевую идею.

Первая песня цикла – «Откуда такая нежность?» – посвящена О. Мандельштаму, поэзию которого М. Цветаева ценила очень высоко.

Для понимания эмоционального состояния, заключенного в песне, а также критериев «естественного вокала» важна авторская ремарка: «с нежностью». И поэтическое содержание стихотворения, и его интонационная подача основаны на воплощении идеи нежности, источник которой – вечно женственная душа. Исходя из такого принципа «музыкальной поэзии», как образно-смысловое единство слова и музыки, М. Таривердиев развивает тот ключевой смыслообраз (нежность), который заложен в стихах М. Цветаевой.

Поэтесса избрала вопросительную форму речевого интонирования стихотворения. И вновь, исходя из основных принципов «музыкальной поэзии», композитор преломляет этот тип речевого интонирования в интонацию музыкальную, подчиняя и песню, и весь песенный цикл логике развития «под знаком вопроса». Вопрос обретает значение еще одного ключевого смыслообраза первой песни, а в дальнейшем, как показал интонационный анализ, и всего цикла. Возникает параллель с миниатюрой Р. Шумана «Wagum?», символизирующей вопрос, который не находит ответа.

Поэтесса прибегает к рефренному принципу организации стихотворения. Так же, как и у М. Цветаевой, вопросительная восходящая интонация-рефрен «Откуда такая нежность?» в песне М. Таривердиева становится доминирующей, подчиняя себе все прочие интонационные комплексы. Композитор, следуя принципу формообразования стихотворения М. Цветаевой, словам из второй строфы «Всходили и гасли звезды» также придает функцию рефрена, таким образом расширяя зону его действия от повтора строки до повтора всей первой строфы в конце песни. Используя эти приёмы, М. Таривердиев развивает принцип рефренной организации стихотворения М. Цветаевой, руководствуясь которым, поэтесса перемещает в строфах интонацию-рефрен «Откуда такая нежность?» таким образом, что в результате возникает формула круга, символизирующего неизменность нежности и любви, являющихся движущими духовными силами и в цикле М. Таривердиева. Как в стихотворении М. Цветаевой каждое появление первоначального образа (интонации-рефрена) сочетается с обновлением сопряженных с ним состояний, переживаний, так и М. Таривердиев использует принцип тотальности развития ключевой интонации «Откуда такая нежность?», её постоянного обновления. С ней сопрягаются новые музыкальные смыслообразы, в результате чего происходит трансформация её содержания. Так М. Таривердиев раскрывает сущность

взаимодействия изменяющегося и неизменного, заложенную в стихотворении М. Цветаевой.

В стихах М. Цветаевой присутствуют романтические «ночные» образы. Таковы песнь и певец, которого поэтесса «слушала ночью темной». М. Таривердиев развивает эти поэтические звукообразы, используя «баркарольный» тип фортепианной фактуры и сообщая тем самым песне жанровые черты ноктюрна.

Вторая песня цикла «Вот опять окно» – еще один «ноктюрн». В отличие от предыдущего поэтического текста, в этом стихотворении М. Цветаевой нет сквозной стихотворной фразы. Однако, следуя принципу рефренности, утвержденному в первой песне, М. Таривердиев сообщает черты арочной музыкальной драматургии и данному номеру. Композитор завершает форму стихотворения, повторяя строки из первой строфы «Или просто – рук не разнимут двое», создавая тем самым репризное построение, обрамление. Таким образом осуществляется утверждение главной фразы, ключевой идеи стихотворения и всего цикла – идеи вечности, неизменности любви. Композитор сочетает различные по своему диапазону интонационные блоки, подчеркивая контрастность образов, создаваемых М. Цветаевой.

В этой песне находит подтверждение тот принцип «музыкальной поэзии», согласно которому композитор не конкретизирует присутствующие в стихах образы, а обобщает их.

Если в первой песне роль рефрена выполняла восходящая вопросительная интонация, то во второй в качестве ключевой обозначилась нисходящая интонация утверждения. Эти противоположные по векторам и образным смыслам интонации в заключительной песне, подытоживающей весь событийный ряд, будучи синтезированными в интонационную синтагму, создадут интонационный символ маятника, колебания которого могут быть истолкованы как выражение сложности или даже невозможности принятия однозначного решения лирической героиней цикла.

Характер следующей песни – «Островитянка» – М. Таривердиев обозначил посредством ремарки: «энергично». Всю песню пронизывает неизменная ритмическая пунктирная формула, появление которой обусловлено воспроизведением жанровой модели скерцо. Композитор объединяет в один период по две строфы, где вторая является интонационным вариантом первой, её своеобразным зеркальным отражением. Прибегая к принципу постоянного развития, преодолевая паузы, М. Таривердиев выходит за рамки куплетной формы.

Неизменность метроритмической формулы и широта интервалов в фортепианной партии рождают ощущение безудержной скачки, неудержимого

стремления к любви, вопреки уже полученным островитяжкой душевным ранам. Здесь раскрыта своего рода философия жизни, утверждающая самопожертвование, самоотдачу во имя любви, составляющей главную ценность жизни.

Четвертая песня «Мне тебя уже не надо» – отрицание. В рукописной тетради М. Цветаевой стихотворение вошло в большой цикл «Комедьянт» из 25-ти стихотворений, обращенных к актеру Ю. А. Завадскому.

Для раскрытия особенностей музыкального претворения поэтического текста важно осознать имманентно присущие ему закономерности. Стихотворение М. Цветаевой написано терцинами. Последняя терцина, являясь модификацией первой, придает всему стихотворению форму, вновь воссоздающую образ круга, символизирующего чувство любви, прошедшей по кривой смысла и достигшей своего отрицания. Этот образ, характерный и для стихотворения «Откуда такая нежность?», усилен М. Таривердиевым интонационно и драматургически. Каждая строчка стихотворения содержит отрицание («не надо», «не оттого», «не писал»). Однако принцип отрицания выражается не только в частице «не». В стихотворении присутствует целый ряд антитез, определяющих его содержание (например: «<...> эти строки, писанные с **грустью**, Будешь разбирать – **смеясь**»; «Писанные мной одною – **одному** тебе! – впервые! – прочитаешь **не один**»). М. Таривердиев так выстроил драматургию цикла, что эта песня оттеняет логику первой песни. Вопрос, заданный в первом романсе, здесь обрел свой отрицательный ответ. Кроме того, в ней заключается отрицание того единства, которое являет собой образ двух любящих сердец, запечатленный во второй песне. М. Таривердиев противопоставляет ему другой образ – пары влюбленных, теперь утративших гармонию.

Композитор снова обращается к рефренному принципу формообразования. Присутствуют два рефрена: «Мне тебя уже не надо» и «И не оттого». Их последовательное проведение в песне превращает стихотворение М. Цветаевой, написанное терцинами, в четверостишие. Очевидна переструктуризация стихов М. Цветаевой, вызванная задачей их переосмысления, которое, однако, не деформирует их содержания. М. Таривердиев, используя принцип рефренности, трансформирует характер раскрытия идеи стихотворения М. Цветаевой. По замыслу поэтессы, итоговый ответ проступает лишь в окончании стихотворения. У М. Таривердиева ответ подспудно присутствует изначально.

В рамках всего цикла этот романс выполняет функцию обобщения, подводя итог развитию интонационной драматургии первых трех песен. В нём присутствуют восходящая вопросительная и нисходящая утвердительная интонации из первых двух песен, ритмическая пунктирная формула «Островитянки». М. Таривердиев строит драматургию цикла таким образом,

что, если раньше эти три составляющие существовали обособленно друг от друга, то теперь они активно взаимодействуют, что играет решающую роль в поиске лирической героиней ответа на поставленный ею изначально вопрос.

Заключительная песня цикла носит название «Забыть?». У М. Цветаевой стихотворение называется по первой строчке «Стать тем, что никому не мило». Поэтесса, посылая это стихотворение в числе других В. В. Розанову, писала: «<...> я совсем не верю в существование Бога и загробной жизни. Отсюда – безнадежность, ужас старости и смерти. Полная неспособность природы молиться и покоряться. Безумная любовь к жизни, судорожная, лихорадочная жажда жить» [7, с. 490]. В вокальном цикле М. Таривердиева эта песня – своеобразная coda-послесловие. Композитор трансформирует утвердительную интонацию стихотворения М. Цветаевой, и, как и в первом романсе цикла, рефрен-вопрос пронизывает всю заключительную песню. Если стихотворение поэтессы имеет сквозную форму, то М. Таривердиев ставит «точки» там, где их нет у М. Цветаевой, словно бы разделяя поиск ответа на этапы.

В итоге вокальный цикл открывается и завершается вопросом.

Подобно тому, как М. Цветаева, по её собственному признанию, пишет стихотворение ради последней строчки, так и М. Таривердиев создает весь цикл ради последней песни. Здесь ключевые интонаемы цикла, интонаемы вопрошания и отрицания, объединяются в интонационно-смысловую синтагму. Организованная подобно раскачивающемуся маятнику, она символизирует состояние героини, которая в поиске ответа находится между памятью и забвением, между прошлым и будущим. М. Таривердиев сознательно не включает в романс седьмую, восьмую, девятую строфы стихотворения, в которых поэтесса предрекает свою будущую смерть как «свершившееся чудо», как освобождение от жизни, от страданий, а значит, и от любви. В отличие от М. Цветаевой, М. Таривердиев утверждает значимость жизни. В контексте вокального цикла как целого характер Островитянки не позволяет лирической героине М. Таривердиева отрешиться, забыть, отторгнуть то, что составляет часть её жизни.

Ответ снова проступает из контекста всего цикла: «Забыть? Нет!». Отрицание обретает функцию утверждения: знание будущего невозможно без памяти о прошлом. Композитор посредством интонационной и драматургической логики вырывает героиню из того замкнутого круга, который погружает её в отчаяние.

Подводя итог всему стихотворению, М. Цветаева выходит за рамки личных переживаний на уровень макрокосма, подчеркивая неизменность движения вселенной, вечный круговорот жизни, в котором человеческая индивидуальность является составляющей всеобщей гармонии. М. Таривердиев,

подхватывая эту идею, завершает песню умиротворенной мелодией, символизирующей веру в будущее.

Выводы. Анализ взаимодействия поэтического и музыкального текстов в вокальном цикле М. Таривердиева «Пять песен на стихи Марины Цветаевой» демонстрирует, что процесс музыкального претворения поэтического текста обусловлен глубоким проникновением композитора в сущность поэтического произведения, породившим его музыкальное интонирование.

Вокальный цикл М. Таривердиева «Пять песен на стихи Марины Цветаевой» представляет большой интерес с точки зрения исполнительской интерпретации, ибо рассмотренные на примере этого цикла драматургические принципы и музыкально-поэтические закономерности, раскрывающие образную структуру, внутреннее содержание, идею вокального цикла, позволяют приблизиться к постижению самой сути созданной М. Таривердиевым «музыкальной поэзии», открывая тем самым новые возможности для понимания и исполнительской трактовки сочинений композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1972 – Ч. 1. – 148 с. ; 1978 – Ч. 2 и 3. – 365 с.
2. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. – М. : Издательство Академии Наук СССР, 1956. – 350 с.
3. Платек Я. Непобедимые ритмы [Текст] / Я. Платек // Верьте музыке. – М. : Советский композитор, 1989. – С. 131–189.
4. Саакянц А. Марина Цветаева [Текст] / А. Саакянц. – М. : 1986. – 246 с.
5. Таривердиев М. Я просто живу [Текст] / М. Таривердиев. – М. : Издательский Дом «Зебра Е», 2004. – 283 с.
6. Таривердиева В. Биография музыки [Текст] / В. Таривердиева. – М. : Издательский Дом «Зебра Е», 2004. – 368 с.
7. Цветаева М. Сочинения [Текст] / М. Цветаева. – М. : Художественная литература, 1980 – Т. 1. – 575 с.
8. Цветаева М. Сочинения [Текст] / М. Цветаева. – М. : Художественная литература, 1980. – Т. 2 – 540 с.
9. Цукер А. Микаэл Таривердиев [Текст] / А. Цукер. – М. : Советский композитор, 1985. – 284 с.

ЛІДЕР У СУЧАСНОМУ ДЖАЗІ (поняття, функції, практика)

В статті розглядається роль лідера в джазі кінця ХХ – початку ХХІ століття. На основі сформованих наукових поглядів аналізується типологія його функцій – немусичних і власне музичних, передбачаючих творчий акт і активно його направляючих і контролюючих. В центрі уваги – тенденція до трансформації банд-лідера в «художника», визначаючої творчу концепцію і шляхи її реалізації. Основні положення статті ілюструються прикладами з світової джазової практики.

У статті розглядається роль лідера у джазі кінця ХХ – початку ХХІ століття. На підставі наукових поглядів аналізується типологія його функцій – позамусичних і власне музичних, тих, що передують творчому акту та активно його спрямовують і контролюють. У центрі уваги – тенденція до трансформації банд-лідера в «митця», який визначає творчу концепцію та шляхи її втілення. Основні положення статті ілюструються прикладами з світової джазової практики.

This article is devoted to role of a leader in jazz at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries. Typology of his functions (out of musical function in fact, forestalling a creative act and actively guiding and controlling it) is examined on the scientific views base. A general tendency of the leader transformation into an "artist" defining a creative conception and the way of its realization is in the focus of interest. The main clauses of the article are illustrated by examples of the jazz practice.

В сучасній культурі вагомим місцем займає масова музика, у котрій, в свою чергу, одну з провідних ролей відіграє джаз. Останній може видаватися цікавим у багатьох відношеннях, зокрема, своїм вирішенням проблеми так званого «лідерства». Протягом історичного процесу поступової трансформації джазу з прикладної музики у концертну поняття «лідер» все більше усвідомлювалось як синонім поняття «митець».

Взагалі за сторічну історію функціонування жанру уявлення про сутність даного явища неодноразово змінювалось, еволюціонуючи від його трактування як «локального» – позначення терміном «лідер» певного місця в оркестрі – до «глобального», коли певного учасника колективу вважатимуть відповідальним майже за все, починаючи з адміністративних питань, і закінчуючи якістю кінцевого продукту діяльності, тобто джазовою композицією. Не торкаючись зараз напівлегендарного періоду становлення жанру, тобто того, що пізніше отримало назву «традиційного джазу» (у зв'язку з відсутністю потрібної для дослідження кількості аналітичного матеріалу), звернемось до наступного свінгового етапу, коли актуалізувалось поняття «лідер», точніше, «банд-лідер». Згідно із дефініціями, що надаються у зарубіжній та вітчизняній довідковій літературі, тотожними, як правило, за змістом [1, 4, 5, 10], під цим поняттям мають на увазі, по-перше, керівника оркестру, по-друге, провідного

музиканта певної групи інструментів (першого трубача, першого альт-саксофоніста, першого тромбоніста). У чеському словнику І. Вассербергера друге значення цього поняття передбачає додаткову диференціацію на “провідний голос інструментальної секції. В малому ансамблі це голос, ще є головною мелодією” та “інструменталіста, що одночасно є провідним в оркестрі або ансамблі” [9, с. 300]. Відомий німецький дослідник Й. Е. Берендт намагається піти далі й уточнити цей статус за рахунок фіксації деяких типових для бенд-лідера ознак, наприклад, реєстрових (“Інструмент має бути найвищим” [7, с. 503], або акустично-динамічних (“Інструмент повинен бути найдужчим” (там само). Не вступаючи з автором у дискусію, зауважимо, що в його словнику, як і у багатьох інших (І. Бриля, О. Корольова, В. Озерова, Г. Вічке і В. Зігенрюкера), дає взнаки чітка орієнтація переважно на біг-бендову практику. (Достатньо згадати щойно наведені положення Й. Е. Берендта). Але не будемо забувати, що приблизно з середини минулого століття великі оркестри почали поступатися першістю на джазовій сцені так званим “комбо” – невеличким ансамблям різного інструментального складу. І ця тенденція з часом лише посилювалась. Відповідно роль лідера, – наскільки можна судити, виходячи з численних спостережень як виконавців, так і джазологів, – не тільки не зменшилась, а, навпаки, значно розширилась. Ось, наприклад, яким чином вона виглядає, за словами В. Фейертага, в проекції на славетного петербурзького мультиінструменталіста Д. Голошокина: «Протягом концерту він диктував “правила гри” – здавалось, що він визначав ролі, оплески, соло, паузи, вів ансамбль, зал. У цьому запорука успіху, бо сольний¹ джазовий концерт неможливий без лідера, без центрального сценічного образу» [6, с. 283–284]. Ця цитата є досить показовою для вітчизняної джазології останньої третини ХХ ст., оскільки в ній, безсумнівно, визнається факт реального існування лідера та його обумовлююча роль в ансамблевому музикуванні. Одночасно, спостерігається типова для подібних характеристик описовість, зайва метафоричність, узагальненість. В такому вигляді вони швидше відповідають нормативам музичної журналістики, ніж власне науковим.

Дана стаття спрямована на уточнення функцій керівника ансамблю, а також – форм, засобів, прийомів їх виконання з наступною ілюстрацією особливостей використання окремими музикантами.

Їх вивчення має розпочинатися з поділу на позамузичні та власне музичні. Перші покликані забезпечити нормальне функціонування колективу і відповідають призначенню так званого “технічного директора”, продюсера, менеджера. (Їх детальний розгляд не передбачено в даній статті, що зовсім не означає зневажливого ставлення до них). Виконання цих обов’язків може

¹ Мається на увазі самостійний виступ його ансамблю без участі будь-яких інших колективів.

займати навіть занадто багато часу в діяльності лідера, про що свідчить, зокрема, такий факт з історії знаменитого американського ансамблю “Jazz Messengers”, повідомлений в одній з радіопередач “Голосу Америки”. У 70-і роки в його складі з’явився трубочник В. Пономарьов, на той час – громадянин СРСР. Цей статус виявився, як стало зрозумілим згодом, значною перешкодою на шляху продуктивної праці в умовах постійного переїзду з однієї країни в іншу, коли керівникові ансамблю, барабанщику А. Блейки під час турне по Південній Америці приходилось витрачати “півдня” на оформлення документів у радянському посольстві, а по закінченні вечірнього концерту наступний ранок присвячувати “зняттю Пономарьова В. з обліку”, що примусило відмовитись від репетицій на період гастролей. Ця курйозна ситуація цікава не стільки тим, що яскраво характеризує рівень бюрократизації радянської дипломатичної служби, скільки знайомством з зовсім непередбаченими обов’язками керівника джазового ансамблю.

Що ж стосується його власне музичних функцій – основного предмету нашого аналізу, то вони, в свою чергу, можуть бути диференційовані на ті, що готують, обумовлюють творчий виступ, і ті, що лідер виконує безпосередньо протягом нього. Перші, як правило, залишаються поза увагою дослідників джазу, але про їх існування усім відомо. Йдеться про обмірковування лідером стильової концепції майбутнього колективу, його інструментального складу, підбір відповідних виконавців, укладання репертуару, визначення функцій окремих музикантів – як загалом (в межах наміченої ансамблевої структури), – так і по відношенню до конкретних творів з подальшим їх уточненням протягом репетиційного періоду. Основою для формування нашої позиції з цих питань стали власні спостереження над процесом становлення джазових ансамблів та факти, про які було повідомлено авторові їх учасниками у інтерв’ю. Вважаємо, даної інформації достатньо для створення попередніх уявлень про цю важливу частину лідерських функцій.

Джазові ансамблі останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. (крім диксилендів), в основному, складаються з 3 – 5 учасників², які репрезентують обидві типові для цього виду музики групи інструментів – так звані “мелодичну” та “ритмічну” секції, що, згідно жанрової традиції, повинні виконувати провідну та, відповідно, акомпануючу роль. Але, якщо перша, припустимо, закріплена за трубою чи саксофоном, то для інших інструментів (фортепіано, гітара, контрабас, ударні) вона є тимчасовою, мобільною. Між

² Дуети зустрічаються досить рідко і, як правило, мають вигляд тимчасових проєктів, розрахованих на конкретний запис, концерт або турне (Д. Гіллесті – О. Пітерсон, Е. Долфі – Ч. Мінгус, В. Мустафа-заде – Т. Курашвілі). Авторів відомий лише один факт успішного тривалого співробітництва – росіяні В. Волкова та В. Гайворонського, що зайвий раз підкреслює значні труднощі дуєтної форми музикування.

іншим, можлива, як показала практика останніх років, і протилежна метаморфоза. На одному з донецьких фестивалів у виступі німецького дуету альт-саксофоніста і гітариста основну мелодію проводив струнний інструмент, в той час як саксофоніст створював з безперервних хвилеподібних пасажів хитке тло.

Але ці зміни відбуваються, як бачимо, в межах традиційного, історично досить стабільного кола інструментів. Зрідка ж можливий відхід від цієї норми, як, наприклад, у випадку з ансамблем з північної столиці Росії “Поп-механіка” під керівництвом С. Курьохіна. У цьому колективі існувало певне “ядро”, яке укладали постійні члени колективу. Усіх інших залучали до окремих виступів. Показовим у цьому відношенні був концерт у Ліверпулі наприкінці 80-х років, в якому приймали участь шотландські волинщики та дитячий хор з Південно-Африканської республіки, котрі знаходились у цьому місті саме під час гастролей “Поп-механіки” і були долучені до шоу С. Курьохіна в якості своєрідних дивертисментних номерів. До речі, драматургія концерту цього ансамблю заснована на принципі контрастного співставлення різних образів, причому якомога найбільш віддалених один від одного, що робить таке залучення не тільки можливим, але й навіть бажаним.

Даний випадок цікавий не тільки відходом від традиційної стабільності складу, але й міцно пов’язаною з нею моностилістики використаного матеріалу. Для “Поп-механіки” значно привабливішою виглядає полістилістика, а це, як покликаний продемонструвати подальший аналіз, має безпосереднє відношення до змін у функціях лідера (або лідерів). Ця тенденція, хоч і знайшла певну підтримку у вітчизняних музикантів (досить згадати ансамбль “Архангельськ” чи тріо “ГТЧ”), але, все ж таки, не стала домінуючою. Для більшості “комбо” властивий класичний підхід до цієї проблеми. Ось чому лідер підбирає музикантів до свого ансамблю за принципом стильової тотожності, належності до одного напрямку. Один зі славних московських музикантів старшого покоління, Г. Лук’янов, розповідав авторові статті, як він був вимушений відмовитись від послуг одного тромбоніста, чітко визначеного “диксилендщика”, оскільки ансамбль Г. Лук’янова грає переважно так званий сучасний “мейнстрим” (англ. – “основна течія”). Різниця поміж цими стильовими напрямками настільки помітна, що не дозволяє їм співіснувати в одному художньому просторі. Це й обумовило запрошення іншого тромбоніста, приблизно однакового за рівнем майстерності, але близького іншим музикантам ансамблю своїми стильовими уподобаннями.

Залишаємо осторонь такі важливі питання, що постають під час формування та подальшого функціонування ансамблю, як, наприклад, психологічна сумісність музикантів або їх суто побутові звички, бо їх розгляд вимагає

окремої розмови. Але підкреслимо, що, за нашими спостереженнями, часто саме вони визначають остаточно долю колективу, чому знаходимо чимало прикладів в джазі та й у інших жанрах (естраді, поп- і рок-музиці). Тому надзвичайно важливим уявляється центральне положення лідера у системі взаємовідносин учасників ансамблю. Відомий композитор, аранжувальник, естрадний діяч Ю. Саульський розкриває його зміст в нарисі про керівника гурту “Арсенал”: «О. Козлов виявив себе як чудовий керівник, не кожний добрий музикант може об'єднувати людей, надихати їх на досягнення великої мети. <...> Творчий максималізм О. Козлова, його захоплення справою призводить до потрібного результату, коли він зустрічає взаєморозуміння. Коли ж він наштовхується на неприйняття власної концепції, відбувається “збій”, зупинка, і справа починається наново. Будь-яке творче співробітництво неминуче вимагає селекції – і художньої, і людської» [6, с. 245]. Під час цієї селекції, тобто на етапі становлення ансамблю, помітну роль відіграють позамузичні людські якості – темперамент, енергетика, бажання грати, виступати і т. ін. Невипадково один з видатних майстрів джазу другої половини ХХ ст. М. Девіс постійно – з інтервалом у два-три роки – оновлював ансамбль, запрошуючи для співробітництва виключно молодь. І, як ми розуміємо, так звана “технічна майстерність” не була єдиним мірилом у цьому випадку. Запорукою успіху тут слугувало поєднання вищеназваних якостей музикантів з багаторічним досвідом джазового музикування їх керівника. Аналогічне становище характеризує й вітчизняну практику, яскравим підтвердженням чому є численні варіанти ансамблю відомого донецького трубоча В. Колесникова у 80 – 90 рр. ХХ століття.

Визначившись зі складом, лідер має уточнити функції виконавців – як у зв'язку зі стильовою концепцією ансамблю загалом, так і з конкретним її проявом у вигляді тієї чи іншої композиції. Досить різноманітна, і, водночас, репрезентативна в цьому відношенні практика різних колективів Г. Лук'янова. Яскравий приклад першого роду знаходимо в нарисі Арк. Петрова “Загадки ЛКНВ” – у тому його місці, де музикант згадує власні вказівки одному з колег по ансамблю: «Я запропонував ударнику організувати гру по-новому: не відбивати механічно ритм, вести свою партію незалежно і рельєфно, створювати цікаві малюнки, частіше використовувати паузи, в котрих би чітко “проглядали” візерунки флюгельгорна та роаяля» [6, с. 215]. Серед порад лідера присутні, як бачимо, і “загально спрямовуючі”, і ті, що стосуються окремих аспектів гри. Не менш послідовно і детально він може розробляти “лінію розвитку” того чи іншого інструмента в умовах конкретної композиції. Взірцем такого роду, на думку автора статті, була настанова барабанщику в композиції «Иванушка-дурачок», почута від самого музиканта. Вона намічала стратегію поступової драматизації партії drums, кульмінацією якої мало стати розгорнуте

заключне соло, що повинно було продемонструвати, за словами самого композитора, усю справжню билинну міць цього нібито «простака». Ясна річ, що така цілеспрямована робота мала відбуватися у тісному взаємозв'язку з колегами, тобто в межах єдиної концепції твору, відповідальність за розробку якої несе знов-таки лідер, а за подальше її втілення – увесь ансамбль.

Для правильного розуміння особливостей цього процесу треба обов'язково брати до уваги факт існування різних типів музикування – композиційного, заснованого на принципі попередньої фіксації всього твору (зокрема, нотами), протилежного йому імпровізаційного і змішаного, котрий являє собою поєднання композиційності та імпровізаційності. Вони виступають у якості певних моделей джазового твору, що з різною мірою активності застосовуються в жанровій практиці сьогодення. Перша, як правило, знаходиться на її маргінесах і в основному вживається під час навчання. Зразком втілення першої моделі можна вважати гру ансамблю К. Бейзі. Друга, навпаки, залишається ідеалом для багатьох виконавців. Зручною формою для її реалізації виявилася варіаційна: тема – кілька імпровізацій (корусів, квадратів – за різною термінологією) – реприза теми. (Можливі також вступ і заключення). Третя модель передбачає більш різноманітну структуру – рондальну, сюїтну, складену з підключенням імпровізації у деяких розділах. Своєрідним піонером на шляху її впровадження у практику став вже згадуваний Г. Лук'янов. Як стверджує один з дослідників його творчості Арк. Петров, “сьогодні Лук'янов розуміє, що імпровізація – це не все. І він вміло організує імпровізаційний потік. Кожна п'єса продумана до деталей, перед виконавцями – нотні попїтри. Імпровізація не сама по собі, а посередині композиції” [6, с. 215]. Власний досвід вивчення музики очолюваних Г. Лук'яновим ансамблів (тріо, “Метроном”, “Каданс”) та авторського нотного матеріалу підтверджує ці спостереження. Більш того, він засвідчує можливість соло у різних місцях композиції – другій половини («Крестьянская свадьба»), її середині («Белая ворона», «Звуки памяти»), одразу після теми (блюз «Пруд около моей деревни»).

Аналогічним чином поступає інший російський майстер джазу Д. Голошокін. Його тлумачення цієї моделі в інтерпретації В. Фейертага виглядає наступним чином: “Кожного разу на сцені народжується оригінальна композиція: виникає цілісна програма з певним тематичним сценарієм” [6, с. 292]. Одним з найбільш послідовних прихильників цієї моделі в останній третині ХХ ст. було тріо “ГТЧ” (В. Ганелін, В. Тарасов, В. Чекасін). Його кредо вустами В. Чекасіна виголошувалось так: “Наші імпровізації – це заповнення фактурними елементами простору між основними структурними віхами п'єси, які завжди визначені заздалегідь” [6, с. 228].

В другій, більш ранній за своїм походженням, моделі функції керівника, що безпосередньо відносяться до музики, мають узагальнено-спрямовуючий характер. Серед них – визначення кількості імпровізацій, вибір виконавців останніх, встановлення порядку їх чергування, уточнення окремих деталей гри. Наприклад, відомий радянсько-болгарський тенор-саксофоніст Ан. Вапіров перед заключним номером свого бенефісу на початку 90-х рр. – у вигляді колективної імпровізації усіх його учасників – звернувся з проханням до трубача В. Колесникова закінчити своє соло низхідним пасажем заради більш природного зв'язку з наступним соло тубіста. (Останнє планувалось розпочати з верхнього регістру).

В третій же моделі, як видно з кількох раніш наведених цитат, структурний каркас має більш індивідуалізований характер. При цьому автори, за нашими спостереженнями, тяжіють до його побудови або за сюїтним принципом, або за варіаційним (з елементами рондальності). Наприклад, абсолютне домінування першого принципу спостерігається у творчості “ГТЧ”. І, навпаки, ансамблі І. Бриля – О. Осейчука, Г. Лук'янова, М. Левіновського, О. Козлова віддають перевагу другому у своїх творах. Один з них, а саме, “Арсенал” під керівництвом О. Козлова, в композиції на тему російської народної пісні «Как при вечере» переконливо демонструє креативні можливості змішаної моделі (з точки зору впливу лідера на своїх колег). Вона складається з трьох частин, кожна з яких, у свою чергу, поділяється на тематичний та імпровізаційний розділи. Матеріал перших з них підготовлено автором композиції, причому розміщений він таким чином, що створює своїми різноманітними стильовими ознаками враження своєрідної “подорожі в часі”: 1 р. – “Старовина”, 2 р. – “Середньовіччя”, 3 р. – “Сьогодні”. Імпровізаційні коруси відповідають цьому авторському задуму і сприймаються як уточнюючі його компоненти: 1 р. – фольклорний наспів у альт-саксофона, 2 р. – блюзове соло у електрооргана, 3 р. – джаз-рок у гітарі.

Зв'язка “лідер-учасники ансамблю” може бути представлена навіть неординарним способом, наприклад, сполученням теми, записаної на магнітній плівці музикантом, якого вже немає серед живих, та імпровізації його сучасного послідовника. Яскравим взірцем такого діалогу може бути композиція “We Will Meet Again”, крайні розділи якої належать американському музикантові Б. Евансу, а середина, тотожня їм у стильовому відношенні, зіграна українським піаністом Ю. Шепетою.

Крім того, в арсеналі лідера є кілька засобів, що дозволяють під час безпосереднього джазового музикування контролювати процес, забезпечувати його розвиток у наміченому лідером напрямку і, тим самим, сприяти збереженню слухачької зацікавленості. Серед власне музичних прийомів слід

відмітити, по-перше, використання тотожного матеріалу на межі розділів, зокрема, імпровізаційних. Його присутність у цих місцях нібито знаменує певну спадковість, наявність спільних елементів у грі різних солістів. Нами виявлено два його варіанти. Перший означає точне повторення заключного звороту одного корусу у вигляді початкового у другому – нібито заради маскування наявного стику. Другий передбачає певне його варіювання, часто-густо з жартівливою метою. Останнє з легкої руки Д. Гіллеспі набуло значного поширення і має вигляд темпоритмічного уповільнення, подібного до звучання розтягнутої магнітної плівки. Пародіювання Д. Гіллеспі кадансів у соло Ч. Паркера викликає почуття свіжості, додаючи новий поштовх динамічному розвитку.

На завершення розгляду ролі лідера у джазовому колективі поставимо питання, можливо трохи неочікуване в цьому контексті, – питання про кількість лідерів. На перший погляд, природним має бути їх зведення до мінімуму, – цьому знаходимо часте підтвердження на практиці. В той же час, при більш уважному аналізі останньої простежується поява, наприклад, двох лідерів (Ч. Паркер – Д. Гіллеспі, Ч. Бейкер – Дж. Малліган, Д. Брубек – П. Дезмонд, Ол. Зубов – Б. Фрумкін), а то, навіть, і трьох. Взірєць – відоме вільнюське тріо у складі В. Ганеліна, В. Тарасова, В. Чекасіна.

Вже сама аббревіатура “ГТЧ”, що складена з перших букв їх прізвищ (замість більш зручної та звичайної назви “Тріо Ганеліна”), вказує на своєрідність ситуації. У статті Ю. Барбана здійснено спробу її уточнити: «Ганелін частіше за інших визначає стратегію побудови композицій, виконавські “ролі”, розміщуючи у них змістовні акценти» [6, с. 227]. В. Тарасову «належать» <...> численні орнаментальні деталі тих музичних “побудов”, котрі здійснюються на сцені сумісними зусиллями виконавців» [там само]. Про В. Чекасіна написано трохи інакше: “<...> саме він додає до виконавства надзвичайну духовну насиченість, пронизливу напругу почуттів” [там само]. Як бачимо, Ю. Барбан робить певні узагальнення відносно тлумачення функції лідера окремими учасниками ансамблю. На наш погляд, їх слід доповнити спостереженнями від виконання цих функцій в умовах конкретних композицій, зокрема, твору “Домашнє музикування”, на московській прем’єрі якого довелось бути автору цих рядків. Полістилістика (тобто різка зміна ситуації), контрастна поліфонія як домінуючий тип фактури (діалог по вертикалі і горизонталі), зрідка відтінена гомофонією окремих розділів, значна тривалість соло, обумовлена швидше емоційним станом музикантів у дану мить, ніж задалегідь виміряною структурою (що підтвердили у бесіді після концерту і його учасники); нарешті, “взаємообмін” інтонаціями – все це є свідченням намагання утвердити власне “я”, і, водночас, знайти порозуміння з колегами.

Цей процес не міг не позначитись на тлумаченні лідерської функції, яка то переходить – подібно до естафетної палички – від одного музиканта до іншого, то виглядає співставленням кількох різних авторських позицій в одночасності. Таке ускладнення форм прояву лідерства поступово стає нормою сучасного джазу, наскільки можна судити по матеріалах часописів – київського – “Джаз” [3], або паризького – “Jazzman” [8]. Чергове тому підтвердження знаходимо у бесіді О. Кизлової з учасниками українсько-польського тріо у складі: Ю. Яремчик – альт-саксофон, М. Токар – контрабас, М. Гош – барабани [3, с. 2–4].

Таким чином, традиційне розуміння функції лідера, властиве класичним течіям, зовсім не заперечується, а, навпаки, розширюється і уточнюється. Власне, весь розвиток джазу відбувається під знаком оновлення та удосконалення цієї ролі, і тому постійне й послідовне її дослідження залишається нагальною потребою джазології.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бриль И. Словарь наиболее употребительных слов [Текст] / И. Бриль // *Практический курс джазовой импровизации (на фортепиано) [Ноты]*. – М. : Сов. композитор, 1987. – С. 52–53.
2. Волков К. Москва: джазовые клубы. Опыт краткого обзора [Текст] / К. Волков // *Джаз-квадрат*. – Минск : 1998. – № 9–10. – С. 32–35.
3. Кизлова О. «Пограничный креатив» [Текст : Бесіда О. Кизлової з Н. Яремчуком, М. Токарем, М. Гошем / О. Кизлова // *Джаз*. – Київ : 2006, № 2. – С. 2–4.
4. Королёв О. К. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки. Термины и понятия [Текст] / О. К. Королёв. – М. : Музыка, 2002. – 167 с.
5. Озеров В. Ю. Словарь специальных терминов [Текст] / В. Ю. Озеров // *Коллиер Дж. Л. Становление джаза*. – М. : Радуга, 1984. – С. 357–376.
6. Советский джаз. Проблемы, события, мастера [Текст]. – М. : Сов. композитор, 1987. – 592 с.
7. Berendt Er. I. *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie [Text]* / Er. I. Berendt. – Krakow : PWM, 1979. – 539 s.
8. Peremarti Th. *Guide du jazz a New York [Text]* / Th. Peremarti // *Jazzman*. – Paris : 1997, № 29. – P. 4–11.
9. Wasserberger Ig. a *Kolektiv. Jazzovy Slovník [Text]* / Ig. Wasserberger a Kolektiv. – Bratislava : St. hud. vyd., 1966. – 351 s.
10. Wicke P., Ziegenrucker W. *Rock, pop, jazz, folk [Text]* : *Handbucher der popularen Musik* / P. Wicke, W. Ziegenrucker. – Leipzig : VEB Deutscher Verlag fur Musik, 1986. – 583 s.

ТВОРЧЕСТВО ГРУППЫ «KING CRIMSON» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ АРТ-РОКА

Розглядається роль групи "King Crimson" з позиції загальних ідейних засад напрямку арт-рок. Аналіз виявляє традиційні та новаторські риси композиції "Lizard".

Рассматривается роль группы «King Crimson» с точки зрения идейных основ направления арт-рок. Анализ демонстрирует традиционные и новаторские черты композиции «Lizard».

The article considers the role of King Crimson group from the basic art-rock style ideological directions standpoint. The "Lizard" composition's analysis demonstrates traditional and innovative patterns.

В современном музыковедении сильна тенденция к поиску точек соприкосновения между разного рода процессами культуры. В последнее время всё больше исследований посвящается рок-музыке. Понятно, что и джаз, и рок требуют для своего описания особого языка. Так в недрах традиционного музыковедения появляется отдельное направление, в котором формируются и своя терминология, и свой язык описания¹. Данная статья посвящена искусству арт-рока и находится в русле новейших исследований в этой области.

Объектом анализа является рок-музыка во всем многообразии ее стилевых направлений, а **предметом** – взаимовлияние западноевропейских музыкальных традиций и рок-культуры.

Цель статьи – выявить основные принципы искусства *арт-рок* на рубеже 60-х – 70-х годов XX ст.

Материалом для исследования послужило творчество группы «King Crimson» (лидер – Роберт Фрипп) как наиболее яркого представителя этого направления. Осознать и оценить истинные масштабы творчества группы «King Crimson» можно лишь с позиций сегодняшнего дня. Её духовно-этический и художественный потенциал позволяет усматривать в ней уникальный феномен популярной музыкальной культуры рубежа 60-х – 70-х годов XX ст.

Среди музыкальных явлений XX ст. рок-музыка занимает особое место. Уже на первом этапе её возникновения поражает мощь выплеснувшихся в ней на поверхность эмоций, связанных с социальными противоречиями, охватившими Запад в начале 60-х годов.

Появление рок-музыки символизировало духовные поиски молодого поколения, которое не устраивали образ жизни и ценности их родителей, поэтому неудивительно, что и по сей день многие воспринимают её

¹ Имеются в виду исследования А. Цукера [8], В. Конен [3], В. Сырова [7], а также новейшие – монографии Е. Савицкой [6], В. Откидача [5], магистерская диссертация Е. Андреева [1].

исключительно как «музыку бунта». Однако наряду с социополитической ситуацией возникновению и развитию рок-музыки способствовали и культурные факторы. Так, В. Сыров считает, что именно ввиду тесной связи рок-музыки с обществом и культурой возникают стилевые и культурологические проблемы. «Одна из главных, – пишет исследователь, – это проблема культурных, жанровых и стилевых контактов рока и мира “большой” музыки, то, как в этой сфере происходит интегрирование различных “языковых” и “речевых” потоков и традиций, в частности, традиций европейской классики» [7, с. 3].

Прежде чем приступить к рассмотрению направления «арт-рок», необходимо определить, что же представляет собой рок-музыка в целом. Авторитетный знаток и исследователь этого направления С. Коротков полагает, что рок-музыка изначально является синтезом различных музыкальных культур: негритянской, восточной и европейской [4]. Музыковед Е. Савицкая [6] рассматривает её как синтез музыки, поэтического текста и театрального действия. Важной отличительной особенностью рока является преобладание в нём (так же как и в джазе) импровизационного начала².

Несмотря на свои изначальные установки, предполагающие отрыв от академизма, в дальнейшем рок не избежал взаимодействия с академической музыкой. Так, А. Цукер отмечает причины, по которым наибольший интерес вызывала и продолжает вызывать у рокеров музыка эпохи барокко: в массовом сознании укоренилось представление о барокко как о возвышенном, отрешенном от повседневности, и, следовательно, весьма притягательном искусстве [цит. по: 6, с. 71]. Близкими рок-музыке являются и свойственные музыке барокко импровизационность, виртуозность, яркость динамических и тембровых контрастов.

Обращаясь непосредственно к направлению «арт-рок», необходимо определить, какое значение этого термина следует считать наиболее приемлемым и точным. Поскольку «арт» означает искусство, это направление можно определить как «искусный рок» – «рок, который творится по законам искусства, а не народного творчества» [4, с. 168]. По традиции принято считать арт-роком музыку, написанную в крупной форме с выраженными признаками монотематизма и сюжетности (концептуальностью), с наличием музыкальных инструментов симфонического оркестра (обладающих своей семантической нагрузкой).

Направлению арт-рок исторически предшествовали эксперименты «Beatles» с камерной струнной музыкой барокко (в частности, композиция «Yesterday», 1965). Идея использования как интонаций классической музыки, так и прямых цитат из классических произведений получает свое развитие

² Музыкальный материал не фиксируется в нотной записи.

в творчестве групп «The Nice», «Art Nova», «Procol Harum» и достигает своей кульминации в творчестве таких ансамблей, как «Genesis», «Gentle Giant», «Yes» и «King Crimson».

Возвращаясь к термину «арт-рок», необходимо упомянуть исследование В. Сырова [7], где автор употребляет приставку «арт» и как творческую тенденцию, и как стиль, разделяя стилевой процесс и стилевую структуру.

Согласно В. Сырову, важнейшими признаками арт-рока являются следующие тенденции. 1. Усиление художественной функции в первоначально прикладном социокультурном феномене. На первых этапах своего существования рок-музыка имела социополитический подтекст и именовалась «музыкой протеста». Отметим, что оказавший сильное влияние на рок-музыку рок-н-ролл был представлен танцевальными жанрами. Таким образом, произошла эволюция от «музыки для ног» к «музыке для головы». 2. Расширение жанровых и стилевых установок. Композиции приобретают сложную структуру, черты программности, им свойственно усложнение драматургических решений. 3. Ориентация на европейскую классическую музыку. Музыкальные композиции арт-рока построены по «классическим законам», хотя перкуSSIONность и «блюзовые» интонации (пониженные III и VII ступени в натуральном мажорном звукоряде) указывают на негритянские корни.

С. Коротков [4] выделяет три основных способа соединения рок-музыки с классикой. Первый – использование классических тем, аранжированных в стиле рок-музыки. Второй способ заключается в сотрудничестве рок-коллективов с крупными симфоническими оркестрами. Ярким примером здесь может послужить альбом «Beatles» «Сержант Пеппер», в записи которого участвовали музыканты Лондонского симфонического оркестра. И, наконец, третий – создание роковых композиций по законам классических произведений крупной формы, а также так называемых рок-сюит, основанных на самостоятельном музыкальном материале. Таковыми являются, например, альбом «Pink Floyd» «Ummagumma», их же композиция «Athom Heart Mother» из одноименного альбома, альбом «Jethro Tull» «Thick as a Brick».

Однако наиболее ярко последний способ проявился в творчестве крупнейшего представителя авангардного арт-рока на рубеже 60-х – 70-х годов XX ст. – рок-коллектива «King Crimson» и его неизменного лидера Роберта Фриппа. С самого начала группа ориентировалась на усложненные формы письма. Стиль ее в значительной степени сформировался благодаря стихам Питера Синфилда, в которых синтезируются мифология и урбанистика, тонкая лирика и гротеск. Такой видел автор окружающую человека современную обстановку в песне «Pictures of a city» («Картины города»):

*Concrete cold face cased in steel / Stark sharp glass-eyed crack and peel /
Bright light beam brake and squeal / Red white green neon wheel.*

*Бетонный холодный лик, оправленный в сталь, / Застывший... жестокий... стеклянноглазый... трещины и короста... / Свет... вопль... луч... тормоза и визг, / Красный... белый...зеленый...неоновое колесо*³.

Ярким примером символично-мифологического содержания может послужить текст песни «In the Wake of Poseidon» («На поводе у Посейдона») из одноименного альбома:

Plato's spawn cold ivied eyes / Snare truth in bone and globe. / Harlequins coin pointless games / Sneer jokes in parrot's robe.

Холодные заросшие глаза порождений Платона / Ищут истину в костях и сфере. / Арлекины измышляют бессмысленные игры, / Глумятся шутками в попугайском наряде.

Two women weep, Dame Scarlet Screen / Sheds sudden theatre rain, / Whilst dark in dream the Midnight Queen / Knows every human pain.

Две женщины рыдают, дама Скарлет Скрин / Проливает внезапный театральный дождь, / А в темной дреме Полночной Королеве / Ведомы все человеческие страдания.

В музыкальном аспекте характерные стиливые особенности «King Crimson» заключаются в нарочито экспрессивном звуке электрогитары, доладовой архаике, элементах свободного джаза, использовании сонористических приемов и алеаторической техники. Сам Роберт Фрипп высказывался о целях и установках коллектива следующим образом: «Основная задача «King Crimson» – организовать анархию, использовать скрытую силу хаоса и позволить различным влияниям взаимодействовать друг с другом и находить свое собственное равновесие» [2].

Идея взаимопроникновения академической и рок-музыки нашла свое отражение в композиции «Lizard» из одноименного альбома «King Crimson». Обратимся к её анализу. Композиция «Lizard» («Ящерица») является наиболее показательным примером создания рок-группой классической роковой сюиты. Элементы классического музыкального языка пронизывают все композиционные пласты: от формы, жанра и стиля до ладогармонической системы. Особое внимание стоит обратить на инструментальный состав, совершенно не свойственный рок-музыке: в «Lizard» присутствуют такие инструменты, как гобой, саксофон, корнет, тромбон, флейта, рояль.

Важным инструментом в арсенале «King Crimson» является меллотрон – редкий и уникальный клавишный электромеханический инструмент, изобретённый в начале 1960-х годов. В нём использовались закольцованные ленты с предварительно сделанными записями струнных и духовых инструментов. Механизм каждой клавиши содержал небольшую магнитную плёнку с записанным звуком. При нажатии клавиш проигрывался записанный

³ Перевод В. Кальницкого [2].

на плёнке звук и таким образом инструмент звучал. Когда клавиша отпускалась, пружина возвращала плёнку с записью в исходное положение.

Для начала анализа необходимо определить жанровый статус данной композиции. Учитывая её продолжительность, составляющую 23'22" (невероятно большой объем по сравнению с традиционными песнями рок-музыки: длительность наиболее авангардной и содержательной на тот момент композиции Джона Леннона «Революция № 9» составляла 8'22"), отметим, что композиция «Lizard» является произведением крупной формы. Наличие в композиции четырех частей, каждая из которых имеет название⁴, позволяет считать её программной. Несмотря на то, что все части звучат без перерыва, создавая целостность всего произведения, музыкальный материал каждой части меняется соответственно заложенному в нём сюжету.

I часть. «Пробуждение принца Руперта». В. Кальницкий в книге «Русифицированный King Crimson» [2] пишет, что основной темой как самого альбома, так и композиции «Lizard» является конфликт Востока и Запада. Автор поэтического текста П. Синфилд сопоставляет два события, относящиеся к 1241 году – политическую борьбу Фридриха II против насаждения церковных догм в Европе и монгольское нашествие в Азии. I часть написана в куплетной форме. Первый куплет представляет собой дважды проведенную главную тему всей композиции.

Главная тема элегического характера звучит у вокалиста и длится 8 тактов (размер 4/4), образуя 4 строфы куплета (четырежды проведенный двухтактовый мотив):

*Farewell the temple master's bells / His kiosk and his black worm seed/
Courtship solely of his word / With Eden guaranteed.*

*Прощайте, колокола настоятеля храма, / Его беседка и черное
цитварное семя, / Одинокая учтивость его речи, / В которой обещан Рай.*

Композицию открывает мини-вступление: тема на нисходящей последовательности звуков электрооргана, сливающихся затем в диссонирующий аккорд-кластер. За ним следует куплет – основная тема, урояля, на фоне контрапункта, напоминающего противосложение классической фуги, но с джазовыми интонациями. Припев характеризуется вступлением основных инструментов группы – электрогитары, бас-гитары, ударных, при этом каждый инструмент исполняет самостоятельную партию, образуя полифоническое звучание.

В припеве присутствует также излюбленный прием рок-музыкантов конца 60-х годов – запись звука гитары, прокрученная в обратную сторону. В следующем куплете в партии ударных появляется характерный ритм болеро, предваряющий II часть. Вместо припева звучит главная тема, хотя вокальная

⁴ См. таблицу 4.1 в Приложении (с. 415).

партия уступает место инструментальному проигрышу, где звучание струнных инструментов заменяет тембр меллотрона.

II часть – «Болеро. Рассказ павлина» – начинается с соло трубы на фоне непрерывного ритма болеро ударных. Звучит новая меланхоличная тема, в ней присутствуют тональная неустойчивость, минорная и мажорная окраска, джазовая гармония. Затем вторая тема проводится у гобоя, и, посредством небольшой связки, возвращается главная. В конце проведения главной темы джазовые аккорды в партии рояля предупреждают о начале нового эпизода – джазовой импровизации, которую исполняют инструменты, типичные для этого стиля (саксофон, тромбон, корнет, рояль). Ударные в общей импровизации не участвуют, продолжая остигатный ритм болеро. В среднем эпизоде – импровизация соло тромбона – явственно слышны восточные интонации.

По мере развития возрастает напряжение, приводящее к кульминации – диссонирующему аккорду у рояля и монотонным секундовым интонациям у медных духовых. Разрешение кульминационного момента осуществляется через тональную последовательность Es–F–C и звучание гобоя, исполняющего фрагменты второй темы.

III часть. «Битва стеклянных слез» – общая кульминация всего цикла. Название символизирует сражение мировых идей и одновременно указывает на реальные военные действия 1241 года. Необычна также структура данной части: она сама по себе является «циклом в цикле» и состоит из трех самостоятельных эпизодов с названиями.

Раздел 1. «Рассветная песнь». Тайнственно звучит небольшое вступление у английского рожка. Снова появляется вокальная партия, исполняющая «рассветную песнь», являющуюся новой темой цикла:

*Night enfolds her cloak of holes / Old moon-light stalks by broken ploughs /
Around the river meadow. / Hides spokeless wheels in shadow. / Sentries lean thron
wood spears / Blow on their hands, stare eastwards.*

*Ночь развернула свой дырявый плащ, / Древний лунный свет крадется по
разрозненным пашням / Над речным лугом. / Прячет в тень колеса без спиц. /
Часовые опираются на терновые копыя, / Согревают дыханием руки, глядят
на восток.*

Затем вокал сменяют все электроинструменты и ударные, звучит тема вступления, которая приобретает зловещий оттенок благодаря типичному «кримзоновскому саунду» с многочисленными тритоновыми интонациями в партии бас-гитары и разнообразными виртуозными ритмическими рисунками в партии ударных.

Раздел 2. «Последняя схватка». «Битву» продолжает новая тема – «поступить» (соло нескольких саксофонов, обрамленных пассажами флейты). Небольшая остановка в «сражении» представлена продолжительным аккордом

меллотрона, после чего «битва» разгорается с новой силой – ансамбль *tutti* ведет тему-«поступь», а рояль импровизирует на тему вступления. Конец «сражения» знаменует генеральная пауза у всех инструментов, остается только бас-гитара на ноте *g* с фермой, звучат отголоски темы вступления.

Настроение последнего, *третьего раздела* – «Стенания принца Руперта» – точно передает тритоновая интонация *G–Cis*. По концепции цикла «Lizard» здесь принц Руперт скорбит о поражении в битве и неудавшейся попытке примирения Востока и Запада. Звучит тема-«поступь» из предыдущего раздела: она проводится в партии электрогитары и приобретает вместо агрессивного спокойный характер. Затем следуют размеренные удары литавр, символизирующие траурное шествие⁵, которое постепенно удаляется.

IV часть – «Большой купол» – финальная, завершающая как композицию «Lizard», так и весь одноименный альбом. Резко контрастируя с предыдущим содержанием, она заостряет внимание слушателя на теме абсурда и нелепости. Название первой композиции альбома – «Circus» («Цирк») и музыкальный материал данной части позволяют предположить, что под «большим куполом» подразумевается именно цирковой купол. Продолжительность части чуть больше минуты, и всё это время звучит утрированно примитивный вальс. Присутствие в нём одновременно электро- и акустических (классических) инструментов придает музыке черты сходства с мелодией музыкальной шкатулки (или мелодией, сопровождающей номер циркового канатоходца). Наблюдения над процессом развития музыкальной композиции «Lizard» обобщены в Таблице (см. Приложение).

Итак, в данной композиции претворены важнейшие принципы арт-рока.

1) Усиление художественной функции происходит ввиду глубины содержания поэтического текста, наличия сложного сюжета, включающего исторические мотивы. Усложненной оказалась и семантическая функция инструментов: в «Lizard» появляются труба (сигнальный знак), английский рожок (традиционно для классической музыки олицетворяющий «печальный образ»), ударные (в своей традиционной ритмической функции, особенно в эпизодах, связанных с образом и ритмом болеро), медные духовые (ансамбль медных духовых инструментов – траурно-скорбный образ) и т. д.

2) Ориентация на европейскую классическую музыку выразилась в использовании сюитного принципа композиции, монотематизма, семантики инструментальных тембров.

Традиции европейской музыкальной классики повлияли также на распределение «ролей» музыкальных инструментов: темы проводятся у разных инструментов (или их групп), в то время как в рок-музыке самые ответственные

⁵ Отметим аллюзию на заключительный эпизод из «Ромео и Джульетты» П. Чайковского.

фрагменты исполняются соло. (В этом обнаруживается сходство с симфонической западноевропейской музыкой).

3) Расширение жанровых и стилевых установок проявилось в собственно композиционной новации – возникновении рок-сюиты как формы композиции. В связи с этим используются соответствующие принципы музыкальной драматургии, усиливающие тематическое единство: а) тенденция к монотематизму (основная тема звучит в I, II и III частях); б) предвосхищение тематизма (тема болеро II части зарождается в I) и повторение темы предыдущей части в последующей (появление темы-«поступи» из 2-го раздела III части в 3-м разделе III части).

Следует обратить особое внимание на заметный интерес коллектива «King Crimson» к духовым инструментам симфонического оркестра. Ни один из ранних альбомов группы (до 1975 г.) не обходится без помощи тембровых красок этих совершенно не свойственных рок-музыке инструментов⁶. Можно указать на такие инструменты, как гобой, английский рожок, флейта, кларнет, труба, тромбон. При этом каждый инструмент является частью концепции, заложенной автором, и олицетворяет того или иного её героя. Информативную нагрузку в композициях несет не только тема, но и особый тембр, не поддающийся подражанию электронными инструментами.

Таким образом, наряду с «Beatles», «King Crimson» завоевала право на звание одного из величайших достижений в истории рок-музыки.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев Е. Гармоническое мышление группы the doors в жанровом аспекте [Текст] : [магистерская диссертация] / Е. Андреев. – Харьков : ХГУИ, 2008. – 107 с.
2. Кальницкий В. Русифицированный King Crimson [Текст] / В. Кальницкий. – СПб : Кристалл Фоно, 2000. – 320 с., ил.
3. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века [Текст] / В. Конен. – М., 1994. – 160 с.
4. Коротков С. История современной музыки [Текст] / С. Коротков. – Киев, 1996. – 291 с.
5. Откидач В. Рок-музыка і світовий художній процес [Текст] / В. Н. Откидач. – Харків : ХДАК, 2005. – 294 с.
6. Савицкая Е. King Crimson. Великие обманщики [Текст] / Е. Савицкая. – М., 2008. – 368 с., нот., ил.
7. Сыров В. Стилевые метаморфозы рока или путь к третьей музыке [Текст] / В. Н. Сыров. – Н. Новгород : Изд-во НГУ, 1997. – 209 с.
8. Цукер А. И рок, и симфония [Текст] / А. М. Цукер. – М., 1994. – 208 с.

⁶ Характерные динамические особенности рок-музыки, связанные с возможностями усиления звука электронными инструментами, не предполагают наличия «тихих» акустических инструментов, требующих качественной аппаратуры для звукоусиления и особой «дисциплины» среди исполнителей-электронистов.

Додаток



Лл. 1.1. Микола Лисенко в роки навчання у ІІ Харківській Гімназії
(з альбому: Filenko T., Bulat T. *The World of Mykola Lysenko: Ethnic identity, music, and politics in nineteenth and early twentieth century Ukraine /Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the USA.* — Edmonton: Ukrainian Millennium Foundation, 2001. — VIII, 434 p.: fot.)



Іл. 1.2. Харків, 14. 01. 1904 р.

М. В. Лисенко з учасниками Ювілейного комітету.

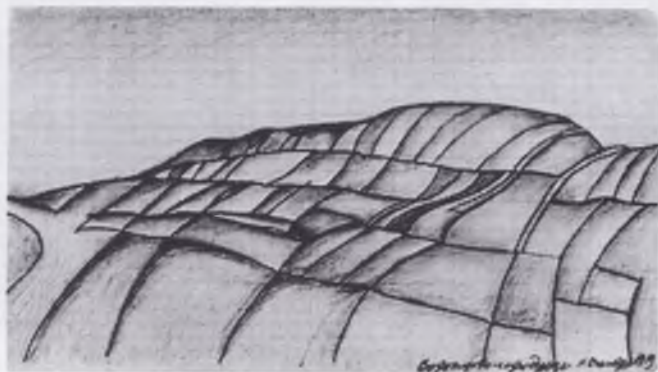
Сидять (зліва направо): Валерія О'Коннор Вілінська, (Костянтин Бич-Лубенський), Микола Лисенко, Степан Васильківський, Микола Міхновський, Варвара Токарева Кричевська, дружина лікаря Ніколаєва, шурин лікаря Ніколаєва — оперний співак;

другий ряд: фотограф А. М. Іваницький, Олександр Вілінський, лікар Ніколаєв, Василь Кричевський, Микола Уваров, невідомий студент.

(Фото А. М. Іваницького)



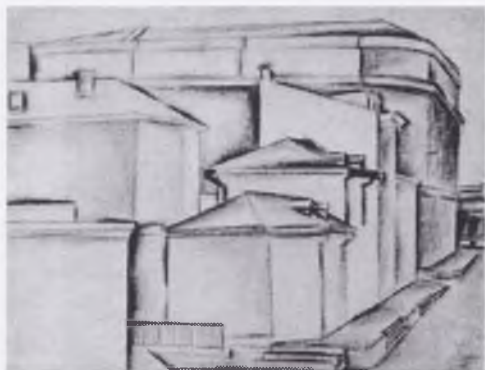
Ил. 4.1. Автопортрет. 1926. Б., кар.



Ил. 4.2. Воронцово городище. Огороды. 1919. Б., цв. кар. 11 x 20



Ил. 4.3. Огороды. 1921. Б., кар. 25 x 35



Іл. 4.4. Харьков. 1922. Б., кар. 22 x 28



Іл. 4.5. Зеленый город. 1923. Б., кар.



Іл. 4.6. Бельё на ветру. 1921. Цв. б., аппликация. 21 x 22



Ил. 4.7. Стекло. 1921. Цв. б., аппликация, акв. 21 x 22



Ил. 4.8. Рюмки № 2. 1919. Б., кар.



Ил. 4.9. Супрематическая композиция. 1929. Б., кар. 16 x 19



Ил. 4.10. Черников Я. Архитектурная композиция



Ил. 4.11. Холодная весна. 1921. Цв. б., аппликация. 21 х 22



Ил. 4.12. Харьков. 1931. Б., тушь, акв. 42 х 27



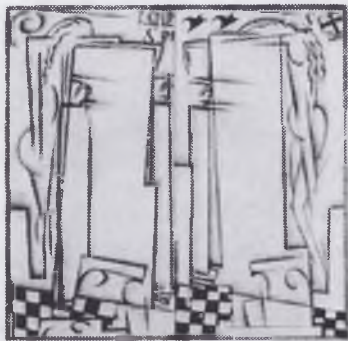
Іл. 4.13. Лисицкий Л. М. Генплан спорткомплекса. 1925



Іл. 4.14. Рисунок конторским карандашом. 1923. Б., цв. кар. 11 x 14



Іл. 4.15. Натюрморт. Одесса. 1923. Б., синий кар. 28 x 22



Ил. 4.16. Диптих «25 июля». 1918. Б., свинц. кар. 18 x 18



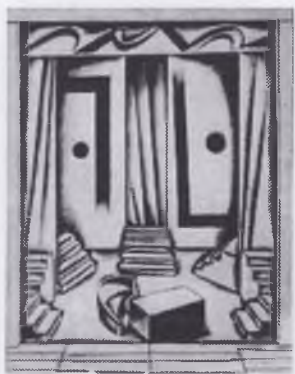
Ил. 4.17. Обложка сборника «Семь плюс три». 1916. Б., кар. 30 x 30



Ил. 4.18. Фронтиспис сборника «Семь плюс три». 1916. Б., кар. 30 x 30



Ил. 4.19. Обложка «Интернационал». 1921. Б., кар. 22 x 35



Ил. 4.20. Фавн. Эскиз декорации. 1922. Б., кар. 39 x 31



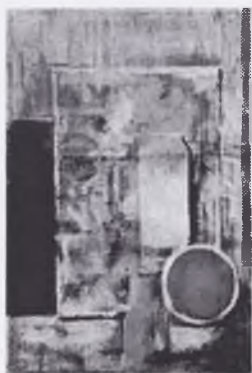
Ил. 4.21. Хубеане. Эскиз декорации. 1923.
Б., гуашь, аппликация. 44 x 33



Ил. 4.22. Кандинский В. В. Два овала. 1919. 107 x 89,5. ГРМ



Ил. 4.23. Самохвалов А. Н. Круг музыкальных форм. 1920



Ил. 4.24. Самохвалов А. Н.
Натюрморт с банкой киновари. 1930



Ил. 4.25. Самохвалов А. Н. На стадионе. 1931



Ил. 4.26. Самохвалов А. Н. Военизированный комсомол. 1933



Ил. 4.27. Леже Ф. Шарло кубист. Кукла для фильма
«Механический балет». 1924

Табл. 4.1. Композиция «Lizard» группы King Crimson

I ч.	II ч.	III ч.			IV ч.
<i>Prince Rupert Awake</i> Пробуждение принца Руперта	<i>Bolero – The Peacock's Tale</i> Болеро – Рассказ павлина	<i>The Battle Of Glass Tears</i> Битва стеклянных слез			<i>Big Top</i> Большой купол
		<i>1. Down song</i> Песнь рассвета	<i>2. Last skirmish</i> Последняя схватка	<i>3 Prince Rupert's Lament</i> Стенания принца Руперта	
Куплетно-припевная форма, но вместо второго припева – инструментальный куплет ABAA1 (C – переход)	ABCDB	«цикл в цикле» ABA1CA D A/C			Функция коды данной композиции и всего альбома (длится 1 минуту)
Проведение основной темы композиции Зарождение темы болеро II ч. a-moll – A-dur	Продолжение тематического развития, возвращение основной темы I ч. (g-moll) В конце – модуляция в C-dur	Звучание основной темы I части (c-moll) Появление темы соло англ. рожка, новой темы цикла («рассветная песнь»)	Появление новой «темы-поступи» Темы английского рожка (из предыдущей части)	«тема-поступь»	Примитивный «вальс» – аллюзия к первой песне всего альбома («Цирк»)
Вокал, рояль, эл. орган, бас-гитара, эл. гитара, меллотрон	Труба, ударные, гобой, саксофон, тромбон, корнет, рояль	английский рожок, вокал, все электроинструменты и ударные	несколько саксофонов, флейта, меллотрон, тютти всех инструментов	Электрогитара, литавры	Одновременное присутствие электро- и акустических (классических) инструментов

Відомості про авторів

Антонець Олена Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Бенч Ольга Григорівна – кандидат мистецтвознавства, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського, заступник міністра культури і туризму України.

Белік-Золотарьова Наталія Андріївна – професор кафедри хорового диригування ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Вакалюк Петро Андрійович – старший викладач кафедри духових та ударних інструментів Львівської Національної академії музики ім. М. В. Лисенка.

Веркіна Тетяна Борисівна – народна артистка України, професор, кандидат мистецтвознавства, ректор ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Вольська Людмила Вікторівна – викладач середньої спеціальної музичної школи м. Києва.

Голяка Геннадій Петрович – викладач, провідний концертмейстер кафедри хореографії, ОГМ, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Григор'єва Ольга Борисівна – старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

? **Гуріна Алла Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії і теорії світової та української музичної культури ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Деркач Лариса Анатоліївна – старший викладач кафедри сольного співу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Драгулян Валерій Валерійович – аспірант кафедри історії і теорії світової та української культури ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Дрожжина Наталя Володимирівна – доцент кафедри музичного мистецтва естради та джазу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Еньська Олена Юріївна – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри хореографії, ОГМ, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Зав'ялова Ольга Костянтинівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Зув Сергій Павлович – кандидат мистецтвознавства, викладач Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Іванова Маргарита Анатоліївна – викладач музично-теоретичних дисциплін Сумського вищого музичного училища ім. Д. С. Бортнянського.

Козак Олександра Іванівна – кандидат філософських наук, доцент кафедри теорії музики ХДАК.

Колчанова Людмила Миколаївна – здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства ХДАК.

Краснощок Катерина Юріївна – провідний концертмейстер кафедри сольного співу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Купріяненко Емма Борисівна – старший викладач кафедри камерного ансамблю ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Мадішева Таїсія Петрівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри сольного співу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Матюхін Володимир Петрович – кандидат філософських наук, професор кафедри хорового диригування ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Олендарьов Вадим Миколайович – кандидат мистецтвознавства, доцент ДДАМ ім. С. С. Прокоф'єва.

Очеретовська Неоніла Леонідівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри гармонії і поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Палій Ірина Олегівна – аспірантка ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Панасюк Валерій Юрійович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії, образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Пилатюк Олена Борисівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Львівської Національної академії музики ім. М. В. Лисенка.

Підпорінова Катерина Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального фортепіано ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Проходка Олена Анатоліївна – концертмейстер Полтавського музичного училища ім. М. В. Лисенка, викладач ДМШ № 2 м. Полтави, стипендіат Вагнерівського фестивалю в Байройті (2008).

Ржевська Майя Юріївна – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, професор кафедри естрадного виконавства Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Рябчун Ірина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач Київської дитячої академії мистецтв.

Савицька Наталія Владиславівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії музики Львівської Національної академії музики ім. М. В. Лисенка.

Сакало Олена Василівна – кандидат мистецтвознавства, доцент НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Сахно Ігор Леонідович – здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри історії музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Скорульська Роксана Микитівна – директор Музею Миколи Лисенка (МВДУК).

Соломонова Ольга Борисівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики етносів України НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Сухленко Ірина Юрївна – здобувач кафедри інтерпретології та аналізу ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Фекете Ольга Валентинівна – старший викладач кафедри спеціального фортепіано ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Чепалов Олександр Іванович – доктор мистецтвознавства, доцент ХДАК.

? **Червинська Наталія Володимирівна** – здобувач ступеню кандидата мистецтвознавства кафедри гармонії та поліфонії ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Шаповалова Людмила Володимирівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Шило Олександр Всеволодович – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри культурології Національної юридичної академії імені Ярослава Мудрого.

Юрченко Ольга Петрівна – аспірантка ХДУМ ім. І. П. Котляревського.

Видання Харківського державного університету мистецтв
ім. І. П. Котляревського

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/7
від 9 червня 1999 року як наукове видання для публікацій основного змісту дисертацій
на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальностями
мистецтвознавство (бюлетень № 4, 1999 р.)
та педагогічні науки (бюлетень № 2, 2000 р.).

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

Наукове видання
Випуск 24

Відповідальний за випуск	І. С. Драч, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи ХДУМ ім. І. П. Котляревського.
Редактор та упорядник	Л. В. Шаповалова, доктор мистецтвознавства, професор.
Технічний редактор	Л. В. Русакова

Видавництво «НТМТ»
Свідоцтво про Державну реєстрацію ДК № 1748 від 15.04.2004 р.
61072, м. Харків, пр. Леніна, 58, к. 106.

Підписано до друку 25.03.2009 р. Формат 60×84 1/16.
Умовн. друк. ар. 24,2. Обл. вид. ар. 27,5.
Друк лазерний. Замовлення № 210. Тираж 100 прим.

Віддруковано у друкарні ВАТ «Современная печать»
на цифровому лазерному видавничому комплексі Rank Xerox DokuTech 135.
Адреса: м. Харків, вул. Лермонтовська, 27. Телефон: (057)752-47-90