

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА,
ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

Збірник наукових статей
Випуск 36



Харків
2012

УДК 78.01
ББК Щ31
П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 1 від 30 серпня 2012 р.)*

Редакційна колегія:

ВЕРКІНА Т. Б. –	народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського (голова)
ДРАЧ І. С. –	доктор мистецтвознавства, професор
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. –	доктор мистецтвознавства, професор
КРАВЦОВ Т. С. –	доктор мистецтвознавства, професор
РОЩЕНКО О. Г. –	доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА М. Р. –	доктор мистецтвознавства, професор
ШАПОВАЛОВА Л. В. –	доктор мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник – Г. І. Ганзбург, канд. мистецтвознавства

П78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти** : зб. наук. ст. Вип. 36. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків : Вид-во «С. А. М.», 2012. — 384 с.
ISBN 978-966-8591-90-7

Збірник репрезентує новітні розробки науковців у галузях музикознавства, театрознавства та кінознавства. Перший розділ присвячено 95-літтю від дня заснування Харківської консерваторії (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського) і містить матеріали з історії та сучасної практики мистецької освіти, узагальнює педагогічний досвід Ф. Бугамеллі, В. Сирятського, В. Палкіна, А. Мирошникової, Т. Веркіної, О. Костенко. Другий розділ висвітлює актуальні питання теорії та історії музики, зокрема творчості К. В. Глюка, Р. Вагнера, С. Танєєва, К. Дебюссі, О. Мессіана, Л. Бернстайна. Матеріали третього розділу стосуються теорії та історії театру, практики сучасного кінематографу та театральної освіти. Четвертий розділ присвячено сучасній композиторській творчості та музичному виконавству.

Книга адресована музикознавцям, театрознавцям, кінознавцям, музикантам-виконавцям, діячам театру й кіномистецтва, викладачам, студентам і аспірантам мистецьких навчальних закладів, шанувальникам мистецтва, а також для поповнення фондів музичних, театральних та універсальних бібліотек.

ББК Щ31

ISBN 978-966-8591-90-7

© Харківський національний
університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, 2012

Зміст

Розділ 1

МИСТЦЕВЦЬКА ОСВІТА (ДО 95-ЛІТТЯ ХНУМ)

Щепакін В. Харківський період (1901–1918 рр.) Федеріко Алессандро Бугамеллі.....	6
Пупина О. Практика освоєння нотного тексту (из опыта обучения в классе специального фортепиано Т. Б. Веркиной)...	20
Сирятская Т. Виктор Сирятский – пианист, педагог, композитор, ученый.....	34
Сухленко И. Секреты мастерства: в классе Виктора Сирятского.....	48
Полтавцева Г. Теоретические дисциплины в современной подготовке музыканта.....	57
Прокопов С. Дирижерская школа наивысших достижений.....	77
Савельева Г. Творчі принципи професійного спілкування в класі хорového диригування В. С. Палкіна.....	90
Юрченко О. Роль класса цимбал ХНУИ им. И. П. Котляревского в развитии инструментального исполнительства.....	101

Розділ 2

ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ МУЗИКИ

Бабий О. Опера «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка в интеллектуально-творческой рефлексии Р. Вагнера.....	112
Можаяев Ф. Ария Летучего Голландца в контексте вагнеровской концепции <i>Durchkomponieren</i> в опере как драме...	121
Сидоров М. Духовное и светское в кантате «Иоанн Дамаскин» С. И. Танеева: особенности музыкального синтеза.....	132
Леонтьева Н. Импрессионистская стилистика этюдного опуса К. Дебюсси (на материале этюдов № 1 «Для пяти пальцев по г-ну Черни» и № 4 «Для секст»).....	142

Гарная Н. Об исполнительской интерпретации фортепианной фактуры К. Дебюсси (на примере медленных прелюдий из первой тетради «Прелюдий» для фортепиано).....	154
Жарких Т. Проблемы периодизации музыкального наследия О. Мессиана.....	166
Богатырева А. Интонационная семантика фортепианной сонаты Л. Бернштейна.....	176
Ганзбург Г. К типологии композиторских поколений.....	190
Приходько И. «Исполнительский подход» и теоретическое музыкознание.....	201
Удовиченко Н. Особенности организации музыкального времени и его выразительные возможности.....	212
Серебрянская А. Проблема тембрового переинтонирования: харьковский музыковедческий дискурс.....	223

Розділ 3

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І КІНЕМАПОТРАФ

Головін Ю. Складові багатоплановості існування актора на сцені.....	233
Кохан Т. «Читець»: від Бернхарда Шлінка до Стівена Делдрі... ..	246
Рубинский А. К «определению» театра кукол.....	257
Кобзар І. Проблеми виховання творчої особистості у ХНУМ (ХІМ) ім. І. П. Котляревського.....	273
Михайлова Н. Режиссерские новации в музыкальных спектаклях (заметки хормейстера).....	286

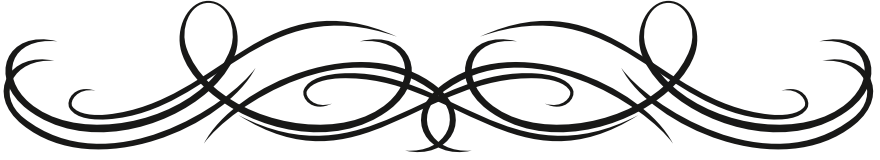
Розділ 4

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА МУЗИКА І ВИКОНАВСТВО

Белік-Золотарьова Н. Жанрові риси новели в часопросторі хорових сцен опери Г. Майбороди «Тарас Шевченко».....	297
--	-----

Григорьева О. Логика балладного смисло-, формо- и жанрообранования в вокальном цикле Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (на примере баллады «Янко Марнавич»)	308
Киценко Т. Особенности гармонического языка и формообранования во флейтовом концерте В. С. Губаренко...	317
Шубина О. Структура и функция «верочкиного аккорда» в оперной трилогии Юрия Ищенко	327
Сухомлінова Т. Проблеми періодизації хорової творчості Ганни Гаврилець	338
Цуранова О. Некоторые черты стилия духовно-музыкального творчества А. Щетинского (на примере хоровой симфонии «Узнай себя»)	348
Утина А. Становление и развитие струнного квартета в украинской музыке	356
Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів	368
Відомості про авторів	381

Розділ 1



МИСЛІВЕЦЬКА ОСВІТА (ДО 95-ЛІТТЯ ХНУМ)

УДК 03 : 78.071.2 (477.-54) “19”

Василь Щепакін

**ХАРКІВСЬКИЙ ПЕРІОД (1901–1918 рр.)
ФЕДЕРІКО АЛЕССАНДРО БУГАМЕЛЛІ**

Постановка проблеми. Історія музичної культури Харкова перших двох десятиріч ХХ ст. багата на славетні імена видатних митців: педагогів, виконавців-інструменталістів та співаків, композиторів, диригентів, які гідно презентували більшість європейських музичних виконавських і композиторських шкіл. Ще з середини ХІХ ст. дедалі все більш масово на теренах культурного центру Слобожанщини, як і інших культурних центрів півдня Російської імперії, пліч-о-пліч працювали та постійно гастролювали вихованці Празької, Віденської, Амстердамської, німецьких, італійських, російських консерваторій, Варшавського музичного інституту, Празької органної школи та подібних музичних навчальних закладів Європи та Росії. Зазвичай перебування в Харкові італійських музикантів було пов'язане з приїздами до Одеси і подальшими більш або менш тривалими гастролями в інших культурних центрах України італійської опери, яка протягом ХІХ – початку ХХ ст. стала одною з найголовніших ознак музичного побуту мешканців цих міст. На відміну від представників інших європейських шкіл, насамперед чеської і німецької, котрі осідали надовго в Україні і своєю тривалою музично-виконавською і педагогічною працею сприяли розвитку музичної культури їхньої нової батьківщини, значний відсоток музикантів з Італії, котрі відвідували

Україну в складі оперних труп – співаків (солістів, а іноді й артистів хору), оркестрових музикантів, капельмейстерів тощо – постійно змінювалися з майже щорічною ротацією в Україні їхніх оперних антреприз. Чи не єдиним виключенням з цього була Одеса, в якій у ХІХ – на початку ХХ ст. десятиліттями постійно працювали декілька італійських музикантів.

Тому ще цікавішою в цьому контексті є музична діяльність тих представників італійської музичної, зокрема співацької, традиції, які не обмежилися лише гастролями, а переселилися в Україну на тривалий час і присвятили роки і десятиріччя своєї праці виведенню її музичної культури на європейський рівень.

Одною з таких особистостей в історії музичної культури Харкова став Федеріко Алессандро Бугамеллі (1876–1949) – універсально обдарований музикант, талант якого чи не найяскравіше проявився в роки його життя в цьому місті. Він став одною з найяскравіших постатей в когорті західноєвропейських митців, які пов’язали з Харковом десятиліття плідної музично-педагогічної і просвітницької діяльності. Проте і до сьогодні сама постать цього музиканта і його плідна робота в Харкові детально не розглядалася і не аналізувалася. Нечисленними роботами з історії музичної культури Харкова та Харківського національного університету мистецтв (Ю. Т. Калачова, О. В. Конової, Н. О. Пирогової, Л. Г. Цуркан) або з питань становлення національної вокальної методики (Є. О. Єрошенко), а також спогадами М. Рейзена про свого вчителя друкowana інформація про Ф. А. Бугамеллі майже повністю вичерпується.

Актуальність даної статті обумовлена намаганням якомога багатогранніше представити цю особистість у контексті музичних міжнаціональних і міжкультурних зв’язків і впливів, що були характерними на ті часи майже в усіх ланках музично-культурного життя як Харкова, так і усього півдня Російської імперії. **Об’єктом** дослідження є музична культура Харкова перших двох десятиліть ХХ ст., **предметом** – діяльність за ті часи в місті Ф. А. Бугамеллі. **Мета** дослідження – висвітлення та аналіз багатогранної діяльності Бугамеллі-музиканта в Харкові в 1901–1918 рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. Запрошенню Ф. А. Бугамеллі до штату викладачів музичного училища Харків-

ського відділення Імператорського російського музичного товариства (далі ХВ ІРМТ) передував вихід з числа його викладачів досвідченого фахівця С. Ю. Моте – вихованки видатної співачки і педагога з європейським ім'ям П. Віардо-Гарсія [16, с. 39]. Інформуючи про початок роботи в музичному училищі молодого італійського музиканта, безіменний кореспондент «Російської музичної газети» зазначав: «Дирекція музичного училища місцевого Відділення І.Р.М.Т. запросила <...> нового викладача співу, п.[ана] Федеріко Бугамеллі з Болоньї. Останній отримав солідну різнобічну музичну освіту, як співак, піаніст і композитор. П. Бугамеллі – лауреат королівської філармонічної академії, а також консерваторії у м. Пезаро. Закінчивши курс, він роки три присвятив переважно капельмейстерській діяльності, був оперним диригентом в найголовніших театрах Італії, не залишаючи композиторських праць; його опера йшла з успіхом в Болоньї і Модені. Потім п. Бугамеллі присвячує себе педагогічній діяльності на посаді професора співу в Болоньї, де завжди міцно утримувалися класичні традиції старовинної італійської школи співу, і вже виховав учнів, які виступають з успіхом на оперних сценах в Італії. І все-таки, чи буде в змозі італійський професор навчати **російських** співаків для **російського** репертуару? [виділено в тексті – В. Щ.]» [14]. Це та попереднє джерело спростовують поширену в деяких довідкових виданнях інформацію про рік початку роботи Бугамеллі в Харкові, адже окрім вірної (1901), існують ще три різні дати: 1897, 1906 і 1907 рр. Отже, як зазначалося в кореспонденції в «Російській музичній газеті», в 1901 р. посаду викладача співу в музичному училищі ХВ ІРМТ обійняв досвідчений, різнобічно обдарований фахівець, який на час приїзду до Харкова мав досвід капельмейстерської, педагогічної й композиторської діяльності в себе на батьківщині. Така універсальність музиканта не була в ХІХ – на початку ХХ ст. якимось виключним явищем – в Харківському музичному училищі тих часів працювало чимало яскравих музикантів, які вдало і плідно поєднували декілька сфер музичної діяльності – виконавську, педагогічну, капельмейстерську, нерідко і композиторську (С. В. Неметць, І. І. Слатін, пізніше С. С. Глазер, К. К. Горський, А. А. Юр'ян, Ф. В. Кучера та ін.).

У довідкових джерелах та нечисленних дослідницьких працях надається доволі значний (проте різний і не завжди точний) перелік

учителів Бугамеллі в різні періоди його навчання в Пезаро та Болоньї: П. Масканьї (більшість джерел), У. Мазетті (в усіх джерелах), А. Буцці [8], А. Мартуччі [8], Ф. Бузоні [12, с. 33], [20, с. 57], Д. Крешентіні [11, с. 27], [20, с. 57].

Першим музичним навчальним закладом, в якому Бугамеллі розпочинав музичну освіту в Пезаро, на батьківщині Дж. Россіні, був відкритий за заповітом видатного композитора в будинку Палацу Олів'єрі в 1882 р. музичний ліцей, який не мав статусу консерваторії. Формуванню високої репутації ліцею з перших років її існування сприяла популярність його перших керівників – відомих італійських композиторів К. Педротті і, особливо, уславленого автора «Паяців», одного із засновників італійського веризму П'єтро Масканьї (1863–1945), учнем якого і був Ф. Бугамеллі.

Іншим учителем Бугамеллі, вже в Болонській консерваторії (в деяких джерелах цей заклад називався музичною або філармонічною академією), був відомий італійський співак і найкрупніший вокальний педагог кінця XIX – початку XX ст. Умберто Мазетті (1869–1919). Цей музикант також мав композиторський хист (був автором трьох опер, симфонії, романсів), створив власну «Школу співу», яка була надрукована в Італії в 1895 р., а вже в Москві в 1912 р. були надруковані «Краткие указания по пению моим ученикам». Незначна вікова різниця (7 років) між учителем та учнем вочевидь сприяла їхнім тісним творчим і товариським стосункам. Протягом двадцяти років (1899–1919) Мазетті працював учителем співу в Московській консерваторії, отже, не виключено, що одним із поштовхів до переїзду до Росії Бугамеллі, був вдалий приклад його вчителя.

Артуро Буцці-Печчіа (1854 (або 1856) –1943), ще один учитель Бугамеллі в Болонській консерваторії, також був відомий як досвідчений вокальний педагог і композитор, автор численних італійських пісень і серенад.

Якщо перші три з перелічених музикантів дійсно викладали в названих музичних закладах у ці роки, то презентація наступних трьох із наведених музикантів як учителів Бугамеллі потребує уточнень.

В опрацьованих численних довідкових та енциклопедичних виданнях не вдалося виявити музиканта, викладача в музичному ліцеї в Модені або в Болонській консерваторії з ім'ям А. Мартуччі.

Проте в числі викладачів Болонської консерваторії тих часів був відомий італійський піаніст, диригент і композитор Джузеппе Мартуччі (1856–1909), який на батьківщині придбав популярність як один із видатних диригентів-інтерпретаторів творчості Р. Вагнера (керівництво в 1883 р. симфонічним концертом пам'яті німецького композитора, перше виконання в Італії в 1888 р. опери «Тристан та Ізольда»), Р. Шумана та Й. Брамса. Серед композиторського доробку Мартуччі були ораторія «Самуїл», дві симфонії, два фортепіанні концерти, камерно-інструментальні ансамблі, вокальна музики тощо. Отже гри на фортепіано та мистецтву диригування Бугамеллі вочевидь учився саме в нього.

Видатний піаніст і композитор Ферруччо Бенвенуто Бузони (1866–1924) в період навчання Бугамеллі в Пезаро та в Болоньї (середина 1880-х – перша половина 1890-х рр.) працював і виступав далеко від батьківщини: в Граці, Гельсінгфорсі, Москві, Бостоні та Берліні. Тому заняття Бугамеллі з Бузоні, якщо такі і були, мали, вочевидь, характер творчих консультацій (удосконалення майстерності) й напевно-чи тривали довгий час.

Нарешті, Джироламо Крешентіні (1762–1846), один із найвидатніших італійських співаків-кастратів, педагог з вокалу і композитор, директор школи співу музичного ліцею в Болоньї, апріорі не міг бути вчителем Бугамеллі, бо помер за тридцять років до його народження. У цьому випадку можна лише казати про співацькі педагогічні традиції в Болоньї, закладені Крешентіні і, вочевидь, успадковані його послідовниками.

Уся подальша діяльність Бугамеллі в Харкові розсіяла будь-які сумніви щодо можливості італійського фахівця навчати співу російських співаків для російських оперних і камерних сцен. Рецензії на виступи Бугамеллі в усіх сферах його концертної діяльності – соліста-вокаліста, акомпаніатора співу учнів, диригента симфонічного оркестру або учнівського хору, виконавця власних творів, а також на концерти учнів цього музиканта завжди сповнені схвальних або навіть захоплених вражень. Наведемо лише деякі з них, що характеризують Бугамеллі в різних його музичних амплуа.

«У першому <симфонічному> зібранні <7 березня 1902 р. – В. Щ.> виступила <...> з бетховенською арією “Ah, perfido” пані Амелія Гре-

ко, учениця <і сестра – В. Щ.> п. Бугамеллі <...>. Вона виявилася закінченою співачкою, що може з гідністю фігурувати на будь-якій оперній сцені. В неї сильне драматичне сопрано з блискучими верхами, злегка тремолоє і різкувато за тембром; за стильністю передачі і за тонкощами відтінків вона зарекомендувала свого вчителя з кращого боку. Успіх обох безумовно великий. На *bis* пані Греко заспівала ще арію з “Tosca” Пуччіні. 10 березня дав концерт п. Бугамеллі. У нього невеликий голос (тенор), але володіє він їм чудово, виконання його у високій мірі талановито. Він співав уривки з “Лоенгріна”, “Африканки”, “Ріголетто”, “Manon Lescaut” Массне, арію “Vocca bella” Лотті і романс зі своєї опери “Джіованні Бандіно”. У цьому ж концерті публіка познайомилася з його скрипковим капричіо і фортепіанними баркаролою і гавотом. Автор мабуть перебуває під впливом Пуччіні, Масканьї, Муньоне та інших представників нової італійської школи, але, що цікаво в його творах, – це їх характеристичність, фантастичність і мелодійна краса», – зазначав харківський рецензент Р. Геніка [4] – один із досвідченіших піаністів міста, який у наступні роки неодноразово сам ставав партнером Бугамеллі-співача в його концертах [15, с. 134]. З Амалією Греко Бугамеллі неодноразово виступав і в камерних програмах, де звучали його власні вокальні твори. За словами музичного критика газети «Південний край» В. І. Сокальського, він був «чутким акомпаніатором» (цит. за: [15, с. 134]).

У третьому симфонічному зібранні, яке відбулося 25 березня 1902 р., Бугамеллі виявив себе і як диригент: під керівництвом автора було виконане скерцо *c-moll*. «Це скерцо, наївне за задумом, є вдало розв’язаною шкільною задачею. Диригує п. Бугамеллі живо, енергійно, але не в міру гарячкує», – зазначив Р. Геніка [5].

В одному із симфонічних зібрань восени 1904 р. слухачі познайомилися з симфонічною прелюдією до III акту опери Бугамеллі «Джіованні Бандіно», яка, за словами Р. Геніки, відповідала вимогам доброї оперної музики [5].

У 1906 р., у звіті про підсумки 1905/06 навчального року, наводилася, серед іншого, і така інформація про випускників музичного училища: «Харківське Музичне училище ІРМТ випустило <...> пані Мамонову, Монтвід, Пушечникову, пп. Амеліна, Голубєва, Муравйова, Ольхова, Шульмана (всі клас Бугамеллі) <...>. На музичному

ранці 7 травня в Дворянському зібранні співаки, які закінчили курс, окрім сольних номерів, виконали два уривки з “Паяців” і “Трубадура”. З них якістю голосів виділилися пані Монтвід і пан Ольхов. За словами критика “П.<південного> Краю”, в усіх учнів п. Бугамеллі можна відзначити сліди доброї школи, в усіх якісно поставлений голос, достатньо вирівняні реєстри, виразна дикція...» [19].

Надаючи рецензію на виступ у концерті наприкінці 1909 р одного з учнів Бугамеллі, Р. Геніка наголосив на такому: «...Артистично закінчено був проспіваний п. Товстоп’ят пролог з “Паяців”. У цього співака рідкісний за силою і красою тембру баритон, чудова дикція, фразування; все це почерпнуто в школі п. Бугамеллі. Цей маестро в повному сенсі прагне виховати в своїх учнях те, що перш за все необхідно для сучасної оперної сцени: силу звуку, драматизм, часом піднесену патетичність, пристрасність, нервову рухливість передачі; це віддаляє від “bel canto” Белліні і наближає до веризму Пуччіні і Леонковалло, що б’є по нервах, прихильником і однодумцем яких безсумнівно є талановитий п. Бугамеллі. Майстерно акомпануючи сам, він немов би викликає в учня, вселяє в нього дозу свого південного експансивного артистичного темпераменту» [2]. Невдовзі відбувся «дуже вдалий дебют» цього вихованця Бугамеллі в оперному театрі Комерційного клубу в партії Амонасро. Як зазначав у схвальній рецензії Р. Геніка, п. Товстоп’ят продемонстрував «...дуже гучний, м’якого чаруючого тембру баритон, справжню італійську школу» [3].

Окрім підготовки учнів як солістів, Бугамеллі пильну увагу приділяв у своєму класі ансамблевому і хоровому співу. Його вихованці неодноразово брали участь у хорових і симфонічно-хорових концертах як солісти і хористи. Зазвичай такі концерти перетворювалися на справжні музичні свята. Ось уривок з рецензії 1911 р.: «У програму I симфонічного концерту ІРМТ (28 лютого) ввійшли: Героїчна симфонія і 3-я “Леонора” Бетховена. F-dur’ний Concerto grosso Генделя та “Stabat Mater” Перголезі для двоголосного жіночого хору і соло (учениці музичного училища по класу п. Бугамеллі) з акомпанементом струнного оркестру, органу і фортепіано. Шедевр “Рафаеля музики”, як прозвали італійці свого Перголезі, знайшов талановитого тлумача в особі п. Бугамеллі, котрий і диригував. Хор імпонував не масою, але свіжістю, звучністю голосів, бездоганною стрункістю і чистотою

навіть в найскладніших місцях з фігураціями; передача цієї милозвучної, мелодійної, простої, правдивої і своєрідної меланхолійної музики була великою мірою талановита і стильна, публіка оцінила серйозну артистичну працю п. Бугамеллі і влаштувала йому овації» [7].

Наступного року оркестром ХВ ІРМТ і хором учениць класу Ф. Бугамеллі був уперше виконаний Пролог до опери яскравого харківського композитора Ф. С. Акименка «Фея снігів» за казкою Г. Х. Андерсена [12, с. 34].

За часів буремних 1916 і 1917 рр. чи не найяскравішими сторінками музичного життя харків'ян стали виступи в саду Комерційного клубу літнього симфонічного оркестру під орудою Ф. Бугамеллі та І. І. Слатіна (молодшого). Сама організація за часи війни літнього оркестру з 46 музикантів була нелегкою і ризикованою з фінансового боку справою, проте повністю виправдала очікування його керівників. Окрім рядових оркестрантів Бугамеллі і Слатін запросили солістами яскравих музикантів: скрипаля Ф. Сміта (вихованця Празької консерваторії, викладача музичного училища, у 1917–18 рр. консерваторії), який у 1916 р. був водночас концертмейстером літнього оркестру, концертмейстера групи віолончелей Я. Бунчука, приватного вихованця Бугамеллі співака О. Чишка, співаків М. Палевича, С. Романовську, піаністів О. Й. Горовиця (учня Скрябіна в Московській консерваторії, професора Харківської консерваторії), А. Лансберга та ін. [17, с. 102], [18].

Звіти про виступи літнього оркестру під керівництвом Бугамеллі в 1916 р. рясніли захопленими рядками. Так, після четвертого симфонічного концерту кореспондент газети «Південний край» О. Горовиць відзначив «обдарованого скрипаля Ф. Сміта, який чудово зіграв концерт Бруха» [9]. І далі: «І диригент, і соліст мали великий успіх, що виразився в оваціях і квітах» [9]. Наприкінці цього сезону, як зазначала газета «Південний край», «...такого скупчення публіки, яке спостерігалось в суботу на бенефісі солістів оркестру скрипаля Ф. Сміта і віолончеліста Я. Бунчука, сад комерційного клубу не бачив давно. Заповзятливі молоді люди сиділи <...> навіть на деревах. <...> Бенефіціанти були зустрінуті гучними, довго нестихаючими оплесками і тушем оркестру. Маса квітів, цінні подарунки та нескінченні вимоги “бісів”» [18]. Диригував цим концертом маестро Бугамеллі.

У 1917 р., під час Лютневої революції, італійський музикант на деякий час залишив Харків, проте тією ж весною повернувся до міста, відновивши заняття вже в Харківській консерваторії (статус музичного училища змінився в травні) і знову очоливши літній симфонічний оркестр в саду Комерційного клубу. Протягом того літа крім майже щоденних вечорів популярної садової музики були підготовлені 17 справжніх симфонічних концертів. Як зазначала музикознавець Н. Пирогова, «...репертуар цих концертів включав ряд творів, що відображали дух революційної епохи: “Дубинушка” в обробці Римського-Корсакова, “Эй, ухнем” в обробці Глазунова. У концертах пропагувалися твори Чайковського, Рахманінова, Скрябіна, Каліннікова» [17, с. 102]. Останній з них, «прощальний», що відбувся 31 серпня, закінчувався симфонічними епізодами з «Руслана і Людмили» Глінки [12, вкл. XXIII].

Останні виявлені друковані свідчення про діяльність у Харкові Ф. Бугамеллі датуються першою половиною 1918 р. За даними, наведеними Н. Пироговою, в одному з традиційних недільних музичних ранків, що зазвичай відбувалися в переповненому залі, 17 лютого 1918 р. взяли участь 18 виконавців. Як зазначала харківська преса, «з тріумфом виступив клас співу талановитого професора Ф. Бугамеллі» (цит. за: [17, с. 103]). Один з таких ранків був цілком присвячений інструментальним і вокальним ансамблям. У концерті серед іншого були виконані сцени з «Фауста» Гуно та «Ріголетто» Верді, що, як зазначає Н. Пирогова, свідчило про значний професійний рівень, високу виконавську культуру виконавців [17, с. 103].

На початку осені 1918 р., коли Харків опинився в центрі змагально-визвольної боротьби і в місті мали розпочатися активні військові дії, Ф. Бугамеллі з першими пострілами вже назавжди залишив місто й повернувся до Італії.

За роки перебування в Харкові Ф. А. Бугамеллі виховав цілу плеяду першокласних співаків, найяскравішими серед яких стали: артистка опери і камерна співачка (лірико-драматичне сопрано) К. Воронець-Монтвид; співак (бас) харківської опери, учасник дягільєвських сезонів у Парижі М. Гуляєв; співак (тенор) італійської трупи, який згодом виступав у Петербурзі й інших містах Росії В. Муравйов; оперний і камерний співак (тенор) і композитор О. Чишко, в майбутньому

доцент Ленінградської консерваторії по класу композиції; видатний радянський співак (бас), народний артист СРСР М. Рейзен; камерна співачка В. Пушечникова – виконавиця романсів С. Рахманінова, який акомпанував у концертах сам автор; артистка опери і оперети (лірико-колоратурне сопрано) З. Мамонова; артистка опери (лірико-драматичне сопрано) Н. Сироватська (уроджена Нечаєва); концертний співак (тенор) і політичний діяч О. Семенов, який епізодично виступав у багатьох європейських містах та ін. Педагогічну справу Бугамеллі в Харківській консерваторії плідно продовжив його учень, згодом асистент, видатний вокальний педагог, один із засновників сучасної харківської вокальної школи, професор П. В. Голубєв. Педагогічні засади П. В. Голубєва в контексті діалогу української та італійської вокальних шкіл аналізуються в статті О. В. Єрошенко [10]. На жаль, окрім методичних праць П. В. Голубєва, чи не єдиним друкованим джерелом, в якому розкриваються деякі методичні принципи самого Бугамеллі, є декілька сторінок зі спогадів М. Рейзена, який вчився в італійського маестро всього один навчальний рік (1917/18), проте користувався його порадами протягом чи не найтривалішої в історії вокального мистецтва творчої кар'єри [13]. Головними засадами роботи педагога з учнями на початковому етапі, як зазначав М. Рейзен, були: категорична заборона форсування звуку і, навіть, відмова від співу на форте, розвиток насамперед середнього регістру співака з дуже обережним додаванням низьких і високих нот. Особлива увага приділялася перехідним нотам, вирівнюванню тембру в усіх співочих регістрах, співу на півусмішці, яка виключає скутість звуку, економному розподілу дихання, якої сили не був би звук, прищеплення вміння уникнути плоского, вульгарного, відкритого звучання. Протягом усього першого року навчання Бугамеллі працював з Рейзенем виключно над гамами, арпеджіо та нескладними вокалізами. Педагог привчав молодих співаків вмінню слухати себе, знаходити помилку, якщо вона була, і виправляти її. Все це складало фундамент подальшої осмисленої і цілеспрямованої самостійної роботи співака. У випадку з Рейзенем результатом такої наполегливої праці став факт його переводу з першого відразу на третій курс. Дуже близькі методичні принципи роботи з молодими співаками демонстрував у Московській консерваторії в роботі з А. Неждановою колишній учитель Бугамеллі

професор У. Мазетті: спів виключно в середньому регістрі з дуже поступовим додаванням «верхів», заборона багаточасових занять з метою уникнення перевтоми голосу, намагання виконувати вокальні твори легко, без будь-якої напруги [1]. Головна порада Бугамеллі «співати на відсотках, залишаючи недоторканим капітал» [13, с. 31] сприяла униканню форсування звуку і, як наслідок, збереженню співаками багаторічної творчої активності, коли і в похилому віці їхні голоси звучали легко, без будь-якої напруги.

В монографії О. В. Кононової [12] та в ґрунтовних колективних працях, присвячених ювілеям ХНУМ ім. І. П. Котляревського [11; 20] надруковані дві фотографії Бугамеллі часів його перебування в Харкові – самого і з учнями. А спогади М. Рейзена надають його яскравий словесний портрет і психологічну характеристику: «Колоритною людиною був мій професор. Маленький, живий, немов ртуть, з виразними чорними очима, що виблискували немов розжарене вугілля за очками в золотій оправі, невелика борідка і вуса прикрашали його обличчя. <...> По-російськи він говорив погано, змішуючи російські та італійські слова, недостатній словарний запас заповнював мімікою, жестами і найнеймовірнішими, проте такими, що дуже допомагають, порівняннями» [13, с. 28]. І далі: «Траплялося, для того, щоб побачити чи вірно я тримаю язик, йому доводилося вдиратися на стілець. Вочевидь збоку виглядало це дуже смішно, проте ані мені, ані йому не спадало на думку сміятися. Обидва із захопленням працювали» [13, с. 30]. Після прийняття рішення про від'їзд на батьківщину, Бугамеллі наполегливо звав учня з собою, наголошуючи, що в Італії зможуть оцінити його таланти [13, с. 28]. Отже Бугамеллі презентується Рейзеном як небайдужий до процесу виховання співаків, щиро зацікавлений подальшою артистичною долею учнів педагог, дбайлива і чуйна людина.

На Байковому кладовищі в Києві на могилі «музичного онука» Ф. Бугамеллі, учня П. В. Голубева в Харківській консерваторії геніального Б. Р. Гмирі біля чудового пам'ятника співакові вже за часів незалежної України з'явився вислів-епітафія: «Його голосом Україна з Богом розмовляла». Чи не є й частки заслуги італійця Ф. Бугамеллі в тому, що Б. Р. Гмиря був удостоєний цих найщиріших слів вдячних співвітчизників?

По поверненні до Італії Бугамеллі було даровано долею ще три десятиліття активного мистецького життя: робота і виступи на чолі улюбленого в Трієсті Муніципального духового оркестру (інший варіант назви – Громадянський духовий оркестр) і професура в одному або, навіть, в обох музичних навчальних закладах Трієсту (з початку ХХ ст. у місті діяли Вища музична школа ім. Дж. Тартіні та Музичний інститут, якому пізніше було присвоєне ім'я Дж. Верді). Після їхнього злиття в липні 1932 р. в єдиний вищий навчальний заклад (з 1943 р. він називався Вищою музичною школою Трієста) Ф. А. Бугамеллі, як один з найавторитетніших у місті музикантів і музичних педагогів, обійняв посаду його ректора, на якій перебував у найскладніші для Італії часи (1932–45 рр.). Серед численних трієстських вихованців-вокалістів Бугамеллі найяскравішою стала одна з його останніх учениць, видатна італійська співачка світового рівня Федора Барб'єрі (1920–2003).

Висновки. За сімнадцять років роботи в Харкові Бугамеллі виявив себе як яскравий музикант-універсал (у музичному училищі ХВ ІРМТ окрім сольного співу та, як видно з рецензій, вокального ансамблю викладав також італійську мову, елементарну теорію музики, гармонію, сольфеджіо, інструментування, контрапункт [20, с. 57], мав також і широку приватну викладацьку практику [13, с. 28]), багатогранний педагог з передовими поглядами на процес виховання вокалістів, діяльність котрого значною мірою обумовила подальший розвиток вокального мистецтва в Харкові та в Україні. Італійський фахівець також виявив себе як виконавець-пропагандист класичних і сучасних італійських авторів, чуткий інтерпретатор симфонічних, симфонічно-хорових та оперних творів композиторів різних епох і стилів, у т. ч. російської і української музики, талановитий, прийнятий харківською аудиторією композитор.

Подальше дослідження даної теми передбачає поглиблене вивчення харківської періодики та архівних джерел 1901–1918 рр. з метою більш повного висвітлення концертної діяльності і виконавських смаків Бугамеллі, документальне підтвердження або спростування факту присвоєння йому звання професора в останній рік його праці в Харкові, адже в монографії до 75-річчя Харківського інституту мистецтв Бугамеллі презентується просто як викладач, проте і в спогадах

М. Рейзена, і в харківській пресі 1918 р., що цитувалася Н. Пироговою, стосовно Бугамеллі вживається слово професор, що навряд чи є подвійною помилкою. Чекає на з'ясування та подальше висвітлення і артистична доля деяких його харківських вихованців. Потребує уточнення і перелік тих, хто дійсно навчався в Харкові в Бугамеллі. Так, інформація про навчання в музичному училищі в класі Бугамеллі в 1897–1901 р. відомої співачки О. Холодної, що наведена в багатьох довідкових виданнях, не відповідає дійсності, бо за тих часів італійського музиканта ще не було в Харкові. Не з'ясовано також, чи вчилася в Харкові в Бугамеллі саме онука видатного полтавського музиканта чеського походження А. В. Єдлички, в майбутньому золота медалістка Московської консерваторії, вихованка О. Б. Гольденвейзера (1912–16), піаністка Олена Зайцева (близько 1890, Полтава – після 1970, Швеція), адже за даними щорічних звітів дирекції ХВ ІРМТ у переліку учениць класу Бугамеллі в 1901–04 навч. рр. фігурує дівчина саме з такими ім'ям і прізвищем. Пошук документальних відповідей на ці та інші запитання заповнив би «білі плями» харківського періоду життя Ф. А. Бугамеллі, дозволив би детальніше проаналізувати і розкрити яскраву різнобічну діяльність у місті цієї видатної особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонина Васильевна Нежданова (1873–1950) // *Биографии знаменитых людей.* — [Электронные ресурсы]. — Режим доступа : <http://biopeoples.ru/women/page,3,707-antonina-vasilevna-nezdanova.html>.
2. Геника Р. *Музыка в провинции. Харьков (корреспонденция)* / Р. Геника // *Русская музыкальная газета.* — 1910. — № 1.
3. Геника Р. *Музыка в провинции. Харьков (корреспонденция)* / Р. Геника // *Русская музыкальная газета.* — 1910/ — № 16–17.
4. Геника Р. *Музыка в провинции. Харьков* / Р. Геника // *Русская музыкальная газета.* — 1902. — № 15–16.
5. Геника Р. *Музыка в провинции. Харьков* / Р. Геника // *Русская музыкальная газета.* — 1902. — № 17.
6. Геника Р. *Музыка в провинции. Харьков* / Р. Геника // *Русская музыкальная газета.* — 1904. — № 15.
7. Геника Р. *Музыка в провинции. Харьков* / Р. Геника // *Русская музыкальная газета.* — 1911. — № 13.

8. *Говорухіна Н. О. Вплив харківської вокальної школи на формування творчої майстерності Б. Р. Гмирі / Н. О. Говорухіна. — [Електронні ресурси]. — Режим доступу: [8www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/psmkp/2010_13/Govorukhina.html](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/psmkp/2010_13/Govorukhina.html).*

9. *Горовиц А. Музыкальные заметки. 4-й летний симфонический концерт / А. Горовиц // Южный край. — 1916. — 25 июня.*

10. *Єрошенко О. В. Педагогічна діяльність професора П. В. Голубєва: діалог української та італійської вокальних шкіл ХХ ст. / О. В. Єрошенко // Культура України : зб. наук. пр. Вип. 26 / Харк. держ. акад. культури ; відп. ред. В. М. Шейко. — Х. : ХДАК, 2009. — С. 282–290.*

11. *Кононова Е. В. Из истории Харьковского института искусств / Е. В. Кононова // Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992. / Вступ. статья П. П. Калашиника и Г. И. Игнатченко — Х. : Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского, 1992. — С. 18–40.*

12. *Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку ХХ ст. / О. В. Кононова. — Харків : Основа, 2004. — 176 с., + 40 с. кольор. вкл.*

13. *Марк Рейзен. Автобиографические записки, статьи и воспоминания. — 2-е изд., доп. / Ред.-сост. Е. Грошева ; лит. запись воспоминаний М. Рейзена, Е. Гуляниц. — М. : Сов. композитор, 1986. — 304 с., [33] л. ил.*

14. *Музыка в провинции. Харьков // Русская музыкальная газета. — 1901. — № 39.*

15. *Никитская Е. С. Кафедра концертмейстерского мастерства / Е. С. Никитская, Т. Ю. Калугина // Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992. / Вступ. ст. П. П. Калашиника и Г. И. Игнатченко — Х. : Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского, 1992. — С. 133–144.*

16. *Отчёт Харьковского отделения Императорского Русского музыкального общества и состоящего при нём музыкального училища за 1901–1902 год. — Х., 1902. — 95 с.*

17. *Пирогова Н. А. К истории музыкальной жизни Харькова (1917–1918 гг.) / Н. А. Пирогова // Вопросы искусствознания (Научные и методические работы XIII). Вып. 1. — Харьков : Изд-во Харьковского ордена Трудового Красного Знамени государственного гос. ун-та им. А. М. Горького, 1960. — С. 99–114.*

18. *Театр // Южный край. — 1916. — 23 авг.*

19. Хроника музыкально-учебных заведений // Русская музыкальная газета. — 1906. — № 23–24.

20. Цуркан Л. Г. Вірність традиціям: кафедра сольного співу / Л. Г. Цуркан // Pro Doto Mea : нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського // Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. — Х. : Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. — С. 56–75.

Щепакін В. Харківський період (1901–1918 рр.) Федеріко Алессандро Бугамеллі. Аналізуються багатогранна діяльність у Харкові співака, вокального педагога, піаніста, диригента, композитора Ф. А. Бугамеллі.

Ключові слова: Федеріко Алессандро Бугамеллі, Харківське музичне училище, Харківська консерваторія, вокальна педагогіка, диригентське виконавство.

Щепакін В. Харьковский период (1901–1918 гг.) Федерико Алессандро Бугамелли. Анализируется многогранная деятельность в Харькове певца, вокального педагога, пианиста, дирижёра, композитора Ф. А. Бугамелли.

Ключевые слова: Федерико Алессандро Бугамелли, Харьковское музыкальное училище, Харьковская консерватория, вокальная педагогика, дирижёрское исполнительство.

Schepakin V. Kharkiv period (1901–1918 years) Federico Alessandro Bugamelli. The many-sided activity in Kharkiv singer, vocal teacher, pianist, conductor, composer F. A. Bugamelli is analyzed.

Key words: Federico Alessandro Bugamelli, Kharkiv music college, Kharkiv conservatory, vocal pedagogy, conductor's art.

УДК 781.24

Олеся Пупина

**ПРАКТИКА ОСВОЕНИЯ НОТНОГО ТЕКСТА
(ИЗ ОПЫТА ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ СПЕЦИАЛЬНОГО
ФОРТЕПИАНО Т. Б. ВЕРКИНОЙ)**

Освоение нотного текста музыкального произведения – интересная и важная творческая проблема музыканта-исполнителя.

К ее изучению в своих научных трудах обращались многие крупнейшие музыканты-исполнители – как практики, так и теоретики музыкального искусства (*напр.*, [1], [3], [4], [5], [7], [8], [9], [11], [12]). Каждый автор по-своему рассматривает проблему освоения нотного текста музыкального произведения и излагает отдельные рекомендации, но, вместе с тем, не предлагает какой-либо определенной системы, выраженной в строгой последовательности определенных звеньев работы преподавателя на уроках с учениками. Более того, некоторые из прославленных пианистов вообще отвергали возможность существования единой системы освоения нотного текста. К числу таких музыкантов относятся, в частности, К. Н. Игумнов и Е. В. Малинин. «Чем больше я живу, — говорил <... Игумнов> в кругу своих учеников, — тем больше убеждаюсь в том, что вообще нет какой-то одной догматической системы, которой следовало бы придерживаться на протяжении всей жизни. Все изменчиво, все подвижно, так зачем же здесь держаться за что-то неизменное и застывшее...» [7, с. 46]. Е. В. Малинин по этому поводу высказывался: «Меня, случалось, спрашивают о моих педагогических принципах, <...> просят охарактеризовать мою систему преподавания. Что тут можно сказать? Ф. Лист когда-то говорил: “Наверное, хорошая вещь – система, только я никогда не мог ее найти”» [13, с. 195].

Профессору кафедры специального фортепиано Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского, народной артистке Украины Т. Б. Веркиной удалось по крупицам собрать и обобщить весь имеющийся разрозненный материал по существующей проблеме и создать в своей практике собственную систему освоения нотного текста музыкального произведения, которую она успешно применяет в своей повседневной работе. В процессе сорокалетней педагогической деятельности Т. Б. Веркина подтвердила справедливость своих выводов успешным проведением целого ряда мастер-классов не только в Украине, но и в странах Европы, а также явными достижениями своих учеников.

Методическая деятельность Т. Б. Веркиной, выработанная ею уникальная система освоения нотного текста в отечественном музыкознании ранее не была изучена и изложена. В исследовании педагогических наставлений Т. Б. Веркиной, определяющих мировоз-

зрение и исполнительское мастерство молодых пианистов, видится **актуальность** темы данной статьи¹.

Личность Татьяны Борисовны Веркиной, ее эрудиция, яркий талант, ясный аналитический ум, сила убеждения, артистизм, несомненно, оказывают огромное влияние на формирование молодых музыкантов. Педагог воспитала шестьдесят девять пианистов, семнадцать из которых стали лауреатами и дипломантами национальных и международных конкурсов фортепианной музыки, проходивших в Украине, Германии, Чехии, Италии, Испании, Швеции, Швейцарии, Дании, США. Многие студенты Татьяны Борисовны впоследствии стали педагогами и успешно продолжают ее начинания в своей работе с учениками.

Основная причина успеха кроется в педагогических особенностях работы преподавателя с одаренными студентами. Благодаря методике Татьяны Борисовны, всех ее учеников объединяет много общего, несмотря на разницу в возрасте, уровне предыдущей подготовки, степени одаренности и темперамента. Отметим свойственные всем качества: воля, трудолюбие, самодисциплина, организованность, выносливость, самообладание. Исполнение воспитанников Т. Б. Веркиной отличается: пониманием и продуманностью изучаемого музыкального материала, образностью мышления, эмоциональностью, одухотворенностью. Игре студентов присуще: ритмическая устойчивость, темповая стабильность, выразительность гармонии, интонационная осмысленность, прослушанность фактурных пластов, разнообразие и тонкость в передаче динамических градаций и штрихов, красочное звучание рояля, высокий уровень технического мастерства, осознание музыкальной формы и драматургических приемов.

Своими знаниями Т. Б. Веркина щедро делится с учениками, которые, в свою очередь, обязаны передать полученные педагогические установки музыкантам последующего поколения.

¹ Выбор темы обусловлен также тем, что автор данной статьи обучался в классе специального фортепиано Татьяны Борисовны Веркиной в ХНУИ им. И. П. Котляревского и в настоящее время совершенствует исполнительское мастерство в ассистентуре-стажировке в классе этого же педагога. Автор руководствуется собственным опытом обучения и личными наблюдениями работы Т. Б. Веркиной со многими студентами.

Цель статьи – выявить некоторые особенности **фортепианной педагогики** профессора Т. Б. Веркиной, направленные на освоение нотного текста музыкального произведения.

Педагогическая деятельность Т. Б. Веркиной является важным звеном, связующим ее учеников и последователей со знаменитыми предшественниками – представителями московской школы – школы Г. Г. Нейгауза². Среди учеников Г. Г. Нейгауза – выдающиеся пианисты: Эммануил Гросман, Берта Маранц, Эмиль Гилельс, Яков Зак, Святослав Рихтер, Анатолий Ведерников, Вера Горностаева, Анатолий Геккельман, Александр Слободяник, Евгений Либерман, Леонид Брумберг, Владимир Крайнев, Алексей Любимов, Элисо Вирсаладзе, Алексей Наседкин и др.

Г. М. Коган дал следующую объективную оценку московской пианистической школе: «Заслуги ее велики и бесспорны. Она приучила исполнителей и слушателей ко многому хорошему – к высокой культуре, требовательности вкуса, точной передаче текста» [4, с. 189]. Именно это и стало тем ориентиром, в соответствии с которым формировалась педагогическая система Татьяны Борисовны Веркиной.

Исполнение музыкальных произведений составляет основу процесса обучения молодых музыкантов в музыкальных учебных заведениях. Начальной ступенью к постижению сущности музыкального сочинения является освоение³ *нотного текста*. С. И. Савшинский пишет: «Деятельность музыканта-исполнителя посвящена изучению и исполнению музыкальных произведений. Работая над их освоением, он учится исполнительскому искусству. На этом строится музыкально-исполнительская педагогика» [12, с. 3].

² В Харьковском институте искусств Т. Б. Веркина училась в классе В. Д. Захарченко (1965–1969), получившего образование в Московской консерватории в классе Т. Д. Гутмана – ученика Г. Г. Нейгауза, а в аспирантуре ее педагогами были ученики Г. Г. Нейгауза – С. Г. Нейгауз и Е. В. Малинин (1971–1972, 1973–1976).

³ С. Ожегов в «Словаре русского языка» предлагает следующее толкование слова «освоить»: «Освоить – вполне овладеть чем-нибудь, научившись пользоваться, распоряжаться, обрабатывать и т. п. Освоить новое производство. Освоить новые земли. Освоить новую технику» [10, с. 449]. С. Савшинский отмечает: «Уже самый смысл “освоить” означает сделать своим, то есть не только приспособиться к осваиваемому, но и приладить его к себе. Последнее не то, что желательно, а неизбежно» [12, с. 49].

В музыковедческой литературе существует несколько различных определений понятия «*нотный текст*». Так, например, Я. И. Мильштейн утверждает, что «нотный текст музыкального произведения представляет собой сложнейший агрегат знаков, обозначающих высоту звуков, их метроритмические соотношения, темп, динамические и агогические нюансы, артикуляцию, фразировку, педализацию и др.; причем лишь в очень немногих изданиях эти знаки выражают авторские намерения с полной определенностью и точностью» [7, с. 52]. В соответствии с определением Е. Я. Либермана, «нотный текст – это семиотическая система, с помощью которой композитор объективирует (то есть делает доступной людям) свою внутреннюю психическую творческую деятельность, свои художественные идеи» [5, с. 34], а понятие «авторский текст» он толкует как «совокупность всех авторских знаков» [5, с. 192]. По словам Ф. Бузони, «нотация, т. е. запись музыкальных пьес, есть гениальное вспомогательное средство, позволяющее удержать и закрепить импровизацию, чтобы затем дать ей воскреснуть. Однако первая относится ко второй, как портрет к живой модели» (цит. по: [5, с. 35]).

Обозначение разнообразных авторских указаний помогает музыканту верно истолковать содержание исполняемого сочинения. «Видимое в нотном тексте <...>, – пишет С. И. Савшинский, – должно быть увидено, услышано и понято» [12, с. 26]. «Нотный текст всегда остается главным и бесспорным источником знаний <...> Нотный текст для умеющего в него вникать неисчерпаем. <...> Чтение нотного текста – это раскрытие его смысла, а не перевод “видимого в движимое”. Недаром же родилось выражение: “расшифровка нотного текста”. Овладевший чтением нот, играя, как бы видит не ноты, а глазами “слышит” расшифрованный в них звуковой образ» [12, с. 39–40].

В процессе ознакомления с нотным текстом любого произведения в воображении музыканта, обладающего развитым внутренним слухом, музыка возникает в результате одновременного действия: зрительного представления – графического изображения нотных знаков (явления пространственного) и слухового (явления временного). Пространственный графический образ нотного текста исполнитель должен перенести в иную – временную сферу бытия.

Графическое изображение нотного текста вызвало у О. Э. Мандельштама неожиданные образные ассоциации, которые он поэтично отразил в повести «Египетская марка» (1927): «Нотное письмо ласкает глаз не меньше, чем сама музыка слух. Черныши фортепианной гаммы, как фонарщики, лезут вверх и вниз. Каждый такт – это лодочка, груженная изюмом и черным виноградом. Нотная страница – это, во-первых, диспозиция боя парусных флотилий; во-вторых, – это план, по которому тонет ночь, организованная в косточки слив» [6, с. 73].

Умение музыканта быстро читать ноты с листа вовсе не означает его умения освоить музыкальный текст сочинения. С. В. Рахманинов отмечает: «<...> Студенту не следует думать, что цель достигнута, если сыграны все ноты <...> Необходимо сделать произведение частью самого себя» [11, с. 240].

В данной статье понятие «*освоение нотного текста*» автором трактуется как осуществление зафиксированного в нотном тексте художественного замысла композитора с учетом традиций и личного исполнительского опыта музыканта.

Вопросу освоения нотного текста Т. Б. Веркина придает большое значение в своей педагогической работе. Понятие «*освоение нотного текста*» Татьяна Борисовна рассматривает как композиторский продукт, который исполнитель в практике актуального интонирования не просто отражает, но и создает его звуковой эквивалент, играя знаками и смыслами культуры, обращаясь к своим современникам, пытаясь вызвать соответственно своим интенциям изменения в их мире. Рассмотрению этой проблемы педагог посвящает отдельные уроки для всего класса, где каждый студент, имеющий собственный опыт, предлагает варианты решения поставленной задачи.

Особенность воспитания молодых музыкантов в классе Татьяны Борисовны заключается в формировании стремления исполнителя понять, осознать и передать суть замысла композитора, в умении абсолютно точно прочесть авторские указания, глубоко прочувствовать сочинение, что и дает ощущение истинной свободы, раскрепощенности пианиста на сцене.

Большое внимание педагог уделяет вопросу обучения пианистов искусству пения. С этой целью на фортепианном факультете в Харьковском национальном университете искусств им. И. П. Котлярев-

ского с 2006 г. введена дополнительная дисциплина – хор. Т. Б. Веркина поясняет: «Чтобы извлекать на рояле красивый, певучий звук, необходимо научиться петь самому. Умение петь помогает тоньше фразировать, лучше слышать интервалы. Петь необходимо с учетом естественного дыхания. Любого музыканта нужно обучить правильному дыханию, как учат вокалиста»⁴.

В классе Т. Б. Веркиной основным условием подготовки студента к первому уроку является его умение выучить и исполнить наизусть произведение в целом. Выучивание материала на память, по мнению Татьяны Борисовны, является необходимой первоначальной составляющей в процессе работы над освоением нотного текста, что обуславливает внимательную, осознанную, основательную домашнюю подготовку, позволяет сократить общее время работы над сочинением, выстроить общую концепцию произведения, охватить музыкальную форму в целом, сформировать образ в слуховом представлении.

В работе же над инструментальным **концертом** исполнителю необходимо отлично знать наизусть не только партию солиста, но внимательно изучить и партию оркестра, что способствует формированию устойчивых слуховых представлений последовательности развития музыкального материала в соотношении партий солиста и оркестра, достижению оптимального динамического баланса, дает уверенность в практическом освоении произведения крупной формы.

На уроках Татьяны Борисовны почти всегда присутствует много студентов класса. На занятиях стало нормой не только играть самому, но и слушать, и комментировать игру других студентов. Исполнение произведения наизусть в такой обстановке приближает атмосферу урока к публичному выступлению, воспитывает повышенное чувство ответственности и артистическое самообладание. Постоянное посещение открытых, по сути, уроков способствует знакомству с большим количеством новых музыкальных сочинений и с мнением педагога об исполнении. Комментарии и замечания Т. Б. Вер-

⁴ В этом убеждении Татьяна Борисовна опирается на опыт выдающегося русского пианиста-педагога XIX в. А. Г. Рубинштейна, который, будучи директором Петербургской консерватории, заставлял всех учеников-пианистов и учеников других специальностей учиться пению, т. к. считал, что «тот не музыкант, кто не умеет петь» (цит. по: [4, с. 20]).

киной, предназначенные для конкретного ученика, оказываются необходимыми и полезными для всех присутствующих. Все требования, указания и пожелания педагога, озвученные в классе в процессе работы над произведениями, студенты записывают в специальные тетради, что помогает полностью осознать ту или иную проблему, найти пути ее скорейшего разрешения и успешно использовать полученную информацию в дальнейшей учебной практике.

Важным этапом работы над освоением нотного текста музыкального сочинения является выяснение истории создания произведения, эпохи, в которую жил композитор, особенностей его стиля и места сочинения в эволюции жанра.

Т. Б. Веркина убеждена, что хорошим подспорьем в понимании и передаче образно-эмоционального и интеллектуального планов музыкальных сочинений служит чтение произведений мировой художественной и документальной литературы той эпохи, в которую жил и творил композитор. Педагог с сожалением констатирует, что у большей части нынешнего молодого поколения отсутствует потребность в чтении художественной литературы. На совместных занятиях учеников класса Татьяна Борисовна много читает вслух, а также устраивает чтение по ролям отрывков из литературных сочинений силами студентов. Кроме того, педагог всегда советует обращаться непосредственно к эпистолярному наследию композиторов, т. к. именно в письмах наиболее полно, многогранно раскрываются подлинная личность художника, обстоятельства его жизни, круг общения; а также к материалам, содержащим воспоминания современников о композиторе.

В работе над изучением любого музыкального сочинения исполнителю будет полезно посмотреть нотный материал нескольких редакций с целью ознакомления с различными исполнительскими версиями. Но, все же, приоритет следует отдавать оригиналу – авторскому тексту, или изданиям, где нотный текст приближен к urtext'у.

Полученные знания помогут исполнителю грамотно и быстро прочитать и освоить нотный текст музыкального произведения, понять образно-выразительную сущность музыки, основную идею сочинения, особенности музыкальной формы.

Формы работы над освоением музыкального текста художественного произведения связаны с системой средств музыкальной

выразительности, четким осознанием специфических особенностей тонального плана, ритма, линии баса, гармонии, мелодической линии, звукоизвлечения, динамических оттенков, штрихов, фактуры и музыкальной формы.

Рассмотрим некоторые из форм и приемов работы над освоением нотного текста музыкального произведения в классе Т. Б. Веркиной.

1. Освоение нотного текста музыкального сочинения следует начать, прежде всего, с определения основной **тональности** произведения. В ней необходимо настроиться, проиграть гаммы, аккорды, арпеджио с целью услышать ладовые особенности, окраску и определить местоположение пальцев на белых и черных клавишах клавиатуры. Затем нужно выяснить общий тональный план всего сочинения. Последовательность тональностей произведения является важным выразительным средством. Педагог советует вслушиваться в отклонения, модуляции, мелодические обороты и искать соответствующие исполнительские интонации.

Одним из сложных и полезных заданий является проигрывание выученного сочинения в других тональностях.

2. **Ритм** является одним из важнейших выразительных элементов музыкальной речи. Т. Б. Веркина придает большое значение ритмическому развитию учеников. Педагог любит цитировать изречение Г. Бюлова, послужившее эпиграфом к книге «Об искусстве фортепианной игры» Г. Г. Нейгауза: «С начала был ритм!» [8, с. 35].

При изучении музыкального произведения исполнитель должен добиваться абсолютной точности, четкости, устойчивости ритма. С этой целью Татьяна Борисовна предлагает многообразные приемы. На занятиях часто используется прием простукивания слабых долей свободными ногой или рукой с одновременным выразительным просчитыванием вслух тактов по фразам на одном длинном дыхании. «Стучи по синкопам!» – любимое задание педагога. Вначале рекомендуется на крышке инструмента одной рукой отстукивать метрическую пульсацию, а другой рукой – играть свою партию. Руки надо менять попеременно. Усложняя процесс проработки, нотный материал следует играть одной рукой на клавиатуре, другой – на крышке (или пюпитре) фортепиано, при этом предлагается правой ногой отбивать сильные доли такта, а левой – слабые.

Для выработки навыка ритмически устойчивой игры в любых условиях применяется следующий прием: пианист в процессе исполнения произведения должен уметь спокойно и свободно отвечать на любые поставленные вопросы. Если же исполнитель не может справиться с таким заданием, это свидетельствует о том, что он внутренне зажат, от чего еще нужно избавляться.

3. В процессе работы над освоением нотного текста музыкального произведения особое внимание уделяется ведению **линии баса**, которая скрепляет все построения, способствует логике строения фраз. Басовый голос полезно выразительно петь на одном длинном дыхании без сопровождения других голосов, а затем играть всю фактуру, за исключением линии баса, которую нужно петь. Следующим этапом будет игра линии баса с присоединением каждого из пластов музыкальной фактуры поочередно. При этом нужно внимательно слушать, какое звучание образуется по вертикали и горизонтали.

4. Большое значение придается прослушиванию **гармонической вертикали**. «В аккорде должны быть слышны все звуки, как в хоре», – утверждает Татьяна Борисовна. Но это не означает, что все голоса по силе звучания должны быть равны. Для выстраивания баланса между голосами преподаватель рекомендует: прежде, чем сыграть полный аккорд, нужно услышать внутренним слухом и взять на инструменте крайние голоса, и лишь затем – аккуратно подстроить средние голоса.

5. Работая над музыкальным сочинением, особое внимание следует уделить **мелодической линии**, так как именно мелодия является основным выразительным средством музыки. Исполнение мелодии должно быть тщательно продуманным и выразительно проинтонированным. Необходимо разобраться в строении мелодии, усвоить смысловые группировки в ее развитии. Мелодическую линию музыкальных построений рекомендуется выразительно петь на естественном дыхании с осмыслением интонации, логики развития мелодии и акцентуации. Мелодия должна непрерывно интонироваться, нужно внимательно следить за тем, как один звук плавно «перетекает» в другой. «Звук не может и не должен прерываться», – убежден преподаватель.

Чтобы достичь интонационной выразительности, нужно экспериментировать, развивать воображение и внутренний слух.

Пианисту необходимо осознать и наметить различные варианты наиболее значительных звуков – «интонационных точек»⁵, посредством чего он будет развивать музыкальную мысль. Отметим, что «интонационные точки» вовсе не обязательно должны совпадать с сильными и относительно сильными долями. Одним из приемов, с помощью которого можно добиться выразительного интонирования мелодии, является прием словесной подтекстовки, где один слог должен соответствовать одному звуку. Рекомендуется использовать подтекстовку с помощью не только одного слова, но и фразы, и целого предложения. Слова подбираются таким образом, чтобы ударение в слове соответствовало акценту в музыке. При этом необходимо правильно распределять дыхание и точно расставлять смысловые акценты в словесной подтекстовке, т. к. от нее в прямой зависимости будет находиться музыкальная акцентуация.

6. Особое значение имеет **работа над звуком**, где необходимо отталкиваться от интонирования музыкального материала. Звук, извлеченный на инструменте, должен приближаться к вокальному. Прежде, чем «взять» звук на рояле, нужно попытаться его представить, «предслышать», т. е. мысленно услышать желаемое качество звука. Педагог предлагает вслушаться в звуковую волну, возникшую при нажатии клавиши, уловить вибрацию струны и перевести этот звук в последующий. Такими упражнениями нужно заниматься в медленном темпе, очень внимательно, вслушиваясь и подчиняясь физическому свойству звуковой волны.

В работе над **полифонией** важно суметь правильно перераспределить вес пальцев. При изучении фуги ученику необходимо знать на память каждый голос от начала до конца и уметь сыграть каждую пару голосов в различных сочетаниях. Пение фуг по голосам – давняя традиция в нашем классе. Фуги поются в ансамбле с другими студентами. Задача усложняется, когда один из голосов нужно петь самостоятельно, а другие – играть, причем не в узком расположении, а раз-

⁵ К. Н. Игумнов говорил в одной из своих бесед: «Интонационные точки – это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе, центральные узлы, на которых все строится. Они очень связаны с гармонической основой. Теперь для меня в предложении, периоде всегда есть центр, точка, к которой все тяготеет, как бы стремится. Это делает музыку более слитной, связывает одно с другим» [7, с. 55].

водить их на расстояние в несколько октав, ощущая пространство между голосами, их иную тембровую окраску, индивидуальность. Такие же методы работы можно применять в музыкальных произведениях с гомофонным изложением.

7. **Динамические оттенки** тесно связаны с образным строем сочинения. Требования и замечания Татьяны Борисовны в отношении выполнения динамических оттенков сводятся к тщательному, детальнейшему выполнению зафиксированных автором указаний. Педагог предлагает четко произносить вслух названия динамических оттенков с соответствующими им звуковыми градациями. Например, слово «*forte*» нужно сказать громко, уверенно, можно даже выкрикнуть, а «*piano*» – произнести шепотом, но артикулировано, затем – повторить все это, играя произведение на инструменте. В случае чередования противоположных сочетаний – *p* и *f* единая линия развития не должна нарушаться.

8. Исполнительские **штрихи** обогащают, усиливают и углубляют характер музыкального образа. В работе над штрихами требуется также четко и уверенно произносить вслух названия всех указанных в нотах штрихов и соответственно их исполнять. Например, играя какое-либо музыкальное построение, проговаривать: «короткая лига», «длинная лига», «*staccato*», «*legato*», «акцент» и т. п. Самое главное в этих упражнениях – выразительно и по-разному произносить названия штрихов, вырабатывая особое отношение к каждому из них.

9. Необходимо отметить важность внимания к определению и осознанию **музыкальной формы** произведения. Отменным упражнением, помогающим «собрать» форму, является высчитывание вслух количества тактов по фразам. Рекомендуется выписать общее число тактов вначале фразы и, играя произведение, выразительно считать такты вслух (в первом такте – «раз»; во втором – «два» и т. д.) на одном дыхании с учетом динамического развития. В четном размере задание можно упростить, считая по полтакта (в первом такте – «раз», «два»; во втором – «три», «четыре» и т. д.).

На заключительном этапе работы над освоением нотного текста музыкального произведения практикуется: исполнение выученного сочинения в темноте и игра произведения с завязанными глазами. Особенно эффективны эти приемы для контроля степени освоения

технически насыщенных, сложных эпизодов. Применение таких приемов способствует лучшей концентрации внимания пианиста, обострению музыкального слуха, закреплению точных мышечных движений, выявлению скрытых технически проблемных мест.

ВЫВОДЫ. Педагогика Т. Б. Веркиной при всем своеобразии находится в русле передовых традиций московской пианистической школы. Преемственность проявляется в интерпретации опыта прошлого, т. е. в том, что педагог сам осмысливает и творчески преломляет полученные знания и передает их последующему поколению.

Отличительной чертой методики Т. Б. Веркиной является формирование базовых знаний студента и подготовка его мышления к освоению нотного текста музыкального произведения таким образом, чтобы музыкант мог самостоятельно воспринять сущность любого музыкального сочинения, понять его содержание и профессионально разобраться в том, как в итоге должно звучать изучаемое произведение. Все педагогические методы и наставления педагога направлены на максимальную приближенность исполнения к авторскому тексту, выразительное раскрытие музыкальных образов и своеобразие, свежесть интерпретации.

Рассмотренный минимум педагогических рекомендаций профессора Татьяны Борисовны Веркиной в работе со студентами окажется интересным и полезным в грамотном, быстром и успешном освоении нотного текста новых музыкальных произведений.

Система освоения нотного текста музыкального произведения Т. Б. Веркиной не ограничивается рамками фортепианной педагогики; она содержит ряд положений, имеющих более широкое значение, включает принципиальные установки, которые относятся к основам музыкально-исполнительского процесса в целом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев А. Работа над музыкальным произведением и развитие в ее процессе элементов художественного мастерства // Методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студентов муз. вузов и училищ / А. Алексеев. — Изд. третье, дополненное. — М. : Музыка, 1974. — С. 59–153.*
2. *Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. — Муз. мистецтво / Веркіна Те-*

тяня Борисівна ; Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2008. — 16 с.

3. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением : мет. очерк / Л. Гинзбург. — Изд. 2-е. — М. : Гос. муз. изд-во, 1960. — 119 с.

4. Коган Г. Работа пианиста / Г. Коган. — М. : Музгиз, 1963. — С. 20, 189.

5. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. — М. : Музыка, 1988. — 236 с.

6. Мандельштам О. Египетская марка // Сочинения [в 2-х т.] : проза / О. Мандельштам / сост. и подгод. текста С. Аверинцева и П. Нерлера ; коммент. П. Нерлера. — М. : Худож. лит., 1990. — Т. 2. — С. 73.

7. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова : учеб. пособие для студентов фортепианных факультетов консерватории // Мастера советской пианистической школы / Я. Мильштейн. — М. : Гос. муз. изд-во, 1961. — С. 41–114.

8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1987. — 239 с.

9. Николаев А. Педагогические принципы виднейших музыкантов — представителей старшего поколения советских пианистов // Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : учеб. пособие для студентов фортепианных факультетов муз. вузов / А. Николаев. — М. : Музыка, 1980. — С. 78–109.

10. Ожегов С. Словарь русского языка / С. Ожегов. — Изд. 5-е. — М. : Гос. изд-во иностр. и нац. словарей, 1963. — С. 449.

11. Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры / С. Рахманинов // Литературное наследие : в 3 т. / С. Рахманинов ; сост.-ред., авт. вст. ст., коммент., указ. З. А. Аптеян. — М. : Сов. композитор, 1980. — Т. 3. — С. 232–240.

12. Савишинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савишинский. — М. : Музыка : 1964. — 187 с.

13. Цыпин Г. Евгений Малинин // Портреты советских пианистов / Г. Цыпин. — Изд. второе, доп. — М. : Сов. композитор, 1990. — С. 187–198.

Пупина О. Практика освоения нотного текста (из опыта обучения в классе специального фортепиано Т. Б. Веркиной). В статье освещены некоторые особенности фортепианной педагогики профессора, народной

артистки Украины Т. Б. Веркиной. Педагогика рассматривается как явление фортепианного искусства Украины в контексте исполнительского искусства. Предлагается определение понятия «освоение нотного текста» как базовое в процессе формирования исполнителя.

Ключевые слова: освоение, нотный текст, исполнительство, музыкальное обучение, авторские указания, средства музыкальной выразительности, формы работы, фортепианная педагогика.

Пупіна О. Практика освоєння нотного тексту (з досвіду навчання в класі спеціального фортепіано Т. Б. Веркіної). У статті висвітлено деякі особливості фортепіанної педагогіки професора, народної артистки України Т. Б. Веркіної. Педагогіка розглядається як явище фортепіанного мистецтва України в контексті виконавського мистецтва. Пропонується визначення поняття «освоєння нотного тексту» як базове в процесі формування виконавця.

Ключові слова: освоєння, нотний текст, виконавство, музичне навчання, авторські вказівки, засоби музичної виразності, форми роботи, фортепіанна педагогіка.

Poupina O. The practice of mastering a musical text (from the experience of learning in the class of Special Piano of T. B. Verkina). The article highlights some features of the piano professor, National Artist of Ukraine T. B. Verkina. Pedagogy is seen as a phenomenon of Ukrainian piano art in the context of the art of performance. The definition “mastering a musical text” is proposed as basic in the process formation of the performer.

Key words: mastering, musical text, performance, music education, author instructions, means of musical expression, forms of work, piano pedagogy.

УДК 78.071.2 : 786.2 : 7.071.4 : 78.02 : 78.07

Татьяна Сирятская
ВИКТОР СИРЯТСКИЙ – ПИАНИСТ, ПЕДАГОГ,
КОМПОЗИТОР, УЧЕНЫЙ

Виктор Сирятский – известная личность в фортепианном исполнительстве второй половины XX века. Это педагог, обладавший широкой эрудицией, глубокими знаниями, опытом. Студенты, окончившие Харьковский национальный университет искусств

им. И. П. Котляревского по его классу работают в высших, средних специальных и начальных музыкальных учебных заведениях Москвы, Санкт-Петербурга, Харькова, Курска, Днепропетровска и других городов СНГ, а также в США, Канаде, Бельгии, Германии, Израиля и других стран, где пользуются хорошей профессиональной репутацией. Его ученики с успехом выступали в разных странах Европы (Франция, Швейцария, Германия, Голландия, Испания, Россия, Украина).

В. Сирятский не только вел специальный класс, но и читал лекции по истории и философии фортепианного искусства, вел семинары по музыкальной и исполнительской критике, практические занятия по музыкально-информационным технологиям.

Заслуживает высокой оценки научная и научно-методическая деятельность В. Сирятского. В 2001-м году он защитил диссертацию в специализированном ученом совете Национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Пианистическое наследие Мусоргского в контексте европейской фортепианной культуры». Надо заметить, что как талантливый музыковед-исследователь В. Сирятский начал проявлять себя еще в годы учебы в аспирантуре (ассистентуре-стажировке) при Ленинградской консерватории (начало 70-х годов). Тогда и сложился у него интерес к теме фортепианного наследия Мусоргского.

К 70–80-м годам относятся и первые опубликованные работы В. Сирятского по этой теме. Таким образом, диссертация «Пианистическое наследие М. П. Мусоргского в контексте европейской фортепианной культуры» является результатом упорной многолетней не только исследовательской, но и исполнительской работы над выбранной темой. Всесторонняя деятельность (композиторская, исполнительская, музыковедческая) и незаурядные знания в области психологии побудили В. А. Сирятского к системному, целостному, многовекторному охвату музыкальных проблем. Именно так он подходил и к освещению проблем своей диссертации. Его исследовательское внимание сосредотачивается и на пианистической реформе М. Мусоргского в целом, и на путях, которые привели к ней, и не в последнюю очередь, на обусловленности ее как внутренними (темперамент художника, качества его личности), так и внешними факторами. Кроме того, он интересовался влиянием той реформы на фортепианную культуру

XX века, и, в частности, непосредственно на фортепианное исполнительство.

В 2003 году после защиты диссертации опубликованы две книжки В. А. Сирятского: «Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва» как учебное пособие і «Глен Гульд і його виконавське світовідчуття» как научно-методические рекомендации.

Существенную научную ценность представляют его многочисленные статьи, опубликованные в журналах «Советская музыка», сборниках «Украинское музыкознание», «Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования». У 1999 году были изданы Республиканским методическим кабинетом учебных заведений Министерства культуры и искусств Украины подготовленные В. Сирятским программы дисциплин: «Філософія і історія світового фортепіанного мистецтва», «Сучасні інформаційні технології у музичному мистецтві», «Проблеми сучасного виконавства». Кроме того, он принимал участие в международных научных конференциях, входил в состав жюри исполнительских конкурсов.

На протяжении 1994–2005 годов В. А. Сирятский был деканом фортепианного и композиторско-музыковедческого факультетов, а также руководителем аспирантуры ХГУИ.

В. Сирятский зарекомендовал себя талантливым пианистом, наделенным яркой фантазией, темпераментом, большой виртуозностью, способностью глубоко проникать в замысел автора. В его исполнительском репертуаре свыше 150 произведений самых разных авторов, и среди них почти все фортепианное наследие М. Мусоргского. Свои концертные программы В. Сирятский, как правило, строил по монографическому принципу. В его исполнении прозвучали концерты-монографии из произведений И. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Листа, М. Мусоргского, А. Скрябина, С. Рахманинова (интересно, что в репертуаре В. Сирятского все фортепианные этюды Скрябина и Рахманинова). Ряд программ был целиком посвящен современным отечественным и зарубежным композиторам.

Научно-методическую и педагогическую деятельность В. А. Сирятский сочетал с композиторской, что позволяет говорить о разносторонности его творческой индивидуальности. В творческом портфеле Сирятского-композитора – Симфония-концерт для фортепиано

с оркестром, Концерт для виолончели с оркестром, Симфониетта для двух фортепиано и двенадцати ударных инструментов, Симфониетта для оркестра, Соната для альты и фортепиано, ряд фортепианных и вокальных произведений. Авторские концерты В. А. Сирятского проходили в Харькове, Москве, Санкт-Петербурге и Киеве.

В методе преподавания В. А. Сирятского на развитие ученика сильно влиял особый творческий подход буквально ко всему, что педагог делал. Он умел взглянуть по-новому на уже давно привычные вещи. В этом ему помогала эрудиция ученого и широта мировоззрения. Его интересовало не только музыковедение, но и философия, психология, естественные науки. Конечно, широта кругозора В. А. Сирятского больше всего проявлялась в его подходе к вопросам интерпретации произведений. Он любил повторять слова Глена Гульда: «Зачем тиражировать широко известное?». С первых же дней пребывания в классе ученику становилось понятным, что здесь занимаются не заучиванием традиционных взглядов и правил о том, как «принято» играть Баха, Бетховена или романтиков. Наоборот, здесь будут учить создавать что-то новое, преломляя исполняемую музыку сквозь призму собственного «Я». В. Сирятский учил своих студентов, что любое исполнение – всего лишь перевод. А перевод это обязательно искажение первоначального смысла произведения. Ведь на самом деле, например, никакой «Лунной сонаты» Л. Бетховена объективно, независимо от человеческого сознания, не существует. Существует лишь нотный текст, в который композитор «перевел» свой замысел. Такой перевод – уже искажение замысла. Затем исполнитель читает этот текст и «переводит» его в живое звучание. То есть осуществляется еще один перевод, а значит еще одно искажение. Прибавим к этому еще разные редакции авторского текста, которые в свою очередь искажают его. К этому приплюсуем другую эпоху, по-иному видящую традиции своей предшественницы. Разве, учитывая все сказанное, можно говорить о возможности сколько-нибудь исторически достоверного воспроизведения первоначального композиторского замысла в условиях совершенно новой культурной среды? Естественно, под ее влиянием происходят существенные метаморфозы в понимании любой музыки и творчества любого композитора. В. Сирятский являлся в вопросе интерпретации сторонником теорий Р. Ингардена,

на семинарах которого ему еще в юности довелось побывать. Р. Ингарден утверждал: «Музыкальное произведение не может быть отождествлено с партитурой, оно лишь интенционально определяется ею. Произведение, созданное композитором, представляется его творцу в полной мере установленным и определенным. На самом же деле оно предстает в нотном тексте как схематическое образование, содержащее ряд мест неполной определенности и пробелов и, следовательно, наделенное множеством возможностей. Все это вынуждает рассматривать музыкальное произведение в нотной записи как чисто интенциональный предмет, ибо ни какой реальный, индивидуальный предмет не может быть ни такой неопределенной в различных отношениях схемой, ни множеством присущих этой схеме возможностей...» [2, с. 564]. Настаивая на необходимости различать музыкальное произведение и его исполнение, Р. Ингарден подробно излагает основания для такого различия. Аргументация его вкратце сводится к следующему. Исполнение – процесс, однозначно помещенный в «конкретно-переживаемом» времени. Музыкальное произведение обладает над- или квазивременной структурой; это длящийся во времени предмет, все части которого существуют одновременно. Исполнение локализовано в пространстве, музыкальное произведение не имеет пространственной локализации. Исполнение является результатом определенного акустического процесса; причина возникновения музыкального произведения – творческие психофизические процессы его создателя. Исполнение дано во множестве слуховых восприятий, являющихся основанием его перцепции, музыкальное произведение неизменно и от отдельных своих конкретизаций не зависит. Исполнение может быть определено посредством качеств самого низшего порядка (можно, например, точно определить высоту и громкость звуковых моментов исполнения); музыкальное произведение такому определению не поддается. Наконец, музыкальное произведение противостоит как одно-единственное множеству исполнений, различных и по своему положению во времени и пространстве, и по своим качественным особенностям, ибо то, что недоопределено в произведении, находит свое воплощение в исполнении. Все выше перечисленные идеи, связанные с вопросом интерпретации В. Сирятский часто обсуждал со студентами, причем не только на уроках

по специальности, но также и на лекциях по «Философии и истории мирового фортепианного исполнительства». Известен тот факт, что В. Сирятский интерпретировал произведения Баха во многом иначе, чем принято. Он использовал разнообразные октавные удвоения, аналогичные регистрово-фактурной динамике клавесина, добавлял дополнительные голоса (помимо облигатных, на чем настаивал и И. С. Бах), использовал приемы орнаментального варьирования, возрождал принципы агогики и артикуляции, о которых писали в своем музыкальном словаре еще французские энциклопедисты. Словом, во всем В. Сирятский старался добиться приближения звучания рояля к тем идеалам инструментализма, которые существовали во времена Баха. Можно сказать, что В. Сирятский словно стремился наполнить сам «дух» старинного произведения атмосферой ушедших времен барокко. Сначала это может показаться прямым нарушением устоявшихся традиций, привычных представлений о баховском замысле. Но на самом деле, если исходить из рассуждений Б. Кроче и Р. Ингардена, все это имеет довольно серьезные и обоснованные на высоком философско-теоретическом уровне аргументы, о чем говорилось выше. Дело в том, что В. Сирятский в своем исполнении не просто следовал за указаниями в нотах (половина из которых вообще не принадлежит Баху), но учитывал и то для какого инструмента написано это произведение, соответственно, как оно звучало на нем, как его при всех этих условиях исполняли или, точнее, как возможно было его в то время исполнить и в плане темпа и агогики и т. д. Естественно, речь идет о более осмысленном и объективном подходе к вопросу интерпретации. И данный подход заключается не в простом перечислении, а затем компьютерном воспроизведении нотного текста с помощью клавиш фортепиано, как это делают многие современные «лауреаты» (кстати, в этих своих так называемых «озвучиваниях», им не выиграть соревнования у компьютера, который всегда сыграет и точнее, и быстрее, и четче, и громче!), а в развитии в ученике творческого, самостоятельного, а главное исторического понимания внутреннего содержания исполняемого произведения в контексте современной художественной культуры. Понятным становится и то, что В. Сирятский учил не только свободе в интерпретации и в сценическом ее воплощении. Самое главное для него – обучить музыкальному мышлению.

Существует распространенное мнение, будто для успешной игры достаточно хорошо и проникновенно чувствовать музыку. Из-за этого часто играют Баха почти как Ф. Шопена с неоправданными *ritenuto* и *tubato* и огромным количеством правой педали, ну а Ф. Шопена как Ф. Листа или С. Рахманинова – страстно и пафосно, почти симфонически. Обычно извинением для таких учеников служит фраза: «Но ведь я так чувствую!». Придя к В. Сирятскому в класс, становится понятно, что в исполнении музыки нельзя полагаться только на чувство. В. Сирятский не ленился многократно объяснять ошибочность представления о том, что в игре нужно следовать лишь чувству. Он учил, в первую очередь, ориентироваться в стилях композиторов разных эпох, разных направлений. А искренние чувства хотя и могут подсказать что-то существенное, но они не должны в корне противоречить стилю композитора и его эпохи.

Огромное значение на уроках уделялось работе над акустическим звучанием рояля. Для более точной и живой передачи художественного образа и эмоционального переживания В. Сирятский советовал максимально использовать тембральные возможности фортепиано. Хотя фортепиано и является ударным инструментом, и звук на нем рождается в момент удара молоточка по струне, у этого звука может быть неисчислимое множество оттенков. Кроме того «ударность», как известно, в значительной степени преодолевается благодаря педали. И что еще важнее, с помощью педали возможно наслаивать друг на друга по вертикали гармонические пласты, а значит создание многочисленных и разнообразных звуковых конструкций. Именно работе над этими фактурными наслоениями профессор В. Сирятский уделял много внимания, особенно в русской музыке. Вспомним хотя бы «Картинки с выставки» М. Мусоргского! В таких номерах как «Богатырские ворота», «Быдло», «Старый замок» умелое использование педали позволит исполнителю не только воссоздать «картинку», а передать в ней объем и пространство. В. А. Сирятский так же, как и его педагог П. Серебряков, любил исполнять «Картинки с выставки» и часто включал их в учебный репертуар студентов своего класса.

Много внимания в классе В. Сирятского уделялось и работе над техникой, в частности, над постановкой рук. Свободные плечи и кисти должны дать возможность исполнителю играть глубоко, но без не-

нужного давления на клавиатуру, играть мощно, но без форсирования. Главное, что мешает многим студентам во время исполнения, это – «зажатость» мышц. Как известно, существует не только мышечная «скованность», связанная с чрезмерным «давлением» на клавиатуру, но также «зажим» дыхания, из-за которого вместо пения на рояле игра ученика превращается в формальное перечисление нот. В. Сирятский всегда на уроках обращал внимание на то, чтобы свободно «дышали» плечи, локти, кисти, а также легкие. Он говорил: «Звуком нужно управлять весом руки, а не напряженным нажимом пальцев. Играть нужно благородно, с большим достоинством, свободными и расслабленными руками. Пальцы должны словно «укладываться» в фигурации и пассажи». Именно поэтому аппликатура выбирается, как говорится, «под руки». В. Сирятский всегда предлагал удобную аппликатуру. Он исходил всегда из позиционного принципа подбора. Рукам должно быть удобно, только тогда игра может быть успешной.

Конечно, многие педагогические и исполнительские принципы восприняты были В. Сирятским от его учителя П. А. Серебрякова. Напомним, что В. А. Сирятский, окончив в 1968 году фортепианный факультет Харьковского института искусств по классу профессора М. С. Хазановского, получил рекомендацию в аспирантуру. И в следующем году, окончив в том же институте композиторское отделение по классу заслуженного деятеля искусств УССР и. о. профессора И. К. Ковача, поступает в дневную ассистентуру-стажировку Ленинградской государственной консерватории. Учебу по специальному фортепиано в классе народного артиста П. А. Серебрякова В. Сирятский совмещал с занятиями по композиции у заслуженного деятеля искусств РСФСР и. о. профессора В. А. Успенского. В 1971 году В. Сирятский оканчивает ассистентуру-стажировку и его направляют на работу в Харьковский институт искусств. Но вернемся к урокам у П. Серебрякова. Естественно, что такой большой мастер и ярчайшая личность, каким являлся П. Серебряков, не мог не повлиять на В. Сирятского и как музыканта, и как будущего педагога. Попробуем определить, какие же педагогические принципы и методы были восприняты В. А. Сирятским от него.

В. Сирятский часто вспоминал о П. Серебрякове и говорил, что определить серебряковскую схему работы над музыкальным произведе-

дением очень трудно, скорее всего «схемы» вообще не существовало. Характер указаний и степень детализации в работе зависят от уровня способностей ученика, от его зрелости и развития. С одними студентами пьесы проходились подробно, другим давались лишь общие пояснения. В одном случае П. Серебряков работал одновременно над рядом элементов музыкального произведения, в другом – только над каким-либо одним.

И все же в работе П. Серебрякова есть нечто определенное и стабильное, есть главные, основополагающие черты, которые и характеризуют облик Серебрякова-педагога.

Иногда П. Серебряков так же, как это делал потом В. Сирятский, допускал и небольшие фактурные изменения текста, если они, облегчая исполнение, идут и «на пользу музыке». Кстати, аналогичной позиции придерживались К. Н. Игумнов и Л. В. Николаев. Леонид Владимирович Николаев считал, что автору гораздо выгоднее, чтобы исполнитель сыграл его произведение хорошо, пожертвовав какими-то нотными деталями, чем, если бы исполнитель сыграл его точно по нотам, но хуже по музыке».

Много внимания уделял П. Серебряков темпо-ритмической стороне исполнения. В. Сирятский считал выбор темпа одной из важнейших исполнительских задач, ибо темп музыкального произведения отражает самые существенные черты художественного образа.

Чем же П. Серебряков руководствовался при выборе темпа? «Прежде всего, характером, внутренним содержанием музыки», – говорил Виктор Алексеевич. В. Сирятский обращал при этом также внимание на интонационный склад темы, штрихи, характер фактуры. По словам В. А. Сирятского, П. Серебряков был противником как преувеличенно быстрых, так и чересчур медленных темпов. Нередко такие темпы порождены стремлением молодых пианистов подражать игре выдающихся исполнителей. В. А. Сирятский часто критиковал «метод», которым пользуются многие студенты – «передрать с пластинки». Естественно, при этом они не могут воспроизвести ни художественного смысла, ни глубины образа, которые передают великие мастера в своих звукозаписях. Остаются только «голые» ноты. Н. А. Растопчина в своей книге о П. Серебрякове описывает такой случай. Как-то ученик начал первую часть бетховенской «Авроры» в предельно мед-

ленном темпе. Остановив играющего после экспозиции, П. Серебряков спросил:

– Вам «удобно» играть в таком темпе?

– Нет, не очень, последовал ответ, но мне нравится исполнение Артура Шнабеля, который играет сонату в таком темпе.

«Достоинства интерпретации А. Шнабеля, – заметил Павел Алексеевич, – не в медленном темпе, а в индивидуальном своеобразии его художественных приемов: рельефном выделении деталей, выразительном подчеркивании всех нюансов и штрихов, предельно насыщенном интонировании. Его темп соответствует особенностям трактовки. Вы же, чувствуя музыку иначе, заставляете себя играть медленно, и ваше исполнение, лишенное шнабелевской глубины и насыщенности, производит вялое, статичное впечатление» [4, с. 32].

Важным выразительным средством исполнения В. Сирятский считал ритмическую гибкость и непринужденность движения. Небольшие ритмические отклонения внутри фраз способствуют, по его мнению, достижению пластичности и внутренней свободы, ощущение живого ритмического дыхания – благодаря многообразию «воздушных» цезур, отсутствующих в нотном тексте, но придающих исполнению одухотворенность и пластичность. Смысл и роль их могут быть весьма различны. С помощью небольшой цезуры можно в одном случае выявить тембровую выразительность звука, в другом – показать смену гармоний, модуляционный переход или неожиданный поворот мелодии.

По словам В. А. Сирятского, агогические указания П. Серебрякова были многообразны и в то же время очень осторожны. Он справедливо полагал, что невозможно и не нужно требовать от учеников соблюдения «точных» пропорций в выполнении агогических оттенков. Именно в тонкости и своеобразии ритмики проявляются индивидуальность исполнителя, его вкус, интуиция, чувство меры.

Музыкант с большим концертным опытом, П. Серебряков прекрасно осознавал, что без технической оснащенности невозможно убедительное воплощение композиторского замысла, и чем зрелее и талантливей художник, тем совершеннее должно быть его техническое мастерство. Вот почему технику ученика В. Сирятский считал необходимым развивать со школьной скамьи и делать это, прежде

всего, на материале инструктивных и художественных этюдов. В тех случаях, когда техническое развитие ученика недостаточно и нужно добиться его быстрого технического совершенствования, этюды составляют основу проходимого репертуара. Выбор этюдов определяется индивидуальными особенностями ученика и характером поставленной педагогической задачи. На школьном уровне это могут быть этюды Черни, Клементи, Мошковского, на последующих этапах – Ф. Шопена, Ф. Листа, С. Рахманинова, А. Скрябина.

Характерно, что в выборе пианистических приемов П. Серебряков предоставлял ученикам большую свободу. Он говорил: «То, что удобно одному, может быть неудобно другому» [4, с. 39]. По мнению В. Сирятского педагог должен прибегать к показу лишь тогда, когда видит, что недостатки исполнения обусловлены неверными приемами. Основу технической свободы В. Сирятский видел во внутренней свободе, в естественном ощущении движения музыки и течения фразы, в чувстве формы. Поэтому он постоянно апеллировал к слуху ученика: «Ученик должен слышать главное и второстепенное в фактуре, различать мелодическую линию каждого голоса, уметь исполнить партию каждой руки в отдельности и с любого места». Говоря об исполнении какого-либо особенно выразительного пассажа, интонации или фразы, В. Сирятский, как и П. Серебряков, указывал: «Не выделяйте и не показывайте, а старайтесь почувствовать и услышать. Если вы услышите, то и слушатель услышит».

Гармоническое развитие музыкальных и пианистических способностей ученика во многом зависит от материала, на котором он воспитывается. Понимая это, П. Серебряков придавал большое значение выбору репертуара для своих воспитанников.

Педагогический репертуар П. Серебрякова был велик. Огромное место в нем занимали произведения Баха. В 40-е и 50-е годы ученики П. Серебрякова часто играли сочинения Баха в транскрипциях Бузони, Таузига, Листа. П. А. Серебряков предпочитал проходить со студентами оригинальные произведения Баха, считая, что именно они развивают полифоническое мышление музыканта, помогают овладеть искусством певучего выразительного интонирования. При исполнении баховских произведений П. Серебряков требовал ясного голосоведения, гибкости ведения мелодической линии, простоты передачи.

Рассматривая полифоническую ткань как союз, беседу равноправных и самостоятельных голосов, он придавал большое значение ритмической характерности каждого голоса, рельефности и разнообразию артикуляционных сочетаний. В классе П. Серебряков проходил со студентами двухголосные и трехголосные инвенции, прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира», ре-минорный и Ля-мажорный концерты, английские и французские сюиты, токкаты, партиты, Итальянский концерт и т. д. Дело в том, что большинство учеников любят исполнять произведения Баха и достигают в этой сложнейшей области больших успехов.

С большим удовольствием обращался профессор П. Серебряков к моцартовским произведениям. В работе над музыкой В. А. Моцарта он уделял основное внимание звуковой стороне исполнения – легкости и прозрачности колорита, филировке звука (особенно в тончайших градациях *piano* и *pianissimo*).

Интересная деталь: с большим увлечением работал П. Серебряков в классе над теми сочинениями, которые не включал в собственный концертный репертуар, например «Баркаролой» Ф. Шопена, «Крейслерианой» и соль-минорной сонатой Р. Шумана. Он обращал внимание учеников на особенности шопеновского *rubato*, гармонический язык и структуру, характерные для позднего периода творчества композитора; подчеркивал сложность и строгость шумановской формы, тонкость агогики, богатство фактуры.

В последние годы в классе П. Серебрякова часто звучали произведения Д. Шостаковича (прелюдии и фуги, Второй концерт, Прелюдии ор. 34, «Фантастические танцы») и С. Прокофьева (сонаты, концерты, «Мимолетности», Токката и многое другое).

С увлечением работал Павел Алексеевич над пьесами М. Равеля и К. Дебюсси. В его трактовке произведений французских импрессионистов разнообразие красочной палитры и ритмическая прихотливость подчиняются продуманной и ясной конструкции. Интересна работа П. Серебрякова над фортепианными концертами. Характер занятий таков, как будто бы ученику предстоит обязательно исполнить концерт в сопровождении симфонического оркестра. П. А. Серебряков занимался разбором оркестровой партии, определением соотношений звучностей партии фортепиано и оркестра. П. Серебряков

отлично аккомпанирует и «зажигает» ученика своей увлеченностью, темпераментом. Впечатляло и его умение аккомпанировать с листа.

Одна из основных черт П. Серебрякова-педагога, уже отмеченная ранее, – высокая требовательность. Вся жизнь музыканта-исполнителя – бесконечный путь к совершенству, а удел артиста – ежедневный, непрерывный труд. Поэтому с детских лет необходимо воспитывать в ученике серьезность, привычку к многочасовым занятиям, чувство ответственности и преданности своему делу.

С первых же уроков Виктор Алексеевич Сирятский, как и его педагог, стремился развить в ученике самостоятельность, всячески поощрял творческую инициативу и активность. Он любил, если ему задавали вопросы, умно и веско возражали, спорили. Он отнюдь не принадлежал к тому типу музыкантов, которые считали свое мнение единственным и непогрешимо правильным. В. Сирятский унаследовал от своего учителя любовь к юмору. Часто остроумные слова или метко брошенная им фраза устанавливали дружескую атмосферу, укрепляли контакт между педагогом и учениками, помогали последним «раскрепоститься», избавиться от ненужного напряжения.

Одним из основных методов педагогического воздействия у В. Сирятского, как и у П. Серебрякова, является живой показ на фортепиано. Глубокое знание музыкальной литературы и большой концертный репертуар позволяли В. Сирятскому не только «наиграть», но и вполне законченно исполнить почти любое произведение. Особенно часто и много играл он ученикам в начале своей педагогической деятельности. Но опыт убедил В. А. Сирятского в том, что это не всегда приводит к положительным результатам: ученики или начинают подражать своему учителю или теряют веру в свои силы, подавленные разницей между своим исполнением и игрой педагога. В последние годы В. Сирятский прибегал к показу реже и, в основном, тогда, когда ученик уже овладел характером пьесы в целом.

Часто В. Сирятский использовал словесные характеристики художественного образа. Поэтические аналогии и сопоставления его всегда лаконичны и ярки. Обычно они произносились в моменты творческого подъема и сопровождались живым показом.

Пианистический опыт подсказывал и необходимость овладения разнообразным репертуаром, в котором должны присутствовать

не только пьесы, интересные с точки зрения профессионалов, но и «популярные» произведения, любимые широкой публикой. Большой репертуар дает возможность исполнителю часто выступать, а концертная практика, по мнению В. Сирятского, имеет решающее значение для воспитания артистизма, «эстрадного чувства».

Эстрада и класс, исполнительство и педагогика, композиция и наука неразрывно были связаны для В. Сирятского. Так было всегда. По мнению В. Сирятского только хороший пианист может быть хорошим фортепианным педагогом. Но одного этого сегодня уже мало. Нужно еще знание композиторского процесса и мышление ученого. Только тогда педагогическая деятельность может быть успешной. Нельзя учить тому, чего не умеешь сам.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. Ред. А. Якушева. — М. : Изд-во ин. лит., 1962. — 572 с.

2. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 208 с.

3. Николаев Л. В. Статьи и воспоминания современников / Л. В. Николаев. — Л. : Сов. композитор, 1979. — 328 с.

4. Растопчина Н. А. Павел Алексеевич Серебряков: очерк жизни и деятельности / Н. А. Растопчина. — Л. : Музыка, 1970. — 56 с.

5. Растопчина Н. А. Павел Серебряков: творческий портрет / Н. А. Растопчина. — М. : Музыка, 1978. — 24 с.

Сирятская Т. Виктор Сирятский – пианист, педагог, композитор, ученый. В статье рассказывается о творческой деятельности известного пианиста, педагога, композитора и ученого Виктора Сирятского, раскрываются принципы его исполнительского и педагогического мастерства.

Ключевые слова: П. А. Серебряков, исполнительская деятельность, музыкальное произведение, педагог, пианист.

Сирятська Т. Віктор Сирятський – піаніст, педагог, композитор, вчений. У статті розповідається про творчу діяльність відомого піаніста, педагога, композитора і вченого Віктора Сирятського, розкриваються принципи його виконавської та педагогічної майстерності.

Ключові слова: П. О. Серебряков, виконавська діяльність, музичний твір, педагог, піаніст.

Siryatskaya T. Victor Siryatsky – pianist, teacher, composer and scholar. The article describes the creative activity of the well-known pianist, teacher, composer and scholar Victor Siryatsky, reveal the principles of his performing and teaching skills.

Key words: P. A. Serebryakov, performing activities, music, teacher and pianist.

УДК 78.071.2 : 786.2 (477.54)

Ирина Сухленко

В ТВОРЧЕСКОЙ МАСТЕРСКОЙ В. А. СИРЯТСКОГО

Из всех отраслей педагогической науки, наверное, самая сложная та, что связана с преподаванием творческих дисциплин, где требуется готовность воспринять *иную* точку зрения и помочь в ее достижении даже в том случае, когда устремления студента противоречат эстетическим установкам педагога. Это достаточно сложно, ведь грань между *учением* (передачей конкретных знаний, умений, навыков) и *развитием* (раскрытием творческого потенциала) очень тонка. Особенно если учесть тот факт, что в той или иной степени, все ученики находятся под воздействием личности своего учителя, сознательно придерживаясь «школьных» норм и правил. Но если педагог не дает готовых ответов и не предлагает *правильных* трактовок, сознание студента постепенно освобождается от схоластического понимания искусства и открывается для творчества и самовыражения.

Именно таким педагогом был Виктор Алексеевич Сирятский, чья педагогическая система не только раскрывала творческий потенциал каждого студента, но давала прочную основу дальнейшего самосовершенствования. ***Цель настоящей статьи*** – попытка анализа педагогических принципов, лежащих в основе исполнительской школы В. Сирятского.

Мое первое знакомство с В. Сирятским было заочным. После окончания музыкального училища я поступила в педагогический университет, а моя однокурсница в консерваторию (тогда – Харьковский государственный институт искусств имени И. П. Котляревско-

го) в класс В. Сирятского. Встречаясь с ней, я с удивлением слушала о непривычных требованиях этого педагога – необходимости игры наизусть с первого урока, о требовании транспонирования исполняемых произведений, о предложении сочинить (!) каденцию к исполняемому концерту Л. Бетховена.

Эти рассказы в сочетании с программой, включавшей редко исполняемые и малоизвестные произведения, предопределили мою дальнейшую судьбу. Решив перевестись в консерваторию, я первым делом отправилась на консультацию к В. Сирятскому, исполнявшему обязанности декана фортепианно-теоретического факультета. Профессор принял меня довольно благосклонно, но сказал, что для переводного экзамена необходимо в достаточно сжатые сроки (два месяца) подготовить новую программу. Учитывая дефицит времени, кое-что было решено повторить, но полифония (Токката из Партиты ми минор BWV 830 И. С. Баха) и этюды (Ф. Шопен № 4 и № 8 из оп. 10) были даны новые. Памятуя о требовании игры наизусть, я все время посвятила «борьбе» с текстом, и, отправляясь на первый урок, думала только о том, как бы не забыть ноты.

До сих пор помню свое искреннее удивление – мы не занимались проблемой нот: ни на первом уроке, ни вообще никогда. Работая в классе только над музыкальным образом и его адекватным выражением, В. Сирятский шутил: «У нас не “нотное”, а “музыкальное” учебное заведение». Настоящей же проблемой для меня стало требование исполнения *non legato* всех голосов в баховской Партите. Этот опыт не только изменил мое понимание музыки И. С. Баха. Иное ощущение звуковых возможностей инструмента изменило мое отношение к фортепиано исполнительству, сформировав технику, основанную на слуховом представлении, на «желании» определенного звучания.

Вспоминая те первые уроки с В. Сирятским, я понимаю, что педагогической целью была перестройка моего исполнительского аппарата. Инструменталисты называют это «переставить руки» и подобные «перестановки» чуть ли не закономерны при переходе в другой класс по специальности. Этот процесс, как правило, достаточно сложен, длителен и сопровождается проблемами не только технического, но (и это более важно) эмоционального характера. У студента «вдруг» перестает все получаться и он, подобно задумавшейся о количестве

ног сороконожке, заново выстраивает всю систему игровых навыков. Это происходит оттого, что во главу угла ставится техника, а звуковые задачи предполагается решать потом. Однако техника не существует сама по себе, она – лишь инструмент достижения желаемого художественного результата. Поэтому формирование слухового представления как ориентира, на который необходимо равняться при технической работе – это та первая ступень, без которой дальнейшая работа становится бессмысленной.

Такой точки зрения придерживался В. Сирятский, следовавший концепции К. Мартинсена¹: вначале формируется звуковтворческая воля, а потом эта воля сформирует соответствующую ей технику исполнения. На уроках никогда не звучало: «Надо играть так». Всегда предлагалось обсудить, что студент хочет услышать в результате, а путь достижения у каждого был свой, общего рецепта не существовало. Поэтому студенты класса В. Сирятского избегали болезненного процесса «исправления» исполнительского аппарата. Сосредоточившись на достижении *нами желаемого* звукового результата, мы в какой-то момент просто ощущали, что стало удобнее играть. Ольга Калашникова вспоминает: «Виктор Алексеевич не был авторитарным педагогом, не давил своей властью, не делал упора на технический компонент. Учил интонировать каждый пассаж, добивался понимания того *что* нужно услышать и все технические сложности получались “сами собой”» [1].

Если говорить о каких-то общих установках, то основа исполнительской техники в классе В. Сирятского – это пальцы. Увлечение творчеством Г. Гульда и принадлежность к исполнительской школе, воспитавшей В. Горовица², обусловили такой подход к технике исполнения: 1) опора на кончики пальцев при постоянном ощущении «глубины» вхождения в клавиатуру; 2) абсолютная свобода руки и плечевого пояса; 3) достаточно высокая посадка. Такой комплекс позволяет свободно ощущать себя в музыке любого стиля и следо-

¹ Книга К. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звуковтворческой воли» была *обязательным чтением* для всех студентов класса.

² В. Сирятский обучался в классах М. Хазановского и П. Серебрякова. Оба эти музыканта обучались у Л. Николаева, выпускника первого учителя В. Горовица В. Пухальского.

вать основному требованию: осмысленность и интонационная прочувствованность звучания.

Мария Линник так пишет об этом: «Виктор Алексеевич уделял большое внимание выработке напевности и красочности звучания. Особенно я ощутила это в работе над фортепианными циклами Р. Шумана, М. Равеля <...> Ни один пассаж или мелодическую линию он не позволял играть равнодушно. Являясь сторонником свободного, эластичного исполнения, он требовал крепкой опоры на концах пальцев при свободе руки и плеча, а также плавного, красивого звука при полном расслаблении пианистического аппарата» [2].

В. Сирятский учил нас не играть впустую (просто чтобы набрать какое-то количество проигрований), призывал к постоянному слуховому самоконтролю и осознанной работе. Для обеспечения эффективности домашней работы студента, В. Сирятский пользовался весьма простым, но очень действенным приемом: домой задавалось только то, что было отработано в классе. Сам профессор так это формулировал: «Если я добился того, чтобы в классе студент сделал то, что требуется хотя бы пару раз, есть надежда, что в домашней работе он не будет делать глупости. Если же в классе не получилось – нечего и надеяться». Поэтому иногда весь урок мог быть посвящен 3–4 тактам вступления сонаты или поиску интонации в теме фуги и отговорки «понятно, сделаю дома» не помогали. Можешь сделать? Делай сейчас.

Иногда казалось, что поставленные задачи слишком сложны и преодолеть их не под силу. Тогда В. Сирятский прибегал к маленьким педагогическим хитростям. Так, было в случае с О. Калашниковой: «Однажды я выучила этюд Ф. Шопена № 8 и (не без гордости) принесла его на урок в темпе, казавшемся мне достаточно быстрым. И вдруг Виктор Алексеевич говорит, что у него в десятилетке восьмиклассница играет этот этюд в два раза быстрее. И смотрит с такой улыбочкой, а в классе еще другие студенты сидят. После этого, конечно, пришлось мне пересмотреть свои взгляды на собственные технические возможности и сыграть этюд еще быстрее, хотя предыдущий темп казался мне предельным»[1].

Самое главное чего добивался наш педагог – веры в себя, в то, что ты сможешь. Добиваясь результата на уроке, он не столько себе,

сколько нам доказывал – все возможно, все цели достижимы и произведение любой степени сложности может быть исполнено.

Репертуар, исполняемый в классе В. Сирятского, был огромен, но все ученики Виктора Алексеевича знали о его предпочтениях: любви к творчеству И. С. Баха и, конечно, к циклу М. Мусоргского «Картинки с выставки»³. Практически каждый год этот масштабный и достаточно сложный для студента консерватории цикл, исполнялся в классе. Присутствовать на этих уроках было величайшим наслаждением.

Юрий Попов вспоминает: «О каждом произведении у Виктора Алексеевича было своё мнение, самобытное, нестандартное его видение. Например, пьеса “Старый замок” из “Картинок с выставки” М. Мусоргского рассматривалась с позиции музыкальной культуры востока: полутоновые скольжения голосов, создающие ощущение зноя и томления, мелодия, окрашенная в восточный колорит (так и слышится тембр зурны). Выписанные с партитурной точностью все фактурные пласты, то сгущающиеся в аккордовые построения, то разрежаемые паузами, создают ощущение миража, возникающего в сознании обессиленных бескрайней пустыней путников, которым мерещится цветущий оазис с живительным источником. В пьесе “Два еврея” бедный еврей в трактовке В. Сирятского предстаёт вовсе не униженным и раболепствующим. Он мыслится скорее ехидным и смекалистым персонажем, потешающимся над собеседником-толстосумом» [3].

Вообще, вербализация музыкальных образов, была характерна для педагогического метода В. Сирятского. Добиваясь адекватности интонации, он подбирал точные и меткие метафоры. Так, исполняя «Пагоды» из цикла «Эстампы» К. Дебюсси, я чрезмерно увлеклась ориентальностью звучания, что привело к манерности и наигранности исполнения. Баланс был восстановлен с помощью одного замечания: «Ты играешь так, как будто бы это картинка Китая. А это только то, что представляет себе Клод Дебюсси, сидя в парижской гостиной – иллюзия Китая, лишь мечты». И все стало на свои места.

³ В диссертации В. Сирятского «Пианистическое наследие М. Мусоргского в контексте европейской фортепианной культуры» цикл «Картинки с выставки» рассмотрен как произведение, символизирующее новую фортепианную реформу, подобную той, что провел Ф. Лист – изменение звукового образа инструмента, предопределившее развитие фортепианного искусства на всем протяжении XX столетия.

Именно так о занятиях с В. Сирятским вспоминает и Мария Линник: «К каждому ученику Виктор Алексеевич находил индивидуальный подход и нужные слова для более ясного понимания художественного образа и характера исполнения. Прежде всего, он учил раскрывать авторский замысел, проникаться им, а различные особенности и трудности произведения иллюстрировал собственным показом за инструментом» [2].

Нужно сказать, что подобно многим известным музыкантам прошлого столетия, В. Сирятский долгое время совмещал исполнительскую и композиторскую деятельность, выступал как в Украине, так и за рубежом. Ю. Попов пишет: «Виктор Алексеевич был пианистом-виртуозом, в репертуар которого входили многие произведения Ф. Листа, в том числе Соната h-moll, Испанская рапсодия, “Кампанелла”, “Дикая охота” и другие трансцендентные этюды. Игру пианиста отличали масштаб, оркестровая красочность, концептуальность мышления, техническая свобода. С большим успехом В. Сирятский исполнял сочинения Ф. Шуберга, М. Мусоргского, С. Рахманинова, а также свои собственные» [3].

К сожалению, композиторское наследие В. Сирятского мало изучено и плохо известно даже его студентам, так как Виктор Алексеевич практически не задавал своих сочинений. Лишь однажды в исполнении Татьяны Сирятской я слышала весьма оригинальное произведение «Детективная история». Но занятия композицией, несомненно, оказали огромное влияние на то, как В. Сирятский работал с авторским нотным текстом. В этом плане, он наследовал традиции музыкантов-романтиков, воспринимавших нотный текст как поле художественного диалога с автором, а не как нормы правильного исполнения.

Неоднократно слышала, как В. Сирятский шутил: «Будучи деканом фортепианного факультета, запрещаю что-то запрещать». И действительно, в классе были возможны любые творческие эксперименты: добавление голосов, сочинение транскрипций, исполнение произведений в обработке известных музыкантов. Например, «Картинки с выставки» М. Мусоргского исполнялись в транскрипции В. Горовица.

Именно поэтому, занятия в классе В. Сирятского, по мнению Ю. Попова, были чем-то большим, чем просто игра на рояле: «Учи-

тель с иронией относился к некоторым пианистам-виртуозам, чья игра была лишь формальным воспроизведением нотного текста. Виктор Алексеевич заставлял учеников думать за инструментом. Наш наставник являл собой яркий пример творческого обращения с авторским текстом. Так, при работе над клавирной музыкой, он, опираясь на барочные традиции, снабжал фактуру орнаментикой, нередко прибегал к октавным удвоениям голосов, имитируя на рояле возможности клавесина и органа. В. Сирятский критически подходил ко многим редакциям. Он освобождал музыку от инородных стилистических напластований, знакомил нас с некоторыми рукописными версиями сочинений, в том числе «Картинок с выставки» М. Мусоргского. Иногда для создания большей яркости и монументальности Учитель мог прибегнуть и к фактурным изменениям авторского текста» [3].

Все предлагаемые свободы не приводили к произволу, потому что основой для творческих поисков студента всегда выступало знание. В. Сирятский был необычайно эрудированным, он прекрасно разбирался не только в вопросах фортепианного искусства, но и во многих смежных науках: психологии, философии, эстетике, педагогике. Будучи очень открытым человеком, В. Сирятский живо интересовался всеми новинками, происходящими в мире искусства, он был готов принимать и осмысливать новое. Поэтому в классе был культ пианистов, чье искусство провоцировало творческий поиск. Среди них, прежде всего, необходимо, назвать Глена Гульда. О своем кумире В. Сирятский много и охотно рассказывал на лекциях. Так, Ю. Попов отмечает: «Своим огромным багажом знаний Виктор Алексеевич щедро делился с учениками. В. Сирятский разработал свой индивидуальный курс «История и философия фортепианного искусства», посещая который студент не только получал информацию об эволюции фортепианной культуры, знакомился с типами исполнителей, но и познавал себя, собственный темперамент и психическую организацию, что помогало ему лучше раскрыться как артисту» [3].

Следует сказать о том, что особенностью педагогического метода В. Сирятского было то, что при работе со студентом его сверхзадачей всегда было концертное исполнение. А ведь не секрет, что в консерваториях обучаются и те музыканты, чья творческая судьба не будет

связана с сольной концертной карьерой (по причинам, связанным не только со степенью одаренности, но и с личностными устремлениями, нацеленностью на педагогическую или концертмейстерскую работу). Поэтому часто бывает так, что за все годы обучения студент так и не получает опыта сценического выступления, выступая только на экзаменах и академконцертах.

В нашем классе нормой была подготовка сольного концерта и, наблюдая, как готовятся другие, ты (даже сомневаясь в собственных силах) тоже начинал задумываться над программой собственного выступления. Такая работа ставит перед студентом гораздо более масштабные цели и задачи. Прежде всего, это умение распределить физические и психологические силы на значительный промежуток времени. Но самое главное, о чем в таких случаях говорил В. Сирятский – это необходимость стать выше ученичества и правильного исполнения выученного. Поэтому много внимания уделялось вопросам специфики сценического исполнения – работе с публикой. Ссылаясь на свой исполнительский опыт и на высказывания известнейших музыкантов прошлого, В. Сирятский добивался от нас внутренней свободы, ясности мысли, убедительности интонации. Учил нас приспособляться не только к специфике нового рояля, но и ощущать акустические особенности концертного зала, слушать себя «со стороны слушателя». Необходимость «работы на публику» диктовала не только драматургию программы, но и подготовку исполнения произведения «на бис» – элемент, присущий практике музыкантов-романтиков.

В последние годы афиши студенческих концертов В. Сирятский изготавливал сам на домашнем компьютере. Все студенты помнят, что Виктор Алексеевич любил технические новинки. У одного из первых у него появилось в советское время видео. Вечера, проведенные за просмотром зарубежных фильмов дома у В. Сирятского, вспоминают не только студенты его класса, но и многие преподаватели нашего университета. Купив компьютер, В. Сирятский не только в кратчайшие сроки стал активным пользователем, он освоил новую технику на таком уровне, что мог преподавать курс «Компьютерные технологии в музыкальном искусстве» и готовить собственные книги к печати.

Вообще, легкость, с которой В. Сирятский воспринимал новое, очень помогла всем его студентам. Например, когда в Украине стали вводить новые стандарты образования и для получения высшей квалификации стало необходимым написание научного труда, многие сомневались (и сомневаются до сих пор) в целесообразности таких изменений. Пока шли дебаты, студенты класса В. Сирятского уже работали над магистерскими и диссертационными исследованиями. Для нас такой опыт был абсолютно естественным продолжением обучения в классе по специальности.

В заключение статьи, хочется привести слова Ю. Попова: «С каждым годом всё больше увеличивается интервал, разделяющий нас с замечательным человеком, прекрасным музыкантом, талантливым ученым Виктором Алексеевичем Сирятским. И хотя время неумолимо движется, образ Учителя в памяти не угасает. Большой жизнелюб, он и по сей день служит нам эталоном увлеченности, творческого мировосприятия, преданности своему делу» [3].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Калашиникова О. М. Воспоминания о В. А. Сирятском — [X., 2012]. — Рукопись в электрон. виде.*
2. *Линник М. С. В классе Виктора Алексеевича Сирятского. — [X., 2012]. — Рукопись в электрон. виде.*
3. *Попов Ю. К. Памяти учителя / Ю. Попов. — [X., 2012]. — Рукопись в электрон. виде.*

Сухленко И. В творческой мастерской В. А. Сирятского. В статье рассматриваются особенности развития творческой личности студента в классе кандидата искусствоведения, профессора В. А. Сирятского. На основе наблюдений и воспоминаний выпускников класса воссоздаются основополагающие принципы педагогического метода Мастера.

Ключевые слова: исполнительская школа, фортепианная педагогика, пианист, учитель.

Сухленко І. У творчій майстерні В. А. Сирятського. У статті розглядаються особливості розвитку творчої особистості студента в класі кандидата мистецтвознавства, професора В. А. Сирятського. На основі спостережень і спогадів випускників класу відтворюються основоположені принципи педагогічного методу Майстра.

Ключові слова: виконавська школа, фортепіанна педагогіка, піаніст, вчитель.

Sukhlenko I. In the art studio of V. A. Sirjatsky. This article discusses features of the development of the creative personality of the student in the class of the candidate of art criticism, Professor V. A. Sirjatsky. Based on observations and recollections of alumni class recreated the fundamental principles of the pedagogical method of the Master.

Key words: performing school, piano pedagogy, pianist, teacher.

УДК 781.2 : 378 “312”

Галина Полтавцева

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПОДГОТОВКЕ МУЗЫКАНТА

Всякая область гуманитарного знания не статична и пребывает в состоянии постоянных изменений. Какие изменения претерпел цикл музыкально-теоретических дисциплин в течение последних десятилетий и какова ситуация сегодня? Сохранили ли теоретические предметы своё базисное значение в комплексной подготовке музыканта? Что сделано и каковыми видятся дальнейшие задачи теоретического образования? – Ответы на эти вопросы и призвана дать данная статья.

I. Потери и приобретения в системе музыкально-теоретического образования.

Ситуация в учебном процессе. Следует признать, что итогом многолетних перестроечных перипетий в новейшей истории Украины явилось общее падение уровня профессиональной подготовки абитуриентов, – речь идёт не просто о качестве специального музыкального образования в среднем звене, но о недостаточности природных музыкальных способностей юношей и девушек, выбирающих сегодня профессию музыканта.

Падению уровня студенческого контингента симметрично отвечает сокращение учебных теоретических часов и мест. Обучение музыкантов в средней специализированной школе-интернате при Университете практически сократилось на год. Если раньше

общеобразовательный цикл завершался в основном в 10 классе, т. е. за год до окончания школы, что давало возможность выпускникам сосредоточиться в 11-м классе на творческих достижениях, то сегодня такой возможности нет. Одиннадцатый класс стал самым напряжённым в изучении физики, математики и других предметов, ученики лишились так называемого «творческого дня» в рабочей неделе. Укажем также на сокращение курса гармонии с трёх лет до двух, на перенесение курса элементарной теории музыки с седьмого класса в восьмой.

Сокращение теоретических часов имеет место и в музыкальном училище (в частности, сняты индивидуальные занятия по сольфеджио у хормейстеров). В сфере начального образования сама возможность отбора музыкально одарённых учеников практически отмирает.

Вместе с тем, описанные факторы перестройки учебного процесса не лишены рационального смысла, за ними стоит прямое требование времени. Сегодня далеко не все выпускники специализированной средней школы-интерната готовы связать свою дальнейшую судьбу с консерваторией, освоение же в выпускном классе насыщенной программы нового типа увеличивает возможности видения себя в альтернативной профессии. Со своей стороны, практика включения в ряды учеников ДМШ всякого ребёнка, независимо от уровня его природных задатков, способствует гибкости учебных программных требований, а в конечном счёте – существенной смене стандартов обучения с заданного объёма знаний и навыков в сторону поддержания художественной мотивации и индивидуальных возможностей ученика.

В условиях Университета как высшей ступени музыкального образования также наблюдаем ситуацию определённой «свёрнутости» дисциплин теоретического цикла, причём – что не может не вызвать недоумения – именно на историко-теоретическом факультете. Нарушены многолетние дидактические позиции равнозначности теоретической и исторической составляющих знания музыковеда при отборе будущих студентов. Проверке музыкального слуха, знания гармонии и владения инструментом – т. е. тому, что более 70 лет определяло лицо теоретика, а потому почти решало его судьбу едва ли не на первой консультационной встрече с педагогом вуза – сегодня в системе вступительных экзаменов отведено последнее,

четвёртое место. Зачастую это обрекает на контрактное обучение юного музыканта с блестящими слуховыми данными и фундаментальной теоретической подготовкой и благоприятствует в приоритете бюджетных условий абитуриенту с общими культурологическими наклонностями (в числе таковых могут оказаться лица, не имеющие опыта написания трёхголосного диктанта, пения с листа полифонического фрагмента или исполнения на фортепиано модуляции в далёкую тональность). Утерял былой престиж для будущего теоретика и уровень владения инструментом, – прежний экзамен по «специализированному фортепиано» располагается сегодня в контексте тестовых вопросов по музыкальной литературе, практически определяющем оценочный результат.

Несомненно, замысел подобного реформирования оценочной структуры при отборе будущих студентов-музыковедов нацелен на системное выявление специфической профессиональной способности – способности писать и говорить о музыке. Именно качества дискурса, т. е. владения словом и письменной речью, логичность формы изложения, творческая инициация в мысли, богатство ассоциативных связей искусствоведческого тезауруса отличают талантливого музыковеда от заурядного специалиста среднего звена; умение говорить во многом определяет и дальнейшее развитие музыковеда в стенах вуза. И всё же подменять теорию говорением о музыке было бы неверно. Думается, баланс исторической и теоретической составляющих в структуре оценки абитуриента пока остаётся проблемным местом.

Симптом недостаточной упорядоченности теоретического блока учебных дисциплин проявляется и в новой модели Учебного плана. Нужно ли говорить о важности для теоретического образования пятипредметного цикла методике преподавания теории музыки (сольфеджио, элементарной теории музыки, гармонии, полифонии, анализа музыкальных произведений) в свете того, что Университет искусств выпускает в первую очередь педагогов теоретических отделов (нет ничего случайного в том факте, что пятипредметный цикл двукратно завершается государственным экзаменом, соответственно, бакалаврского, затем магистерского уровня). Методологическая целесообразность принципов пошаговости, последовательности, системности (по одной методике в один семестр) в овла-

дении пятипредметным циклом, подтверждённая в течение более полувека и охраняемая во всех консерваториях Украины, в ХНУИ им. И. П. Котляревского фактически утеряна, а точнее, отброшена в пользу формальной включенности пяти дисциплин в учебный план. В течение первого, второго, третьего семестров в расписании у студентов-теоретиков нет ни одной из пяти методик (!), в четвёртый включены одновременно две (не напоминает ли это складывание пазлов алеаторической композиции?..). В этой связи также заметим, что в условиях «незнакомства» ни с одной из пяти методических составляющих будущей профессии выбор музыковедом своей дальнейшей специализации «теоретик» или «историк» – выбор, который востребован от него новым Учебным планом уже в конце I курса – зачастую совершается недостаточно осознанно.

Наконец, симптоматику определённой недооценки теоретической компоненты можно наблюдать и на наиболее высоком образовательном уровне – уровне обучения в аспирантуре, подготовки кандидатских диссертационных исследований. В требованиях, предъявляемых к авторефератам, в качестве обязательного закрепился постулат «Теоретическую базу исследования составили труды...». Важность данного оглашения для работ исторического плана и, тем более, исследований в области музыкального исполнительства, несомненна. Исполнитель, осуществляющий диссертационное исследование и имеющий, в сравнении с музыковедом, ограниченный опыт научного дискурса, должен показать полноценную осведомлённость в разрабатываемом вопросе, – вооружённость исследователя научным багажом есть необходимое условие доверия к достигнутым им результатам. Такова установившаяся традиция. Однако она не является единственной, а для теории музыки – и универсальной. Дело в том, что «теоретическая наука» сопровождается и другой традицией – традицией критического или аргументированного обсуждения теории или, по аналогии с мыслью К. Поппера, «теоретического мифа» («в определённом смысле наука создаёт мифы... Они изменяются – изменяются в направлении создания всё лучшего и лучшего понимания мира, то есть наблюдаемых нами вещей» [9, с. 119]). Заинтересоваться расхождениями, попытаться найти, где возникают трудности, есть главное направление развития теории. Научные теории, в том числе в области

музыкознания, не являются результатом наблюдений. Таким образом, мы можем говорить о двух способах развития науки: первый рассматривает науку как накопление знания, второй – как изменение научных теорий, когда нужны «два начала: новые мифы и новая традиция их критического изменения» [там же, с. 223]. В первом способе развития науки (накопления знаний) отправным будет служить тезис «методологическую (теоретическую) базу диссертационного исследования составили следующие труды...», задающий некоторую систему координат. Во втором (критика/новации) подобный тезис, апеллирующий к существованию прочных традиций и властных авторитетов, мгновенно перекроет кислород критической мысли, делая невозможным рассмотрение в качестве русла проблематизации и материала исследования собственно музыковедческие труды, т. е. то, что составляет движение теории. Не случайно положение о том, какие труды составили «теоретическую (методологическую) базу исследования», мы не обнаружим ни в требованиях ВАК, ни в формах авторефератов других наук гуманитарного цикла. Это исключительно «музыковедческое изобретение».

Подводя итог анализу ситуации в области музыкально-теоретического обучения, зададимся вопросом: *сохраняют ли теоретические дисциплины своё базовое значение?* – Да, сохраняют. Музыканты различных факультетов Университета искусств осваивают все предметы теоретического цикла в полном объёме (заметим в этой связи: в беседе с педагогами ХНУИ К. Пендеревский рекомендовал даже увеличить протяжённость курса полифонии для композиторов с двух до трёх лет). Восстановлено сольфеджио на тех факультетах, где в годы перестройки оно оказалось снятым. Необычную спецификацию получил данный предмет у пианистов: в виде «хорового сольфеджио». В этом проявляется и статус Университета как учебного заведения, вольного в выборе того или иного дисциплинарного решения, и устремлённость к профессии. Если мы признаем, что искусство игры на фортепиано есть искусство преодоления инструментальной ударности исполнительской кантилены, то становится очевидной значимость для пианиста развитости внутреннего певческого начала (а одновременно с ним – и слухового улавливания микроразличий процессов рояльного тона для живого осуществления

«здесь и сейчас» кантиленной интенции). Кто как не талантливый хормейстер способен сформировать в пианисте природное ощущение певческого звуковедения? И кто как не талантливый пианист-педагог способен возвысить своего ученика до способности слышания тонких вибрирующих смен крещендо-диминуэндо в процессе угасания рояльного звука, дабы сделать этот внутризвуковой ритм (режим «биений», на языке акустики) живым нервом певучего фортепианного голосоведения?.. Усматривая за введением «хорового сольфеджио» на фортепианном факультете профессиональную целесообразность, остаётся сожалеть о тех формах психотехники слуха, которые в данном дисциплинарном решении остаются «вынесенными за скобки». Впрочем, по необходимости эту «теоретическую недостаточность» можно компенсировать включением слухового анализа (или фактурного диктанта) на занятиях по гармонии.

Что сделано за последние десятилетия? Преподавание музыкально-теоретических дисциплин обрело ряд позитивных изменений. В первую очередь, решена задача, поставленная теоретическим образованием в 60-е годы в связи со сформировавшимся разрывом между теорией и практикой, – задача охвата музыкально-исторических стилей и освоения музыкального языка XX века. Вопросы современной гармонии на сегодняшний день широко разработаны в литературе и составляют неотъемлемую часть вузовских курсов гармонии. В последние годы курс гармонии XX века введён в специализированных средних музыкальных школах-интернатах Украины для учащихся теоретических отделов. Мелодика и гармония XX века получили широкое отражение в учебных пособиях, разработанных украинскими теоретиками, способствуя переориентации сольфеджио на более современный интонационный материал. Курс методики преподавания сольфеджио обогатился тематикой стилового сольфеджио (методические разработки Т. А. Бондаренко, М. Карасёвой). Укажем на восстановление в музыкально-теоретическом образовании фундаментальных дидактических завоеваний, «выдавленных» в советский период как «рудименты» ушедшего прошлого. Это – возвращённая рефлексийными усилиями И. М. Приходько техника разрядов И. Й. Фукса в овладении искусством контрапункта (в курсе полифонии) [11], а также основы гене-

рал-баса как аутентичной техники музыкального письма в эпоху барокко (в Европе генерал-бас никогда не покидал цикл теоретических дисциплин; в Германии владение техникой генерал-баса остаётся по сей день критерием профессиональной подготовки теоретика на вступительных экзаменах в музыкальные вузы). В России разработана «Примерная программа учебной дисциплины «Генерал-бас» для музыкальных колледжей искусств по специальности «Инструментальное исполнительство» (фортепиано, орган) [10]. Возобновляются, в том числе в Украине, научные исследования [15], [18]. В ХССМШ-и среди теоретиков и композиторов старших классов в рамках занятий по гармонии нами практикуется субкурс «Генерал-бас» (в частности, в качестве яркого образца для анализа четырёх вариантов расшифровки цифрованного баса предлагается III часть Каприччио на отъезд возлюбленного брата И. С. Баха: Ф. К. Грипенкерля, Г. Бишоффа, К. Рейнеке и Б. Сильва, см. подробнее [7]). Таким образом, современное теоретическое образование погружает учащегося в бесконечный круговорот текстов как некое пространство, которое существует уже не в вертикальном измерении (с его нацеленностью на «прогресс»), а – сообразно менталитету современного музыканта – «в измерении горизонтальном, где все письменные тексты <...> уравниваются в своих правах» [12, с. 187].

Технологические стратегии в образовательном процессе.

В контексте отмеченного ранее падения общего уровня профессиональной подготовки (пригодности) учащихся единым принципом «ответа» со стороны теоретиков на разных ступенях музыкального образования становится принцип *интенсификации методики* (различных методических приемов) в его связи с ведущей установкой *психотехники* – учётом (анализом) структуры психологической реакции на изучаемое средство.

На первой ступени музыкального образования в ДМШ (и её аналоге в стенах Университета искусств – школе пед. практики) из всех имеющихся методик развития слуха принципу интенсификации отвечает система музыкально-певческого воспитания Д. Е. Огороднова [4] (с внесением ряда корректив, поскольку система первоначально разработана для общеобразовательной школы-интерната). Привлекательность системы Д. Е. Огороднова заключается в том, что

её исходные шаги обращены к ученику *любого уровня музыкальных способностей*, вплоть до «гудошника». Отыскав, через разговорную речь ученика, его так называемый «примарный тон», то есть природную высоту голоса, мы используем её в ролевых играх-попевках с подключением рисунков ритмических, а затем и метрических тяготений (последние «объективируются» через специфические ручные знаки-движения) и постепенной сдвижкой на полутон. Так становится возможным следующий, самый важный шаг – интонирование вытянутого тона (последнее сопровождается круговыми движениями рук). Методическим принципом Д. Е. Огороднова является стягивание в один узел трёх форм тяготения: ритмического (короткие звуки тяготеют к длинным), метрического (слабая доля – к сильной) и ладового (III ступень, и др. – в I). Этому требованию (стягиванию) не отвечает ни один из имеющихся сборников сольфеджио. Его внедрение позволяет продвигаться максимально продуктивно. Освоение лада – пение игровой попевки на определённое отношение ступеней (I – I; III – I; I – III; III – II – I и т. д.) сопровождается показом учеником ступеней по шкале на собственном теле (I ступень – «душа», кисти рук прикладываются к груди; III ступень «речь» – кисти рук у кончиков губ, и т. д.). Скорость записи музыкального диктанта на тему, например. «III ступень – I ступень», т. е. одну из первых (записи предшествует диалогическое освоение попевки «Кукушечка»), думается, предстаёт со всей очевидностью из следующих примеров:



Запись завершается трёхкратным пропеванием с названием нот, сопровождаемым показом – с помощью соответствующих ручных знаков – длительностей (1), ступеней (2) и тактов (3).

На следующих ступенях музыкального образования – в училище, вузе – проблемной зоной освоения для учащихся становится ЭТМ

(элементарная теория музыки). Студенты композиторского факультета нередко не имеют теоретической подготовки, задачей педагога становится не просто «вести будущего профессионала в курс дела», но довести овладение музыкальными средствами до виртуозного технического уровня.

Советская школа оставила после себя множество ценных учебных пособий, методических разработок, разного рода сборников упражнений. Различие авторских подходов при изложении той или иной темы позволяет выявить моменты, которые могут оказаться уязвимыми, стимулируя методиста-исследователя к предложению, в порядке гипотезы, некоторых решений. В качестве примера остановимся на теме «Хроматические интервалы. Энгармонизм», едва ли не самой трудной в курсе ЭТМ.

«Разногласица» в изложении данной темы касается и перечня интервалов, – у разных авторов (И. В. Способина, В. Вахромеева, А. Л. Островского, Л. Красинской и В. Уткина, Б. Алексеева и А. Мясоедова, Г. Смаглий и Л. Маловик) они не совпадают, и – «партнёрства» с энгармонически равными диатоническими; причина же «нестрогости» освоения связана с тем, что отношение к интервалу как *двузвучному ладовому образованию* с соответствующей логикой взаимного движения голосов в момент разрешения – отношение, традиционное в изучении диатонических интервалов – практически вытесняется сосредоточением внимания на феномене альтерированной ступени (см. подробнее [8]). Нами предлагается новая методика, основанная на модельном прописывании *приёмов голосоведения* при разрешении альтерированных интервалов как следствия энгармонического переосмысления диатонических. (Предварительно альтерированные интервалы исследуются в ладу; при этом мы отказываемся от традиционного подхода: отправной точкой для нас выступают не неустой, но устойчивые – 12 интервальных «центров притяжения», вокруг которых «вертятся» тяготеющие к ним «планеты» как с диатонической, так и с альтерированной степенью силы). Типология голосоведения для альтерированных, как и для диатонических интервалов, едина (движение параллельное, противоположное, косвенное, скачковое). Приведём **пример разрешения б. 2 от звука «до» в двух проекциях – диатоники и хроматики**, доведённый

до состояния «тематической музыкальной пьесы для фортепиано» протяжённостью в 24 такта (с каждым разрешением на второй доле такта «пристраиваем» недостающий устой новой тоники, что освобождает студента от необходимости устного развёртывания всей картины местоположений в ладу):

ДИАТОНІКА

1. Косвенное

2. Противоположное

3. Миллиметровым путем

4. Сопякового

ХРОМАТИКА

1. Противоположное

В разработке подобных технологических стратегий нуждаются все системы музыкальных грамматик. Продуктивна работа с моделями тетраордов, принимаемых за нижние и верхние звенья лада, предлагающая по местоположению м. 2 определить возможные ладовые модальности; технику овладения аккордовыми структурами (в частности, обращениями девяти видов септаккордов) интенсифицирует игра от заданного звука в сцепке «вверх-вниз», и т. д.

II. От классической теории музыки – к теории музыки информационной.

Выше мы задавались вопросом: сохраняют ли теоретические дисциплины своё базисное значение? – Ответ был и будет, несомненно, оставаться положительным. Однако – положительным в контексте *уходящего прошлого*. Формирование специалистов XXI века во всех видах музыкального творчества (исполнителей, композиторов, музыковедов) пребывает в условиях радикального изменения всего жизнеустройства с развитием компьютерных технологий. Это изменение выдвигает перед нами другой, более глобальный вопрос: действительно ли то, о чём писалось, есть современный музыкально-теоретический базис?

В 2009 году – году 40-летия со дня смерти Т. Адорно, открывшего миру музыкальное искусство в его глубокой детерминированности социальными процессами, мы обратились к группе теоретиков выпускного класса ХССМШ-и с вопросом: если бы в консерватории открыли набор на компьютерные музыкальные специализации, кто бы из вас подал заявление? – под крики восторга и возгласы, «а что, открывают?!» подняли руки все пятеро учеников группы, и в их числе композиторы...

После текстов Т. Адорно нельзя не увидеть очевидного противоречия между интенсивными переменами в музыкальной жизни и «отвердевшей» традицией музыкального образования. Музыкальный рынок продолжает поражать воображение новыми моделями пианол, синтезаторов, новыми компьютерными музыкальными программами, становясь источником альтернативного типа обретения музыкальной грамотности «помоги себе сам» и стремительно расширяющегося социального пространства бытования музыки. В связи с новыми технологиями сформировался целый ряд новых музыкальных профессий: аранжировщик; редактор на радио, телевидении; звукорежиссер; аудио-дизайнер; музыкант-програмист; музыкант-пользователь; композитор алгоритмических (стохастических) сочинений; диджей; музыкальный исследователь-психотерапевт.

Таким образом, музыкальные вузы продолжают выпускать музыкантов в основном двух профессий – педагогов и исполнителей, а за окном востребованы и функционируют ещё девять. Новые типы

графической информации (матрицы, таблицы, графики), новые типы композиции, способы выразительности, приёмы звукообразования, работы с записью, новые виды слуха (например, звукорежиссерский слух) выводят на арену далёких от музыкальной теории инженеров-акустиков и практиков; их пособия, подчас шокирующие музыканта своей «некомпетентностью навсегда» (см. подробнее – [5, с. 37]) свидетельствуют об *отсутствии перехода между классической теорией музыки и инженерной «теорией компьютерного звука»*.

С компьютерной практикой, возможностями нового «железного музыканта» [14, с. 108] актуализируется огромный слой новой информации об акустических свойствах звука: это – переходные микроразличные процессы, обертоновая динамика внутри тембра (измеряемая в миллисекундах!), психоакустические эффекты анатомии слуха, сложные пространственные взаимодействия с залом («отклики тишины»), звуковая инженерия и... – «математика», согласно которой «пять минут звучания музыки в нотном тексте занимают приблизительно 8–10 страниц, а при цифровой записи требуют для фиксации такого же объёма памяти как Полное собрание сочинений А. С. Пушкина» [2, с. 14].

В свете изложенного было бы неверно продолжать абстрагироваться от данной реальности, не замечая «конфликта поколений» или когнитивного диссонанса в сознании молодых музыкантов. Необходимо сделать систему музыкально-теоретических знаний открытой в направлении – как это ни парадоксально – «отсутствующей структуры» (выражение У. Эко), – «отсутствующей», но так или иначе становящейся *информационной теорией музыки*.

Вектор развития музыкально-теоретического образования в современной подготовке музыканта напрямую связан с нашим *пониманием будущего*, пути которого многосторонне исследованы в концепции *трёх волн развития цивилизации* американского социолога Элвина Тоффлера. Книга «Третья волна», вышедшая в Америке в 80-е годы (вслед за потрясшем читателей «Шоком будущего»), в переводе появилась у нас в 2002 г. [17]. Коротко её суть заключается в следующем.

Десять тысяч лет назад становлением сельскохозяйственной формации началась Первая волна перемен планетарного масштаба;

к концу 17 века, когда в Европе внезапно возникла индустриальная революция, началась Вторая волна.

Вторая волна принесла с собой целый ряд изменений, формирующих новый культурный код дальнейшего развития цивилизации. Радикальный слом социально-культурных установлений прошлого выразался, в частности, в переходе от восполнимых источников энергии (ветра, огня, силы животного и человека) к невозполнимым; от криво-линейного пространства – к прямолинейному, от циклического времени – к векторному, от нуклеарной родовой семьи – к ненуклеарной, от локальных и слабых экономических связей – к масштабным макроэкономическим зависимостям. Эти инновации и составили новый код или профиль культуры: стандартизация, синхронизация, концентрация, максимизация, централизация.

Глобальные изменения повели за собой, в частности, изменения и в музыкальном искусстве. Концертные залы, билетные кассы, современный симфонический оркестр, деление музыкантов на группы, – «для этого индустриального нововведения написали свои симфонии Бетховен, Мендельсон, Шуман, и Брамс», – пишет Э. Тоффлер. Индуст-реальность привела к раздвоению личности на человека-производителя (ответственного, послушного, ограничивающего свои желания) и потребителя (т. е. человека жизнелюбивого и желающего). Социальная картина мира раскололась на тысячи примыкающих друг к другу частей (заводы, школы, больницы, тюрьмы) с соответствующей профессиональной специализацией. Образ человечества, противостоящего природе (и побеждающего её) и идея прогресса составили «супер-идеологию» индуст-реальности.

Третья волна, пост-индуст-реальность – это реальность инфо-и техносферы. Поток инноваций не похож ни на что виденное прежде. Культура перестаёт быть массовой. Потребитель всё более превращается в «производителя для себя». Конфронтацию, которая происходит между людьми II-й и III-й волны, Э. Тоффлер назвал «Сверхборьбой». «Именно эта сверхборьба, – пишет философ, – определяет наше будущее».

Человек «Третьей волны» представляет собой конфигуративное или модульное «я», поразительное разнообразие ролевых модулей. Идентичность такого «я» нужно сложить из кусочков, и это

гораздо труднее, чем из двух частей (потребителя и производителя «Второй волны»).

Новая цивилизация требует *новой образовательной стратегии, отвечающей мобильности интересов и обширности современной практики музыканта*. Подобно тому, как техника «Второй волны» повысила нашу мускульную силу, компьютер повышает нашу профессиональную технологичность. Он призван стать *мега-инструментом музыканта* III-й цивилизационной волны на всех трёх ступенях обучения – начальной, средней и высшей.

В свете инноваций «Третьей волны» следует присмотреться к тому, что в большинстве консерваторий мира и Университетов, имеющих музыкальные факультеты, уже сейчас происходит перестраивание *цикла учебных дисциплин*, переоснащение учебных заведений *компьютерными классами, студиями*, открывается подготовка по ряду новых специальностей.

Ситуация в учебных заведениях Европы и Америки, Украины и России, даже в разных городах очень разная. В России, вслед за системой зарубежного образования звукорежиссеров, композиторов и музыковедов, предметом, вобравшим в себя принципиальные изменения прошедшей четверти века, стала обновлённая Музыкальная акустика. В её рамках изучаются такие важные вопросы, как структура студии звукозаписи, музыкальные инструменты «нового поколения», компьютерные музыкальные программы. Курс музыкальной акустики, разработанный И. Алдошиной и Р. Приттсом, читается в настоящее время в Музыкальной академии им. Гнесиных (кафедра компьютерной музыки и информатики), в Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, а также, как пишут авторы в одноименном учебнике, в Университете Колорадо (Денвер, США) [1, с. 10].

Создатели данного фундаментального труда (учебника) объёмом 720 страниц – не музыканты (И. Алдошина – доктор технических наук), вследствие чего инженерно-технический характер освещения вопросов музыкально-информационных технологий делает данное освещение достаточно закрытым для музыкальной теории и общей гуманитаристики. Это ощущается и в таком разделе как «Музыкальное восприятие. Основы психоакустики».

Показателен пример с темой «Строение слуховой системы», где учёные подробно останавливаются на устройстве уха как причине возникновения экспериментально доказанных слуховых эффектов, не подкреплённых реальным звучанием. Однако обратим внимание на тот факт, что анатомически (и психосоматически) не существует такого описываемого ими органа как «орган слуха», но существует так называемый «преддверно-улитковый орган, или *орган слуха и равновесия*» [3, с. 313]. Иными словами, отдельно от органа равновесия органа слуха нет, и этот «медицинский факт» не может не привлечь внимание музыканта. Дело в том, что вслед за барабанной полостью, или полостью среднего уха, строение органа *раздваивается*: «кпереди» в черепной коробке располагается внутреннее ухо, а «кзади» – три взаимно перпендикулярных полукруглых канала, отвечающие за вестибулярный аппарат. Логично умозаключить, в порядке теоретической гипотезы, что именно в этой антропологической связке залегают корни музыки как «искусства интонируемого смысла» с его постоянно чувственно ощутимым ядром, развёрнутым Т. Бершадской (в «Лекциях по гармонии», 1978) через цепь синонимичных пар: «неустой – устойчив», «стремление – достижение», «напряжение – разрядка», «движение – остановка» и т. п. Думается, этот музыкально-теоретический ключ способен обогатить и акустику.

Оценивая же в целом образовательный путь, по которому следуют, в частности, Музыкальная академия им. Гнесиных и Санкт-Петербургская консерватория, следует заключить, что данный путь – это один из возможных вариантов, отвечающий запросам времени.

В Киевской национальной музыкальной академии им. П. И. Чайковского силами композиторов и теоретиков музыкально-информационные технологии увязаны сегодня с композиционными процессами и музыкально-аналитическими исследованиями. Для студентов композиторского и историко-теоретического факультетов на кафедре композиции разработаны курсы «Музыкально-информационные технологии» (С. Лунев, А. Рощенко, М. Абакумов), «Электронный синтез звука» (И. Стецюк), «Композиция, синтез и обработка звука с помощью компьютера» и «Работа над электроакустическим произведением» (А. Загайкевич),

«Компьютерный анализ музыкальных текстов» (И. Пясковский). Важно, что освоение музыкально-информационных технологий и обучение им осуществляется усилиями музыкантов. Именно в этой среде, в том числе на «своеобразном форуме эльфов – поэтических личностей музыковедческой элиты» (как отозвался И. Пясковский о новой форме научного общения в условиях Интернета [13, с. 12]), происходит процесс становления ИТМ, информационной теории музыки. Пример НМАУ им. П. И. Чайковского – пример другого образовательного пути (отметим, что кафедра музыкально-информационных технологий была открыта в Киевской академии ещё в 1997 г.), – экспериментального, значение которого очевидно.

В Харьковском национальном университете искусств им. И. П. Котляревского описанные веяния отчасти учтены в научных работах (укажем на диссертационное исследование И. Гайденко «Роль компьютерных технологий в современной композиторской практике», 2005; дипломную работу Д. Беличенко «Пространственная локализация как свойство музыкального звука», 2010) а также деятельности информационно-компьютерного центра. Что касается «психоакустики», то здесь мы следуем генетическому коду: материал последней ранее входил в структуру собственно Психологии (см., в частности, [19]), что делает правомерным его размещение в разделе «Тон-психология» курса Музыкальной психологии.

Потребность в ИТМ испытывают музыканты разных специальностей. Компьютерные технологии в музыкальном образовании обладают потенциальностью к переоткрытию хорошо исследованной музыки, а это значит, что ИТМ необходима и историкам и теоретикам. Особо выделим возможности информационных технологий для такого направления музыкальной теории, как музыкальный язык, музыкальная семиология. Нам сложно поддержать упреки некоторых музыковедов в адрес современного состояния музыкальной теории с её «неподготовленностью к пониманию» и «к изучению музыкального смысла», упреки в адрес Б. Асафьева, так и не создавшего «знаменитые словарные фонды эпох», равно как и в адрес В. Медушевского, «тоже не давшего описания системы интоном» [16, с. 119]. Наблюдения исследователя верны. Действительно, ни Б. Асафьев, ни его последователи «словарь» не создали, равно как и В. Медушевский не предста-

вил «системы интоном». Однако реализация этого требования вряд ли возможна, – проблематичность подобного проекта была очевидна ещё в 17 веке авторам «теории аффектов», в конце концов отказавшимся от «регистрации» музыкальных значений.

Вместе с тем, с развитием музыкально-информационных технологий выделяется новая исследовательская возможность работы со *звучащим текстом*, с его целым и частями (вплоть до самых мелких) и их комбинациями. Таким способом – через многократные повторения – исследователь, следуя призыву Л. С. Выготского, открывает для себя текст как определённую *программу переживания* на пути к пониманию *Другого я* в акте художественной коммуникации. В свою очередь, так обретаемое понимание (через многократный повтор, с включением психологических механизмов эмпатии и идентификации) подводит к необходимости разработки новой, специальной области теории – области семиологических психосемантических исследований (см., в частности, [6]).

Язык был и остаётся «средством коммуникации». Но одно дело – изолированные структуры языка для анализа, его (языка) субстанциальный остов, который остаётся неизменным, и другое дело – погружённость языковых структур в живой коммуникативный (исполнительский, слушательский) акт, с чётко отрефлексируемыми исследователем условиями коммуникативной ситуации, где и совершается конституирование языковых форм и ассоциативных кодов.

В заключение нельзя не упомянуть о нередких ныне сетованиях по поводу «умирания классической музыки», её невостребованности в среде современного электронного бытия, когда «люди всё менее интересуются ею». Известный французский пианист в знак того, что высокое академическое искусство закончило свою историю, на прощальном концерте объявил о публичном уничтожении своего рояля, – «по его подсчётам, классический фортепианный репертуар нужен одному проценту людей» [16, с. 127]. В определённом смысле это так и есть. Однако особенность «Третьей волны» заключается в том, что старые формы не исчезают, и к ним добавляются новые.

Современный ребёнок осваивает уже не акустический инструмент, но электронный, включающий, в своей виртуалистике, голоса других инструментов. С другой стороны, классическая музыка

подхватывается новыми сферами образования, как например, «Музыка и медицина» («Эффект Моцарта»). Интенсивно развиваемое сегодня в странах Европы музыкально-медицинское образование, готовящее (в стенах музыкальных вузов!) музыкантов-исследователей, – мало-знакомая рубрика скрещивания гуманитаристики и технологии...

Почти семь десятилетий назад Б. Асафьев мечтал о том времени, когда композитор «сможет записывать свои идеи, не думая об исполнителях, оркестре, инструментах, <...> к его услугам будут соответствующие аппараты (цит. по [14, с. 99]). Такое время настало, привнеся бездну новых параметров в композиторское создание произведения, исполнительское звукотворчество и музыковедческий анализ и ставя перед музыкально-теоретическим образованием задачу перехода на уровень «элементарных частиц».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. Учебник [Текст] / Ирина Алдошина, Рой Приттс. — СПб : Композитор, 2006. — 720 с.
2. Бажанов Н. Изучение звучащего музыкального произведения компьютерными технологиями [Текст] // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. науч. статей. / Н. Бажанов. — Ростов-на-Дону : Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2003. — С. 12–44.
3. Липченко В. Я., Самусев Р. П. Атлас нормальной анатомии человека : Учебное пособие. — 2-е изд., перераб. и доп. [Текст] / В. Я. Липченко, Р. П. Самусев. — М. : Медицина, 1988. — С. 313–318.
4. Огороднов Д. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе : Метод. пособие, 3 изд. — К. : Муз. Україна, 1989. — 165 с.
5. Полтавцева Г. Б. Музыкальная социология и актуальные задачи музыкального образования [Текст] // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : Матеріали III Всеукр. наук.-практ. конфер. викладачів ССМЗ 26–27 березня 2009 року. — Х. : Новое слово — 2009. — С. 33–41.
6. Полтавцева Г. «Вальс-фантазия» Глинки в опыте семиологического (риторического) анализа [Текст] // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Вип. 10 — К. : Науковий світ, 2002. — С. 103–118.

7. Полтавцева Г. Б. Генерал-бас в рамках среднего музыкального образования [Текст] // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : Матеріали II Всеукр. наук.-практ. конфер. викладачів ССМЗ 26–27 березня 2007 року. — Х. : «Сонат» — 2007. — С. 128–134.

8. Полтавцева Г. Б. Энгармонизм интервалов в курсе ЭТМ. Техника освоения [Текст] // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури. Наук. метод. зб. — Х. : Новое слово — 2011. — С. 63–69.

9. Поппер К. Р. Предположения и опровержения: Рост научного знания : Пер с англ. [Текст] / К. Р. Поппер. — М. : ООО «Изд-во АСТ» : ЗАО НПП «Ермак», 2004. — 638 с.

10. Примерная программа учебной дисциплины «Генерал-бас» для муз. колледжей и колледжей искусств по специальности № 0501 «Инструментальное исполнительство». Автор-сост. : канд. искусствовед. Петрова А. А. [Текст]. — М. : Федер. Агентство по культуре и кинематографии Российской Федерации, 2005. — 6 с.

11. Приходько И. М. Элементарный контрапункт в теории строгого стиля. Диссерт. ...канд. искусствоведения. — Х. : ХГУИ им. И. П. Котляревского. 2007. — 211 с.

12. Пьеге-Гро Натали. Введение в теорию интертекстуальности : Пер. с фр. [Текст] / Натали Пьеге-Гро. — М. : Изд-во ЛКИ, 2008. — 240 с.

13. Пясковський І. Музика в інформаційному суспільстві : зб. наук. статей (Серія «Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського» : вип. 79) / І. Пясковський. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — С. 6–17.

14. Роценко А. Возможности и перспективы использования персонального компьютера в композиторській практиці [Текст] // Музыка в інформаційному суспільстві : зб. наук. статей (Серія «Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського» : вип. 79) / А. Роценко. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — С. 99–112.

15. Серебрянников М. Генерал-бас – фуга в педагогической системе И. С. Баха [Текст] // Работа над фугой : метод и школа И. С. Баха : Матер. 8-х Баховских чтений 20–27 апреля 2006 г. / Серебрянников М. — СПб : ЛДК, 2008. — С. 66–95.

16. Тараева Г. Музыкальный язык в свете теоретических проблем музыкальной коммуникации [Текст] // Музыка в информационном мире : Сб.

науч. статей / Г. Тараева. — Ростов-на-Дону : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. — С. 102–142.

17. Тоффлер Э. Третья волна : Пер. с англ. [Текст] / Элвин Тоффлер. — М. : Изд-во АСТ», 2002. — 776 с.

18. Точильцева М. Теория и практика генерал-баса (на материале трудов немецких музыковедов) : Дипл. бакалавр. работа, рукопись. — Харьков : ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2009 г. — 37 с.

19. Циген Т. Слуховые ощущения [Текст] // Основные направления психологии в классических трудах. Ассоциативная психология. Г. Спенсер. Основания психологии. Т. Циген. Физиологическая психология в 14 лекциях. / Т. Циген. — М. : ООО «Изд-во АСТ-ЛТД», 1998. — С. 374–385.

Полтавцева Г. Теоретические дисциплины в современной подготовке музыканта. В статье рассматриваются изменения в цикле музыкально-теоретических дисциплин, произошедшие в ХНУИ им. И. П. Котляревского в течение последних десятилетий, обсуждаются потери и приобретения, предлагаются некоторые технологические стратегии обучения в области сольфеджио и теории музыки. С переменами в музыкальной жизни, с рождением новых музыкальных профессий связывается глобальная задача развития теории музыки.

Ключевые слова: теория музыки, сольфеджио, гармония, музыкальная педагогика.

Полтавцева Г. Теоретичні дисципліни в сучасній підготовці музиканта. В статті розглядаються зміни в циклі музично-теоретичних дисциплін, що відбулися в ХНУМ ім. І. П. Котляревського впродовж останніх десятиліть, обговорюються втрати та набуття, пропонуються деякі технологічні стратегії навчання у сфері сольфеджіо та теорії музики. Зі змінами в музичному житті, з народженням нових музичних професій пов'язується глобальна задача розвитку теорії музики.

Ключові слова: теорія музики, сольфеджіо, гармонія, музична педагогіка.

Poltavtseva G. Theoretical subjects in modern training of musician. The article observes changes in the series of musical-theoretical subjects that have occurred in Ivan P. Kotlyarevsky KNUA over past decades, discusses the loss and acquisition, proposes some technological strategies of training in the area of solfeggio and music theory. Global task of music theory progress is associated with the changes in musical life and with the advent of new musical professions.

Key words: music theory, solfeggio, harmony, musical pedagogics.

ДИРИЖЕРСКАЯ ШКОЛА НАИВЫСШИХ ДОСТИЖЕНИЙ

В декабре 2011 года коллектив Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, кафедры хорового дирижирования, Ассоциация «Хорове товариство ім. М. Д. Леонтовича» Харьковского отделения Национального Всеукраинского музыкального союза широко отметили 85-летний юбилей выдающегося педагога, замечательного музыканта, кандидата искусствоведения, заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Агнессы Анатольевны Мирошниковой. В большом зале университета искусств была проведена масштабная художественная акция – концерт хоровой музыки, в котором приняли участие несколько хоровых коллективов под управлением ее учеников и Академический симфонический оркестр Харьковской областной филармонии.

Такие профессора как Агнесса Анатольевна Мирошникова создают облик не только кафедры, которую представляют, но и вуза в целом. Без преувеличения, Агнесса Анатольевна – самый плодовитый педагог-хормейстер за всю историю существования кафедры хорового дирижирования. Более шестидесяти лет ее биография неразрывно связана с работой в университете искусств и почти столько же с преподаванием, обучением будущих хоровых дирижеров. Ни одному из ее коллег в Харькове не удалось воспитать такое созвездие специалистов дирижеров, которые бы занимали ведущие позиции в разных областях хоровой культуры нашего города, Украины, за рубежом. Вот имена лишь некоторых из них:

Ю. И. Кулик – заслуженный деятель искусств Украины, профессор, проректор, заведующий кафедрой хорового дирижирования ХИИ им. И. П. Котляревского, руководитель студенческого хора; В. Л. Бахарев – член-корреспондент Петровской академии, заслуженный деятель искусств Украины, кандидат педагогических наук, профессор Донецкой музыкальной Академии им. С. С. Прокофьева; два профессора нынешнего состава кафедры хорового дирижирования ХНУИ имени И. П. Котляревского – заведующий кафедрой,

заслуженный деятель искусств Украины С. Н. Прокопов и кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Украины Н. А. Белик-Золотарева; В. Н. Красноскулов – заслуженный деятель искусств России, профессор Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова; Г. С. Касьяненко – народный артист Украины, участник вокального квартета «Гетьман»; Я. Я. Сорочук – заслуженный деятель искусств Украины, главный дирижер Харьковского театра музыкальной комедии; Д. П. Морозов – лауреат Всеукраинского конкурса хоровых дирижеров, главный дирижер Национального театра оперетты; Е. Б. Гундер – лауреат Всеукраинского конкурса хоровых дирижеров, главный хормейстер Академического ансамбля песни и пляски Министерства внутренних дел Украины; Ю. В. Янко – заслуженный деятель искусств Украины, лауреат международного конкурса, директор Харьковской областной филармонии, художественный руководитель и главный дирижер Академического симфонического оркестра ХОФ; И. В. Бидак – заслуженный работник культуры Украины, в 70–80-ые годы художественный руководитель народного хора «Візерунок»; А. Н. Кошман – заведующий отделом ХССМШ, художественный руководитель и дирижер хора мальчиков и юношей ХССМШ и; О. В. Васильева – кандидат педагогических наук, доцент Харьковского национального педагогического университета им. Г. С. Сковороды; В. В. Осипенко, В. Г. Бойко – кандидаты искусствоведения, доценты Харьковской Академии культуры; доценты В. Ю. Бриллиант, С. В. Письменная; лауреат Всеукраинского конкурса хоровых дирижеров Е. С. Панков и многие другие.

В чем секрет такой успешной педагогической деятельности профессора А. А. Мирошниковой? Прежде всего, – в ее профессиональном педагогическом даре и том фундаментальном, широком образовании, которое получила Агнесса Анатольевна в стенах Харьковской и Киевской консерваторий. Глубокие знания, разнообразная деятельность в качестве педагога, дирижера, пианиста, вокалиста, музыковеда как нельзя лучше отвечают требованиям и особенностям профессии хорового дирижера, одной из самых сложных и многогранных.

Сегодня время музыкантов-универсалов. Дирижер – это не только организатор, способный создать свой инструмент (хор), но и воспитатель этого «детища», которое надо взрастить как «малое дитя <...>, дать ему образование и наделить высокой духовностью» (А. С. По-

номарев). Для этого нужно знать хоровую и музыкальную литературу, гармонию и сольфеджио, владеть инструментом, певческим голосом, иметь необходимые знания в области педагогики, психологии, литературы, поэзии. Дирижер хора должен не только иметь ЧТО сказать, но и уметь КАК это сделать. Подобно оратору, ему необходимо владеть эмоционально-волевым посылом, выразительной мимикой, а также главным для него языком общения – мануальной техникой. Ее специфика, как и особенности профессии дирижера в целом, связана (в отличие от техники инструменталиста) с обеспечением функции воздействия на исполнителей, когда объектом являются люди.

Сочетание различных музыкальных способностей Агнессы Анатольевны проявились уже в раннем детстве: отличный слух, память, прекрасный голос, музыкальность, актерские задатки. Родители маленькой Агнессы Фаина Андреевна и Анатолий Сергеевич привели ее в ДМШ № 1 г. Харькова. На девочку обратили внимание педагоги Р. С. Рогозина (фортепиано), выпускница Санкт-Петербургской консерватории и Е. А. Коноплева, руководившая школьным хором, впоследствии главный хормейстер Харьковского академического театра оперы и балета им. Н. В. Лысенко. Они помогли своей ученице развить ее лучшие стороны, заложили основы – любовь к музыке, исполнительские навыки. Таким образом, музыкальная школа стала первой ступенью на пути формирования Агнессы Анатольевны как профессионального музыканта.

В тяжелые годы военного лихолетья, когда отец и брат были призваны на фронт, Агнесса Анатольевна пережила с матерью не только изнурительные испытания голодом и холодом, но и неоднократно подвергалась опасности оказаться среди тех 160 тысяч харьковчан – «остербайтеров», которые были вывезены на принудительные работы в Германию. После освобождения города Агнесса Анатольевна экстерном заканчивает музучилище по двум специальностям у таких авторитетных педагогов как Л. И. Фаненштил (фортепиано) и В. А. Комаренко (дирижирование). Заведующая вокальным отделением Е. В. Казарезова, заметив яркие вокальные данные у талантливой девушки, приглашает ее в свой класс и даже рекомендует продолжать учебу на вокальном факультете в высшем учебном заведении.

Многосторонние способности А. А. Мирошниковой позволяют ей и в консерватории заниматься на двух факультетах. С 1943 по 1948 год обучается на фортепианном (класс профессора Л. И. Фаненштиля), а с 1948 по 1952 год по специальности «хоровое дирижирование» (класс проф. К. Н. Греченко). В это же время она начинает работать хормейстером и концертмейстером оперной студии Харьковской консерватории, приобщаясь к такому синтетическому жанру как опера рядом с известными дирижерами В. Пирадовым, А. Людмилиным, К. Славинским.

Следующий важный период в жизни молодого музыканта связан с обучением в аспирантуре Киевской консерватории на факультете оперно-симфонического и хорового дирижирования в классе композитора, фольклориста, заслуженного деятеля искусств Украины профессора М. И. Вериковского.

Здесь раскрылись способности Агнессы Анатольевны не только к исполнительской деятельности, проявившиеся в работе с хором, симфоническим оркестром и солистами оперной студии, в концертных выступлениях с заслуженной академической капеллой Украины «Думка», но и к научной деятельности. Результатом ее поисков в этой области стала защита в 1956 году кандидатской диссертации «Хоровое творчество К. Г. Стеценко». На кафедру хорового дирижирования Харьковской консерватории А. А. Мирошниковой возматилась первым в ее истории кандидатом искусствоведения. Она ведет многие дисциплины цикла профессиональной и практической подготовки: дирижирование, чтение хоровых партитур, лекционные курсы «Хороведение», «Хоровая литература», «Методика преподавания хоровых дисциплин». Мыслящий и увлеченный музыкант-педагог, Агнесса Анатольевна демонстрирует не только высокие результаты в работе, но и творческий подход, вносит много нового в педагогический процесс по всем его направлениям.

В комплексном подходе к воспитанию студентов-хормейстеров она особое значение придает тесной взаимосвязи предметов музыкально-теоретического цикла (гармонии, сольфеджио, анализа музыкальных произведений) и специальных дисциплин (хорового класса, сольного пения), согласованности в работе руководителя хора и преподавателя вокала. Особенно активной и разнообразной стано-

вится ее деятельность в 70-ые годы, когда А. А. Мирошникова возглавляет кафедру хорового дирижирования, ведет кружок студенческого научного общества, руководит областным отделением хорового общества Украины, работает с хором учителей Харькова. Все, кто общается с ней, отмечают широту эрудиции, аналитический склад ума, яркий, многогранный талант музыканта-художника. В характеристике, выданной Агнессе Анатольевне в связи с присвоением ей ученого звания доцента, профессор М. И. Вериковский пишет: «Для успешного развития хорового искусства нужны педагоги, которые не ограничиваются работой только в хоровом жанре, а хорошо владеют другими музыкальными жанрами, являются вообще прекрасными музыкантами. К таким педагогам я отношу А. А. Мирошникову, разнохарактерную деятельность которой я мог наблюдать на протяжении трех лет в период обучения в аспирантуре Киевской консерватории, где она выявила качества тонкого музыканта, вдумчивого педагога, музыковеда, хорового и оперного дирижера, хорошего пианиста и вокалиста».

Результаты своей плодотворной педагогической деятельности, большой исполнительский опыт Агнессы Анатольевны обобщает в многочисленных научно-методических работах. Круг ее научных интересов включает изучение проблем развития украинского хорового искусства, хоровой педагогики, творчества, исполнительства. Работы написаны в разных жанрах: исследования хорового творчества К. Г. Стеценко, его деятельности как хорового дирижера; статьи, посвященные оперно-хоровому и кантатно-ораториальному жанрам в творчестве украинских композиторов; ценные методические разработки и рекомендации, в которых рассматриваются актуальные вопросы организации процесса комплексного воспитания студентов-хормейстеров в музыкальном вузе, работы концертмейстера в классе хорового дирижирования; учебные программы по дирижированию и чтению хоровых партитур; рецензии на выступления хоровых коллективов и оперные спектакли.

Основные методические принципы преподавания дирижирования профессора А. А. Мирошниковой наилучшим образом сформулированы в ее работе «Воспитание профессиональных качеств дирижера-хормейстера в классе хорового дирижирования» (Киев, 1993). Главную педагогическую установку Агнессы Анатольевны

можно определить как стремление преподавателя вооружить ученика знаниями и навыками, сохранив при этом его индивидуальность. «Чем талантливее педагог-дирижер, тем меньше внешнего сходства с ним его учеников» – подчеркивает профессор. Как известно, в дирижерской профессии (как ни в какой другой) широко распространено подражание и даже копирование. Опора на принцип «делай как я» в развитии мануальной техники часто превращает эту работу в упражнения для рук, а не для «мозга». «По общему мнению методистов опережающее развитие двигательных способностей и навыков над интеллектуальными и чувственными <...> тормозит развитие и особенно саморазвитие молодых музыкантов...» [8, с. 153]. К сожалению, в дирижерско-хоровой педагогике эта методика развития у студента движений, а не действий, широко распространена даже в высших учебных заведениях, не говоря уже о среднем звене.

Воспитывая у студентов самостоятельность мышления, поощряя проявление им инициативы, развивая технику не путем внешнего копирования отдельных приемов, а на основе общих принципов и закономерностей, Агнесса Анатольевна наглядно демонстрирует преимущество того метода, который можно определить как «мудрое преподавание учителя и вдумчивое исполнение ученика». Нередко студенты, движимые желанием быть похожими на дирижера («принцип удовольствия» [8, с. 161]), спешат скорее стать за пульт, серьезно и глубоко не изучив партитуру, не поработав с книгой в руках, одним словом, не заслужив этого права. А. А. Мирошникова, проявляя большое терпение и такт, разъясняет своим ученикам, что невозможно дирижировать тем музыкальным материалом, который внутренне не слышишь, который не можешь сыграть на инструменте. С первых уроков в классе профессора утверждается атмосфера поиска, общения учителя и ученика. Будучи тонким психологом, внимательно и всесторонне изучая своего студента, Агнесса Анатольевна не спешит с выводами о его реальных возможностях, понимая, что «дирижерская одаренность далеко не всегда может быть выявлена в первый период занятий» [5, с. 2], которые проводятся под рояль, без хора. Не случайно профессию дирижера называют профессией второй половины жизни: такие качества как воля, педагогические, организаторские способности развиваются уже непосредственно в процессе работы с хоровым

коллективом. Поэтому Агнесса Анатольевна стремится помочь своим воспитанникам уже со студенческих лет обрести практический опыт: одному рекомендовать работу с детским коллективом, другому – в качестве педагога, третьему – занятия симфоническим дирижированием. Это тоже удивительная способность А. А. Мирошниковой – предвидеть творческие судьбы своих учеников.

Опытный педагог, она проявляет удивительное умение взрастить лучшие задатки ученика, направить его развитие, используя такое же важное средство воспитания в руках педагога как репертуар, его качественное исполнение в классе концертмейстерами. Неудивительно, что не только студенты-первокурсники, но и те, кто в силу разных причин перешел в класс А. А. Мирошниковой от других педагогов (например, В. Осипенко, В. Бойко, Е. Гундер, О. Копачевская, ставшие впоследствии лауреатами конкурсов, получившие ученые и научные звания), в кратчайшие сроки, без форсировки учебного процесса, преобразались, демонстрировали яркие качества музыкантов-исполнителей, новый уровень музыкального мышления, технического оснащения.

Агнесса Анатольевна проявляет большое терпение, умение дозировать задания, ставить перед учащимися все более сложные задачи, что способствует развитию у них лучших сторон. Работа над произведением никогда не начинается с поиска жестовой модели или даже определения темпа. Студенту предлагается вначале проанализировать содержание текста, контекста в их единстве, разобраться в музыкальной форме. Яркими образцами глубокого проникновения в образную сферу сочинений можно назвать хоры «Зима» И. Шамо, «Сон» К. Стеценко, «Из-за гаю сонце сходит» Б. Лятошинского. Придавая большое значение выразительному, осмысленному, правильному в вокальном отношении пению партий, Агнесса Анатольевна, всегда подчеркивает важность этой формы работы, поскольку хормейстер – в первую очередь учитель пения. А демонстрация голосом – самый короткий путь достижения художественного результата. Необходимо не просто знание партий, а исполнение их с определенной психологической окраской звука, соответствующей характеру произведения, в манере, близкой к звучанию той или иной хоровой партии. Так в хоре «Сон» К. Стеценко, построенном на сопостав-

лении эпизодов лирического и драматического характера, реплику «а в хаті...» молодые дирижеры исполняют, как правило, недостаточно проникновенно, поверхностно. А предшествующая и следующая за ней паузы не всегда наполняются нужным содержанием и глубиной, не предвосхищают настроение тревоги. Агнесса Анатольевна учит студентов находить необходимую окраску звука приглушенного, матового, связанного не только с определенной формой рта, но и с логикой вокально-исполнительской интонации, темповой гибкостью. Как тут не вспомнить слова Ф. И. Шаляпина: «В правильности интонации, окраске слова и фразы – вся сила пения». Более убедительной интерпретации хора «Сон» К. Стеценко мне не приходилось слышать даже во время V Всеукраинского конкурса хоровых дирижеров (Киев, 2011), где согласно его положению это сочинение было обязательным.

Такое умение выразить в звуке различные состояния, характер музыки связано со способностью вживаться в роль, образ определенного социального типа или возраста, ощутить сиюминутность происходящего, т. е. владеть искусством перевоплощения. В этой работе со своими учениками Агнесса Анатольевна применяет метод идентификации, когда поставив себя на место героя (особенно это касается оперных сцен), дирижер добивается более «точного ощущения выразительных возможностей исполнителей, его эмоциональный настрой может стать идентичным настрою исполнителей, что будет способствовать единству творческих устремлений» [5, с. 6).

Касаясь экспрессивных задач интерпретации хорового сочинения, А. А. Мирошникова обращает большое внимание на роль динамики, ее выразительное значение. Для нее понятия «тихо» или «громко» – не количественные, а качественные. Они имеют сотни разных толкований: концентрированное, напряженное *piano* в оркестровом вступлении «Казни Пугачева» М. Коваля, умиротворенное в крайних частях хора Р. Щедрина «Тиха украинская ночь»; драматическое *forte* в хоровой поэме «9 января» Д. Шостаковича и лирическое, мягкое, но наполненное в первых тактах кантаты-поэмы «Хустина» Л. Ревуцкого.

В поисках средств зрительного воплощения разной степени громкости звучания профессор особе значение отводит живому контакту между дирижером и исполнителями. Несмотря на то, что мануальная техника является важнейшим дирижерским средством отражения

музыки (динамики, в частности), выразительность взгляда, глаз существенно дополняют ее. Агнесса Анатольевна учит: «Дирижерский жест показывает *forte* или *piano*, а мимика конкретизирует – какое оно по тембровой окраске, по характеру».

Предметом особого внимания профессора является связь жеста с определенным типом фактуры, особенностями оркестровки и стиля. В классе Агнессы Анатольевны в исполнении сочинений В. Моцарта, Й. Гайдна никогда не допускаются малейшие неточности, грубость или отяжеленность как на инструменте, так и в жесте дирижера. В связи с этим большая роль отводится концертмейстерам, их владению специфическими качествами отражения в игре на рояле, с одной стороны, своеобразия хорового звучания, тембровых красок хоровых голосов, их тесситурных условий, а другой, – особенности оркестровой партии. И это исполнение всегда качественное и высокопрофессиональное.

Нередко студенты (особенно младших курсов, недавние выпускники дирижерско-хоровых отделений, музучилищ) дирижируют произведения с сопровождением, уделяя внимание лишь хоровой партитуре, не придавая должного значения оркестровому сопровождению. В классе А. А. Мирошниковой хоровые сцены из опер, произведения кантатно-ораториального жанра, где оркестровая партия имеет самостоятельное значение, студент дирижирует только на оркестровой основе. Для этого ему предлагается отдельно познакомиться с оркестровой партией, выявить ее драматургическую роль, добиваться осмысленного, а не формального проведения лейттем, показа отдельных аккордов, передающих малейшие изменения настроений. Вспоминаются в связи с этим яркие впечатления от работы ее студентов над финалом III действия «Русалки» А. Даргомыжского, седьмой картиной «Пиковой дамы» П. Чайковского, Пролога из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского.

Занимаясь в студенческие годы в классе Агнессы Анатольевны, да и сейчас, наблюдая за ее работой в качестве коллеги, хочу отметить ее умение настроить ученика на публичное выступление, избегая мелкой опеки. Для нее главное – выразить свое слышание исполняемой музыки, не пренебрегая детализацией, добиться ощущения цельности формы, особенно в крупных оперных сценах и вокаль-

но-симфонических произведениях. И в этом отношении студенты профессора А. А. Мирошниковой выгодно отличаются от других. Дирижер – это организатор музыкального процесса. Главное его качество – умение вести за собой исполнителей. Поэтому одна из самых важных и трудных задач, считает Агнесса Анатольевна, состоит в том, чтобы научить студента «думать вперед». Этому способствует тщательный анализ на уроках структуры произведения, распределение кульминационных вершин, а в жести наличие элемента упреждения. Без него ни одно желание дирижера не может быть выполнено хором. Обеспечив вдох, дирижер затем непрерывным звуковедением, как бы преодолевая сопротивление, передает свои волевые усилия, пульсацию, динамическое развитие. Агнесса Анатольевна не только обращает на это пристальное внимание студента, но и сама убедительно демонстрирует такие технические приемы.

Особенно впечатляет работа А. А. Мирошниковой в классе дирижирования над темпом как явлением художественным. В рамках основного темпа она добивается его переменчивости, гибкости, отклонений, которые способствуют раскрытию характеров, изменений в сценическом действии. Не случайно Р. Вагнер считал, что «лишь на темпе дирижер сразу показывает себя или способным, или неспособным». Эталонным для меня остаются интерпретации профессором дуэта Земфиры и Алеко из оперы «Алеко», кантаты «Весна» С. Рахманинова, любимого композитора А. А. Мирошниковой.

Агнесса Анатольевна – один из немногих педагогов-хормейстеров, кто придает особое значение роли концертмейстера в воспитании молодых дирижеров. Зная тонкости этой специальности, она в течение десяти лет заведовала кафедрой концертмейстерского мастерства, не только развила, но и приумножила ее традиции. Воспитав таких замечательных, высокопрофессиональных концертмейстеров как Л. Н. Маргариус, И. М. Приходько, А. А. Саламатова, Агнесса Анатольевна помогла решить проблему концертмейстерских кадров на кафедре хорового дирижирования.

Опытный педагог, она широко использует в дирижерском классе комплекс методических приемов в содружестве с концертмейстером. Один из них – обязательная игра концертмейстера на уроке «по руке» дирижера, даже если это противоречит композиторскому замыслу.

Тогда ученик легче замечает свои ошибки. Если этого не происходит, профессор останавливает его и спрашивает: «Вам нравится такое исполнение?» При отрицательном ответе задается следующий вопрос: «Почему?». Таким образом, развивается умение студента самостоятельно анализировать, воспитывать в себе качество не пассивного исполнителя чужой воли, слепо следующего за концертмейстером, а активного руководителя, организатора исполнительского процесса. Истина, вроде бы, прописная, но как часто ею пренебрегают педагоги, особенно начинающие.

Еще один методический прием направлен на развитие быстроты реакции, самоконтроля дирижера. Он связан с преднамеренными действиями концертмейстера, когда тот (по договоренности с педагогом) допускает неточности в тексте.

Агнесса Анатольевна – педагог-интеллектуал. Она стремится и у студентов развить широту эрудиции, представления о музыкальных и исполнительских стилях, а это невозможно без слухового накопления. В классе дирижирования или на занятиях по чтению хоровых партитур профессор никогда не ограничивается рамками учебной программы и предлагает студенту, изучающему какое-либо сочинение композитора, познакомиться с другими его произведениями, а иногда и целыми авторскими сборниками (например, В. Калиникова, П. Чеснокова, Б. Лятошинского, Г. Свиридова, Р. Щедрина).

Обучение в классе профессора Агнессы Анатольевны Мирошниковой неотделимо от воспитания, развития личности ученика, его нравственного облика. «Нельзя воспитывать, не передавая знания, всякое же знание действует воспитывающе» – говорил Л. Н. Толстой. Владея искусством общения, Агнесса Анатольевна, легко находит контакт с людьми, никогда не повышает голос на студента, используя в дискуссии лишь силу аргументов. «На нее не обижаются, потому что у нее нет узкой категоричности и субъективной безапелляционности. Студентам импонирует ее энергия, чувство юмора, простота в общении» – отмечает профессор И. И. Гулеско [10, с. 40]. Помнится, как одному из учеников, который злоупотреблял в дирижировании чрезмерно вытянутыми руками (передним планом положения рук) Агнесса Анатольевна в мягкой форме сказала: «Зачем такие длинные руки? Все равно не достанешь басовую партию. Лучше

воздействуй взглядом, глазами. Большой жест хорош при наличии малого». А. А. Мирошникова – человек изысканного вкуса, не позволяющая ни в своих манерах, ни в одежде никакой небрежности, она и у студентов воспитывает такие же качества. «Посмотрите на ее учеников! Они всегда подтянуты, опрятно одеты. Она и сама такая: всегда в форме, даже сейчас в своем преклонном возрасте» – пишет один из выпускников профессора Ю. В. Янко [10, с. 25]. Агнессу Анатольевну отмечают высокие моральные качества. На своем жизненном пути я встречал не так много музыкантов-педагогов, у которых проявлялись такие важные для педагогической деятельности черты как беспристрастность, объективность, принципиальность. Говорят, что «беспристрастность – это доблесть великих душ и качество справедливых умов». С мнением профессора А. А. Мирошниковой считаются, ее критика всегда конструктивна, замечания конкретные, анализ выступлений высокопрофессиональный.

Обладая даром преподавания, Агнесса Анатольевна проявляет необыкновенную любовь к самому преподаванию. Не знаю более ответственно относящегося к своим обязанностям педагога, для которого бы не было ничего печальнее, чем потерянный по какой-либо причине урок по специальности. Думаю, что все эти особенности педагогической этики профессора А. А. Мирошниковой – образец для многих из нас.

Выводы. Критерием оценки деятельности любого педагога-музыканта служит вклад в музыкальную культуру страны его воспитанников по самым разным направлениям: исполнительство, педагогика, музыкально-общественная деятельность. С именем А. А. Мирошниковой связан значительный исторический период в развитии кафедры хорового дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Традиции, заложенные Агнессой Анатольевной в течение нескольких десятилетий продолжали и продолжают ее ученики, составлявшие в разные годы кадровую основу кафедры: Ю. И. Кулик, С. Н. Проккопов, Н. А. Белик-Золотарева, С. В. Письменная, Е. С. Панков, В. М. Ходько, Ю. В. Янко.

Несколько поколений выпускников успешно работают в других городах Украины и за рубежом, возглавляют хоровые, симфоничес-

кие, музыкально-театральные коллективы, стали авторитетными фигурами хорового движения, известными педагогами.

Многие методы и принципы воспитания и обучения дирижера-хормейстера на занятиях по дирижированию, чтению хоровых партитур, сольному пению, апробированные в классе А. А. Мирошниковой и на кафедре хорового дирижирования, актуальны и представляют практическую ценность для нынешнего поколения педагогов. Бесценный опыт, значительные достижения, высокий профессионализм, наличие учеников, последовательно продолжающих дело своего учителя, позволяют нам говорить о существовании дирижерской школы А. А. Мирошниковой, а о самом профессоре как о ярчайшем представителе хоровой и – шире – музыкальной украинской педагогики.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Белік-Золотарьова Н. А. Сузір'я майстрів: кафедра хорового дирижування [Текст] / Н. А. Белік-Золотарьова // *Pro Doma Mea* : Нариси. — Х., 2007. — С.100–123.
2. Казачков С. А. Дирижерський апарат и его постановка [Текст] / С. А. Казачков. — М. : Музыка, 1967. — 112 с.
3. Кузнецов Ю. М. Практическое хороведение [Текст] / Ю. М. Кузнецов. — М. : Компания Спутник, 2009. — 362 с.
4. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста [Текст] / И. А. Мусин. — М. : Музыка, 2007. — 232 с.
5. Мирошникова А. А. Воспитание профессиональных качеств дирижера-хормейстера в классе хорового дирижирования [Текст] : методические рекомендации для преподавателей и студентов музыкальных вузов / А. А. Мирошникова. — К., 1993 — 16 с.
6. Мирошникова А. А. О работе концертмейстера в классе хорового дирижирования [Текст] : методические рекомендации для преподавателей и студентов музыкальных вузов / А. А. Мирошникова. — К., 1990 — 20 с.
7. Мирошникова А. А. Чтение хоровых партитур в концертмейстерском классе [Текст] : методические рекомендации по курсу «Концертмейстерский класс / А. А. Мирошникова. — Х., 1988. — 20 с.
8. Подуровский В. М., Сулова Н. В. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности [Текст] : учебное пособие для вузов / В. М. Подуровский, Н. В. Сулова. — М. : Владос, 2001. — 318 с.

9. Прокопов С. Н., Коломиец О. Н. Кафедра хорового дирижирования [Текст] / С. Н. Прокопов, О. Н. Коломиец // Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского (1917–1992). — Х., 1992. — С. 269–271.

10. Шумакова Н. М. Святая к музыке любовь. [Текст] / Н. М. Шумакова. — Х. : Финарт, 2008. — 44 с.

Прокопов С. Дирижерская школа наивысших достижений. В статье анализируется опыт работы, основные методические принципы формирования профессиональных качеств у студентов-хормейстеров выдающегося педагога А. А. Мирошниковой (р. 1926). Определяется ее роль в развитии и обновлении традиций Харьковской дирижерско-хоровой школы.

Ключевые слова: методические принципы, хоровой дирижер, хоровая педагогика, дирижерская техника, обучение, воспитание.

Прокопов С. Диригентська школа найвищих досягнень. В статті аналізується досвід роботи, основні методичні принципи формування професійних якостей у студентів-хормейстерів видатного викладача А. А. Мірошнікової (нар. 1926). Визначається її роль у розвитку та оновленні традицій Харківської диригентсько-хорової школи.

Ключові слова: методичні принципи, хоровий диригент, хорова педагогіка, диригентська техніка, навчання, виховання.

Prokopov S. Conducting art school of the highest achievements. The article analyses working experience, main methodical principles of professional qualities forming of choirmasters, students of an outstanding teacher A. A. Miroshnikova (b. 1926). It defines her role in role in the development and innovating of Kharkiv choir – conducting school's traditions.

Key words: methodical principles, choirmaster, choir pedagogies, conducting technique, teaching, education.

УДК 78.087.08

Ганна Савельєва

ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ ПРОФЕСІЙНОГО СПІЛКУВАННЯ В КЛАСІ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ В. С. ПАЛКІНА

Продовжуючи традиції, закладені фундаторами диригентсько-хорової освіти на Слобожанщині, кафедра хорового диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського на новітньому етапі формує виконав-

ську школу кваліфікованих хормейстерів, особливістю якої є урахування творчої індивідуальності майбутніх диригентів. Узагальнюючи діяльність кафедри хорового диригування ХНУМ, слід зазначити, що процес навчання зорієнтовано на формування музичного мислення і світогляду студентів, оскільки від цього залежить не лише якість диригентсько-хорової освіти, а й загальний рівень хорової культури в цілому.

Носіями традиції певної хорової школи є педагоги, у діяльності яких закодовано власний виконавський досвід. Саме через таку персоніфікацію, на думку Б. Яворського, на перший план проступає *психофізична основа історичного існування музики* (на відміну від енергетичної концепції Е. Курта та інтонаційної теорії Б. Асаф'єва). Тому, аналізуючи специфіку виконавсько-педагогічних традицій Слобожанської хорової школи, окрім висвітлення зовнішніх об'єктивних культурно-музичних обставин, є необхідним дослідженням творчих постатей її конкретних представників – композиторів, педагогів, виконавців. Окрім цього, творчий стиль кожного педагога кафедри, що функціонує у множині його аспектів діяльності, є неминуче пов'язаним з поняттям школи «як роду традиції» (за влучним виразом Ж. Дедусенко) – невмирущої, спадкоємної, безперервної.

Ім'я В'ячеслава Сергійовича Палкіна, народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, члена-кореспондента Академії мистецтв України, професора кафедри хорового диригування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського належить до когорти видатних українських хормейстерів ХХ ст. та в повній мірі репрезентує виконавські традиції Слобожанської хорової школи. Багатогранність музичної діяльності В. С. Палкіна неодноразово привертала увагу відомих діячів української науки і мистецтва: В. Рожка, А. Лашенка, С. Прокопова, Н. Белік-Золотарьової, В. Матюхіна, А. Мартинюка та ін. Оцінюючи творчість В. С. Палкіна, дослідники підкреслюють вагомість внеску, зробленого ним у розвиток хорового виконавства на Слобожанщині й історичну значущість його діяльності у збереженні та подальшому розвитку хорових традицій регіону.

Об'єктом статті є професійна підготовка хормейстера в класі хорового диригування, а її **предметом** – процес навчання хормейстерів в класі хорового диригування В. С. Палкіна.

Мета статті – виявити суттєві характеристики змісту професійного спілкування в класі хорового диригування й визначити принципи творчого професійного спілкування в класі В. С. Палкіна.

У процесі навчання хормейстера важливу роль відіграє рівень ефективності професійного спілкування педагога та студента. Відомо, що педагоги-диригенти відзначали важливість налагодженого творчого контакту між вчителем та учнем. З метою дефініції різноманітних аспектів професійного спілкування педагога та студента у класі хорового диригування, слід врахувати теоретично-практичний доробок відомих хормейстерів минулого та сучасності. Аналіз джерел доводить, що рівень музичної майстерності хорового диригента базується на ґрунті навичок та умінь, що сформувалися за роки навчання. У діяльності хормейстера проявляються у єдності сенсорні, рухові, вербальні, інтелектуальні, виконавські навички та різноманітні комунікативні аспекти. Тому професійна підготовка хормейстера має являти собою єдність музично-теоретичної, диригентсько-хорової, вокальної, інструментальної, методичної та психологічної підготовки [8].

Розвиток творчої особистості у виконавському мистецтві спирається на художньо-виховний потенціал музичного мистецтва, здатний формувати духовні інтереси і потреби, моральні і вольові якості, виховувати загальну і професійну культуру майбутнього хормейстера. Музичне мистецтво, творче за своєю природою, є необхідною передумовою і підґрунтям розвитку психологічних якостей хорового диригента (від хормейстерських навичок до засобів комунікативності). Оскільки навчання пов'язане з вивченням музичного матеріалу, діяльність педагога вимагає не лише знання драматургії музичного твору, його стилістики та виконавських засобів, але й уміння образно представити твори, що вивчаються студентом. Саме у педагогічному представленні найбільшим чином виявляється творча спрямованість діяльності педагога.

В. С. Палкін вимагав колективної присутності на уроках кожного з бакалаврів, спеціалістів чи асистентів-стажистів свого класу. Під час роботи часто звертався до присутніх студентів з пропозицією дати свій аналіз техніці диригування чи інтерпретації твору студентом. Як керівник хорових колективів, В'ячеслав Сергійович на влас-

ному прикладі демонстрував учням свого класу власні інтерпретації творів та необхідність особистісної дисципліни, чіткої організації репетиційного процесу, всієї концертної діяльності хору. Високої майстерності хормейстера можливо досягнути лише за умови постійної, кропіткої, наполегливої праці, що не враховує особистих проблем, – завжди повторював В'ячеслав Сергійович.

Творча діяльність в області мистецтва вимагає від людини підвищеної емоційності, образності мислення, багаті палітри художньо-асоціативного мислення. Музика є тим видом мистецтва, що володіє найбільшою силою емоційного впливу на людину, отже навчання виконавсько-хоровому мистецтву (теоретичний аналіз твору чи пояснення виконавських прийомів) має бути емоційно наповненим. Тому особливість професійного спілкування у класі хорового диригування полягає в перевазі емоційно-естетичної атмосфери.

В. С. Палкін був блискучим «діагностом». Він одразу бачив причину технічних недоліків і скеровував студента на шлях до звільнення від них. Вважаючи свободу і графічну ясність жестів важливою умовою повноцінного диригування, професор вбачав також причину скутості рухів у психологічній несвободі майбутнього диригента. Підказуючи на уроці комплекс технічних вправ і проводячи позакласні бесіди, цікавлячись особистим життям студента, він давав поради творчого та життєвого характеру. Пропонуючи допомогу, він сприяв звільненню від виконавської скутості та створював особливі емоційні стосунки з кожним учнем класу.

Наступною специфічною рисою професійного спілкування в класі хорового диригування є багатовекторність його взаємозв'язків. Процес спілкування в класі за фахом найбільш насичений у період освоєння хорового твору, який одночасно є носієм інформації і виступає в ролі комуніканта. Комунікативний процес в професійній діяльності хормейстера орієнтований на хоровий твір *як суб'єкт спілкування з його автором, з одного боку, а з іншого – з публікою*. Спільну роботу педагога і студента над хоровим твором можна визначити як процес зближення точок зору, процес співтворчості і співпраці посередництвом диригентсько-технічних і музично-вербальних засобів. Таким чином, професійне спілкування для хормейстера означає бути творцем складного процесу, що містить пояснення і показ

педагога, з одного боку, а з іншого – скеровує студента на формування професійного мислення, без якого талановите виконання твору унеможлиблюється.

Першочергового значення у процесі професійного спілкування В. С. Палкін надавав виробленню у студентів відповідального ставлення до композиторського тексту. Установку на його максимально точне прочитання він розумів як одну з необхідних передумов достовірної інтерпретації хорового твору. Проте наголошувалось, що точне прочитання не є педантичне слідування окремим елементам авторського тексту, а розуміння їх ролі в системі музичної драматургії та стилю. Це демонструє той факт, коли певний твір у різних студентів його класу інтерпретувався по-різному, що мали можливість спостерігати інші учні класу, присутні на уроці.

Характерною рисою професійного спілкування в класі диригування є індивідуалізація навчання. В умовах індивідуального підходу надається сприятлива можливість реально оцінити індивідуальні здібності і особистісні якості студента, обирати способи взаємодії, відповідні його інтересам і характеру. Оскільки педагог має справу не з об'єктивними фактами точних наук, а з художнім матеріалом, в якому з різних філософсько-естетичних і етичних позицій відтворюється реальність внутрішнього світу митця, постає проблема особистісної інтерпретації. Педагогічна інтерпретація музично-художніх явищ будується на особових ціннісних орієнтирах, що визначають світогляд, переваги та художній смак. Іншим проявом особової домінанти є здійснення принципу індивідуалізації навчання. Демонструючи свою індивідуальність, педагог повинен враховувати і взаємодіяти з індивідуальністю студента. Посилаючись на К. Станіславського та В. Петрушина, можемо вивести таку формулу професійного спілкування, як «творчий діалог взаємодії, взаємозбагачення та активізації суб'єктів навчання» [3, с. 21], [5, с. 300].

Процес навчання диригентській техніці виявляв також і диференційований підхід до учнів класу. За цією методикою, з певними учнями, для яких процес диригування є природними навичками, уроки з диригування носили творчо-пошуковий характер з основною метою – розвинення музичного та хорового мислення. Виходячи з цього, В. С. Палкін висловлював думку, що диригента оцінюють, перш за

все, за його хормейстерський слух, відчуття хорової органіки, репетиційну роботу, стильову індивідуалізацію при виконанні твору.

Вплив педагога на учня у процесі професійного спілкування залежить також від його *педагогічного артистизму*. Так, В. Г. Ражніков відзначає такі його характеристики, як блиск, дотепність, афористичність формул моралі, легкість вислову, гарний настрій, сяючі очі, емоційна виразність передачі образної драматургії твору. Зовнішні складові педагогічного артистизму істотно впливають на клімат у класі, оскільки створюють і підсилюють враження від зустрічі. Артистизм, як особливий шарм поведінки і спілкування, має не лише зовнішню, але і змістовну цінність, оскільки змінює настрій, емоційний підйом студента, створює захоплюючу атмосферу художньої творчості [7, с. 54].

У процесі творчої взаємодії педагогу-диригенту необхідно виявити творчий потенціал студента. Задля цього слід розвивати здатність творчої особистості до емпатії (співчуття, співпереживання) та креативності, його творчу уяву. До педагога постають вимоги уміти ставити цікаві, парадоксальні, захоплюючі питання, створювати проблемні ситуації, володіти педагогічним тактом. Уміння педагога створювати проблемні ситуації сприяє тому, що студенти з інтересом переглядають варіанти всіх можливих шляхів вирішення проблеми та конструюють нові шляхи, тобто педагог залучає їх до активної творчої діяльності. Активізуючи уяву студентів, педагог збуджує їхню фантазію, провокуючи тим самим активний психічний процес створення уявних ситуацій.

Залежно від особливостей кожного студента, педагогу необхідно застосовувати відповідні методи та прийоми впливу. В. С. Палкін порізноmu проводив уроки не лише з різними студентами, а й урізноманітнював форми навчання з кожним індивідуально. Як тонкий психолог, він вмів знаходити шлях до кожного свого учня, відшукуючи властиві кожному індивідуальні особливості, та розкрити їх природнім шляхом. Тому студенти вирізнялись за своїми творчими індивідуальностями, що, як відомо, є цінною рисою будь-якої педагогічної школи.

Практика виконавської професійної освіти демонструє, що досить поширеним є такий тип навчальної взаємодії, де поляризуються позиції педагога і учня. Творча активність учня зазвичай зводиться до імітації дій, які пропонує вчитель. Такий вид взаємодії відомий також

як метод наслідування, коли форма засвоєння знань стає репродуктивною, а студент звикає до вказівок педагога, його контролю і постійного оцінювання виконавського процесу.

Професор В. С. Палкін у своїй педагогічній діяльності важливу роль відводив власному прикладові диригента-хормейстера. Проте, він ніколи не вимагав сліпого наслідування власної диригентської манери і не нав'язував свій варіант виконавської інтерпретації твору. Працюючи у класі диригування, В. С. Палкін досить рідко демонстрував, як саме потрібно зробити той чи інший твір і як його інтерпретувати? Як правило, після показу студентом самостійної роботи над твором відбувалось його спільне обговорення та виконавська корекція. Роботу над хоровим твором професор завжди вважав основною ланкою в системі підготовки молодого музиканта: це і експериментальна лабораторія, і виконавська практика. Звідси – пошуковий принцип навчання.

В. С. Палкін-хормейстер дуже любив жанр хорової мініатюри. Він вважав, що достеменної зрілості й глибини диригентського мислення можна досягти лише за умов опанування драматургічною логікою творів не лише великої, але малої форми. В. С. Палкін досить рідко давав студентові хорові твори, якщо рівень його музичного мислення та виконавської техніки не досягав рівню складності твору. В цьому проявляється направленість педагога на розвиток самостійної діяльності студента, коли технічний рівень твору є досяжним для самостійного опанування і ситуація «натаскування» і форсування можливостей учня з боку педагога унеможливується.

Втім, в музичній педагогіці принцип дії за методом *наслідування* є узвичасним: через специфіку виконавського мистецтва є доцільним поєднання з такими формами взаємодії, що націлюють на самостійність та вияв творчої ініціативи [2, с. 287]. В диригентському класі В. С. Палкіна це виявлялось у таких формах професійного спілкування, як *колегіальність* в системі «вчитель – учень», творча дискусія, спільні творчі проекти, надання функції наставника студентам 3–5 курсів для студентів молодших курсів (як в класі хорового диригування, так і в позанавчальний час).

Характерною ознакою педагогіки В. С. Палкіна була манера робити зауваження учневі вибірково. Саме вдалий підбір зауважень, вибір

того, про що сказати, а про що поки промовчати, а не «розпилення» на масу вказівок, він вважав за найціннішу прикмету педагогічної майстерності. В. С. Палкін дотримувався тієї думки, що майстерний педагог має робити такі зауваження, котрі б наводили самого учня на правильні висновки. Такий підхід безперечно стимулював розвиток самостійності студента, і хоча не всі студенти відразу приходили до розуміння цих супровідних факторів, що ніякою мірою не засмучувало його. Він вважав, що виконання повинно «визріти» разом з виконавцем; тобто не судив про міру обдарованості учня за його фактичними результатами під час навчання в своєму класі, а готував учня до самостійного виконавського життя.

Своїм учням, що розпочинали педагогічну діяльність на кафедрі хорового диригування ХНУМ, він наголошував: починати педагогічно-хорову діяльність корисніше за все зі «складними» студентами, що не дає молодому педагогу зазнати шкідливого відчуття легкого успіху і самозаспокоєння, а відкриває широкі можливості поступового удосконалення власного досвіду хорової педагогіки. Крім вибору правильного типу професійного спілкування, діяльність хормейстера багато в чому залежить від його індивідуально-типологічних особливостей, а також від вибору найбільш доцільних методів впливу. Важливим аспектом загальної проблеми спільної творчої діяльності педагога та студента є вивчення стильових характеристик диригентів-хормейстерів з метою виявлення та наближення до найбільш результативних з них. Спираючись на багатий досвід спілкування з відомими диригентами, В. С. Палкін часто надавав характеристики їх індивідуального стилю, відзначав виконавські прийоми та інтерпретаційні моменти з діяльності та творчої біографії В. Соколова, В. Мініна, Г. й І. Кокарсів, В. Ровди, А. Авдієвського, О. Тимошенка, Р. Кофмана, Є. Савчука, М. Гобдича.

В'ячеслав Сергійович, наслідуючи виконавські традиції Слобжанської хорової школи, поєднував поняття «хорова практика» і «диригентський клас»¹. Практична робота була необхідною ланкою підготовки у його класі, а предмети хорознавчого та загальномузичного

¹ Виконавські традиції, закладені фундаторами кафедри О. А. Перуновим, К. М. Греченком, З. Д. Заграничним.

циклів мали осмислюватись студентом, виходячи зі специфіки практичної роботи з хором². Водночас, постійно наголошував, що на репетиціях техніка диригування може не тільки допомагати хоровому співу, але й перешкоджати. Прибічник класичної школи диригентського мистецтва, В. С. Палкін приділяв увагу систематизації технічних прийомів та пошуку графічної ясності та лаконізму в диригуванні. Не меншого значення В. С. Палкін надавав зручності, економності та доцільності рухів, але завжди підкреслював, що за будь-яких обставин не можна порушувати логіку розгортання музичної форми-процесу. Проте робота над мануальною технікою має залежати від практичної основи реального спілкування з хором, бо інакше може перетворитися у комплекс статичних схем, що фіксують окремі моменти цілісного розвитку динаміки музики.

Володар великої кількості нагород, визнаний державою митець, В. С. Палкін добре володів майстерністю ефективної організації виконавського процесу та методами залучення громадського інтересу до ресурсів творчої діяльності хорового мистецтва. За умов, в яких перебуває сучасна хорова культура і володіння сучасними виконавцями PR-технологіями, його досвід був дуже корисним і показовим для студентів і асистентів-стажистів його класу [4].

Висновки. Проведене дослідження показало, що шляхи оптимізації диригентської педагогіки полягають у детальному вивченні характеру та змісту професійного спілкування в класі хорового диригування з метою наближення їх до найбільш ефективних. Розгляд педагогічного стилю В. С. Палкіна наштовхнув нас на висновок, що окрім вивчення педагогічної та психологічної літератури, є доцільним детальне вивчення авторських педагогічних шкіл окремих педагогів з метою пошуку найбільш доцільних способів та методів впливу на учня в класі з хорового диригування, а також на вдосконалення його професійної майстерності.

² Серед випускників 1995–2007 рр. за ініціативи В. С. Палкіна всі мали практику роботи з Камерним хором ХОФ як хормейстери, артисти хору та народною чоловічою хоровою капелюю НЮАУ ім. Я. Мудрого: Н. Лукіна, Т. Самчук, О. Сергієць, Т. Беккер, І. Головагая, Т. Коркуш, Г. Парфьонова, Т. Кротько, Н. Полікарпова, Т. Ларіна, О. Бабошина, Я. Рабюк, Ф. Воскобойніков, О. Селезньова, О. Білик, Є. Гончарова, Т. Герасимчук.

Професійне спілкування В. С. Палкіна в класі хорового диригування, наслідуючи загальні закономірності теорії спілкування та хорової педагогіки, має наступні риси: 1) емоційно-естетичний тонус професійного спілкування; 2) реалізація індивідуального підходу до учня; 3) педагогічний артистизм.

Виявлені характеристики свідчать про **мистецький універсалізм** В. С. Палкіна у викладанні хорового диригування, а саме: 1) міжсуб'єктна взаємодія вчителя та учня, й, як наслідок, – співтворчість, колегіальність; 2) виховання у своїх учнів діалектичного мислення; 3) принцип дозованого надання навчального матеріалу; 4) обов'язкова хормейстерська практика; 5) педагогічне самовдосконалення.

Подальше вивчення та дослідження когнітивних моделей навчання хоровому диригуванню (у виконавському, теоретичному та навчально-освітньому аспектах), з одного боку, розширює межі музикознавчої науки, а з іншого – сприятиме вирішенню актуальних завдань практики виконавського мистецтва. Аналіз педагогічної школи В. С. Палкіна в аспекті професійного спілкування доводить, що, чим конкретніше для педагога будуть представлені особистісні мотиви та потреби студента, тим точніше будується методика роботи та пошук необхідних способів впливу Учителя на професійний рівень діяльності своїх учнів.

Незмінно тримаючи у полі інтересів кінцеву мету виконавства – зацікавити власною творчою діяльністю широке коло слухачів засобами вольового впливу і яскравого, відповідного до змісту музики художнього почуття – В. С. Палкін націлював учнів класу на успішність і результативність творчої діяльності, і врешті-решт, на месіанство просвітника в системі сучасної музичної культури України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Белік-Золотарьова Н. А. Сузір'я майстрів: кафедра хорового диригування / Н. А. Белік-Золотарьова // *Pro Domo Mea : нариси / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського* [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. — Харків, 2007. — С. 100–123.
2. Казачков С. А. *Дирижер хора – артист и педагог* / С. А. Казачков. — Казань : [б. и.], 1998. — 308 с.
3. Кнебель М. О. *Поэзия педагогики* / М. О. Кнебель. — М. : Музыка, 1976. — 527 с.

4. Матюхін В. П. *Творчість і управління в хорovому мистецтві (на прикладі діяльності В. С. Палкіна) / В. П. Матюхін // Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорovої культури України : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 16 верес. 2005 р. / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського [та ін.]. — Харків, 2006. — С. 22–30.*

5. Петрушин В. И. *Музыкальная психология : для студентов сред. и высш. учеб. заведений / В. И. Петрушин. — 2-е изд. — М. : ВЛАДОС, 1997. — 384 с.*

6. Прокопов С. Н. *Кафедра хорovого дирижування / С. Н. Прокопов, О. Н. Коломиец // Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского, 1917–1992 : сб. ст. [ред. П. П. Калашиник и др.]. — Харьков, 1992. — С. 258–278.*

7. Ражников В. Г. *Диалоги о музыкальной педагогике / В. Г. Ражников. — М. : ЦАПИ, 1994. — 141 с.*

8. Чабанный В. Ф. *Профессиограмма и структура личности хорovого дирижера : учеб. пособие / В. Ф. Чабанный. — СПб. : С.-Петербург. гос. ин-т культуры, 1993. — 54 с.*

Савельева Г. Творчі принципи професійного спілкування в класі хорovого дирижування В. С. Палкіна. Розглядаються основні принципи професійного спілкування в класі хорovого дирижування проф. В. С. Палкіна, що базуються на великому виконавському й педагогічному досвіді дирижента та мають на меті формування професійної майстерності студента.

Ключові слова: В. С. Палкін, хорова педагогіка, виконавська школа, професійне спілкування.

Савельева А. Творческие принципы профессионального общения в классе хорovого дирижирования В. С. Палкина. Рассматриваются основные принципы профессионального общения в классе хорovого дирижирования проф. В. С. Палкина, которые основаны на огромном исполнительском и педагогическом опыте дирижера и ставят целью формирование профессионального мастерства студента.

Ключевые слова: В. С. Палкин, хоровая педагогика, исполнительская школа, профессиональное общение.

Savelyeva G. The basic principles of professional intercourse et V. S. Palkins choral conducting class. The article describes the basic principles of the original method of professional intercourse by professor V. S. Palkin, which are based on a vast practical experience of performance and pedagogics the conductor and are aimed at forming a professional trade of student.

Key words: V. S. Palkin, choral pedagogics, school of performance, professional intercourse.

**РОЛЬ КЛАССА ЦИМБАЛ ХНУИ ИМ. И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО
В РАЗВИТИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Актуальность. Сегодня уже нельзя представить кафедру народных инструментов Украины Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского без класса обучения игре на цимбалах. Однако речь должна идти не столько о локальном явлении (в рамках деятельности института, затем университета), сколько о том новом, что было привнесено в концертную жизнь города в связи с появлением класса цимбал. **Объектом** исследования является исполнительское цимбальное искусство Харькова, **предметом** – роль класса цимбал ХНУИ им. И. П. Котляревского в развитии инструментального исполнительства не только данного региона, но и всей страны.

Конец XX – начало XXI века – время коренных изменений в исполнительственанародныхинструментах. Обэтомсвидетельствует огромное количество конкурсов, фестивалей и смотров, которые проводятся не только на Украине, но и в странах ближнего и дальнего зарубежья. Об этом свидетельствует и та стремительная эволюция, которая в XX веке осуществилась в отношении каждого из народных инструментов. Цимбалы – не исключение. Изменения коснулись статуса инструмента, его функционирования и, соответственно, репертуара.

Цимбалы в украинской музыкальной культуре первоначально использовались как участник ансамбля или оркестра, со временем они становятся солистом коллектива, а вместе со становлением академической исполнительской школы переходят в ранг самостоятельного профессионального инструмента.

В течение второй половины XX столетия в Украине постепенно формируется несколько региональных центров профессионального цимбального искусства с характерным акцентом на западноукраинские регионы. Последний факт является закономерным, так как территориальная близость способствует активизации культурных

взаимовлияний между Словакией, Чехией, Венгрией, Румынией и западноукраинскими областями. Но, несмотря на это, очаги профессионализма, которые целеустремленно воплощают в жизнь позиции академической и концертной трактовки цимбал, существуют и в других городах Украины – в Киеве, Харькове, Днепропетровске, Кировограде и др.

Конструктивное специальное изучение цимбал как инструмента осуществляется в Национальной музыкальной академии Украины им. П. Чайковского, Харьковском национальном университете искусств им. И. Котляревского, Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко, Киевском национальном университете культуры и искусства, Харьковской государственной академии культуры, Волынском государственном университете им. Леси Украинки и др.

Впервые класс цимбал в музыкальном вузе был открыт на кафедре народных инструментов Киевской консерватории в 1951 году А. Незовибатько. 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. Его ученики – лауреаты всеукраинских и международных конкурсов. Среди них солисты Национального оркестра Украины под управлением народного артиста Украины, профессора Виктора Гуцала – заслуженные артисты Украины В. Овчарчин, А. Войчук.

Позже был открыт класс цимбал в Львовской государственной консерватории им. Н. Лысенко (ныне – Львовская национальная музыкальная академия им. Н. Лысенко). Среди ее выпускников известные исполнители – виртуозы: В. Петрованчук, Я. Зуляк, Н. Петрина, Р. Самотис, заслуженный артист Украины, профессор Т. Баран. Именно с ними сотрудничал композитор Исидор Вымер, воспитанник харьковской композиторской школы.

В Украине на данный момент уже сложились несколько исполнительских школ игры на цимбалах. Среди них наиболее фундаментальными являются киевская, львовская и харьковская

школы. Формирование данных цимбальных исполнительских школ можно связать, во-первых, с открытием классов в учебных заведениях разных уровней, во-вторых, формированием научно-методической базы. В-третьих, с появлением в качестве педагога яркой личности. Так, во Львове становление профессиональной школы связывают с именами Георгия Козакова, Романа Ватаманюка, Тараса Барана, в Киеве – Александра Незовыбатько, Дмитрия Попичука, Георгия Агратины.

В Харькове становление школы связано с деятельностью выпускницы Белорусской государственной консерватории (Минск) заслуженным деятелем искусств Украины, доцентом Еленой Костенко.

Итак, в чем роль класса цимбал ХНУИ им. Котляревского? Мы наблюдаем несколько направлений.

1. Сам факт появления и включения цимбал как инструмента с оригинальностью тембральной окраски в звуковое пространство инструментального исполнительства Харькова. Ведь в Харькове, в принципе, как и во всей восточной Украине, на момент появления цимбал характерными являлись русские традиции в народно-инструментальном исполнительстве. В первую очередь это касалось выбора инструментария, а как следствие, и выбора исполняемой музыки. Поэтому появление тембра, который ассоциируется с исконно украинским фольклором, привнесло новые черты в национальную самобытность данного региона.

2. Появление системы образования, то есть школы со всеми ее составляющими. Сюда относится исполнительство, методическая работа и научные исследования.

3. Уже сложившаяся исполнительская школа активизирует работу композиторов Харькова (как членов Союза композиторов Украины, так и начинающих молодых музыкантов).

4. Самым значимым и основным практическим пунктом является, конечно, широкое включение цимбал в концертную жизнь города.

Отметим, что до открытия классов обучения игре на цимбалах системы Шунда, которые привели к системному обучению на трех уровнях (школа – училище – вуз), были разные попытки использования инструмента в концертной практике. Однако все это имело эпизодический характер. В 1927 году здесь был создан первый само-

деятельный оркестр украинских народных инструментов. Тогда же в экспериментальной лаборатории по изготовлению и реконструкции украинских народных инструментов музыкальным мастером Снегеревым были изготовлены хроматические цимбалы. Некоторые попытки обучения игре на цимбалах были сделаны в 1950-х годах педагогом харьковской вечерней музыкальной школы П. Г. Ивановым. В 1958 году в Харьковской консерватории был организован учебный квартет исполнителей на украинских цимбалах А. Незовыбатько под управлением Е. Бортника, в состав которого входили Б. Михеев, А. Назаренко, В. Петров, С. Рыльская. Этот ансамбль просуществовал пару лет. Толчком для профессионального обучения игре на цимбалах в Харькове стали гастроли оркестра народных инструментов Белоруссии под управлением народного артиста СССР, профессора И. Жиновича в 1966–1968 годах. Во время гастролей коллектива в Харьковском институте культуры была организована творческая встреча с солистом оркестра В. Бурковичем. Под впечатлением после этой встречи заведующим кафедрой народных инструментов В. Заболотным и его единомышленниками А. Дроботаем и Е. Бортником были предприняты попытки организации класса обучения игре на цимбалах. Для этого был куплен полный комплект украинских цимбал А. Незовыбатько – прима, альт, тенор и бас, и в 1970 году в Институте культуры В. Петровым (педагогом по классу домры и гитары) осуществляется попытка изучения цимбал как сольного инструмента. Однако это длилось также не долго.

И только 1980 год, когда открывается класс обучения игре на цимбалах в музыкальной школе № 9 им. В. Сокальского, можно считать той отправной точкой, с которой началась долгая и плодотворная работа яркой индивидуальности, творческой личности и прекрасного музыканта, ныне заслуженного деятеля искусств Украины, доцента Костенко Елены Афанасьевны – человека, который является основоположником цимбальной исполнительской школы Слобожанщины. Позже, в 1986 году сначала открывается класс цимбал в ХМУ им. Б. Н. Лятошинского, а в 1990 году по инициативе заслуженного деятеля искусств Украины, профессора Бориса Михеева – в Харьковском институте искусств им. Котляревского. Так образовалась вся иерархия обучения в Харькове.

Конечно, становление школы – сложный и длительный во времени процесс, который возможно осознать лишь по прошествии лет. Тем не менее, уже сейчас мы имеем все основания считать, что начальный период формирования харьковской цимбальной исполнительской школы завершен, сложился определенный стиль музицирования, подход к исполнительству, отличный от других регионов Украины. За 22 года плодотворной педагогической работы в стенах ХНУИ им. И. П. Котляревского, благодаря верной любви к своему делу и инструменту, неисчерпаемому энтузиазму Елена Афанасьевна собрала вокруг себя начинающих единомышленников, которые в процессе обучения игре на цимбалах становятся ее последователями. Многие ее ученики принимали участие в международных и всеукраинских конкурсах, где получали высокие награды. Среди них Оксана Полевая, Александра Савицкая, Лилия Тюкова, Мария Попович, Ольга Юрченко, Оксана Лебединская и др.¹

Одним из важных и значимых событий в жизни харьковских цимбалистов стало участие в VI-ом всемирном конгрессе цимбалистов во Львове в 2001 году, где была представлена концертная программа студентов ее класса музыкального училища и института

¹ Выпускники, которые достигли высоких показателей в исполнительской, концертной и педагогической деятельности:

1. Александра Савицкая – старший преподаватель кафедры народных инструментов ХГАК, руководитель фольклорного ансамбля «Стожары», солистка ансамбля народных инструментов «ЦимБанДо» ХГАК, лауреат международных конкурсов;

2. Татьяна Стрелец – преподаватель Харьковского училища культуры, солистка-цимбалистка Большого ансамбля песни и танца Слобожанщины;

3. Юрий Назаренко – музыкальный руководитель народного ансамбля танцев «Буревісник», лауреат международных фестивалей в составе оркестра ансамбля «Буревісник»;

4. Виктор Дмитренко – солист-цимбалист ансамбля «Крещендо» Октябрьского дворца г. Киева, преподаватель ДМШ г. Киева;

5. Ольга Юрченко – аспирантка ХНУИ им. И. П. Котляревского, преподаватель ХМУ им. Б. Н. Лятошинского, преподаватель ДМШ № 9 им. В. Сокальского, лауреат международных конкурсов;

6. Михаил Кужба – ассистент-стажер ХНУИ им. И. П. Котляревского, преподаватель ДМШ № 12 им. К. И. Шульженко, солист ансамбля «Весела банда», солист-цимбалист театра народной музыки «Обереги», лауреат международных конкурсов.

искусств, состоящая из произведений харьковских композиторов. Это выступление было отмечено памятной медалью и признанием харьковской цимбальной школы всеми странами участниками конгресса, так как школа, созданная Еленой Афанасьевной, на всех уровнях обучения отличается самобытностью, оригинальностью репертуара, поиском новых форм выражения, использованием нетрадиционных приемов игры на инструменте².

Если говорить конкретно о харьковской композиторской школе, то благодаря проведению в Харькове Международного конкурса исполнителей на народных инструментах им. Гната Хоткевича, где по условиям III тура исполняется концерт в сопровождении оркестра, за последние десятилетия было написано несколько произведений. Это «Соната-эпитафия памяти Г. Хоткевича» Л. Донник, концерты для цимбал с оркестром «Цыганиада» А. Гайденко и «Сонячне коло» И. Гайденко, Рапсодия для цимбал с оркестром Н. Стецюна, сольный концерт для цимбал «Як очевидец» и Триптих для цимбал соло А. Гайденко. Непосредственная работа с харьковскими композиторами, редакция их произведений стала обязательной в специальном классе Елены Афанасьевны. Это расширяет у студентов знание инструмента, способствует творческому подходу к исполнению, глубокому проникновению в композиторский замысел.

Обратим внимание непосредственно на использование цимбал в концертной практике города. Начиная с 80-х годов в городе был создан ряд коллективов, в которых цимбалы стали неотъемлемой частью целого. Это и ансамбль народного танца «Буревестник» при Дворце культуры ХТЗ, и театр народной музыки «Обереги», музыкальным директором и художественным руководителем которого является заслуженный деятель искусств Украины, композитор Юрий Алжнев, и ансамбли народной музыки «Надія» и «Рулада», руководитель которых – заслуженный деятель искусств Украины Валерий Городовенко. Все вышеперечисленные коллективы являются яркими носителями и популяризаторами украинской культуры.

² Самобытность и оригинальность харьковской исполнительской цимбальной школы более детально была рассмотрена в статье автора «Елена Костенко – фундатор цимбальной исполнительской школы Слобожанщины» [8].

Позже, в стенах вузов представителями более позднего поколения музыкантов создаются новые коллективы, в которых цимбалы занимают важное место. В ХНУИ им. И. П. Котляревского – это капелла бандуристов, создателем и руководителем которой является талантливый человек, фанат своего дела старший преподаватель Надежда Мельник, а в ХГАК это ансамбль народной музыки «Стожари», руководителем которого является лауреат международных конкурсов, яркая представительница харьковской цимбальной школы Александра Савицкая.

Рассмотрим использование цимбал в двух ярких и самобытных ансамблях, которые являются совершенно разноплановыми и не похожими друг на друга, несмотря на их народный инструментарий. Это ансамбль народных инструментов преподавателей ХГАК «Цимбандо» и ансамбль студентов ХНУИ им. И. П. Котляревского «Весела банда». Их отличия – в первую очередь в том, что один коллектив – женский, другой – мужской. Второе – тембральное отличие. В состав инструментария «Цимбандо» входят цимбалы, бандура, домра и домра-контрабас, в «банде» используются цимбалы, балалайка, баян и балалайка-контрабас. Интересно то, что объединяющим звеном являются только цимбалы. Оригинальным ансамбль «Цимбандо», на наш взгляд, делает использование нескольких жанровых пластов в синтезе, что часто приводит к театрализации их концертных выступлений. Что же касается ансамбля «Весела банда», то его отличие – в смешении и взаимопроникновении двух культур – украинской, представителем которой являются цимбалы, и русской в «лице» балалайки. Из этого следует органичное звучание и украинской, и русской народной классики и возможность исполнять музыку любого другого направления.

Яркими событиями для музыкального мира Харькова стали проекты Елены Костенко – циклы концертов в зале Областной филармонии, таких как «Цимбали від А до Я» (2005), «Світ цимбалів від А до Я» (2008) и «Вечір музики українських народних інструментів» (2007), «Фестиваль ансамблів українських народних інструментів» (2009) в зале ХНУИ им. И. П. Котляревского. Также ряд концертов в зале Харьковского музыкального училища им. Б. Н. Лятошинского, в котором принимали участие студенты училища и ученики

музыкальных школ города и области – «Вечір музики українських народних інструментів», посвященный 125-летию ХМУ (2007), «Фестиваль ансамблів українських народних інструментів» (2009), «Цимбальна малеча» (2010). В проекте «Світ цимбалів від А до Я» (2008) основной идеей было показать преемственность поколений и многоплановость творческой личности. То есть, во-первых, концерт был построен по принципу ученик-учитель, во-вторых, каждый состоявшийся профессиональный исполнитель был представлен как солист, ансамблист и педагог. Так что в концертной программе принимали участие музыканты всех возрастов – начиная от учеников музыкальных школ и заканчивая педагогами вузов Харькова.

«Фестиваль ансамблів українських народних інструментів» (2009) был интересен своими исполнителями и новыми творческими союзами. Так, в концерте принимали участие не только харьковчане, но и гости из Киева – заслуженный артист Украины, лауреат международных конкурсов, солист Национального оркестра Украины Андрей Войчук, солист ансамбля «Крещендо» Октябрьского дворца города Киева, композитор Виктор Дмитренко, лауреат международных конкурсов, выпускник Львовской национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко, ныне ассистент-стажер ХНУИ им. И. П. Котляревского Михаил Кужба. Безусловно, все вышесказанное показывает рост самой цимбальной школы в Харькове.

Кроме концертной и педагогической деятельности Елена Костенко и ее ученики ведут активную методическую и научную работы. Еленой Афанасьевной были составлены программа для музыкальных училищ по предмету «Методико-исполнительский анализ педагогического репертуара ДМШ для цимбал» (2000 г.), программа для музыкальных училищ по классу цимбал (2005 г.). Она автор 6-ти печатных работ³, публикуются и ее выпускники⁴.

³ Публикации Елены Афанасьевны [2–4] посвящены вопросам развития цимбального искусства в Харькове, некоторым тенденциям использования цимбал в творчестве харьковских композиторов.

⁴ Так, работы Ольги Юрченко посвящены жанровой системе профессиональной цимбальной музыки композиторов Украины, ее специфики, а также Елене Костенко как основоположнице харьковской цимбальной школы. Статья Оксаны Лебединской

Выявляя роль класса цимбал в развитии инструментального исполнительства на Слобожанщины, отметим следующее.

1. В Харькове исторически сложилась система в образовании (начиная с 1980 года и по сегодняшний день), которая влияет на высокий уровень подготовки цимбалистов-исполнителей, а также педагогов разных уровней образовательной лестницы.

2. Появление политембровых ансамблей, которые на современном материале развивают традиции характерного для украинской культуры ансамбля «троїстих музик», продолжая тембровые поиски непосредственно на своих инструментах, показывая их богатство и открывая множество выразительных и технических возможностей, которые в свое время не были раскрыты и использованы в традиционных фольклорных ансамблях.

3. Отдельно надо отметить непосредственную работу исполнителя и композитора в творческом поиске все тех же выразительных и технических возможностей цимбал, для показа в полной мере большого потенциала инструмента. Так же огромен вклад композиторов харьковской школы в концертный цимбальный репертуар не только харьковских цимбалистов, но и исполнителей всей Украины, близкого зарубежья.

4. Характерной и отличительной чертой харьковского исполнительства становится смешение русской и украинской традиций. Это сказывается и в использовании тембров при ансамблевом музицировании, и во внедрении инструмента в звуковое поле города Харькова.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Давидов М. *Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні* / М. Давидов. — Київ : Вид. ім. О. Теліги, 1998. — 207 с.

2. Костенко О. *Деякі тенденції використання цимбалів у творчості харківських композиторів. Матеріали міжвузівської науково-методичної*

посвящена цимбальним произведениям в творчестве харьковского композитора Анатолия Гайденко; статья Михаила Кужбы раскрывает грани творчества народного артиста Украины, профессора, цимбалиста-виртуоза Тараса Барана.

конференції професорсько-викладацького складу / О. Костенко // *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва : мистецтвознавство, педагогіка та виконавство.* — Вип.3. — Харків : Стиль, 2001. — С. 68–78.

3. Костенко О. *Короткий огляд розвитку цимбального мистецтва у Харкові* / О. Костенко // *Наук. зб. VI Світового конгресу цимбалістів.* — Вип. 6. — Львів : Кобзар, 2001. — С. 45–50.

4. Костенко Е. *Произведения харьковских композиторов для цимбал.* *Вступительная статья* / Е. Костенко. — Харків, 1999. (рукопись). — С. 1–4.

5. Незовибатько О. *Українські цимбали* / О. Незовибатько. — Київ : Муз. Україна, 1976. — 56 с.

6. Незовибатько О. *Украинские цимбалы и их усовершенствование : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03* / О. Незовибатько. — Киев, 1971. — 25 с.

7. Незовибатько О. *Школа гри на українських цимбалах* / О. Незовибатько. — Київ : Мистецтво, 1966. — 301 с.

8. Юрченко О. *Елена Костенко – фундатор цимбальної исполнительської школи Слобожанщини* / *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірка наукових праць ХДУМ ім. І. П. Котляревського.* — Харків : Видавництво НТМТ, 2009. — Вип.24. — С.113–121.

Юрченко О. Роль класу цимбал ХНУИ ім. І. П. Котляревського в розвитку інструментального исполнительства. В статті розглядається роль класу цимбал Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського в розвитку інструментального исполнительства України, його історичне становлення і яркі представителі: педагоги, виконавці. Як відмінна черта виявлено появу політембрових ансамблів і змішування російської і української традицій в народно-інструментальному исполнительстві.

Ключевые слова: исполнительская школа, концертная практика, харьковская композиторская школа.

Юрченко О. Роль класу цимбалів ХНУМ ім. І. П. Котляревського у розвитку інструментального виконавства. У статті розглядається роль класу цимбалів Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського у розвитку інструментального мистецтва України, його історичне становлення і яскраві представники: педагоги, виконавці. Як характерні риси були виявлені політемброві ансамблі та поєднання української та російської традицій народно-інструментального виконавства.

Ключові слова: виконавська школа, концертна практика, харківська композиторська школа.

Yurchenko O. The role of cimbalom class in Kharkov national university of art named after I. P. Kotlyarevski in the development of instrumental performance. The article describes the role of cimbalom class in KNUA named after Kotlyarevski in the development of instrumental performance in Ukraine, its historical formation and outstanding representatives: tutors and performers. As an distinctive feature the appearance of politembre ensembles and the mixture of Russian and Ukrainian tradition in national instrumental performance has been founded.

Key words: school of performance, concerto practice, composer's school of Kharkov.

Розділ 2



ІСТОРІЯ І ТЕОРІЯ МУЗИКИ

УДК 78.071.2 Вагнер : 782.1.086.1 Глюк

Оксана Бабий

ОПЕРА «ИФИГЕНИЯ В АВЛИДЕ» К. В. ГЛЮКА В ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО-ТВОРЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ Р. ВАГНЕРА

В отечественном музыковедении отсутствуют специализированные труды, посвященные «диалогу» между Глюком и Вагнером, что определяет актуальность и новизну темы исследования. Между тем, оба композитора, оставили ярчайший след в истории музыкальной культуры как реформаторы оперного театра. Под многими высказываниями своего великого предшественника байройтский мастер мог бы подписаться, настолько родственны были их воззрения относительно музыкальной драматургии, роли певца, как выразителя глубинных замыслов композитора, и актерской игры в воссоздании целостного музыкально-сценического образа. Несомненно, кавалер Глюк являлся одним из тех, кто подготовил почву для вагнеровского произведения искусства будущего. Подобную мысль мы неоднократно встречаем в музыкально-критических трудах самого Вагнера, где имя Глюка находится рядом с другими великими художниками, учителями байройтского мастера – Гете, Шекспиром, Моцартом, Бетховеном, Вебером. При этом характерно, что в вагнеровских рефлексиях проблемы музыкального и драматического театра находятся в единой плоскости, а образцом, моделью для истинного и вдохновенного творчества ком-

позитор почитал наследие эллинов. Подобные художественно-эстетические взгляды характерны и для его великого предшественника.

И все же возникают закономерные вопросы: каково место Глюка в художественном сознании Вагнера, какова его роль в процессе творческого становления байройтского мастера? На эти вопросы можно ответить, обратившись к вагнеровским публицистическим и музыкально-эстетическим трудам, его исполнительской практике в качестве дирижера и редактора при создании собственных версий оперной партитуры и концертной увертюры «Ифигения в Авлиде». Однако этим не ограничивается контекстуальное поле избранной проблематики, поскольку Глюк и Вагнер – колоссы мировой музыкальной культуры, чье творчество отражает всеобщие универсалии человеческого духа, благодаря чему герои их опер предстают выразителями не индивидуального, а всеобщего. Их наследие воспринимается в русле глубинного типологического родства. Характерно, что Глюк и Вагнер обращались к мифологическим сюжетам в качестве первоосновы для своих оперных сочинений, что указывает на сходное понимание ими сути музыкального театра как выразителя общечеловеческих ценностей, возвышенных трагических аффектов.

Оба композитора стремились к пластичности мелодики, свободной от диктата певцов-виртуозов. Уже в творчестве Глюка обнаруживается стремление к организации номеров в развернутые, объединенные логикой драматургического развития, сцены. Эта идея, однако, получает наиболее завершенное выражение в творчестве великого реформатора оперного жанра Вагнера, который усилил сквозной элемент оперной драматургии до ранее небывалых масштабов. В данной статье будет рассмотрен, однако, лишь один из моментов вагнеровского диалога с великим предшественником, связанный с созданием редакции оперы «Ифигения в Авлиде», которая была пропущена затем сквозь призму исполнительской практики Р. Вагнера. Напомним, что в этот период композитор занимал должность капельмейстера Дрезденской Королевской Оперы, в связи с чем его редакторский опыт сразу же получил непосредственное исполнительское воплощение.

Цель исследования – осмыслить редакторско-исполнительскую работу Вагнера над оперой «Ифигения в Авлиде» Глюка в свете формирующихся в его художественном сознании представлений

о музыкальной драме, а также на уровне мифологем, определяющих устремленность смыслообразующих интенций художественной практики двух композиторов.

Редакторская работа Вагнера над оперой «Ифигения в Авлиде» включала ряд этапов, каждый из которых требовал глубокого проникновения в текст великого предшественника, поскольку композитор, согласно его собственному признанию, стремился максимально сохранить первоначальный замысел, что требовало от него особой тонкости и филигранности, дабы не исказить творение Глюка своим редакторским вмешательством. Прежде всего, Вагнер занялся переводом французского текста на немецкий, поскольку его ужаснул перевод, предложенный в берлинской партитуре. Композитор стремился восстановить утерянную в немецкоязычном тексте естественность декламации. Он выписал оригинальное парижское издание оперной партитуры, дабы изучить подлинник и с точки зрения инструментовки, которая в имевшейся в его распоряжении партитуре казалась ему искажающей первичный замысел и ни в коей мере не удовлетворяла его. Вагнер со своей стороны также изменил авторскую инструментовку, придав ей новые грани выразительности. Заключительную сцену редактируемой оперы Вагнер попытался согласовать хотя бы отчасти с трагедией Еврипида. Для этого он дописал Ифигении и Артемиде ариозные речитативы собственного сочинения. Композитор внес также редакторские правки, касающиеся музыкально-сценического изображения любовных чувств Ахиллеса и Ифигении, что было связано со стремлением избавить текст «от налета французской слащавости» [1, с. 543]. Таким образом, вагнеровская редакция – не реконструкция замысла Глюка, а новый вариант изученного и переосмысленного Вагнером произведения.

Отметим, что жизненность вагнеровской трактовки рассматриваемой оперы подтверждается самой исполнительской практикой. В аудиозаписи 1972 года оперы «Ифигения в Авлиде» в редакции Р. Вагнера, осуществленной Баварским радио, участвовали выдающиеся певицы – Д. Фишер-Дискау (Агамемнон) и А. Моффо (Ифигения), являя органическое мастерство певцов-актеров на пути прочтения ими музыкальной трагедии. Подчеркнем, что авторский вариант Глюка и вагнеровская редакция сочинения – две версии в истолко-

вании единого замысла, поскольку, несмотря на желание Вагнера максимально сохранить подлинник первоизданным, он все же внес в первоначальный замысел Глюка существенные изменения, исключив из оперы ряд эпизодов, отстраняющих действие, укоротил сцену объяснения Ахиллеса и Ифигении, освободив ее «от налета французской слащавости», зато соединил все сцены посредством связок, преодолевая растянутость событий, сжимая драматургию, подобно пружине, что ведет в конечном итоге к ее разворачиванию в контексте усиления целеустремленности и действенного динамизма. Вложив новые ариозно-речитативные высказывания в уста Ифигении и Артемиды, Вагнер привнес новый, собственный нюанс в постижении трагической коллизии оперы.

Подчеркнем также, что в интерпретации Глюка и дю Руле, в отличие от прочтения этого сюжета Расином, сохранена основная нравственная идея первоисточника – жертвенность преодолевает оковы смерти, восхищая не только людей, но даже всемогущих богов. Эта мысль всецело созвучна творчеству Вагнера, который в своих произведениях выводил на сцену героев, способных подняться на самые высокие ступени самоотречения.

Вагнеровская редакция оперы «Ифигения в Авлиде» относится к 1847 году, когда у композитора формируется собственное понимание музыкальной драмы. В связи с этим целиком закономерно его стремление привести в редактируемое сочинение большую динамику сквозного действия и непрерывность драматургического становления в духе складывающихся в то время у композитора собственных художественно-эстетических представлений. Изучив раздумья Вагнера, касающиеся Глюка, можно прийти к заключению о его колоссальном внимании к творчеству великого предшественника и в особенности к опере «Ифигения в Авлиде». Так, к примеру, в мемуарах Вагнер отмечает, что его заинтересовал уже сам сюжет, в связи с чем он чувствовал себя обязанным отдать этому сочинению больше внимания и труда, чем «Армиде» [1, с. 542]. Интерес к данному сюжету, как нам кажется, не случаен. В 1847 году Вагнер осуществил собственную редакцию оперы «Ифигения в Авлиде», а летом 1848 года набросал план прочтения мифа о нибелунгах, который составил в дальнейшем основу грандиозного оперного цикла. При этом между

названными произведениями имеются явные параллели, в связи с чем возникает необходимость остановиться на них подробно. При этом вскрывающиеся смысловые параллели не есть тождества: связанные с диалогом – познанием себя через соприкосновение с творчеством конгениального, близкого по духу творца, они обусловлены, в первую очередь, типологическим родством Глюка и Вагнера, являя общность и одновременно различия их художественных устремлений.

Итак, стержневую линию сюжета оперы «Ифигения в Авлиде» определяет тема жертвоприношения любимой дочери, мотив, который получает еще более глубокое и многомерное истолкование в оперном цикле Вагнера. Данный сюжетный мотив, согласно наблюдениям Л. Кириллиной, имеет глубокие корни в мировой культуре, будучи связанным как с языческими (миф об Ифигении), так и с христианскими представлениями. В качестве примеров исследовательница приводит библейские истории Авраама и Иевфая, новозаветную жертву Христа [2, с. 200]. К этой цепочке сюжетов можно добавить проблему чувства и долга в душе Идомея в одноименной опере Моцарта.

При соотнесении рассматриваемого сочинения Глюка с тетралогией Вагнера обнаруживается архетипическая общность оперных героев по принципу семантической парности. Открывающее оперу Глюка ариозо страждущего отца раскрывает борьбу в его душе нежного чувства к дочери, которая предстает в опере невинной жертвой, с осознанием роковой неотвратимости, раскрывая его внутренний разлад, жажду избежать жестокого предначертания Артемиды, обманув безжалостную судьбу. Еще более сложен внутренний мир Вотана, личные привязанности которого находятся в явном противоречии с рациональным началом его рефлексий. Отец-убийца и одновременно любящий отец, разновекторная направленность двух установок, демонстрирующих антитезу личностных привязанностей и чувства ответственности, сковывающего героев цепями высшей власти. Агамемнон ответственен за судьбы народа, а Вотан – за участь целого мироздания – такова смысловая амплитуда в вариантном истолковании единого архетипа. У Вагнера эта неоднозначность представлена еще более рельефно, определяя, в конечном счете, динамику внутреннего становления основателя мира, которое находит кульминационное выражение в момент столкновения с бесстрашным представителем рода Вельзунгов, независимым геро-

ем, надеждой богов, каковым в тетралогии выступает светоносный Зигфрид. Вотан и Зигфрид являют собой противоположные тенденции чувства и долга, интуитивности и рационализма. Однако оба эти начала присущи самому прародителю рода Вельзунгов. Ариозо Агамемнона, в котором герой обращается к неумолимой Артемиде, требующей страшной жертвы, созвучно духовному настрою Вотана, его исповеди в сцене с Брюнгильдой, где он рассказывает дочери о трагическом разладе в его душе – раздвоенности между заботой о судьбах мира и собственными душевными привязанностями.

В опере Глюка образ рефлектирующего героя, требование загладить провинность, каковой является убийство любимой лани богини охоты, согласуется с основным драматургическим стержнем тетралогии Вагнера. Заметим, что данная мифологема у байройтского мастера получает гораздо более веский подтекст, поскольку в драме «Золото Рейна» композитор раскрывает изначально преступную основу созданного прародителем мира, который неизбежно должен погибнуть, но одновременно достичь искупления, обновления, очищения. Однако, несмотря на варианты различия, в обеих операх явлен единый архетип – грех, проступок, провинность, которые «низвергают в пропасть», ведут к трагической развязке. Напомним, однако, что Глюк в своем творчестве переосмысливает греческий миф в духе счастливой развязки, однако другая его опера – «Ифигения в Тавриде» – являет продолжение жизни Ифигении в соответствии с античным первоисточником, где исход трагедии не был столь однозначно безоблачным, ведя к возникновению нового конфликта, связанного с проклятьем рода Атрея, потомком которого является Агамемнон. Мотив проклятья, злослучений, проступков, навлекающих на каждое новое поколение беды, связанные со злодеяниями их предков, прародителей – мифологический мотив, объединяющий оперу Глюка и тетралогия Вагнера.

Еще одна семантическая пара, участвующая в реализации смыслообразующего стержня двух произведений, – супруга главы пантеона у Вагнера и хор греков у Глюка, которые выполняют единую драматургическую функцию, олицетворяя слепую законность, которая всецело враждебна миру чувств. Хор греков, неизменно повторяющих требование о принесении жертвы и с подозрением воспринимающих нерешительность Агамемнона и верховного жреца Калхаса (оба они

стремится оттянуть трагическую развязку), соотносится с фигурой Фрикки, которая указывает Вотану на необходимость отдать Хундингу победу в поединке с Зигмундом. Она требует от главы пантеона отступить от Вельзунгов, не поддерживать их в стремлении обрести друг друга в любовном союзе, призывая, таким образом, принести привязанность к собственным потомкам в жертву. И здесь Вотану приходится признать, что он обманывал себя в надежде перехитрить высшие силы. Хор греков у Глюка и диалог Вотана с Фриккой у Вагнера рождают безысходное чувство в душе рефлектирующих героев, вызванное ощущением собственного бессилия пред силами безжалостного фатума.

Образ жениха Ифигении Ахиллеса представляет иной в сравнении с Агамемноном смысловой полюс произведения – олицетворение героики; он – персонаж, который бесстрашно бросает вызов высшим силам. В отличие от отца героини Агамемнона, который стремится «обойти» решение Артемиды, жених с оружием в руках готов отстаивать жизнь своей возлюбленной, своей невесты.

Столкновение Ахиллеса и Агамемнона имеет аналог в духовном противостоянии Вотана и Брюнгильды, Вотана и Зигфрида. В названных ситуациях разновекторные модели мировосприятия сталкиваются в контексте извечной борьбы старого и нового, устоявшегося и становящегося, где противостоят трагическая рефлексия родителей и непосредственность чувств детей, умудренная жизненным опытом зрелость и героическая юность. Бесстрашие пред высшими силами у молодого поколения обусловлено не знающей сомнений естественной устремленностью к Эросу бытия, связанной с инстинктом продолжения рода, когда любовь предстает в системе нравственных координат абсолютной ценностью жизни. Вотан и Агамемнон, напротив, изображены как весьма неоднозначные герои, их душа терзаема противоречивыми чувствами, поскольку они испытывают на себе бремя ответственности, оказываясь не способными решительно противостоять фатальным силам, в отличие от Брюнгильды и Зигфрида у Вагнера или Ахиллеса, намеренного противостоять отцу-тирану, отцу-убийце, разрушителю его личного счастья – у Глюка.

В опере Глюка «Альцеста» аналогично затрагивается вопрос самоотверженного деяния в контексте проблемы отцов и детей. В мифе об Альцесте родители Адмета отказались умереть за своего сына, на

это оказалась способной лишь его любящая жена. Аналогично этому у Вагнера именно молодое поколение – Вельзунги, Брюнгильда и Зигфрид – в своей импульсивности, действенности, героике духа, естественной устремленности к Эросу бытия возвышаются над трагическими раздумьями Отца мира и родоначальника рода, который оказался не в силах воплотить то, к чему непосредственно были устремлены его родительские чаяния и помыслы. Здесь возникает проблема жертвенности в контексте нравственной системы координат отцов и детей, которая поднимается в «Альцесте» и «Ифигении в Авлиде», однако по своему смысловому содержанию тетралогия все же ближе ко второй из названных опер.

Таким образом, творчество Глюка и Вагнера объединяет особое внимание к трагической коллизии, к воплощению образов героев, которые выступают типологическим олицетворением непреходящих истин. Общей для них является тема напряженного противостояния любви и смерти (миф об Орфее, Ифигении, эмоциональная рефлексия Зигмунда в сцене с вестницей смерти Брюнгильдой), которое в творчестве Вагнера представляет не только их антитезу, но и противоречивое единство – *Liebestod*. Идея жертвенной любви находит у Глюка кульминационное выражение в образах Ифигении и Альцесты, у Вагнера она получает наиболее последовательное воплощение, начиная от опер 40-х годов и заканчивая «Парсифалем».

Подведем итоги. Оба композитора – Глюк и Вагнер – в контексте своего творчества приходят к заключению, что самоотверженное деяние преодолевает границы смертного мира, жизненного конца, являя непреходящее значение жертвенной любви и героики духа. В связи с этим глубочайший интерес Вагнера к произведению великого предшественника представляется вполне закономерным. Сама же опера «Ифигения в Авлиде» была осмыслена и переосмыслена великим потомком в аспекте углубления и дополнения музыкально-выразительных и образно-смысловых нюансов, усиления трагического пафоса сюжета, а также в русле формирующихся у него в этот период новаторских взглядов в духе усиления сквозного действия музыкально-сценического произведения – сжатие драматургической пружины за счет сокращения отстраняющих эпизодов, написание оркестровых связок, соединяющих оперные сцены.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары : в 2 т. Т. 1 / Р. Вагнер. — М. : Астрель, 2003. — 560 с. — (Мемуары).
2. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка / Л. В. Кириллина. — М. : Классика – XXI, 2006. — 384 с.

Бабій О. Опера «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка в интеллектуально-творческой рефлексии Р. Вагнера. Опера «Ифигения в Авлиде» К. В. Глюка была переосмыслена Р. Вагнером в аспекте усиления сквозного музыкально-драматического действия в духе собственных реформаторских музыкально-театральных исканий, углубления трагедийного пафоса сочинения, что отразилось в его редакторском и исполнительско-режиссирующем прочтении. Обнаруженные в оперном наследии Глюка и Вагнера архетипы указывают на общность их творческих интенций, являя типологическое родство двух конгениальных художников.

Ключевые слова: архетип, редакция, рефлексия, музыкальная драматургия, авторский текст, трагический конфликт, миф, интерпретация.

Бабій О. Опера «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка в інтелектуально-творчій рефлексії Р. Вагнера. Опера «Іфігенія в Авліді» К. В. Глюка була переосмислена Р. Вагнером в аспекті посилення наскрізної музично-драматичної дії у дусі власних реформаторських музично-театральних шукань, поглиблення трагедійного пафосу твору, що відбилося в його редакторському та виконавсько-режисуючому прочитанні. Виявлені в оперному здобутку Глюка та Вагнера архетипи вказують на спільність їх творчих інтенцій, що розкривають глибинну спорідненість двох конгениальних митців.

Ключові слова: архетип, редакція, рефлексія, музична драматургія, авторський текст, трагічний конфлікт, міф, інтерпретація.

Babij O. «Ifigenia in Aulide» by Gluck in intelligence-creative reflection by Wagner. The opera «Ifigenia in Aulide» by Gluck was interpreted by Wagner in an aspect of strengthening of through musical-drama action in spirit his own reformatory musical-theatrical rush, deepening tragedy pathos of the composition, that was reflected in his editorial and performing-staging perusal. Found out in an opera heritage by Gluck and Wagner archetypes specify on a generality their creative intension, comes to light the deep relationship of two congenial composers.

Key words: archetype, edition, reflection, musical dramaturgy, author's text, tragical conflict, myth, interpretation.

**АРИЯ ЛЕТУЧЕГО ГОЛЛАНДЦА В КОНТЕКСТЕ
ВАГНЕРОВСКОЙ КОНЦЕПЦИИ DURCHKOMPONIEREN
В ОПЕРЕ КАК ДРАМЕ**

Актуальность темы. Вагнеровская концепция реформы охватывает все композиционно-структурные и содержательные уровни оперы в процессе её превращения в музыкальную драму. Это означает, что в реформаторское преобразование оперы, тяготеющей к драме, композитором включены её оркестровый, хоровой и вокальный планы. Новаторские положения Вагнера в области оперной драматургии распространяются на исполнительскую интерпретацию, должны формировать, охватить и исполнительское мышление. Вагнеровскому певцу (исполнителю-вокалисту в вагнеровской опере) следует учитывать требования, которые композитор предъявлял к драматическому актеру и певцу, специфические особенности созданного им нового вокального исполнительского стиля, исходя из всей системы положений вагнеровской теории музыкальной драмы. В идеале исполнение вокальной партии в опере Вагнера требует от певца не только прекрасной общей профессиональной подготовки, но и специального предварительного освоения вагнеровских положений оперной реформы с целью их последующей реализации в процессе исполнительской интерпретации. Критерии совершенства, предъявляемые к вокально-сценическому воплощению вагнеровских персонажей, должны соответствовать общим положениям оперной реформы байройтского гения.

Важнейшее положение вагнеровской теории «opera as drama» связано с концепцией *durchkomponieren* – сквозной драматургии, определяющей суть непрерывного развития, единства тяготеющего к драме оперного действия. Ведь, согласно одному из положений вагнеровской реформы, в опере должны быть преодолены «разрывы» между составляющими музыкально-сценическое целое элементами: родами и видами искусства; привычными для традиционной оперы номерами и жанрами; оркестровой и вокальной сферами; элементами вокального языка (свидетельство тому – вагне-

ровская установка: «Моё пение – это совершенная декламация, моя декламация – это совершенное пение»).

Исполнителю-вокалисту необходимо сознавать, что поскольку гений Вагнера представляет собой «систему талантов» (Т. Манн) – композитора, поэта, драматурга, режиссера – в оперных партитурах каждый из образов «прочерчен» автором в единстве музыкально-поэтического и режиссерско-сценического начал. Кроме того, исполнителю следует учитывать и тот факт, что Вагнер создал оперу особого типа, в которой драма характеров (или характера) является предпосылкой раскрытия драмы идей, драмы символов. Вот почему для исполнения вокальной партии в опере Вагнера необходим певец интеллектуального типа, способный органично ощущать себя во времени-пространстве вагнеровской музыкальной драмы, как *интонационно-сценическом исполнительском процессе*, осознавая место, роль, значение, функции своей партии в контексте оперного целого. Для этого подлинно *вагнеровскому певцу* необходимо изучить исполнительскую драматургию с точки зрения таких взаимообусловленных положений реформаторской трактовки музыкальной драмы, как сквозная драматургия и бесконечная мелодия.

Показателем того, насколько большое значение композитор уделял певцу, как воплотителю тех художественных задач, которые он связывал с творимой им оперой как драмой, является такое уникальное в мировом опероведении понятие, как *вагнеровский певец*. С ним связывается не только система технических средств вокального звукоизвлечения, особенностей музыкально-поэтического языка, но и соответствие режиссерским ремаркам Вагнера, касающихся сценического поведения, выраженного в мизансценах психологического портрета героя.

До сих пор с певцом вагнеровского типа связывались тембры сопрано и тенора (вагнеровское сопрано, вагнеровский тенор). Тогда, как понятие *вагнеровский баритон* не получило распространения в научной литературе и художественной практике. Тем не менее, свойственная вагнеровской музыкальной драме уникальная трактовка функции певца распространяется и на баритоновые партии.

В качестве подтверждения данной гипотезы представляется логичным избрать для анализа весьма конкретный и локальный при-

мер – Арию Голландца из 1-го действия оперы Р. Вагнера «Летучий Голландец». Мотивировка выбора материала анализа полиаспектна. «Летучий Голландец» – первая опера, в которой был осуществлён первый опыт практического воплощения принципов оперной реформы. Не удивительно, что в ней сохранены такие приметы «старой» оперы, как номерная структура, традиционные оперные жанры. Вместе с тем, здесь ощутимы прорывы в искусство будущего, связанные с переходом к музыкальной драме. Переходность, как качество оперной драматургии «Летучего Голландца» способствует постепенному вхождению вокалиста в мир вагнеровской драмы, даёт осознать соответствующие ей принципы исполнительской интерпретации. Наконец, поскольку в этой опере с тембром баритона Вагнер связал звуковое воплощение образа главного действующего лица (в дальнейшем основная в системе мужских голосов тембральная функция связывается композитором с тенором), «Летучий голландец» являет собой прекрасный материал для постижения сущности вагнеровского баритона, как вокально-исполнительского феномена.

В данном исследовании весьма объёмно представленная проблема получит раскрытие в связи с изучением Арии Голландца в контексте вагнеровской концепции *durchkomponieren* с точки зрения осмысления соответствующих основ исполнительской драматургии.

Цель исследования – доказать, что при сценическом исполнении Арии Голландца из 1 действия оперы *вагнеровскому певцу (баритону)* необходимо учитывать закономерности концепции сквозной драматургии, исключаящие ее трактовку, как замкнутого номера, независимого от общего интонационно-драматургического процесса музыкальной драмы.

Объект исследования – исполнительская реализация положений вагнеровской теории «оперы как драмы».

Предмет исследования – вагнеровская концепция *durchkomponieren* как проблема исполнительской драматургии.

Материал исследования – Ария Летучего Голландца в контексте 1-го действия оперы Вагнера.

Методы исследования. Специфика применения *целостного анализа* в данном исследовании обусловлена особым типом целостности, который представляет собой опера Вагнера, основанная на единстве

музыкально-поэтического и режиссерско-сценического исполнительского воплощения образа героя. Художественная целостность особого типа предполагает изучение не только музыкальной формы и интонационной драматургии, но и прочих элементов «оперы, как драмы» в процессе оформления музыкально-сценического действия. *Методы контекстуального и структурно-функционального анализа* направлены на определение роли Арии Голландца в интонационно-драматургическом и режиссерско-сценическом процессе разветвления 1-го действия оперы Вагнера.

Казалось бы, есть все основания считать «выходную» Арию Голландца, помеченную композитором номером два, как абсолютное проявление номерной структуры, свойственной традиционной опере. Распространению этой, ставшей, к сожалению, традиционной исполнительской трактовки, способствует система признаков, свойственных Арии Голландца. Прежде всего, это видимое отъединение центрального (второго) номера 1-го акта от окружающих его первого и третьего номеров. Основаниями для исполнительской трактовки «выходной» Арии, как отдельного оперного номера являются следующие факторы: запрограммированные композитором глубокие цезуры между номерами, заполнение которых аплодисментами при сценической постановке воспринимается, как вполне уместное не только слушателями, но и исполнителями; наличие оркестровых – вступления и коды, обрамляющих Арию; фазы экспозиции, кульминации и развязки в структуре Арии, свидетельствующие о наличии в ней вполне законченного, последовательно изложенного сюжета; замкнутость музыкальной формы; традиционная с точки зрения номерной драматургии жанровая определенность второго номера, представляющего в виде Речитатива и трехчастной Арии; наблюдающиеся от номера к номеру смены исполнительского состава и оперно-жанровых характеристик (Интродукция, № 1 – Песня Рулевого; № 2 – Ария Голландца; № 3 – Сцена, Дуэт и Хор), предопределяющих значительные контрасты в области системы средств музыкальной выразительности. «Набор» этих качеств может показаться вполне достаточным для утверждения номерной драматургии как единственно возможного критерия оформления первого действия оперы в целом и Арии Голландца в частности не только исполнителем партии главного героя,

но и всей творческой группой, принимающей участие в оформлении современных сценических постановок оперы.

Вместе с тем, признаки Арии, как самостоятельного «номера», сосредоточены на поверхностном уровне смыслообразования 1-го действия. Значительность факторов, указывающих на необходимость трактовки Арии как этапа сквозной драматургии 1-го действия, превышает в качественно-количественном отношении признаки номерной структуры.

В этой связи следует, прежде всего, отметить специфику и неоднозначность вагнеровской трактовки «номеров» в процессе оформления оперной драматургии «Летучего голландца». Конструирование Финала 1-го действия (Сцена, Дуэт и Хор), а также начальных номеров 2-го (№ 4 – Сцена, Песня и Баллада) и 3-го актов (№ 7 – Сцена и Хор), свидетельствует о том, что для композитора в его первой реформаторской опере *«номер» по масштабам и системе функций значительнее, чем сцена*, составляющая лишь этап сквозного развития (сквозной драматургии).

Тяготение Вагнера к сквозной драматургии отражено и в конструкции Интродукций (Введений), открывающих 1-ое и 2-ое действия оперы. Что касается организации сценической Интродукции 1-го действия, то в ней логично выделить непрерывно следующие друг за другом этапы развития сквозного действия: оркестровая прелюдия (сцена бури) – закулисный хор матросов «земного» корабля – ариозо Даланда – оркестровая постлюдия.

Следовательно, Песня Рулевого и Ария Голландца, помеченные композитором, как номера 1-ый и 2-ой, окружены Интродукцией и Финалом, написанными на основе закономерностей сквозной драматургии. Следует предположить, что черты сквозной драматургии должны преломиться и в центральных – моножанровых (Песня; Ария) и «монологичных» (Рулевою; Голландец) – номерах 1-го действия.

Показательно, что в масштабах всей оперы, моножанрово-монологичные номера, кроме 1-го и 2-го, отсутствуют. В дальнейшем Вагнер тяготеет к укрупнению, монументализации номеров, оформляя их по типу полижанровых (исключение – № 5 – Дуэт Эрика и Сенты) и полигеройных «блоков», основанных на сквозной драма-

тургии. Показательно, что во 2-м и 3-ем актах Вагнер, не отказываясь от традиционных для романтической оперы жанров баллады, арии, каватины, вводит их не под отдельными номерами, но в составе полижанрово и полигеройно оформленных номеров-блоков. Так, Баллада Сенты – «фрагмент» 4-го номера, открывающего 2-ое действие (Сцена, Песня и Баллада), Ария Даланда – составная часть № 6 (Финал 2-го действия – Ария, Дуэт, Терцет), Каватина Эрика введена в Финал 3-го действия (№ 8).

При условии экстраполяции вагнеровского метода расположения сольных номеров во 2-м и 3-ем действиях оперы на структуру 1-го акта, станет возможным представить их не в качестве отдельных композиционных единиц, но в виде «фрагментов» единого номера-блока: Интродукция, Песня, Ария, Сцена, Дуэт, Хор. Ария Голландца предстает в функции центра крупномасштабного номера-блока.

Посредством «двойного сцепления», «двойной цепи» Вагнер соединяет этапы 1-го действия, словно бы «врезая» начало каждого номера в заключительный раздел предыдущего: так утверждается *торжествующая бесконечность, как идеал вагнеровской интонационно-сценической драматургии, подчиняя себе и исполнительскую логику*. Оркестровая кода, венчающая Интродукцию, модифицируется из постлюдии в прелюдию (или интродукцию?) к 1-му номеру, поскольку интонационно-сценически предвещает его содержание (переходящая в сон Песня Рулевого). Данный раздел обретает значение и интерлюдии, способствуя плавности перехода Интродукции в номер 1-ый, подчеркивая роль сквозной драматургии на этих этапах развития оперного целого. Так, оркестровая фантазия (сцена вторжения корабля-скитальца – финал 1-го номера) обладает тройной жанрово-драматургической функцией – постлюдии, завершающей 1-ый номер, прелюдии (интродукции), предвещающей номер 2-ой, и интерлюдии, разделяющей и соединяющей эти этапы сквозного действия.

На основании диалектических связей соотносятся между собой 1-ый, 2-ой и 3-ий номера оперы. В зону окончания 1-го номера, когда Песню Рулевого прерывает победивший героя сон, словно бы вторгается начало 2-го номера – предваряющее Арию Голландца, прибытие корабля-призрака и сценический выход его Капитана:

интонационно-драматургическое развитие действия находит свой сценически-ситуативный аналог. Развертывание 2-го номера не означает паузы в ситуативно-сценическом длении 1-го: Ария Голландца, разворачиваясь в зоне картины сновидений Рулевого, словно бы во сне (сквозь сон) созерцающего прибытие корабля-призрака и исповедь его Капитана, обретает значение материализовавшегося сновидения «земного» героя. В сценическом пространстве Арии-сновидения представлено два плана действия-сновидения – драма восставшего из сна-смерти Скитальца и картина сна-забвения Рулевого. Симультанное действие, объединяющее окончание 1-го, 2-го и начала 3-го номеров (пробуждение Рулевого), способствует реализации *durchkomponieren* на уровнях интонационно-вербальной и ситуативно-сценической логики организации действия.

Фактором, свидетельствующим о наличии глубинных интонационно-вербальных связей между 1-ым и 2-ым номерами 1-го действия, а, следовательно, их включенности в сквозную драматургию, является *постепенное превращение музыкально-поэтического материала Песни Рулевого в символ (предзнаменование) грядущего искупления Скитальца ценой жертвенной любви Избранницы*. Ведь сопряженные с ней интонационно-поэтические темы, входя в интонационно-смысловой контекст драмы ожидания-искупления Голландца, предопределяют грядущее освобождение Героя от пытки бессмертием. Подтверждением провидческой функции Песни Рулевого в драме искупления служит хоровое провозглашение ее третьего куплета в Финале 1-го действия (сопровождает сцену отплытия корабля Даланда).

Распознать приметы сквозной драматургии, располагающиеся на интонационно-вербальном и ситуативно-сценическом уровнях оформления оперного действия, помогают авторские ремарки, помещенные композитором на гранях номеров. Заключительным тактам Интродукции соответствует авторская ремарка, подготавливающая начало прерванной сном Песни Рулевого: «Он зевает, потом встряхивается, чтобы отогнать сон». Согласно ремарке, предвещающей № 2 (расположена в заключительном разделе № 1), Моряк-Скиталец, вырвавшись из океанского плена, предстает на сцене *до* начала «выходной» Арии. Явление демонического героя сопровождается проводимая в оркестре

музыкальная эмблема – лейтмотив его клича: знаково-интонационная идентификация Голландца, его сценически-интонационный «выход» опережает собственно «выходную» Арию героя. Так возникает запрограммированная интонационно-сценическая «связка» в развитии действия, тяготеющего к сквозному, призванная нивелировать глубину отмеченной выше цезуры между 1-м и 2-м номерами 1-го акта.

Вместе с тем, «связка» отнюдь не означает «снятия» цезуры между 1-м и 2-м номерами. Она аналогична *pausa lunga*, вводимой композитором, как правило, между разделами сцен оперы, оформленной по типу «драматургии сновидений», драматургии ожидания (Е. Г. Рощенко). Цезуры подобного рода, расположенные на «рубежах» развития действия, нередко означают и *отрыв* временного от вечного, действительности от мечты, и *порыв* к их воссоединению. К числу цезур подобного рода относятся, в частности, те, что символизируют безмолвие спящей мертвым сном команды корабля-призрака (вагнеровские ремарки «продолжительная пауза»; «глубокое молчание» из 7-го номера) или сопровождают «долгое молчание» Скитальца (ремарка Вагнера из 3-го номера) на призывы и вопрошания «смертного» Капитана и его моряков. Исполненные напряженным ожиданием, *цезуры «Летучего голландца» – фрагменты безмолвующей вечности, бесконечности* – включены в процесс *бесцезурно развивающегося действия, фрагментарно оформленной сквозной драматургии, способствуя преодолению «разрывов» между расположенными на одной вертикали земным, подземным (морским) и небесным мирами.*

Цезура между двумя первыми номерами необходима и для осуществления *внутреннего превращения* героя из Морского Скитальца в исторгнутого морем на брег Грешника, впервые, после семи лет блужданий, вновь ощутившего под ногами земную твердь. Психологизация цезуры обуславливает ее введение в развертывание внутренней драмы Голландца, подчиненной логике сквозной драматургии.

В числе способов достижения сквозной драматургии – организация 1-го действия оперы, как рондальной полирефренной композиции. Множество сквозных интонаций-символов «прослаивают» 1-е действие, объединяя развитие его этапов. Таковы лейтмотивы клича Голландца, томления (ожидания), тематический материал пес-

ни Рулевого, оркестровые морские пейзажи («марины»), сопровождающие развитие внутренней драмы героя как ее атрибуты.

Интонационно-вербальные, смысловые связи Арии Голландца с ее интонационно-сценическим «окружением» не исчерпываются соотношением с 1-ым номером. Сольные эпизоды Скитальца из Дуэта «двух капитанов» в № 3-ем обретают значение «пунктирного» развития содержательных планов Арии: бесконечной исповеди страдающего Героя (Ариозо «признания» Скитальца – раздел *Moderato-Lento*) и его вопросов, обращенных к Провидению (раздел *Allegro agitato*). *Ария Голландца, словно бы выходя за пределы регламентирующих ее «берегов» (границ 2-го номера), подчиняясь законам сквозной драматургии, распространяется, благодаря предшествующей ей оркестровой картине (вступлению-прелюдии), на окончание 1-го и дуэтную сцену 3-го номера, обретая в его масштабах фрагментарное развитие-завершение.*

В масштабах 1-го акта оперы № 3-ий обретает значение синтетической репризы-коды. В ней, наряду с дальнейшим развитием сюжета (сговор о свадьбе, совместное отплытие к норвежским берегам), подводится итог развития предшествующего действия. Размещенная в заключительном разделе номера полифункциональная кульминация, объединяющая течение внутренней драмы ожидания-искупления Голландца и развитие внешнего действия (отплытие корабля Даланда), а также нарастание концентрации интонационной событийности по мере приближения к финальной сцене свидетельствуют о наличии направляющей развитие 1-го акта *драматургии цели.*

1-е действие оформлено наподобие расходящихся от смыслового центра – Арии Голландца – интонационно-семантических ситуативно-сценических «кругов» (арок), охватывающих всё большее и большее время-пространство окружающих ее номеров вплоть до масштабов всего акта. Сцепление концентрически организованных интонационно-вербальных и сценически-ситуативных «кривых смысла» вокруг Арии-центра подчеркивает её организующую роль в оформлении сквозной драматургии 1-го действия.

Сон Рулевого, прервавший его Песню (предфинальный раздел 1-го номера), и его пробуждение, сопряженное с напеванием очередной фразы прерванной песни (начало 3-го номера), спуск

Даланда в каюту и его выход на палубу образуют сцеплённые между собой два малых «круга», очерченных вокруг Арии Голландца – интонационно-смыслового центра 1-го действия. Внешний круг-обрамление, объемлющий всё 1-е действие, образуют сцены прибытия (Интродукция) и отплытия корабля Даланда. При этом от финальной сцены отплытия протягиваются «связующие нити» не только к Интродукции 1-го действия, но и к Песне Рулевого: хор моряков «земного» Капитана «допевает» третий куплет песни о «жемчужном пояске». Так возникает еще одна «арка», описанная вокруг Арии Голландца, раскрывающая сущность синтетической репризы, как на горизонтальном, так и на вертикальном уровнях развития интонационно-сценического действия.

Черты полирефренной рондальности, драматургии концентрического типа (арочной драматургии), признаки драматургии осевого центра (центрообразующая роль Арии Голландца) и драматургии цели, явленные в их совокупности, способствуют реализации принципа durchkomponieren, что должен найти адекватное воплощение в исполнительской – музыкально-сценической – интерпретации оперы байройтского гения певцом вагнеровского типа (вагнеровским певцом).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вагнер Р. Статьи и материалы. — М. : Музыка, 1974. — 199 с.
2. Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). — Харьков : ХНУРЕ, 2004. — 286 с.

Можжаев Ф. Ария Летучего Голландца в контексте вагнеровской концепции durchkomponieren в опере как драме. Разработана концепция обусловленности исполнительской драматургии опер Р. Вагнера системой реформаторских принципов, свойственных искусству композитора. Мотивируется необходимость учёта вагнеровским певцом в процессе работы над партией Летучего Голландца принципа сквозной драматургии, что превагирует над номерной структурой уже в первой реформаторской опере байройтского гения. Обнаруженные в 1-м действии оперы черты полирефренной рондальности, арочной драматургии, драматургии цели, драматургии осевого центра (в этом качестве предстает Ария Голландца), что, явленные в их совокупности, способствуют реализации принципа durchkomponieren, должны найти адекватное воплощение в исполнительской – музыкально-сценической – интерпретации.

Ключевые слова: *durchkomponieren*, *opera as drama*, вагнеровський певец, інтонаційно-сценічна драматургія.

Можсєв Ф. Арія Летючого Голандця в контексті вагнеровської концепції *durchkomponieren* в опері як драмі. Арія Летючого Голандця Розроблено концепцію обумовленості виконавчої драматургії опер Р. Вагнера системою реформаторських принципів, властивих мистецтву композитора. Мотивовано необхідність врахування вагнеровським співаком у процесі праці над партією Летючого Голандця принципу наскрізної драматургії, яка превалює над номерною структурою вже у першій реформаторській опері байройтського генія. Віднайдені у 1 дії опери риси полірефрентної рондальності, арочної драматургії, драматургії центру-осі (у цій якості виступає Арія Голандця), що у сукупності сприяють реалізації принципу *durchkomponieren*, мають віднайти адекватне втілення у виконавській – музично-сценічній – інтерпретації.

Ключові слова: *durchkomponieren*, *opera as drama*, вагнеровський співак, інтонаційно-сценічна драматургія.

Mozhaev F. Aria Flying Dutchman in the context of Wagner's concept *Durchkomponieren* that views opera as a drama. Introducing concept of dramatic performance of Wagner's opera based on reformist principles inherent in the art of the composer. While working on Scenic performance of the Flying Dutchman it is essential to incorporate the key innovative principle of "durchkomponieren", which prevails over the numbered structure even in the first reform opera of Bayreuth genius. Such innovative features as: arch drama, dramatic goals, plays an axial center (Dutchman's aria), are already used by the composer in the 1st act of the opera, and, in combination, contribute to the implementation of the principle of «durchkomponieren». Consequently, all these features should be adequately translated into music-scenic interpretation.

Key words: *durchkomponieren*, *opera as drama*, Wagnerian singer, intonation and stage speech drama.

**ДУХОВНОЕ И СВЕТСКОЕ В КАНТАТЕ
«ИОАНН ДАМАСКИН» С. И. ТАНЕЕВА:
ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО СИНТЕЗА**

Цель настоящей статьи — осветить пути формирования духовной тематики кантаты С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин» и специфику синтеза духовного и светского начал, которым отмечено это произведение.

Кантата «Иоанн Дамаскин» — первое в русской музыке произведение, написанное в жанре светской лирико-философской кантаты. Нельзя утверждать, что до Танеева не существовало лирико-философских кантат: если исходить из особенностей содержания словесного текста и специфики его музыкального оформления, то лирико-философскими можно считать многие духовные кантаты Баха. Философские и религиозные проблемы смысла человеческого существования, неизбежности смерти и загробного воздаяния нередко затрагивались в текстах масштабных вокально-симфонических произведений западноевропейских композиторов XVIII–XIX веков — Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса.

Кантаты западноевропейских композиторов, написанные на тексты из Священного писания и первоначально предназначенные для исполнения в церкви, вполне могли звучать и в концертных залах. Особенно ярко эта тенденция проявляется во второй половине XIX века, когда граница между собственно церковной, литургической музыкой и светскими произведениями духовной тематики становится весьма прозрачной. В качестве самого яркого примера приведем *Requiem* Верди — произведение, предназначенное для исполнения во время заупокойной мессы, музыкальный язык которого ничем не отличается от языка вердиевских опер.

Отечественная музыкальная культура того же периода отмечена большей консервативностью и отчетливым разделением жанровых категорий: религиозная проблематика сосредоточена в произведениях для хора *a cappella*, предназначенных для церковного пения и написанных в определенной манере. В то же время немногочисленные произведения предшественников Танеева в жан-

ре светской кантаты, включая П. И. Чайковского, представляли собой светские сочинения «на случай», с духовной тематикой никак не связанные.

Новаторство Танеева, ярко проявившееся в первом из его масштабных вокально-симфонических опусов, не ограничивается одним только переносом опыта западноевропейской — строго говоря, протестантской — традиции на отечественную почву. Наиболее необычной особенностью кантаты, привлекавшей к себе пристальное и в основном благосклонное внимание критиков, было использование духовного напева в качестве основы сочинения, написанного в светском жанре. Танееву удалось органично синтезировать две сферы, которые богословская традиция, в особенности православная, всегда стремилась тщательно разграничить: церковное *пение* и светскую *музыку*.

Прежде чем перейти к анализу собственно музыкальных средств, использованных Танеевым, необходимо обратить внимание на одно крайне важное обстоятельство, регулировавшее использование духовных напевов — наличие в Российской империи цензуры, которая не допускала использования церковного пения в сугубо светских мероприятиях и музыке, для таких мероприятий предназначенной.

Вопрос о духовной цензуре и цензуре в Российской империи вообще относится к числу достаточно подробно изученных историками. В обстоятельных монографиях А. В. Блюма [1] и Г. В. Жиркова [3] с современной точки зрения подробно излагаются и анализируются сведения, относящиеся к 80-м годам XIX века, когда создавалась кантата Танеева. В целом этот период, относящийся к царствованию Александра III, характеризуется усилением духовной и светской цензуры. Огромным влиянием пользовался наставник царя и обер-прокурор Синода К. П. Победоносцев. Именно этот период характеризуют знаменитые строки из поэмы Александра Блока «Возмездие»:

В те годы дальние, глухие,
В сердцах царили сон и мгла:
Победоносцев над Россией
Простёр совиные крыла,
И не было ни дня, ни ночи

А только – тень огромных крыл;
Он дивным кругом очертил
Россию, заглянув ей в очи
Стеклянным взором колдуна.

С другой стороны, в отношении церковного пения и его взаимодействия со светской музыкой именно в 80-е наступает заметное оживление. В 1883 г. уходит в отставку с поста директора Придворной певческой капеллы Н. И. Бахметев (напомним, что кантата «Иоанн Дамаскин» впервые была исполнена в следующем, 1884 г.). Как отмечает И. А. Гарднер, «...уход Бахметева с поста директора Придворной певческой капеллы, замена его Балакиревым и в связи с этим изменение в общем направлении духовно-музыкальной цензуры капеллы имели громадно значение для направления всей духовно-музыкальной композиторской деятельности. Теперь стало возможным печатать свои духовно-музыкальные произведения, не непременно предназначенные для богослужебного употребления, не спрашивая разрешения на то цензуры капеллы, а с разрешения одной только духовной цензуры» [2, с. 389].

Тем не менее, несмотря на общее оживление в области духовной музыки, цензурный запрет на использование церковных напевов и литургических текстов в светских, особенно сценических произведениях оставался незыблемым. Понятно, что с этим запретом должен был считаться М. П. Мусоргский в 1874 г.: в сцене смерти царя Бориса из оперы «Борис Годунов» он стилизовал звучание закулисного хора под погребальное пение, не обращаясь при этом к конкретному литургическому тексту.

Аналогичным образом в 1890 г. (уже после написания Танеевым «Иоанна Дамаскина») поступили П. И. Чайковский и его брат М. И. Чайковский, работая над либретто «Пиковой дамы». В сцене в казарме закулисный хор также имитирует погребальное пение, причем словесный текст, написанный братом композитора представляет собой свободную обработку — своего рода словесную «вариацию» — фрагмента канона ко Пресвятой Богородице Параклис. Либреттист, таким образом, исходит не из общего настроения зауспокойной службы, а из конкретного литургического источника:

**Молебен канон ко Пресвятой
Богородице Параклис, ирмос 6:**

Молитву пролию ко Господу,
И Тому возвещу печали моя,
Яко зол душа моя исполнися,
И живот мой аду приближися,
И молюся яко Иона:

От тли, Боже, возведи мя.

**М. И. Чайковский. Либретто
оперы «Пиковая дама», действие
третье, картина пятая, № 18.**

**Антракт и сцена в комнате
Германа:**

Господу молюся я,
Чтобы внял он печали моей,
Ибо зла исполнилась душа моя,
И страшуся я пленения адова,
О воззри, Боже,
на страдания Ты раба своего,
Даждь жизнь ей бесконечную

Проблема, с которой столкнулись и Мусоргский, и Чайковский, состояла, собственно говоря, в том, что в светской музыке нельзя было использовать литургические тексты и напевы. Решение проблемы, которое нашли оба названных композитора, заключалось в следующем: содержание словесного текста, как видно из приведенного примера, приближено к литургическому первоисточнику, но не является цитатой. В то же время музыкальное сопровождение воспроизводит типичные черты церковного многоголосия, не отсылая конкретно ни к какому из известных литургических напевов.

Решение, избранное Танеевым, принципиально иное. Во-первых, он обращается к фрагменту текста поэмы А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин», который представляет собой реминисценцию надгробного тропаря, который традиция приписывает преп. Иоанну Дамаскину. Священник Эндрю Лаут, посвятивший поэме «Иоанн Дамаскин» специальное исследование, обращает внимание на то, что «Толстой пишет свой собственный, довольно длинный тропарь в пять строф, что необычно, так как тропарь обычно бывает в одну строфу; Толстой, зная, очевидно, текст погребальной службы, составил пять тропарей, или самогласнов, хотя и озаглавил их в единственном числе «Тропарь». Эти самогласны, приписываемые преп. Иоанну (сам вопрос авторства огромного числа литургических произведений, приписываемых Иоанну, только начинает подниматься в научных кругах; я не рискну высказать собственное мнение об их подлинности), отличаются от

остального текста православного чина погребения; тема радости воскресения, характерная для службы, в них отсутствует, её место занимает созерцание быстротечности жизни, тщеты всего человеческого. <...> Толстой перефразировал их в стихотворной форме, тем самым усилив состояние торжественной мрачности. Эти строфы дышат совсем другим духом, чем то торжество природы, которое можно найти в других частях поэмы. В них появляется другая сторона романтизма Толстого, которую можно было бы назвать «мрачной, готической» стороной, наслаждающейся созерцанием смерти» [4]. Таким образом, в кантате использован текст, вызывающий ассоциации с литургическим, но непосредственно не связанный с богослужением. Немаловажно и то, что поэма Толстого встретила весьма благожелательный прием в церковных кругах.

Во-вторых, Танеев, в отличие от Мусоргского и Чайковского, напрямую обращается к музыкальному материалу литургии — наиболее известному, пожалуй, из напевов на текст «Со святыми упокой» (хотя возможно, что именно использование данного напева Танеевым определило его последующую популярность и даже последующее использование этого напева Чайковским в 6 симфонии). Танеев не цитирует напев целиком, а использует своеобразный «конспект», в котором представлены лишь наиболее яркие и запоминающиеся интонации. Кроме того, композитор осуществляет оригинальную и чрезвычайно убедительную четырехголосную гармонизацию этого напева, которая решительно порывает с «петербургской» традицией многоголосных обработок церковных напевов и опирается на натурально-ладовую гармонию, воспроизводящую особенности народного многоголосия.

Однако самая интересная особенность танеевского решения заключается в тембровых аранжировках напева — в особенности в оркестровых подражаниях церковному пению, которыми насыщены крайние части кантаты. Проблема, с которой столкнулись и Мусоргский, и Чайковский, состояла, собственно говоря, в том, что в светской музыке нельзя было использовать литургические тексты и напевы. Решение проблемы, которое нашли оба названных композитора, заключалось в следующем: содержание словесного текста, как видно из приведенного примера, приближено к литургическому первоисточнику, но не является цитатой. Своеобразный «конспект» напева,

значительно сокращенного по сравнению с одnogолосным оригиналом, излагают флейты, кларнеты и фаготы на фоне низких струнных – альтов и виолончелей. Примечательно, что композитор не пользуется ни чувственным тембром гобоев, ни крайними голосами аккорда струнных — скрипками и контрабасами. Деревянные духовые максимально приближены по тембру к звучанию хора, поющего закрытым ртом, а струнные создают ощущение резонанса, который возникает в пространстве храма. Во втором восьмитакте, когда все струнные, включая скрипки и контрабасы, исполняют ту же самую главную тему в унисон, слушатель, с одной стороны, вспоминает о монодической природе напева, а с другой стороны, словно бы слышит его эхо: только что отзвучавшие деревянные духовые все-таки ближе к тембрам человеческих голосов, чем струнные.

В начале цифры 1 возникает двухголосная имитация, в которой ведущим голосом (пропостой) являются струнные, а отвечающим (риспостой) – валторны. При этом внимание привлекает не продолжающееся звучание струнных, а впервые вступившие медные духовые, не менее близкие к звучанию хора, чем деревянные духовые. Таким образом, в оркестровой интродукции с помощью деревянных и медных духовых инструментов моделируется то, что не могло бы быть передано с такой полнотой в светском произведении с помощью звучания хора. Мы слышим литургический напев и можем при этом вспомнить текст «Со святыми упокой». Позднее в первой части, когда с этим же литургическим напевом будет вступать хор, будет использоваться уже другой текст – строки из поэмы А. К. Толстого. Но к этому моменту у слушателя уже устанавливаются прочные ассоциации с исходным литургическим текстом.

Унисон валторн, прозвучавший в первой цифре, обладает мощным выразительным потенциалом, который композитор раскроет во второй половине хорового раздела первой части и в фуге из третьей части. Здесь унисонное звучание медных духовых – уже не только валторн, но также труб и тромбонов – будет воплощать монодическую ипостась напева «Со святыми упокой». В первой же половине первой части, вплоть до цифры 13, с помощью тембров струнных и деревянных духовых передается звучание церковного хора, в то время как реально звучащий в кантате хор – всегда «светский». Хотя фактурная

формула хорального четырехголосия во второй части и в коде третьей чрезвычайно близка изложению, типичному для церковного пения, использование внелитургического текста не позволяет возникающим ассоциациям перейти ту грань, которая была установлена цензурой.

Ещё один способ моделирования звучности церковного хора Танеев демонстрирует в цифре 8 первой части. Здесь прекращается бесконечный канон и у струнных появляется чрезвычайно любопытный новый материал. Ц. И. Кюи услышал в нем псалмодию «Упокой, Господи душу усопшего раба твоего». Хотя прямого цитирования литургического первоисточника здесь нет, ассоциация возникает действительно сильная и однозначная. Струнные инструменты имитируют как ритмические особенности церковной псалмодии, так и четырехголосное изложение в диапазоне, свойственном литургическому псалмодированию в целом. При этом звучание струнных на фоне выдержанной ноты медных духовых (без валторн), воспринимается как своеобразное эхо или «хор за сценой».

В следующем такте возникает так называемая неполифоническая имитация: тот же материал излагают деревянные духовые с валторнами. Помимо тембрового оформления, которое придает звучанию большую определённую, словно бы переноса его из-за кулис на сцену, меняется ещё один очень важный параметр – диапазон: ноты во второй и даже третьей октавах, которые имеются у первого гобоя и первой флейты, звучали бы в хоре крайне напряженно, тогда как в звучании деревянно-духовых никакой напряженности нет. Зато появляется ощущение «инструментальности» звучания, сходство с хоровым четырехголосием заметно уменьшается.

По формальным признакам прием организации оркестрового звучания, используемый в первых двух тактах цифры 8, напоминает фактурную формулу антифона – одного из древнейших способов литургического пения христианской церкви. Однако необходимо отметить, что Танеев не стремится к максимальной точности моделирования антифонного пения: композитора интересует скорее общий принцип организации звучности, идея пространственного сопоставления оркестровых групп, то есть именно общая фактурная формула, а не конкретный способ темброво-фактурного оформления. В цифре 8 звучание может напомнить слушателям о переключке верхнего

и нижнего клиросов, однако такие ассоциации лишены чрезмерной конкретности.

Во второй половине первой части – начиная с цифры 13 – инципит напева «Со святыми упокой» проводится одногласно у духовых и низких струнных, вступая в контрапунктические взаимодействия с «авторской» темой «Иду в неведомый мне путь». Такое использование основного тематического материала характерно для протестантских церковных кантат и является убедительным свидетельством того, что Танеев, создавая кантату, ориентировался на образцы западноевропейской барочной кантаты и оратории.

В цифре 17 происходит событие, очень важное с точки зрения тембровой драматургии кантаты. Здесь четырехголосию деревянных духовых и низких струнных, которые имитируют церковный хор, отвечает уже реальное хоровое четырехголосие. С этого момента не только оркестровые группы, но и поющий хор принимает участие в моделировании особенностей литургического пения. От композитора теперь требуется немалая изобретательность и чувство меры, чтобы избежать весьма нежелательного (из цензурных соображений) прямого подражания церковному пению. Все эти качества в полной мере демонстрирует партитура кантаты.

Мы не будем специально останавливаться на цифрах 19–21, где повторяется ранее звучавший материал, и обратим внимание лишь на контрапунктическое сочетание литургической и авторской тем в коде первой части (цифра 23). Этот полифонический приём очень выразительный сам по себе, впоследствии сыграет важнейшую роль в формировании драматургической линии финальной фуги.

Сравнение начального раздела второй части кантаты с интродукцией первой части проливает новый свет на те средства, которыми Танеев пользуется для воплощения духовной и по сути своей церковной образности в светском произведении. Дифференцируя тематическое содержание, четырёхголосное изложение и тембровое оформление, мы видим, что в интродукции первой части первые два компонента отделены от третьего: литургический напев, изложенный четырёхголосно, звучит не у хора. Напротив, во второй части четырёхголосный хор излагает тематический материал весьма далёкий от образцов церковного пения. Здесь композитор несколько

неожиданно, но весьма убедительно соединяет мелодические особенности арии (этот жанр неуместен в православном пении, но вполне допустим в католическом и особенно протестантском) с фактурной формулой хорала. Краткий заключительный – точнее связывающий вторую часть с финалом – эпизод опирается на модель речитатива, которая реализуется с помощью полного хора, а не одного или нескольких солирующих голосов, как это принято в протестантской кантате. Возможно, в данном случае Танеев ориентировался на хоровые речитативы Чайковского и особенно Мусоргского.

Основное музыкальное содержание третьей части кантаты составляет великолепная fuga на хорал. Такие fugи систематически используются в протестантских кантатах. Новаторство Танеева здесь заключается в том, что в качестве хоральной мелодии он использует напев «Со святыми упокой», вновь, как и в первой части, звучащий без текста у медных духовых. Заключительный эпизод части (и всей кантаты) возвращает музыкальный материал интродукции, но уже в звучании четырехголосного хора. Литургический напев звучит со словесным текстом, но это не «Со святыми упокой...», а строки «Прими усопшего раба...» из поэмы Толстого, напев соединяется не с текстом тропаря, а с другим текстом, который вызывает соответствующую и весьма устойчивую ассоциацию.

Ассоциация – ключевое слово для понимания механизмов синтеза духовного и светского начала в кантате Танеева «Иоанн Дамаскин». В качестве выводов из проделанного нами анализа выделим два конкретных приема, систематическое использование которых обусловило особый характер воздействия этого произведения на слушателей, не ослабевающий с годами и десятилетиями.

Во-первых, композитор отчетливо дифференцирует такие важные средства музыкальной выразительности как тематический (мелодический) материал, оркестровые и хоровые тембры, фактурные формулы (хорал, унисон, антифон). Каждое из этих средств наделяется в кантате символическими значениями, которые позволяют моделировать то, что в светском вокально-симфоническом произведении 80-х годов нельзя было представить прямо из-за цензурных запретов: тематический «конспект» напева «Со святыми упокой» вызывает ассоциацию с литургическим текстом; атмосфера панихиды имитиру-

ется звучанием духовых инструментов, которые вызывают ассоциацию с пением хора, а фактурная формула хорала эту ассоциацию усиливают и т. д.

Во-вторых, дифференциация средств музыкальной выразительности позволяет по-разному их комбинировать: основной напев может звучать и в многоголосии духовых или хора, и в одноголосии, фактурная формула хорала может сочетаться и с основным напевом, и с ариозной мелодией. Отсюда возникает богатство и разнообразие не только звучания, но и эмоциональной атмосферы произведения: оно опирается на настроение заупокойной службой, но все-таки оставляет очень много места для философских размышлений о жизни и смерти, выходящих за рамки церковного пения и литургической тематики.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Блюм А. В. *От неолита до Главлита* / А. В. Блюм. — СПб. : Искусство России, 2009. — 272 с.

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

3. Жирков Г. В. *История цензуры в России XIX–XX века* / Г. В. Жирков. — М. : Аспект-Пресс, 2001. — 368 с.

4. Лаут Э. «Иоанн Дамаскин» Алексея Толстого [электронный источник] / Свящ. Эндрю Лаут [пер. с англ. Анны Стопочевой]. — Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/115.htm>.

М. Сидоров. Духовное и светское в кантате С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин»: особенности музыкального синтеза. Особенности воплощения Танеевым образа церковного пения обнаруживаются при сравнении со сценами из опер Мусоргского и Чайковского. Формирование ассоциативных связей, дифференциация средств музыкальной выразительности и разнообразие их комбинирования обуславливают специфику музыкального синтеза, породившего жанр лирико-философской кантаты.

Ключевые слова: ассоциации, кантата, светская музыка, тембр, фактурная формула, цензура, церковное пение.

М. Сидоров. Духовне і світське в кантаті С. І. Танєєва «Іоан Дамаскін»: особливості музичного синтезу. Особливості втілення Танєєвим образу церковного спієву виявляються при порівнянні з сценами з опер Мусорг-

ського і Чайковського. Формування асоціативних зв'язків, диференціація засобів музичної виразності і різноманітність їх комбінування зумовлюють специфіку музичного синтезу, що породжує жанр лірико-філософської кантати.

Ключові слова: асоціації, кантата, світська музика, тембр, фактурна формула цензура, церковний спів,.

M. Sydorov. Spiritual and secular in cantata «Ioann Damaskin» by S. I. Taneev: features of musical synthesis. The features of Taneev's embodiment of the church singing image are revealed when compared to the scenes from operas by Moussorgsky and Tchaikovsky. Forming of associative connections, differentiation of musical expressiveness facilities and variety in their combining make for specific of musical synthesis, which begets the genre of lyric-philosophical cantata.

Key words: associations, cantata, censorship, church singing secular music, texture formula, timbre.

УДК 78. 071. 1 : 786. 2. 087. 5

Наталія Леонтьєва

**ИМПРЕССИОНИСТСКАЯ СТИЛИСТИКА ЭТЮДНОГО
ОПУСА К. ДЕБЮССИ (НА МАТЕРИАЛЕ ЭТЮДОВ № 1
«ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ ПО Г-НУ ЧЕРНИ»
И № 4 «ДЛЯ СЕКСТ»)**

Фортепианные Этюды К. Дебюсси, написанные в июле-сентябре 1915 года, – это последнее обращение композитора к инструменту, своеобразный итог фортепианного пути длиной более чем в 20 лет. Этюды производят очень интересное и вместе с тем двойственное впечатление. С одной стороны, К. Дебюсси сохраняет жанровую традицию, опираясь на лучшие образцы романтических концертных этюдов. С другой, по словам М. Лонг, работавшей над исполнением нескольких Этюдов совместно с автором, «эта музыка парит на вершинах исполнительства», однако вершинах не в плане «пианистической акробатики» [8, с. 67], но в плане импрессионистической непосредственности развития мысли и чувства. В отечественной традиции Этюды К. Дебюсси рассматриваются, однако, исклю-

чительно в контексте традиционного понимания жанра, в основном исследователей интересует собственно техническая сторона произведений [1, 7, 3, 4, 9]. У И. Портной (2010 г.) читаем: «Этюды Дебюсси [...] представляют уникальное собрание пианистических приемов, изучение которых становится необходимой ступенью в воспитании современного исполнителя» [9]. И хотя Л. Гаккель отмечает, что «все пианистические идеи Этюдов живут в атмосфере новаторского стиля, а значит, все они несут отпечаток новизны» [4, с. 43], этюдный опус К. Дебюсси практически «выпадает» из импрессионистского видения, толкования жанра композитором. Как следствие, жанровая инновация К. Дебюсси остается непроясненной.

Объектом статьи является импрессионистская стилистика творчества К. Дебюсси, **предметом** – фортепианные Этюды как специфическая жанровая сфера ее проявления.

Целью нашего исследования является выявление активного влияния импрессионистской стилистики композитора на жанровую форму фортепианного этюда (на примере Этюдов № 1 «Для пяти пальцев по г-ну Черни» и № 4 «Для секст»), позволяющего синтезировать в Этюде черты импрессионистской «зарисовки с натуры» и виртуозного концертного произведения с повышенной психотехникой переключений.

Материалом статьи служит опус фортепианных этюдов К. Дебюсси. В основу исследования положены **методы** музыкально-теоретических наук – гармонии, полифонии, анализа музыкальных произведений в их связи с методами стилистического анализа.

Наше исследование начнем с особенностей формообразования как квинтэссенции импрессионистского мирочувствования.

По мнению большинства исследователей творчества К. Дебюсси, форма (конструкция) его произведений «никогда не бывает жестка и никогда не воспринимается обнаженно», но, при этом, «строго выстроена и тщательно продумана в мельчайших деталях» [5, с. 92]. Подобные особенности наблюдаем в Этюдах «Для пяти пальцев по г-ну Черни» и «Для секст».

Этюд № 1 «по г-ну Черни» написан в характерном C-dur. Его форму в целом условно можно определить как модулирующую из промежуточной в сложную трехчастную репризную с серединой типа

эпизод и динамизированной репризой-разработкой, завершающейся синтетической кодой. Следствием такой необычной для этюдного жанра формы стало и типичное для К. Дебюсси непропорциональное соотношение, а также возрастание масштабов разделов: первый раздел (такты 1–31) представляет собой подобие периода повторного строения; второй, срединный – более протяженный (39 тактов); наконец, третий, «репризный» раздел – самый масштабный (46 тактов). Особенностью строения целого является и то, что второй и третий разделы состоят из двух развернутых и контрастных частей. Рассмотрим музыкальные события более подробно.

Первый раздел Этюда «Для пяти пальцев» открывает типичная для жанра и, по сути, цитатная фигура этюдов К. Черни (до-ре-ми-фа-оль-фа-ми-ре). Ремарка «*Sagement*» (мудро) не без юмора характеризует плавное, размеренное движение восьмых нот в левой руке (мотив *a*). Однако уже в самом начале, как верно отмечает А. Алексеев, происходит «обострение элементарной классицистской фигурации неожиданными инкрустациями чужеродных ей звуков» [1, с. 29]. При первом повторении оstinатного этюдного мотива, проводимого левой рукой, в правой руке заявляет о себе контрастный мотив *b* – одинокий стаккатный тон ля бемоль, «вклинивающийся» на слабых долях такта и будто «перебивающий» ровное движение мотива *a*. В развитии мотивов лежит одна и та же идея – повторения и ускорения. Накопление внутренней энергии сменяется кратким *crescendo*, динамический пик которого отмечен изменением, а точнее, переломом в мелодическом рисунке обоих участников (*Mouvement de Gigue*, т. 7): на месте гаммообразного движения появляется движение арпеджио, на месте *ostinato* – транспонирующая секвенция по малым секундам, на месте интервального противоречия голосов по вертикали (б. 3, б. 7, ув. 5) – способность образовывать единые арпеджированные волны ум. VII2 (т. 7, 8, 9).

Второе предложение (такты 11–31) строится на материале *a*, *b* и экспонировании нового микротематизма. С началом второго предложения восстанавливается первоначальный темп. Ведущий мотив звучит теперь в тональности доминанты (*G-dur*), а «отвечает» ему не мотив *b*, но новый, ритмически и образно контрастный краткий звонкий мотив *c*, подчеркнутый авторской ремаркой *brusquement* (рез-

ко). Теперь между партнерами возникает не интервальное, но тональное противоречие: *G-dur* – *Fis-dur*. Небольшое *crescendo* (т. 15–16) подводит к уже знакомому материалу – цепочке из уменьшенных септаккордов (т. 17–20), которая в своем развитии объединяется с мотивом *c* и превращается в веселый танец (т. 21–27). Заканчивается второе предложение первым кульминационным участком композиции – дополнением в виде яркой каденции, где таким образом экспонируется новый материал – мотив *d* – искрящиеся бравурные восходящие и нисходящие арпеджио шестнадцатыми.

Второй раздел Этюда «по г-ну Черни» (такты 32–70) не имеет четкой структуры, отличается ладовой и тональной неустойчивостью и по строению, как отмечалось, напоминает середину типа эпизод, состоящую, в свою очередь, из двух частей. Показательным примером импрессионистского развития мысли, спонтанности, непредсказуемости движения является первое построение раздела, где звучат варианты мотивов *b* и *c* (т. 32–34):



В рассматриваемом сегменте, занимающем всего три такта, тональность меняется 7 раз (*Es*, *C*, затем следуют *As*, *D*, *e* и, наконец, после *G-dur* устанавливается *C*)! Помимо несвойственного этюдному жанру тонального решения необычными являются и авторские ремарки по отношению к темпу: *Rubato*, *Movement*, *Molto rubato*, благодаря которым каждый из трех тактов построения звучит в «своем» свободном темпе. Аналогична и нюансировка динамическими вилочками, указывающими на точность и, следовательно, важность правильной интенции в исполнении интервальных всплесков. Новый мотив *e*, появляющийся в заключение первой части второго раздела, представляет собой восходящий пассаж

в *G-dur* – насыщенный звуковой поток, которым отмечен второй кульминационный участок этюдной композиции.

Во *второй части* второго раздела и в последующем третьем мотивы *a, b, c, d, e* разнообразно сопоставляются, комбинируются, сталкиваются друг с другом, вариантно изменяясь и представляя подчас в совершенно ином облике. Например, мотив *c* (т. 52–54, 56–58), «освобождаясь» от нисходящего украшения тридцатьвторыми, звучит прозрачно и не так резко, как в начале, а мотив *b*, напротив, появляется в аккордовом варианте на *forte* (т. 86, 88–89).

Приведенный анализ позволяет заключить, что Этюд «Для пяти пальцев по г-ну Черни» – это типичный пример сочинения «многоформульного», богато пестрящего фигурационно значимыми мотивами. Всего в Этюде мы проследили **пять тематических экспозиций (мотивы a, b, c, d, e)**, однако вариантов, фактурно, структурно, ритмически и динамически отличных от исходного облика, много больше. Соответственно, событий переключения и смены звукостояний музыки внутри одного Этюда еще больше. «Спаивают» такое обилие музыкальных характеристик динамические всплески, заключающие, подобно описанным выше, все разделы музыкальной формы с ее конечной устремленностью к главной кульминации в завершении целого. Выпуклости, цельности формы способствует и то, что скорость музыкального движения постоянно увеличивается: от пульсации восьмыми, затем шестнадцатыми и триолями шестнадцатых она постепенно доходит до «бега» шестьдесятчетвертыми.

Для К. Дебюсси как композитора-импрессиониста первостепенную роль играет *звуковая сторона* музыкальных событий, то есть то, что связано с фонизмом, со сменой гармонических красок, динамики, регистра, словом, тем, что формирует музыкальную характеристичность, образность. Обилие тематических экспозиций, помещенных в условия быстрого темпа, в сочетании с принципами вариантной повторности и сложными структурными конструкциями (мы имеем в виду середину типа эпизод и репризу – разработку с последующей развернутой кодой) сообщают Этюду № 1 *новый уровень исполнительской сложности*, которого не знал ранее этюдный жанр. Речь идет о невероятной по насыщенности *психотехнике переключений*. Изменчивость тональных центров, фигурационно-регистровых позиций

и типов музыкальной экспрессии в Этюде родственна быстроте, с которой едва уловимо меняются краски природы, что не может не навести на мысль о том, что Этюд «Для пяти пальцев» К. Дебюсси – это не просто виртуозная пьеса, направленная на совершенство мастерства исполнителя, но происходящая на наших глазах музыкальная «зарисовка с натуры».

Обратимся вновь к аналитическому рассмотрению текста.

Образно-драматургический замысел Этюда неоднозначен. Двойственность образного восприятия музыки возникает с первых же тактов. Как отмечалось, Этюд начинается с подражания упражнениям «по г-ну Черни» в исполнении – заметим – не слишком одаренного ученика. Однако эта образная установка сохраняется недолго. Уже в середине первого предложения (т. 6) происходит перелом в фигурационном рисунке (появляется движение арпеджио, изменяется темп, тональность) и настроении. Формула Черни многократно возвращается, но каждый раз – в новом облике, подчас меняя не только лад и структуру (т. 11–16), но и характер: мотив *a*, поначалу данный в облике спокойного мерного движения *legato*, затем становится то холодным и «колючим» (т. 72, 79), то напряженным и даже яростным (т. 83–90). На протяжении всего Этюда слух различает множество фигурационно-тематических, фактурно-звуковых образований, богатых образным содержанием, это позволяет заключить, что, начинаясь как «школьное» упражнение в стилистике К. Черни, Этюд перерастает в яркое звукоизобразительное полотно, связанное с жизнью природы и, в частности, морозящего на море дождя. Согласно высказыванию самого композитора, Этюды родились с помощью «бесконечного» и «всегда близкого» моря [8, с. 67]. Этюд № 1, наряду с целым рядом других (№№ 2, 3, 8, 11), можно отнести к одному из примеров воссоздания композитором морского пейзажа. Заметим также, что музыка этого Этюда близка по духу, средствам выразительности, штрихам и фактуре другому произведению К. Дебюсси – «Сады под дождем» из цикла «Эстампы». Скрытой программой Этюда, на наш взгляд, выступает диалог *моря* (то спокойного, ласкового, то бурного и ликующего) и *дождя*. Стилистическая фигура Черни остроумно переосмысливается композитором в фигуру накрапывающих капель, а вся композиция становится диалогом

расходящегося дождя и волнений моря. Музыкальная экспрессия становится источником богатых связей-ассоциаций слухового образа со зрительно-пространственными, светлотными, тактильными и другими ощущениями.

Ассоциации с морским пейзажем, но иного плана, вызывает также Этюд № 4 «Для секст». Основной темп Этюда – *Lento*, наполненный интенсивным *rubato*. Композитор вводит массу ремарок, как то *calando, animando poco a poco, ritenuto, un poco agitato* и вновь *ritenuto*, оживляя или приостанавливая движение. Тут же находим множество указаний, касающихся характера звучания, и, следовательно, образного наполнения, – таких как *mezza voce, dolce sostenuto, smorzando, dolce sensibile* и множество оттенков *piano*. Общая музыкальная картина Этюда отличается спокойствием, плавностью линий фигурационных рисунков, неторопливостью движения секстовых волн. Если в первом Этюде море предстает динамичным, действенным, то Этюд «Для секст» являет иной характер – созерцательной лирики, с неожиданными восклицательными драматичными порывами в кульминациях. Язык морского пейзажа в Этюде № 4 обогащен также оригинальными «обобщениями через жанр» – эпизодами в духе веселого острохарактерного скерцо, вызывающими ассоциации с морскими обитателями. Богатство фактурно-жанровых решений и типично импрессионистское спонтанное развитие материала наряду с полярностью образных сфер делает данный Этюд уникальным не только с точки зрения традиционного понимания жанра, но и в творчестве самого К. Дебюсси.

Структура Этюда № 4 «Для секст», напротив, максимально приближена к классическим канонам построения формы. Этюд представляет собой зеркально-симметричную концентрическую композицию и состоит из пяти разделов. Схематически ее можно обозначить следующим образом:

A B C B₁ A₁
20 т. 6 т. 11 т. 8 т. 14 т.

Форму отличает единство материала: в «скерцо» **B₁** появляются меланхоличный характер и интонации, отсылающие к тематизму раз-

дела *A* (т. 42–45); баркарольные «покачивания» секст, свойственные срединному разделу *C*, также впервые экспонировались в *A* (т. 10–12). Единый логико-драматургический принцип целого выражен в отношении пропорций: раздел *A* масштабней и насыщенней музыкальными событиями в сравнении с заключительным «постлюдийным» *A*₁. Вместе с тем, как крупные части, так и отдельные небольшие построения Этюда № 4 часто завершаются ферматами, приостановками движения, зависанием длиннот на педали (например, т. 6, 19–20, 25, 26 и т. д.). Вследствие подобной гибкости, «уравнивания неравного» в ходе музыкальных событий архитектурная четкость структуры целого ускользает, крупная тектоника теряется в импрессионистской свободе музыкального высказывания.

Авторское толкование Клодом Дебюсси этюдного жанра проявляется также в декоративности, орнаментальности линий мелодических рисунков, свободе ритмического пульса, ладовой и тональной зыбкости, повышенном внимании к разнообразным деталям, артикуляционным особенностям текста. Излюбленным способом звукового высказывания К. Дебюсси в этюдном жанре является *арабеска*, т. е. гибкая, волнистая, капризная линия. Отсюда – связь композитора с музыкальным прошлым (сам К. Дебюсси говорил о «божественной арабеске», называя имена Лассо, Палестрины, Баха [4, с. 32]), и, с другой стороны, мастерами модерна, для которых арабеска является собой универсальную эстетическую категорию, соединяющую искусство и природу [см. подробнее: 6, с. 153]. К. Дебюсси трактует арабеску очень по-разному: мелодия в Этюде № 4, изложенная секстовой второй, непредсказуемо вьется в пределах небольшого интервала (сексты), то замирая на длинных нотах, то продолжая свое движение (т. 1–9, 16–19 и др.). Появляющийся контрапункт в среднем голосе порождает еще один вариант музыкального орнамента (т. 2–4, 7–9 и т. д.). Голоса, переплетаясь и взаимодействуя, создают ощущение тонально-гармонической неясности, ладовой зыбкости, свободы и непредсказуемости рисунка, сочетания реальности и ирреального, что является характерной чертой импрессионизма и началом в недрах последнего *эстетики алеаторного* (см. подробнее: [2]). Для примера рассмотрим первое предложение Этюда (т. 1–6):



Начинаясь в основной тональности *Des*, секстовые ленты уже во втором такте переходят в параллельный *b – moll* с двукратной сменой гармонического и натурального видов; затем смещение устоев продолжается с *b* на *Ges*, *Des*, *es* и замирает на *C* миксолидийском (т. 5), не требуя разрешения. Подобная ускользаемость тональных центров усиливает ощущение импровизационного течения музыки, создаваемого непредсказуемым рисунком арабески.

Импрессионистской стилистикой отличаются и *фактурные особенности* Этюдов. С одной стороны, данные К. Дебюсси названия Этюдов непосредственно отвечают техническим задачам этюдного жанра. С другой стороны, в каждом из Этюдов композитор находит их уникальное нетрадиционное решение. Как уже отмечалось, Этюду № 1 «по г-ну Черни» далеко не свойственен единый модус, единый тип движения. Несмотря на преобладание фигурационной формулы, заявленной в названии, данный Этюд включает еще 5 «технических элементов», правда, почти всегда являющихся примерами позиционной игры и потому *соответствующих указанию «для пяти пальцев»*. Среди них: всевозможные виды арпеджио (т. 28–31, 32–34, 35–40 и т. д.), гамма в прямом движении в двух руках (т. 42–43, 61–62, 111–112), фигура остинато в левой руке с выдержанным басом (во второй части раздела II) и ритмически четкая трель (т. 74–78, 80–82), служащая фоном для украшений, свойственных технике французских клавесинистов. Таким образом, Этюд № 1 – это пример остроумного творческого решения композитором традиционной жанровой задачи игры «для пяти пальцев».

Этюд № 4, напротив, посвящен разработке одного единственного «технического задания» – игры секстами. Однако поражает неисчерпаемость комбинаций звукового материала! Высотный рисунок секстовых лент отличается импровизационным характером; витиеватую линию арабесок в партии правой руки часто «дополняют», украшают контрапунктирующие микротемы в партии левой руки (например, т. 2–6). В Этюде № 4 встречаем островки типично импрессионистского сопоставления регистров, где каждый голос, сливаясь с остальными, остается самоценным в своей собственной линии (т. 42–45), и, наоборот, примеры типично романтической шопеновской фактуры (т. 10–12, 27–29 и т. п.). Еще одной особенностью и сложностью «технического задания» Этюда № 4 является «опробование» в игре секстами *всех видов артикуляции*. *Non legato* композитор применяет для разряжения звучности (т. 5–6, 37, 55–58) или наоборот, рельефного выделения кульминационных участков (т. 16–17, 25, 26); *staccato* появляется одновременно с репетициями секст, там, где необходима скорость, легкость движения (т. 21–26, 38–42); *legato* – в волнообразных покачиваниях шестнадцатыми (т. 10–15, 27–32 и т. д.) и выразительном пении восьмыми. Наряду с фантазией арабескового движения по горизонтали, композитор фантазирует в объединении секст по вертикали, оживляя слуховое восприятие фонизмами возникающих аккордов самых разнообразных структур, в том числе – лент из секстаккордов, малых минорных квинтсекстаккордов, многотерцовых созвучий, аккордов с побочными тонами (т. 6–18, 25–26, 28 и т. д.). Взаимодействие линий горизонтали с гармоническими вертикалями, в свою очередь, создает эффекты ладовой или тональной неоднородности этюдного движения, функциональной многозначности звучания.

Выводы. Этюдный опус К. Дебюсси представляет собой импрессионистское толкование этюдного жанра. Импрессионистская стилистика – стилистика непредсказуемого, мимолетного, быстротечного, неожиданного – являет неисчерпаемость «музыкальных идей» и принцип «ускользания» от определенности в самых разнообразных измерениях музыкального языка, будь то тональный центр, рисунок фигурации, метр и т. д. Благодаря мозаичности, декоративности музыкальной ткани, обилию музыкальных характеристик и частоте

их смен путем резких фактурных переключений, благодаря причудливо-извилистому движению мелодического рисунка, непредсказуемости развития мотивов, их преобразований и внезапных наложений друг на друга, детальной звуковой нюансировке, избытию микродинамических штриховых эффектов и разнообразию артикуляционных приемов, постоянству *tempo rubato*, или же ошеломляющему манипулированию определенным интервалом в течение всего Этюда – музыкальное высказывание воспринимается нами почти импровизационно в логике непосредственного протекания «здесь и сейчас», возбуждая множество образных связей-ассоциаций музыкальной чувственности. Импрессионистская стилистика становится основой жанровых инноваций: композитор переосмысливает и углубляет характеристическое начало музыки, создавая образцы изменчивой, тонкой, лирической пейзажной миниатюры. Музыкальное содержание Этюдов № 1 «Для пяти пальцев по г-ну Черни» и № 4 «Для секст» ведомо образно-драматургическим замыслом и являет собой примеры импрессионистических «зарисовок с натуры»: оба Этюда, отличаясь яркими индивидуальными чертами, преумножают образный ряд «Моря» в творчестве композитора.

Вместе с тем, в форме обоих Этюдов мы ощущаем хорошо организованную структуру, скрытое действие основополагающих принципов классических музыкальных форм. Уникальность Этюдов К. Дебюсси заключается в том, что, при всей инновации, К. Дебюсси сохраняет и преумножает сущность этюда как жанра сложного, виртуозного сольного произведения, инициированного определенными техническими трудностями инструментальной игры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. *История фортепианного искусства*. — Т. 3. / А. Алексеев. — М. : Музыка, 1988. — 415 с.
2. Бодрийяр Ж. *Пароли. От фрагмента к фрагменту* / Ж. Бодрийяр. — Екатеринбург : У – Фактория, 2006. — 183 с.
3. Быков В. *Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси* / В. Быков // *Дебюсси и музыка XX века*. — Л. : Музыка, 1983. — С.137–172.
4. Гаккель Л. *Фортепианная музыка XX века* / Л. Гаккель. — Л. — М. : Советский композитор, 1976. — С. 26–56.

5. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники К. Дебюсси / Э. Денисов // Вопросы музыкальной формы. — М. — 1977. — Вып.3. — С. 230–253.

6. Егорова Б. Дебюсси и его окружение / Б. Егорова // Муз. Академия. — М. — 2002. — № 4. — С. 152–157.

7. Кремлев Ю. Клод Дебюсси / Ю. Кремлев. — М. : Музыка, 1965. — 791 с.

8. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. — М. : Сов. композитор, 1985. — 159 с.

9. Портная И. Некоторые аспекты исполнительского прочтения этюдов Дебюсси [эл. ресурс] / И. Портная. — Режим доступа: ftp://194.226.213.129/text/portnaya_120_259_267.pdf.

10. Холопов Ю. Дебюсси / Ю. Холопов // Очерки современной гармонии. — М. : Музыка, 1974. — С. 163–177.

Леонтьева Н. Импрессионистская стилистика этюдного опуса К. Дебюсси (на материале этюдов № 1 «Для пяти пальцев по 2-ну Черни» и № 4 «Для секст»). Статья раскрывает принадлежность этюдного опуса импрессионистской стилистике композиторского письма, в отличие от традиционного взгляда на Этюды К. Дебюсси как на типичное явление жанра. Импрессионистская стилистика Этюдов № 1 и № 4 показана как путь жанровой инновации: сохраняя этюд как виртуозное произведение, преумножая его технические и психотехнические сложности, Дебюсси открывает этюд как способ «пейзажной зарисовки», форму «музыкального маринизма».

Ключевые слова: импрессионистская стилистика, К. Дебюсси, этюдный жанр.

Леонтьева Н. Імпресіоністська стилістика етюдного опусу К. Дебюссі (на матеріалі етюдів № 1 «Для п'яти пальців по пану Черні» та № 4 «Для секст»). Стаття розкриває приналежність етюдного опусу імпресіоністській стилістиці композиторського писання, в відміню від традиційного погляду на Етюди К. Дебюссі як на типові явище жанру. Імпресіоністська стилістика Етюдів № 1 та № 4 показана як шлях жанрової інновації: зберігаючи етюд як віртуозний твір, помножуючи його технічні та психотехнічні складнощі, Дебюссі відкриває етюд як спосіб «пейзажної зарисовки», форму «музичного маринізму».

Ключові слова: імпресіоністська стилістика, К. Дебюссі, етюдний жанр.

Leontyeva N. Impressionist stylistics of the Etude opus dy C. Debussy (on the bases of Etudes № 1 «For 5 fingers by Cherni» and № 4 «For sextes»). The article discovers belonging of the etude opus to the impressionist stylistics of the music piece of the composer, which is different from the traditional perception of the etudes by C. Debussy as a typical phenomenon of the genre. Impressionist stylistics of the etudes № 1 and № 4 is shown as the way of genre innovation preserving etude as a virtuoso piece, increasing its technical and phychotechnical difficulties. Debussy discovers etude as the way of landscape sketch, a form of musical marinism.

Key words: *impressionist stylistics, C. Debussy, etude genre.*

УДК [78.071.2 : 781.68] : 786.2

Наталья Гарная

**ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ К. ДЕБЮССИ
(НА ПРИМЕРЕ МЕДЛЕННЫХ ПРЕЛЮДИЙ ИЗ ПЕРВОЙ
ТЕТРАДИ «ПРЕЛЮДИЙ» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО)**

«Прелюдии» для фортепиано Дебюсси воплотили в себе характерные черты его творчества в концентрированном и художественно-совершенном виде. При этом особенности фактуры и, в частности, вопросы ее исполнительской интерпретации в этой музыке пока мало изучены. Между тем, в импрессионистской фортепианной звукописи Дебюсси именно свойства фактуры выдвигаются на первый план.

Музыкальным материалом для исследования послужили медленные прелюдии из первой тетради Прелюдий для фортепиано К. Дебюсси. В работе использована концепция музыкальной интерпретации В. Г. Москаленко. Интерпретирование определяется в ней как «определенный *тип творческой деятельности*, связанный с толкованием музыкального произведения, постижением его выразительных свойств, раскрывает новые художественные возможности его вариантного прочтения» [4].

Исследование фактуры в ракурсе ее исполнительской интерпретации включало следующие два этапа:

I. Подготовительный: операция художественного обогащения текста музыкального произведения.

II. Собственно интерпретация фактуры.

Проиллюстрируем возможности данного алгоритма на примере прелюдии «Дельфийские танцовщицы» К. Дебюсси.

I

Нотный текст фиксирует художественную уникальность музыкального произведения. Однако нотная запись сама по себе не звучит, ее необходимо прочесть не механически, то есть «одухотворить», что и является сутью исполнительской интерпретации. Обратимся в этой связи к позиции К. Станиславского: «В театр ездят ради подтекста, утверждал он, с текстом можно познакомиться и дома» [7, с. 33]. Похожие соображения можно было бы высказать и о феномене музыкального исполнительства.

Художественное обогащение текста музыкального произведения осуществляется с помощью реконструкции предположительных музыкальных подтекстов. Под музыкальным подтекстом, – согласно определению В. Москаленко, понимаются «...разнообразные праинтонационные ситуации, которые послужили или могли бы, в художественном воображении интерпретатора, послужить становлению текста данного музыкального произведения».

Обращает на себя внимание вступительная роль этой пьесы в цикле прелюдий. Она выделяется мягким, гибким ритмом, утонченными созвучиями, светлой тональностью (Си-бемоль мажор). Эта музыка «впечатляет пластикой медленных, плавных движений» [1, с. 612].

В качестве программного подтекста мы используем название «Дельфийские танцовщицы», данное композитором в дополнение к нотной записи. Слово «импрессионизм» происходит от французского «impression», что переводится как впечатление. В данном случае, согласно М. Лонг, речь идет о впечатлениях композитора от снимка, увиденного им в Лувре [2, с. 99]. На фото был изображен скульптурный фрагмент фронтона знаменитого греческого храма – три танцовщицы. Этот подтекст можно трактовать одновременно как образ движения (танец) и статичный (скульптура, снимок). Торжественность, ритуальность этой музыки, ощущение отдаленности условного образа-первоисточника во времени также связаны с подтекстом.

Изысканная гармония пьесы одновременно и очень характерна для композитора, и уместна для воплощения «впечатления». Взаимоотношения ясно выраженных доминанты и тоники в прелюдии способствуют ощущению «классичности».

Танцевальность, исходящая из программного подтекста, нашла свое отражение в трехдольном размере (в ключевых моментах три раза нарушаемом тактами на 4\4), строении фактуры, ритмическом рисунке. Статичность («скульптурность») воплотилась в четком ощущении долей, в ограниченности разделов формы, в медленном темпе.

Форма прелюдии – простая безрепризная трехчастная, что характерно для прелюдий К. Дебюсси. Особенным здесь является практически равное количество тактов во всех частях. Однако в последней части для эффекта завершения музыка «растягивается» еще на один такт с басом на тонике. Каждая часть простой формы состоит из двух предложений. Если подсчитать количество тактов, то получится следующее синтаксическое строение: 5+5, 4+6, 4+6+1. Мы наблюдаем классическую стройность и гармоничность формы, активное использование принципа симметрии. Форма построена на сквозном развитии музыкального материала, осуществляемом путем его варьирования. При этом варьирование основывается на раскрытии данных в экспозиции изначальных свойств, а не привнесением новых.

Музыкальная фактура, по определению В. Москаленко, «является художественной целостностью в звучании музыкальной ткани, которая образуется взаимодействием ее составляющих» [5, с. 61]. Данное определение избрано нами, поскольку в нем делается акцент на феномене художественной целостности звучащей музыкальной ткани, как творческой задаче композитора и исполнителя.

В интерпретации фактуры фортепианных прелюдий Дебюсси мы опираемся на следующие действия:

1. Интерпретация индивидуальных свойств первичного тематического комплекса в значении тембровой и фактурной модели пьесы, а также первого музыкального события в пьесе.

2. Рассмотрение музыкально-событийного ряда в «произведении композитора».

3. Интерпретация темы и последующего музыкального событийного ряда в исполнительских версиях.

Прелюдия «Дельфийские танцовщицы» однотемна. Тема состоит из двух элементов (3,5 + 1,5 такта), координируемых диалогически. В первом такте изложено *тематическое ядро* пьесы:

Пример 1



Здесь сразу же показаны тембровая и фактурная модели пьесы, характер движения и сквозной ритм.

Ведущая тембровая модель прелюдии – трезвучие. Из параллельных трезвучий состоит аккордовый пласт фактуры, а звуки мелодии и баса подобраны таким образом, что дополняют друг друга. Это, отчасти, также способствует ощущению статичности и торжественности.

Фактура прелюдии внешне напоминает монолитно-аккордовую. Однако она состоит из трех планов: мелодического голоса, аккордов и баса, причем, мелодический голос «спрятан» в середину. Взаимодействие элементов в фактуре так же, как и в музыкальной композиции, построено на принципах симметрии и вариантности. Важен принцип взаимного дополнения в тематическом ядре (такт 1): диатонический бас движется противоположно параллельным трезвучиям и хроматической мелодии. Бас представлен в виде мелодической линии, он не выделяется как опорный. Поэтому мы можем говорить, что Дебюсси воссоздает не сам танец, а как бы образ танца.

Пласты разделены также штрихами: легато для мелодии, и «повисающее» стаккато под лигой для аккордов и баса. Такое изложение позволяет разграничить пласты, находящиеся довольно близко, и создать эффект звукового пространства, воздуха.

В прелюдии мы постоянно встречаем триадность: три танцовщицы в программном подтексте, три раздела формы, три плана фактуры, трезвучие как ведущая *тембро-модель*. Этот нюанс подчеркивает стройность мысли композитора, гармонию между образом-идеей и его музыкальным, в частности фактурным воплощением.

Развертывание музыкальных событий-предложений происходит по единому, вариантному принципу, но переход между ними осуществляется путем сопоставления. При этом каждый следующий вариант основывается на том новом, что произошло в предыдущем. Раскрытие фактурных свойств темы происходит в пьесе на нескольких уровнях: внутри предложения, на уровне части, в произведении в целом.

Средствами фактуры композитор придает трем разделам формы свойства экспозиции, середины и заключения.

Рассмотрим начальный пятитактовый период (пример 2), воспринимаемый как тема прелюдии. Законченность ему композитор придает с помощью завершающего устойчивого аккорда на доминанте, подчеркнутого штрихом *tenuto*. Дебюсси отделяет период от дальнейшего изложения мысли с помощью двойной черты, что провоцирует исполнителя на цезуру.

Пример 2



Тема состоит из двух предложений, которые соотносятся по принципу «запев – припев». Первое из них развивается из тематического ядра (т. 1). Второе – это мелодизированный аккордовый пласт, начало которого зримо выделено в верхней части нотной записи четвертной и восьмой паузами, а также сменой регистра и штрихом (т.т. 4–5). Дебюсси меняет здесь размер на 4/4. Далее в прелюдии он прибегнет к этому приему на кульминации.

Примечательно, что в первом издании прелюдий (которое было осуществлено при жизни композитора, в 1910 году) [10] и будапештском издании [12] виолочка *crescendo* для мелодии идет до звука си-бемоль, то есть, верхнего в мелодической линии. В издании Г. Ширмера [11], который, заметим, решил перенести названия пьес в начало как заголовок, виолочка проведена до звука «фа». Это нелогично, так как этот звук является и разрешением, и окончанием предложения.

Второй период первой части является динамизированным фактурным вариантом первого. Мелодия приобрела октавное удвоение. Пласт аккордов здесь также уплотнен, но его диапазон значительно расширился. Аккорды теперь ритмически отделены, а в регистровом плане отдалены от баса и мелодии. В данном случае Дебюсси использует традиционный принцип постепенного завоевания фактурой все большего диапазона в ходе музыкального развития. Все это приводит к более значительному, чем в первом периоде, *crescendo* и выходу на *mezzo forte* в завершающей аккордовой реплике (второй элемент темы). «Припевная» часть представлена во втором периоде практически без изменений, лишь заключительный аккорд на этот раз выписан половинными нотами (за счет еще одной смены метра). Все это, в совокупности, придает завершенность всему разделу, подчеркивает окончание экспозиции.

Начинается средний раздел формы, который содержит признаки развития, хотя ощущение статичности не теряется. Все составляющие фактуры здесь сохранены, но они выступают в новом вариантном облике. И мелодия, и аккорды теперь диатоничны. Мелодический голос здесь выше, он движется плавной нисходящей линией (после предыдущего периода он приобрел удвоение в октаву), во втором двутакте мелодический голос начинается с самого высокого звука в прелюдии («до» третьей октавы). Аккорды же движутся ему навстречу, пласты пересекаются и расходятся. Бас представлен органным пунктом на доминанте «фа» в низком регистре, что подчеркивает серединную функцию раздела. Он дает объем, звуковое пространство, но не затемняет красивую пластику пересечения двух других пластов.

Следующее предложение середины – новый вариант. В нем содержится кульминация всей прелюдии, находящаяся точно в центре

пьесы (16й такт из 31). Кульминационный такт – ось симметрии – Дебюсси выделяет с помощью смены размера (4/4 вместо 3/4), и обрамляет двойной чертой.

Звучание мелодического голоса обогащается двойной дублировкой в октаву. Интервалика мелодии становится более разнообразной. В момент, когда динамика в прелюдии единственный раз выходит на forte, мелодический звук «до» украшается еще и секундовым уплотнением. Бас теперь движется вместе с аккордами. Хотя каждый пласт сам по себе не «густой», вместе они заполняют пространство между большой и третьей октавами. Дебюсси удается великолепно представить рояль: показать и богатство палитры и возможность создания воздушно-звукового пространства.

За кульминацией наступает растворение, при этом композитор дает подробнейшие динамические указания к каждому пласту.

Третья, завершающая часть пьесы открывается четырехтактом, где представлен новый фактурный вариант. Дебюсси раскладывает трезвучия между мелодией и аккордовым пластом таким образом, что мелодия движется по терцовым тонам. Движение в пластах однонаправленно. Здесь Дебюсси как бы демонстрирует трезвучную тембро-модель пьесы в «чистом виде».

Наконец, звучит заключительный семитакт (органный пункт на си-бемоль), также представляющий новый фактурный вариант. Бас осуществляет кадансирование. Мелодия «замаскировалась» под аккорды, но ее выдает ритмический рисунок. От всего пласта аккордов остался один, повисающий на педали, приходящийся на последнюю восьмую в такте. Этот аккорд по характеру звучания – смягченная доминанта (увеличенное трезвучие). Завершают прелюдию два долгих аккорда и глубокий бас на тонике, после которых композитор просит выдержать четвертную паузу. Здесь, так же как и после центральной кульминации, Дебюсси выписывает в нотах растворение звучания, но не словами, а с помощью снижения насыщенности пластов, динамики и ритма.

Воспринимаемый нами событийный ряд не субъективен, он сохраняется в различных по стилю исполнительских прочтениях. В качестве примера рассмотрим наиболее контрастные исполнения А. Корто и С. Рихтера. Если исполнение Корто оставляет впечатление

импровизационности, будто пианист выстраивает произведение «на ходу», то Рихтер создает концепцию, осмысленную и выстроенную заранее, его игре присуща некоторая отстраненность.

А. Корто – выдающийся французский пианист романтического стиля. Его игру отличают богатство звуковых красок, своеобразное *tubato*, удивительная свобода исполнения.

В исполнении прелюдий Дебюсси А. Корто обращает на себя внимание ориентирование на ведущую роль мелодического начала, подчинение ему всех планов фактуры и драматургии развертывания музыкальных событий. В прелюдии «Дельфийские танцовщицы» исполнитель с первых же звуков выделяет средний голос как главный, уводя другие два пласта на второй план, в фон. Басы исполнены довольно весомо, а аккорды – очень тихо, ведь они расположены очень близко к мелодическому голосу.

Пианист подчеркивает все нюансы мелодического движения артикуляцией, динамикой и *tubato*, что насыщает его разнообразием, гибкостью. В аккордовой реплике Корто ясно выделяет верхние звуки, подчеркивая завоевание фактурой высокого регистра и мелодизируя аккорды. Во втором элементе темы (т.т. 4–5) он слегка расширяет движение, а последний аккорд ставит мягко, но продлевает почти на целую восьмую. Таким образом возникает эффект завершенности периода.

Во втором предложении – варианте темы – Корто динамизирует движение за счет отделения аккордов от мелодии, но играет их очень мягко, матово. Когда аккорды «завоевывают» третью октаву, он играет очень звонко верхние ноты, они получаются как хрустальное украшение к звуковой палитре пьесы. Басовый голос он также ведет по нижним звукам, что придает звучанию прозрачность, воздушность. Выход на *mezzo forte* во втором периоде Корто подчеркивает и усиливает, арпеджируя первый аккорд.

Кульминацию Корто исполняет не очень громко, он вообще использует небольшой динамический диапазон, что придает музыке некоторую загадочность, многозначительность, манкость. Главный кульминационный аккорд он вновь арпеджирует. Исполнитель очень точно выполняет выписанное композитором растворение звучания после кульминации, не делая замедление.

В исполнении Корто экспозиционная, срединная и заключительная роли разделов формы ощущаются довольно явно, при всей лаконичности пьесы. Это согласуется с его принципом линейного выстраивания музыкального движения. При очень разнообразном *rubato* на уровне субмотивов, Корто не применяет более широких замедлений и ускорений, соблюдая общее темпо-ритмическое единство. Это можно трактовать как желание исполнителя передать образ пластичного, изысканного, выразительного танца.

Исполнительский стиль Рихтера выделяется отношением к авторскому тексту: он досконально исполняет все мельчайшие подробности, все указания композитора. При этом звучанию прелюдий в его исполнении присуща некая отстраненность, объективность и, в то же время, большая поэтичность. Рихтер – непревзойденный колорист и великий мастер рояльного *piano*. Его *piano* имеет множество градаций. Интерпретацию этим исполнителем фактуры прелюдий Дебюсси отличает ощущение тембровой полифоничности: пианист определяет для каждого пласта фактуры свое «поле» звучания, в рамках которого пласт звучит на протяжении всей пьесы.

Здесь четко прослушиваются все пласты фактуры. С одной стороны, они разделены, ведущая роль динамически и темброво отдана среднему мелодическому голосу, остальные – на втором плане. С другой стороны, вся фактура акустически объединена в целостное звуковое пространство. В мелодическом голосе пианист создает магнетическое напряжение между субмотивами, интонирует их очень подробно. Аккордовая реплика исполнена действительно на *pianissimo*, при этом она разряжает напряжение, создаваемое мелодическим голосом. Ее Рихтер исполняет мягко. Нижние звуки в аккордах он играет настолько тонко, что бас на «ре» действительно слышен до конца такта, затем этот голос мягко переходит в нижние звуки аккордов. В версии С. Рихтера удивительным образом подобран характер темпо-ритма, в котором сочетаются одновременно и статичность, и подвижность, и пластичность.

С. Рихтер использует более тихую, чем А. Корто, динамику, при этом у его *piano* очень много градаций. Второе проведение темы звучит настолько ярче, насколько этому способствуют изменения в фактуре (уплотнение мелодии, отделение аккордов, регистр). *Mezzo*

forte в конце периода исполнитель относит к аккордовой реплике, а не к вершине развертывания мелодии. Окончание раздела он также слегка выделяет, замедляя движение.

В начале второй части Рихтер как бы демонстрирует отдаленность по тесситуре мелодии и баса, выделяя крайние звуки фактуры. Он создает контраст при смене разделов: густое заполнение аккордами в среднем регистре сменяется прозрачным звучанием двух отдаленных октав.

На кульминации Рихтер использует не очень громкую динамику, что в целом придает звучанию прелюдии некую отстраненность, созерцательность. Создается эффект отдаления во времени. Так как пианист не применяет громкое звучание, для эффекта растворения ему не приходится делать замедление в конце второго и третьего разделов. Благодаря этому не теряется ощущение общей пульсации, что способствует общей стройности и лаконичности пьесы.

В заключение отметим, что в медленных прелюдиях К. Дебюсси прослеживаются общие принципы организации фортепианной фактуры. К ним можно отнести:

- Проявление функции темы в двух масштабах: в виде тематического ядра и темы-периода (фразы, предложения). Тематическое ядро пьесы является комплексом, включающим фактурную и тембровую модели, и представляет собой как бы субстанцию последующих музыкальных событий. Тема-период, в свою очередь, является уже развертыванием ядра, содержит признаки развития и является первым музыкальным событием пьесы. Дебюсси не дает точного повторения темы, она каждый раз выступает в виде варианта, совмещающего в себе нечто постоянное и нечто изменчивое.
- Наличие в каждой прелюдии тембровой и фактурной моделей. При этом, тембровое решение связано с программным подтекстом и выполняет определяющую роль в формировании темы и фактуры произведения.
- Трехчастность формы, где особенностью является снижение контрастности среднего раздела и роли тематических реприз.
- Отсутствие решительного кадансирования в завершениях пьес. Вместо этого – плавный уход, «растворение», угасание

звучания. Все медленные прелюдии представляют собой небольшие по объему пьесы с преимущественно тихой динамикой (*pianissimo* – *piano*) и одной кульминацией с выходом на *forte* в центре. Подобные решения обусловлены тем, что Дебюсси не выстраивает некую активную драматургию сюжетного типа, а представляет для слушателя целостный образ, «впечатление».

Фактура является одним из главных смыслообразующих факторов в «Прелюдиях» К. Дебюсси. Без учета этого фактора невозможен разговор о стиле композитора, об уникальности образного решения каждой пьесы. При вслушивании в тонкости фактурного рисунка ясно обнаруживается не только замечательное владение фортепиано, но и характеризующий индивидуальный стиль композитора или исполнителя звуковой образ инструмента.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кремлёв Ю. А. Клод Дебюсси. М. : Музыка, 1965. — 792 с.
 2. Лонг М. За роялем с Дебюсси. — М. : Сов. Композитор, 1985. — 158 с.
 3. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею творю // зб. ст. : «Музичний твір як творчий процес». Науковий вісник НМАУ. Київ, 2002. Випуск 21. — С. 10–17.
 4. Москаленко В. Г. О специфике музыкальной интерпретации // рукопись.
 5. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття) // Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2000. — Вип. 7. — С. 56–65
 6. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. К. : НМАУ, 1994. — 157 с.
 7. Цыпин Г. Портреты советских пианистов. — М. : Сов. композитор 1990. — 328 с.
- Аудио материалы:**
8. Cortot. Debussy. Preludes, book 1 // A. Cortot. Cd 2. — EMI Classics, 1999. — 2 Audio CD. — Great pianists of the 20th century. — Recorded on 24.10.1949.
 9. Richter. Debussy. Preludes, book 1 (ext) // BBC Legends: S. Richter. 2 cd-set. Cd 1. — BBC Music, 1999. — 2 Audio Cd. — Recorded at London Royal Festival Hall, 10/07/1961.

Нотные материалы:

10. Claude Debussy. *Preludes 1er et 2e livres* // Claude Debussy. *Oeuvres complètes*. Première édition. — Paris : Durand et Cie., 1910. — 148 p.

11. Claude Debussy. *Preludes books 1 and 2* // Schirmer's Library of Musical Classics. Vol. 1972. — New York: Schirmer, 1999. — 136 p.

12. Claude Debussy. *Préludes 1er livre*. Edités par P. Solymos. — Editio Musica Budapest — 54 p.

Гарная Н. *Об исполнительской интерпретации фортепианной фактуры К. Дебюсси (на примере медленных прелюдий из первой тетради «Прелюдий» для фортепиано).* В статье рассматривается алгоритм исполнительской интерпретации фактуры в медленных прелюдиях К. Дебюсси из первой тетради «Прелюдий» для фортепиано. В качестве иллюстрации предлагаемого алгоритма используется интерпретация прелюдии «Дельфийские танцовщицы».

Ключевые слова: фактура, исполнительская интерпретация, подтекст, прелюдия, тематический комплекс, тембро-модель, фактурная модель, исполнительская версия.

Гарна Н. *Про виконавську інтерпретацію фортепіанної фактури К. Дебюссі (на прикладі повільних прелюдій з першого зошита «Прелюдій» для фортепіано).* У статті розглядається алгоритм виконавської інтерпретації фактури в повільних прелюдиях К. Дебюссі з першого зошита «Прелюдій» для фортепіано. В якості ілюстрації пропонованого алгоритму використовується інтерпретація прелюдії «Дельфійські танцівниці».

Ключові слова: фактура, виконавська інтерпретація, виконавська версія, підтекст, прелюдія, тематичний комплекс, тембро-модель, фактурна модель.

Garna N. *About performance interpretation of the piano texture of K. Debussy (on the example of slow preludes from the first book of piano «Preludes»).* In the article the algorithm of performance interpretation of texture is examined in the slow preludes of K. Debussy from the first notebook of «Preludes» for the piano. The prelude «The Dancers of Delphi» is used as an illustration of the offered algorithm of the interpretation.

Key words: musical texture, performance interpretation, implication, prelude, thematic complex, timbre-model, texture model, performer's version.

ПРОБЛЕМЫ ПЕРИОДИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ О. МЕССИАНА

Во французской музыке творческий облик О. Мессиана окружён ореолом уникальности.

Отличительной чертой творческой биографии О. Мессиана была необычайная интенсивность духовного развития, повлекшая за собой глубокие преобразования в области музыкального языка. Его вечно ищущий дух, уносящийся в необозримые божественные дали, обусловил стремительные эволюционные изменения во всех сферах творчества композитора. Поэтому о Мессиане и его наследии невозможно судить, используя традиционные музыковедческие подходы, поскольку слишком динамичен был его творческий путь. Вместе с тем, творчеству композитора были присущи и некие стабильные свойства и сквозные линии, объединяющие все этапы его творческой биографии.

Цель исследования – представить периодизацию творческого наследия О. Мессиана с учетом баланса изменяющегося и неизменного, взаимодействия мобильного и стабильного начал на разных этапах творческого пути композитора.

Задачи исследования – определить даты начала и окончания творческого пути композитора; решить проблему «первого» и «последнего» произведения в наследии О. Мессиана; уточнить временные грани внутри периодов.

Объект исследования – творческий путь Мессиана.

Предмет исследования – этапы и периоды творческого наследия О. Мессиана.

Методы исследования – принцип историзма, жанрово-стилевой подход, биографический, структурно-функциональный.

Известно, что наиболее распространёнными подходами к решению задачи периодизации творческого наследия композитора является жанрово-стилевой, согласно которому границы периода совпадают с качественными изменениями жанрово-стилевой парадигмы в наследии творца, и географический, применение которого позволяет осуществлять периодизацию наследия композитора, руководствуясь

сменами его местожительства (на основе данного подхода осуществлена периодизация творческого пути И. С. Баха, С. Рахманинова, И. Стравинского).

Однако в связи с задачей создания периодизации творческого наследия О. Мессиаана опора лишь на жанрово-стилевой подход оказывается недостаточной, а применение географического подхода – невозможным (композитор всю свою жизнь прожил в Париже). Не только и не столько жанрово-стилевыми трансформациями обусловлены смены периодов творчества французского гения, сколько изменениями в области художественного содержания в его наследии. Показательно, что именно такой подход стал основополагающим для тех исследовательских опытов разрешения данной проблемы, которые являются признанными в современном музыковедении. Возможность применения структурно-функционального метода анализа к решению исследовательской задачи разработки периодизации наследия О. Мессиаана обусловлена трактовкой его творческого пути как своего рода структуры, слагаемые которой (этапы и периоды в наследии композитора) подвергаются дифференциации на основе содержательных трансформаций, происходящих в представляющих их сочинениях.

Общепринятым для русскоязычного музыковедения является содержательный подход к периодизации творчества О. Мессина, закрепившийся в труде В. Екимовского [1]. Вместе с тем, исследователь предлагает не столько периодизацию творческого пути французского композитора, сколько её прообраз. Правомерность данного положения обусловлена тем, что автор монографии лишь группирует произведения композитора в своего рода тематические серии, установленные в хронологическом порядке. Так возникают три тематические группы произведений О. Мессиаана в исследовании В. Екимовского: религиозные, экзотические, пантеистические. О неоднозначности предложенной исследователем периодизации свидетельствует тот факт, что заключительный – четвертый этап творчества композитора, выделенный В. Екимовским, указан, исходя не из содержательного фактора, а из качественного аспекта (определение четвертого периода как «вершины»). Однако характеристика четвертого периода как вершины важна в связи с тем, что таким образом исследо-

ватель подчёркнул одно из проявлений специфики творческого пути О. Мессиаана: с точки зрения учёного, размещение кульминации творчества композитора в завершающем периоде свидетельствует о том, что именно поздний период стал наиболее ярким воплощением его индивидуального стиля.

К числу недостатков разработанной В. Екимовским периодизации творческого пути О. Мессиаана следует отнести следующие аспекты: отсутствие системы критериев периодизации творчества композитора; точных временных границ выделенных автором монографии периодов.

По-видимому, исследователь при разработке периодизации творческого наследия композитора исходил из акцентуации содержательного подхода к ее исторической классификации (структурно-функционального), что схематично может быть выражено следующим положением: смена типа содержания обуславливает смену периода.

Несмотря на ряд недочетов, концепция В. Екимовского предопределила направление развития научной мысли как в связи с выявлением предполагаемых хронологических рамок периодов творчества композитора, так и в связи с необходимостью их определения на основе содержательного подхода.

В дальнейшем, развивая подход В. Екимовского, Е. Сушеня (Белоруссия) в статье «“Очарование невозможностей” музыки О. Мессиаана» [4] предлагает мотивировку представленного предшественником разделения творческого пути О. Мессиаана на периоды. Так, Е. Сушеня, в частности, указывает, что представленная В. Екимовским периодизация детерминирована «изменениями приоритетов художественно-образного мышления, <...> обусловившими <...> “модуляции” в стилистике композиторского письма» [4, с. 352]). Помимо этого, автор статьи частично корректирует названия номинированных В. Екимовским периодов и соотносит их с определенными хронологическими рамками, а именно: I. *Религиозный период (1928–1944)*; II. *Экзотический период (1945–1952)*; III. *Пантеистический период (1953–1959)*; IV. *Синтезирующий период (1960–1992)*.

Периодизация творчества О. Мессиаана представлена также Г. Заднепровской (Россия) [2]. В данной разработке отсутствует система критериев периодизации, их номинация; указаны лишь временные рамки этапов творчества композитора и представляющие их со-

чинения. Наблюдаются некоторые разночтения хронологического характера между периодизацией творчества О. Мессиа́на в концепциях Е. Суцены и Г. Заднепровской. Так, согласно концепции российской исследовательницы, четыре периода творчества О. Мессиа́на сопряжены со следующими хронологическими границами: *Первый период (1926–1944)*; *Второй период (1945–1953)*; *Третий период (1953–1960)*; *Последний период (1960–1988)*.

Сравнительный анализ приведенных периодизаций показывает, что ни один из представленных в них периодов не совпадает с хронологической точки зрения. При этом ни один из исследователей не мотивирует, чем именно он руководствовался, выдвигая в качестве начальной ту или иную дату. Однозначное разрешение данной проблемы затрудняет отсутствие авторской нумерации сочинений – явление мало типичное для композиторского творчества первой половины XX века. Следовательно, очевидные несовпадения в представленных периодизациях творческого пути композитора являются свидетельством неоднозначности материала исследования, которым в данном случае является творчество О. Мессиа́на.

Поскольку в любой периодизации важнейшее значение имеет начало и конец творческого пути, следует уделить внимание обоснованию и утверждению данных временных границ, а также уточнению граней внутри периодов.

Начало первого периода творчества О. Мессиа́на у Г. Заднепровской датируется 1926 годом, тогда как Е. Суцены соотносит его с 1928 годом. У В. Екимовского начало первого периода колеблется от 1926 до 1930 года. Поскольку исследователь не определяет критерии, на основании которых стало бы возможным объяснить его подход к решению вопроса начала творческого пути О. Мессиа́на, следует предположить, что в одном случае автор монографии имел в виду год написания первого сочинения (1926), тогда как в другом руководствовался годом первой публикации произведения композитора (1928), а в третьем исходил из даты первого публичного исполнения его музыки (1930).

Известные данные о том, какое из сочинений О. Мессиа́на, следует считать первым, весьма противоречивы. Исторически первое написанное и сохранившееся сочинение 9-летнего О. Мессиа́на –

«Дама из Шарлот» для фортепиано – датируется 1917 годом. Однако В. Екимовский указывает в качестве такового «Небесное причастие» для органа, относительно даты возникновения которого в труде исследователя имеются разночтения. Так, В. Екимовский в основном тексте исследования датирует сочинение 1928 годом, тогда как в списке произведений композитора указывает 1926 год. Можно лишь предположить, что обнаруженные разночтения в труде В. Екимовского обусловлены тем, что исследователь привел в первом случае дату написания, а во втором – публикации произведения. В таком случае представляется корректным указывать обе даты с соответствующими характеристиками (1926 – год написания; 1928 – издания сочинения). Данными фактами дискуссия вокруг первого сочинения О. Мессиа-на и даты его появления отнюдь не исчерпывается. В дискуссионное поле входит и проблема, связанная с тем, какое именно сочинение сам композитор считал первым в своем наследии. По мнению композитора, таковым являются «Прелюдии для фортепиано» 1928–1929 г. [3]. Если же исходить из того, что первым исполненным публично произведением О. Мессиа-на стала симфоническая медитация «Забывшие приношения», то в таком случае начало творческого пути композитора должно быть связано с 1930 годом.

Приведенные сведения указывают на то, что в качестве критерия, способствующего датировке начала первого периода творчества композитора, выдвигаются качественные показатели, опора на которые и обуславливает трактовку соответствующего произведения в качестве первого. В таком случае дата начала первого периода творчества О. Мессиа-на колеблется от 1926 до 1930 года. Вместе с тем в разрешении данной проблемы представляется логичным отдать приоритет мнению композитора, считающего «Прелюдии» 1928–1929 г. своим первым сочинением. Вот почему в предлагаемой в данном исследовании периодизации в качестве точки отсчета начала творческого пути О. Мессиа-на предстает 1928 год. Это означает, что все предшествующие сочинения композитора выполняют функцию своего рода «пролога» его творческого пути.

Проблемным является и определение даты окончания второго периода творчества О. Мессиа-на. Так, у Е. Сушени такая дата связана с 1952 годом, а у Г. Заднепровской – с 1953. Если исходить из того, что

в 1953 году О. Мессиа́н написал «Пробуждение птиц» (для фортепиано и оркестра), репрезентирующее новое качество поисков композитора в области содержания, то, скорее всего, второй период должен закончиться 1952 годом, тогда как с 1953 должен начаться следующий – третий – период творческой эволюции композитора.

Окончание третьего периода в анализируемых периодизациях также отличается на один год (это – 1959 у Е. Суцzeni и 1960 у Г. Заднепровской). Эта неточность в датировке связана, очевидно, с тем, что такое рубежное сочинение, написанное на грани окончания третьего и начала четвертого периодов в творчестве композитора как «Хронохромия», датируется 1959–1960 годами. Поскольку данное произведение по своему содержанию характеризует синтезирующий период, представляется логичным отнести его целиком к 4-му периоду, дата начала которого связывается, таким образом, с 1959 годом.

Ошибочной представляется трактовка Г. Заднепровской даты завершения четвертого периода и творческого пути композитора в целом. Ведь после 1988 года О. Мессиа́н создал такие произведения, как «Улыбка» (1989), «Пьеса для фортепиано и струнного квартета» (1991), «Вспышки за...» (1988–1992). Следовательно, связывание окончания четвертого периода и творческого пути композитора с последним годом его жизни (1992), наблюдаемое в работе Е. Суцzeni, представляется объективным и потому единственно возможным.

Согласно периодизации творческого пути О. Мессиа́на, принадлежащей французским мессиа́новедам (периодизация приведена Е. Суцзени в цитируемой статье), в творчестве композитора прослеживаются четыре следующих периода: I. *Первая манера Мессиа́на (1928–1948)*; II. *Серийный или Экспериментальный период (1949–1952)*; III. *Птичий период (1953–1959)*; IV. *Микстовый период (1960–1992)*.

«Французский подход», по-видимому, являлся первоисточником приведенных вариантов периодизаций российских и белорусского учёных. Очевидно, что при датировке начала первого периода творчества О. Мессиа́на французские учёные исходят из даты публикации первого сочинения композитора. Судя по годам окончания третьего и начала четвертого периода, французские мессиа́новеды словно бы «разрывают» год начала и дату окон-

чания «Хронохромии», что не может быть принятым в качестве «истины в последней инстанции». Что касается даты, завершающей четвёртый период, то таковой в данной периодизации является год смерти композитора.

Различие между белорусско-русским и французским вариантами периодизаций заключается в том, что в первом из них учитываются в качестве определяющих содержательный фактор, изменения художественно-образного мышления композитора. Что касается второго варианта, то он отражает этапы трансформации композиционно-технических методов и стилистики письма композитора.

При сопоставлении российско-белорусских и французского вариантов периодизации становится очевидным несовпадение временных и смысловых моментов творчества О. Мессиаана.

В первом варианте первого периода акцентируется содержательный аспект, во втором – «манерный», технологический. Существует временное несовпадение содержательного и технологического аспектов, разница между ними – 4 года. Это *переходный период*, когда техника та же, но содержание уже иное.

Во втором периоде экзотическое содержание связано с серийно-экспериментальной манерой письма композитора.

Для третьего периода характерно хронологическое совпадение. Любовь к птицам и увлечение орнитологией сформировало пантеистическую направленность этого периода.

Четвёртый период – *завершающий* – также хронологически и содержательно почти совпадают в обоих вариантах. Это обобщение позднего стиля, в одном случае выраженное посредством синтеза, в другом – микста. Наблюдается родство в двух предложенных вариантах, но синтез выше, и именно это подчёркивает в периодизации творчества композитора Е. Суцены.

Периодизации российско-белорусских и французских учёных имеют несколько условный характер, так как творчество О. Мессиаана сложно поддаётся различного рода классификационным подходам, основанным на периодологических схемах.

Проведенный сравнительный анализ представляет возможным установить те смысловые акценты, которые не содержатся ни в одной периодизации.

Для всех перечисленных периодизаций характерно утверждение 4-х периодов творчества О. Мессиаана. Фактором, обуславливающим четырёхэтапный подход к периодизации творчества композитора, связан с долгой творческой жизнью О. Мессиаана, охватывающей 64 года, что несопоставимо с общепринятыми образцами для осуществления научных задач подобного рода.

Следует заметить, что один из критериев периодизации – равнозначность периодов. Для имеющихся периодизаций наряду с периодом, продолжительностью в 32 года, наличествует период в 4 года. Отмеченная неравнозначность масштабности периодов позволяет сделать вывод о промежуточном значении периода № 2 (французский вариант). Исходя из критерия равнозначности, представляется логичным укрупнить срединные периоды в четырёхфазных периодизациях, в результате чего возникнет более традиционная периодизация, основанная на концепции троичности эволюции стиля композитора.

Таким образом, периодизацию творчества О. Мессиаана должно свести к 3 периодам Их последовательно представляют:

- I. **Ранний период (1928–1948)**, который имеет 2 этапа: *становление* (1928–1934); *выработка уникальной системы музыкального языка* (1935–1948).
- II. **Центральный период (1949–1959)**, состоящий из 2 этапов: *экспериментально-серийный* (1949–1952); *музыкальный натурализм* (1953–1959).
- III. **Завершающий синтезирующий (1959–1992)**.

Чрезвычайно значительным для композитора является ранний период, его довольно долгая продолжительность связана с тем, что это не столько период формирования, сколько обнаружения тех линий, которые станут сквозными, это период утверждения и закрепления основных закономерностей творческого метода О. Мессиаана. Поскольку столь разнообразны были пути 1-ого и 2-го периодов в избранной нами периодизации, 3-й является столь продолжительным, чтобы завершить, обобщить, поднять на качественно новый уровень всё то, что было намечено композитором ранее.

В сущности, периодизацию творчества О. Мессиаана можно укрупнить и свести к 2 периодам: первый период, состоящий из нескольких этапов, это период восхождения (1928 – 1959), и второй – период за-

вершения и утверждения (1959 – 1992), но при этом восхождение продолжается, уходя в бесконечность.

В творчестве О. Мессиана эволюция не прекращается, это сквозной путь, его творчество – развёртывание главной идеи, единение веры и искусства. Используя терминологию риторических фигур, можно сказать, что его творческий путь – это *anabasis* – постоянное восхождение.

Все рассмотренные периодизации имеют характер научной гипотезы. Предлагаемые два новых подхода к периодизации творчества О. Мессиана не отрицают значения опыта предыдущих исследователей и не исключают возможности использования традиционных вариантов периодизации. Так как синтез стал главным методом творчества О. Мессиана, взаимодействие приведенных подходов к его творчеству позволяет изучить наследие композитора во всей полноте и единстве противоречий. Ни одна из предложенных периодизаций не исключает другую, так как слишком неоднозначен объект изучения. Возведение в исключительность любого подхода ограничивает многообразное наследие французского гения.

Выводы. В процессе достижения поставленной цели исследования были получены следующие научные результаты: уточнена и аргументирована дата начала первого периода в творчестве О. Мессиана, установленная на основе авторского суждения о «первом сочинении»; скорректирована дата окончания заключительного периода в искусстве О. Мессиана; исследование четырёхэтапных периодизаций творчества О. Мессиана позволило уточнить внутренние грани между периодами; на основе изучения закономерностей развития системы творческих методов О. Мессиана предложена и разработана трёхфазная периодизация творческого пути композитора, обусловленная укрупнением срединных периодов в четырёхфазной периодизации; предложена двухфазная трактовка периодизации, мотивированная максимально возможным укрупнением срединных периодов и трансформацией их в этапы; представляется, что исходя из противоречивости творческого пути О. Мессиана четырёх-, трёх- и двухфазные подходы к его периодизации носят гипотетический характер и ни в коей мере не исключают продуктивных возможностей научного исследования творчества О. Мессиана.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Екимовский В. Оливье Мессиаен. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1987. — 302 с.
2. Программа дисциплины цикла опвд по направлению подготовки бакалавров 031700. 62 «Изыячные искусства» [Электронный ресурс] / сост. Заднепровская Г. В. — Режим доступа: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-346942.html>. — Загл. с экрана.
3. Самюэль К. «Беседы с Оливье Мессиаеном» (перевод с французского, 7 глав), Париж, 1968 — глава 5 [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen/227-klod-samyuel-besedy-s-olive-messiaen-perevod-s-fr-1968-glava-5.html>. — Загл. с экрана.
4. Суценыя Е. «Очарование невозможностей» музыки О. Мессиаена (вослед 100-летнему юбилею со дня рождения) // Актуальные проблемы мировой художественной культуры. Материалы Международной научной конференции. — Гродно. ГрГУ им. Я. Купалы, 2011. — С. 351–358.
5. Холопов Ю. Теория современной композиции : Учебное пособие / Отв. редактор В. Ценова. М., 2005. — 624 с.
6. Mari P. Olivier Messiaen. — Paris, Seghers, coll. Musiciens de tous les temps, 1965, 192 p.

Жаркіх Т. Проблеми періодизації музичної спадщини О. Мессіана. Зміст статті сконцентровано навколо проблем періодизації музичної творчості французького композитора – О. Мессіана. Розглядаються варіанти періодизацій російсько-білоруських та французьких вчених. Виконаний порівняльний аналіз надав можливість встановити ті змістовні акценти, які не містяться в жодній з попередніх періодизацій.

Ключові слова: період, періодизація, композиторська творчість О. Мессіана

Жарких Т. Проблемы периодизации музыкального наследия О. Мессиаена. Содержание данной статьи концентрируется вокруг проблем периодизации музыкального творчества французского композитора – О. Мессиаена. Рассматриваются варианты периодизаций российско-белорусских и французских учёных. Проведенный сравнительный анализ представляет возможным установить те смысловые акценты, которые не содержатся ни в одной из ранее приведенных периодизаций.

Ключевые слова: период, периодизация, композиторское творчество О. Мессиаена

Zharkikh T. The periodization problems of O. Messiaen musical inheritance.

The contents of the article under analysis is concentrated on the problem of periodization in music activity of the French composer O. Messiaen. The variants of periodization by Russian-Byelorussian and French scholars have been considered. The comparative analysis carried out made possible to single out the key features absent in separate periodization.

Key words: *period, periodization, music activity of the French composer O. Messiaen.*

УДК 786.2.082.2 : 781.62

Анна Богатырева

**ИНТОНАЦИОННАЯ СЕМАНТИКА
ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ Л. БЕРНСТАЙНА**

Творческий феномен Леонарда Бернштейна (1918–1990) показателен для музыкальной культуры США, поскольку отражает свойственный ей многоуровневый *синтез* как в отношении музыкального языка (стилевой, жанровый синтез), так и в отношении пространственно-временных связей музыкально-исторического процесса (синтез европейских и американских национальных признаков; характерных музыкально-смысловых доминант барокко, классицизма, романтизма, музыки XX века).

Стремление к охвату максимально широкого круга явлений музыкальной действительности проявилось, во-первых, в творческой биографии Л. Бернштейна: известны его выдающиеся успехи в каждой из избранных областей деятельности: дирижера, композитора, лектора, телеведущего, художественного руководителя, организатора музыкальных фестивалей и летних творческих школ. Во-вторых, черты синтеза проявляются в художественных качествах, образном строе и особенностях музыкального языка фортепианных сочинений автора, сочетающих в себе черты традиционных жанро-форм европейской музыки (соната, сюита, цикл миниатюр) с признаками американских жанров (рэгтайм, блюз), находящихся на стыке эстрадной и академической традиций. Таким образом, Л. Бернштейн предстает художником *универсального дарования*, то есть представляет тот тип

творческой личности, который является преобладающим в истории американской музыкальной культуры.

В советском музыковедении наследие Л. Бернштейна осмысливалось в работах Г. Шнейерсона [4], российские исследования принадлежат Е. Дубинец [2] и О. Манулкиной [3]. В данных работах освещаются специфические черты творческого пути композитора: обстоятельства успешного начала дирижерской карьеры, характер сотрудничества со старшими коллегами, повлиявшими на профессиональные приоритеты Л. Бернштейна, особенности педагогической, просветительской и организаторской деятельности музыканта. Авторы рассматривают художественные свойства крупнейших его сочинений (симфоний, хоровых опусов, мюзиклов), акцентируют значение деятельности Л. Бернштейна для культурной среды Североамериканского континента. Вместе с тем, фортепианные сочинения композитора, отображающие становление не только его индивидуального стиля, но и специфического облика американской фортепианной музыки в целом, остаются за пределами исследовательского внимания вышеназванных музыковедов.

Актуальность темы. Изучение метаморфоз фортепианной сонаты в музыкальной культуре США XX века представляется актуальным в связи с необходимостью получения более полной картины истории жанра. В данном аспекте оригинальная композиторская интерпретация жанра фортепианной сонаты Л. Бернштейном весьма показательна, поскольку, во-первых, отображает основные тенденции развития жанра в творчестве его американских современников, во-вторых, преломляет специфику национального фортепианного стиля США. **Цель** исследования – на основе семантического анализа изучить сущность религиозно-философской концепции сочинения. **Объект** исследования – система музыкальных знаков-символов как основа драматургии сонатного цикла для фортепиано. **Предмет** исследования – трактовка Л. Бернштейном интонационных символов европейского музыкального барокко («мотив креста», интонации вздоха, мотив «постижения воли Господней») в условиях жанра американской фортепианной сонаты.

Фортепианная соната Л. Бернштейна (1938) соответствует традиции в американской музыке, идущей от творчества Ч. Айвза: соединении устойчивых семантем европейского музыкального искусства

с самобытными звуковыми формулами, сформировавшимися на Североамериканском континенте. Вместе с тем, если Ч. Айвз в качестве «европейского звукообраза» использовал в сочинениях цитаты из бетховенского наследия (ярчайший пример – введение «темы судьбы» из Пятой симфонии венского классика в текст Второй фортепианной сонаты «Конкорд»), то Л. Бернштейн ввел в художественную целостность фортепианной сонаты в качестве главного содержательного элемента распространенный в музыкальной символике «мотив креста». Семантическое наполнение, закрепившееся за данным мотивом в барочную эпоху – знаки распятия, страдания, Страстей Господних, искупления [5, с. 91] – составляет ядро образного содержания Сонаты. Дополняют драматургическую концепцию сочинения мотивы вздоха и «постижения воли Господней», введенные композитором в финале.

Фортепианная соната является вторым композиторским опытом Л. Бернштейна. Предшествует ей лишь «Музыка для двух фортепиано» (1937). Однако, несмотря на ранний период создания, в Сонате прослеживаются **стилевые признаки**, вошедшие в комплекс черт зрелого композиторского стиля Л. Бернштейна: использование переменных и нечетных размеров; нерегулярная акцентность, «ломающая» инерционную ритмическую равномерность; преобладание токкатного типа фактуры; частое применение кварто-квинтовых созвучий как в вертикальном, так и в мелодическом виде, что придает музыкальному языку изломанность, напряженность, остроту.

Соната двухчастна. Авторские ремарки, сопровождающие нотный текст, разделяются на указания темпа и подразумеваемой манеры исполнения:

I. Cadenza (Presto-Molto moderato-Rubato) – Presto

II. Largo – Moderato

Вступление в первой части сочинения носит характер каденции, что подчеркнуто ремаркой автора. Включение каденции в структуру сонаты свидетельствует о влиянии жанра концерта, что отображено и в стиле изложения сонатного опуса: виртуозная фактура, импровизационность, эффектные звуковые приемы (широкоинтервальная мелодика, обилие рельефной, нерегулярной акцентировки, контрастная игра темброво-артикуляционных сопоставлений *secco-legato*). В то же время, если в условиях жанра концерта каденция помеща-

ется, как правило, в финальном разделе определенной части цикла, то в Сонате Л. Бернштейна наблюдается обратная логика: каденция открывает первую часть, что придает сочинению черты рапсодичности, фантазийности.

В интонационно-семантической плоскости сонатный опус Л. Бернштейна объединен *сквозной интонационной идеей* – «мотивом креста». Характерной особенностью композиторской работы с данной интоной является непрерывное ее варьирование, поиск новых комбинаций изложения четырехзвучного мотива (разнообразные обращения, альтерации, регистровые переносы, вертикальные умножения) благодаря чему крестообразный музыкальный символ словно находится в процессе постоянного *становления*. Образующие данный мотив «взаимно скрещенные» (М. Друскин¹) секундовые интервалы включены в тематические образования всех главных разделов обеих частей Сонаты, в связи с чем очевидна интенсивная *семантизация* интонационной ткани сочинения.

Наибольшая концентрация мелодических вариантов «мотива креста» наблюдается во **вступлении первой части** бернштейновской сонаты. Оно содержит несколько интонационных идей, образующих тематический «каркас» сочинения. Подобная функция отводилась вступлениям в сонатах Э. Мак-Доуэлла. Вместе с тем, если сонатные вступления старшего коллеги Л. Бернштейна представляют собой размеренное, неторопливое, «одноаффектное» развертывание основных мыслей произведения, то вступление-каденция в первой части Сонаты Л. Бернштейна «полиаффектно»: репрезентирует внешне контрастные образы, связанные общим интонационным инвариантом – «мотивом креста». Более того, сквозное значение на уровне как первой части, так и всего цикла, имеет не только крестообразная интонома, но и целостные тематические образования вступления, в мелодическую и фактурную структуру которых «мотив креста» вкрапляется в качестве скрытой мелодии или коротких мелодических фрагментов.

В трех темах вступления, связанных между собой по принципу производного контраста, происходит кристаллизация интонационных структур «мотива креста». Образующие его скрещенные секунды

¹ цит. по: [1, с. 88].

«скрыты» в музыкальной ткани трех тем, следовательно, предстают в различном фактурном оформлении: 1) благодаря авторской акцентировке проступают сквозь фактуру ломаных мелодических линий первой темы вступления; 2) составляют основной «движущийся план» второй темы вступления, контрастно оттененный остинатным басом и сопрано; 3) в процессе развития второй темы полутоновые интонации вертикально умножаются, образуя «гроздь» трезвучий малосекундового соотношения; 4) в третьей теме вступления (эпизоде *Rubato*) интонаема предстает в виде самостоятельной одноголосной (или удвоенной в октаву) мелодической линии.

Таким образом, интонационный рисунок «мотива креста» демонстрирует постоянную вариативность, благодаря чему мотив каждый раз появляется в новом мелодическом виде. При этом используются широкая палитра средств тематического развития: обращение, увеличение, ракоход, а также комбинации данных приемов. Следовательно, роль вступления в бернштайновской сонате – не только ввести основную тематическую идею, но и показать стадии ее вызревания во всем многообразии интонационных и фактурных интерпретаций.

Первая тема вступления представляет собой наиболее динамичный из звукообразов произведения: изломанные арпеджированные реплики *presto*, разграниченные долгими паузами с фермой. Предельно низкий регистр фортепиано (диапазон большой октавы и контроктавы) в сочетании с быстрым темпом, нетактированная структура, непредсказуемость акцентирования усиливают беспокойство и напряженность, заложенные в энергичном *initio* темы. Нерегулярная акцентировка одинаковых длительностей (восьмых) «заявляет» о сочинении как о подлинно американском, поскольку манера акцентирования, противоречащая равномерности сильных долей, сформировалась в рамках национальных музыкальных жанров США, таких как спиричуэлс, музыка менестрельного театра и рэгтайм.

Интонационность первой темы вступления выполняет несколько функций в масштабах I части. Во-первых, тема является сквозной и одновременно *формообразующей*, поскольку каждое ее возвращение знаменует очередную важнейшую грань формы. Открывающий сочинение звукообраз появляется повторно на стыке вступления и темы главной партии. (Принцип композиторской работы с темой

вступления в данном аспекте воскрешает ассоциацию с Восьмой «Патетической» сонатой Л. Бетховена, в которой вступление также выполняет сквозную и формообразующую функции). Во-вторых, первая тема вступления обладает *темообразующей* функцией на уровне I части Сонаты, поскольку становится основой связующего и разрабаточного разделов.

Вторая тема вступления, *Molto moderato*, выделяется импульсивной ритмикой с обилием коротких пунктиров, синкоп, заливанных долей, а также хорально-аккордовым складом фактуры, что отличает ее от остальных токкатных тем первой части сонаты, представленных преимущественно одногласно. Развертывается тема неторопливо, с постоянным вкраплением новых интонационных деталей. Глубокие «колокольные» вертикали в сочетании с остротой пунктирного ритма, декламационностью интонаций и напряженностью диссонирующих гармоний создают возвышенный патетико-трагический образ.

«Мотив креста» представлен в данной теме в вертикальном варианте: в виде средних движущихся голосов аккордов, что придает ему значение динамического элемента в окружении статичного баса и заливанных крайних голосов хоральной фактуры. Сочетание внешней статики и внутренней динамики в одновременном звучании указывает на применение принципа «единовременного контраста» (термин Т. Ливановой), что указывает на преемственную связь между композиторским мышлением Л. Бернштейна и наследием его предшественников.

Третья тема вступления – нетактированный эпизод *Rubato* – дважды вторгается во вторую тему, что наводит на предположение об особом подчеркивании композитором контрастности этих тем. Авторские ремарки дополнительно свидетельствуют об этом: *Rubato* сменяется в первом случае ремаркой *rhythmically*, во втором – *a tempo*. Очевидно, вторая и третья темы вступления представляют два разноплановых образа: глубокие басы и размеренная ритмика второй темы придают ей «земной» характер, в то время как статика движения крупных длительностей, свобода от законов времени и пространства в нетактированной третьей теме вызывают ассоциации с образом потустороннего мира.

Если в первой теме вступления звуки, образующие «мотив креста», были рассредоточены в арпеджированной фактуре, во второй

теме были представлены в вертикальном (гармоническом) виде, то в третьей теме *Rubato* «мотив креста» впервые предстает в целостном *мелодическом* виде. Вместе с тем, частично сохраняется вертикальный вариант данного мотива, выраженный секундовыми «педалями», на фоне которых проводятся мелодические варианты интономы креста. Более того, концентрация секундовых интонаций и их расположение в *Rubato* таково, что происходит как бы «закольцевание» этой темы, благодаря чему отсчет ее начала можно вести от любой ноты.

Среди трех тем, образующих вступление, вторая тема получает наиболее протяженное и интенсивное крещендирующее развитие, которое также характеризуется волнообразностью. Об этом свидетельствуют постепенное разрастание темброво-регистрового диапазона, «уступообразность» динамической палитры (несколько «волн» *crescendo*, каждая из которых завершается на более высоком громкостном уровне, чем предыдущая), увеличение плотности и насыщенности фактуры с каждой новой «волной». Завершение тематического раздела происходит резко, без закругления: развертывание темы обрывается на наивысшей динамической точке, после чего следует долгая пауза. Подобный «волновой» принцип развития, с уступообразной динамикой и обрыванием каждой «волны» на интенсивно акцентированном вертикальном созвучии, характерен для первой части сонаты в целом. Так создается ассоциация с образом восхождения, медленного, отягощенного препятствиями, подъема на определенную высоту. Учитывая содержание интонационного символа, которым пронизана часть, представляется логичным предположение об образе *восхождения Христа на Голгофу* как возможной сюжетной «подоплеке» первой части цикла.

Таким образом, вступление в Сонате Л. Бернштейна играет роль интонационно-драматургической «матрицы» всего сочинения. Помимо сквозной темообразующей интономы – «мотива креста», демонстрирующей всеприсутствие в музыкальной ткани обеих частей произведения, во вступлении представлены основные типы фактурной организации Сонаты (токатность, колокольная хоральность, протяженная линейность), а также, доминирующий принцип музыкального развертывания («волновость»).

Тематический материал вступления развивается в последующих разделах первой части. При всей их контрастности выделяется объединяющий фактор: характерное для американского композиторского мышления использование сложной ритмики (переменные и нечетные размеры, синкопирование, нерегулярная акцентировка или неравномерная группировка длительностей, нарушающая метрическую равномерность и т. д.). Главная партия (ремарка *scherzando*) заимствует начальную фразу у первой темы вступления и развивает ее путем многочисленных повторений с добавлением новой интонации в конце фразы. Возникает ощущение «интонационного поиска», постепенной кристаллизации целостного контура темы.

В побочной партии главная интонация сонаты, проступающая в мелодии среднего раздела, представлена в окружении острых, характерно американских ритмов: крайние разделы побочной партии пронизаны стихией синкопированного моторного движения. Вновь композитор подчеркивается контраст «страдальческих» секундowych интонаций и токкатной «рэгтаймовой» сферы. Вероятно, сплетая в единую музыкальную целостность образы духовной (символа крестной муки Христа) и светской (танцевального ритма) областей жизни, Л. Бернштейн подчеркивает тесное соседство «возвышенного» и «земного» в реалиях человеческой повседневности.

В мелодической структуре всех тем первой части, наряду с присутствием крестообразной интонации, выявляется еще один объединяющий признак: наличие кварто-квинтовых интонаций. Кварто-квинтовое строение мелодической линии характерно для американской музыки, поскольку в истоках связано с крайне экспрессивной, даже экстатической манерой пения афроамериканцев. В фортепианных сочинениях композиторов США мелодика кварто-квинтового склада часто используется наряду с хроматическим построением горизонтали (например, в сонате С. Барбера), что отражается и в сонатном опусе Л. Бернштейна².

² Так, хроматическую сферу мелодики бернштейновской сонаты представляет «мотив креста» в разнообразных вариациях (вторая тема вступления, средний раздел побочной, вторжения в других разделах I части; основная тема II части). Сфера кварто-квинтовой мелодики представлена токкатным звукообразом первой темы вступления, развивающимся в главной теме и разработке I части, а также мелодизмом

Вторая часть Сонаты (*Largo*) демонстрирует значительную масштабность музыкального замысла, реализующегося в монументальной, полиэтапной структуре, что позволяет считать данную часть «циклом в цикле». Введения нового тематического материала в *Largo* не происходит: получают развитие вторая (*Molto moderato*) и третья (*Rubato*) темы вступления I части. Два основных тематических «зерна» обуславливают разделение музыкальной драматургии финала на два раздела. При этом тема *Rubato* составляет основу первого раздела, тема *Molto moderato* – второго, что в масштабе сонатного цикла придает «зеркальный» эффект. Кроме того, второй раздел *Largo* представляет собой фугато, благодаря чему в структуре части обнаруживаются признаки полифонического диптиха «прелюдия-фуга».

Таким образом, интонационный контур темы *Rubato* стал основой мелодизма как побочной партии *Presto* (I части), так и основной темы *Largo*. Вместе с тем, родство двух «производных» тем обнаруживается не только в области мелодии: в обоих случаях имеет место остигатное аккордовое сопровождение верхнего тематического голоса. Очевидно последовательное развитие композитором идеи интонационного единства частей сонатного цикла, реализуемого с помощью признаков поэчности, принципа монотематизма, приемов «арочности» (тематической, фактурной, ритмической).

Тематизм первого раздела *Largo* основывается на мелодическом варьировании «мотива креста». Продолжается, таким образом, развитие основной интонаемы сочинения, которая получает, в сравнении с I частью, несколько иную эмоциональную окраску. Если в *Presto* Сонаты крестообразный мотив предстал в обрамлении токкатных, угловато-изломанных интонационных построений, носящих преимущественно саркастический характер; его развитие отличалось частыми кульминационными «взлетами» с импульсивной ритмикой и мощной октавно-аккордовой фактурой, то во второй части интонаема креста предстает в распевно-протяжном мелодическом виде, оформленная длинными хоральными «педалями» в сопровождении; развитие ее отличается плавностью, текучестью. Динамичная, энергично-моторная трактовка основного смыслообраза в первой

варьированного проведения основной темы *Largo* (2-й этап первого раздела).

части сонаты сменяется философско-меланхоличной в финале, что позволяет предположить вероятное распределение драматургических функций между частями цикла: *Presto*, очевидно, воплощает сферу образов действия, движения, внешней активности; *Largo* – сферу размышления, рефлексии, внутренних переживаний.

Основная тема *Largo* словно постепенно кристаллизуется, конструируется из коротких мелодических фрагментов. Открывает вторую часть мелодическое *initio* в виде интонации «вздоха» – восходящего хроматического полутона. Затем происходит последовательное экспонирование «мотива креста» в трех интонационных вариантах. Комбинация восходящего полутона с последующим четырехзвучным крестообразным мотивом использовалась композитором в качестве тематической основы разработки в I части. Секундовые интонации «вздоха» во второй части развиваются, по сравнению с первой, более углубленно, приобретают значение одной из содержательных доминант *Largo*, связанной с образами страдания, скорби, оплакивания.

Статичное, «застылое» хоральное сопровождение темы оживляется лишь периодическими сменами гармоний в поворотных точках мелодического развития: преимущественно в кульминационных моментах либо перед вступлением новой фразы. Ритмическое оформление сопровождения представлено таким образом, чтобы нивелировать ощущение «опорности», чередования сильных и слабых долей и какой бы то ни было кратности: ровные восьмые объединяются группами 3+3+2, 3+2+3, 2+3+3; начало каждой ритмической группы залиговано с окончанием предыдущей (исключение составляет лишь момент смены гармонии). Подобная временная организация всего первого раздела *Largo* создает своеобразное впечатление ритмической «невесомости», что, вероятно, призвано воскресить звуковой образ *Rubato* из вступления I части.

Протяжная, выразительная основная тема, излагающаяся вслед за троекратным проведением «мотива креста», также основывается на секундовых интонациях, но изложенных широкоинтервальным способом. Повышение регистра в мелодии и сопровождении сочетается с авторской ремаркой *dolce*, что, очевидно, свидетельствует об общем просветлении колорита после мрачного и «тяжелого» первого восьми-

такта. Протяженной, несколько витиеватой теме придает своеобразие такой ритмический прием, как чередование заливованных и звучащих сильных долей в мелодической линии. Группировка длительностей мелодии, в соответствии с ритмической спецификой всего опуса, далека от единообразия и кратности, и представляет собой комбинацию групп «по две», «по три», «по четыре», что в сочетании с ритмически зыбким и «безопóрным» сопровождением придает теме специфическое очарование и поэтичность.

Если первый этап 1-го раздела *Largo* (условно «экспозиционный») репрезентирует важнейшие темы, имеющие сквозную роль как на уровне части, так и на уровне всего сонатного цикла, то второй этап представляет собой варьирование представленных тем. Интонационный рисунок трех вариантов «мотива креста» и протяженной темы *dolce* оказывается вплетенным в новую фактурную целостность. Мелодический голос утрачивает первоначальную лапидарность и приобретает фигурационный характер. Изломанные арпеджированные линии мелодии составляют своего рода орнаментальный узор, каркасом которого являются темы предшествующего «экспозиционного» эпизода. Подобный прием вплетения тематических фраз в фигурационную фактуру использовался автором в первой теме вступления I части, что говорит о важности данного приема в системе композиторских методов.

В новом фактурном изложении тематического материала сплетаются малосекундовые и широкоинтервальные мелодические ходы, благодаря чему в изломанном рисунке мелодического голоса обнаруживается скрытое двухголосие. Прием сочетания секундовых и широкоинтервальных интонаций в фактуре берет начало в главной партии и разработке первой части сонаты. Благодаря данному приему «страдальческие» полутоновые ходы, в рисунке которых проступает барочный символ креста, становятся органичной частью характерно американской интонационно-фактурной среды.

«Уступообразность», характерная для динамического развития *Presto*, проявляется и в *Largo*, имеющим две кульминации. 1-й раздел *Largo* венчается проведением темы *dolce* (протяженной темы начала части), которая «с силой» (ремарка автора) отчеканивается на фоне мощного оркестрального тремоло. Крайняя аффектация проявляется

также во введении в кульминацию двух кластеров на белых клавишах, охватывающих бóльшую часть диапазона фортепиано. Связка интонационных формул первого и второго разделов *Largo* осуществляется посредством проведения четырехзвучного мотива креста.

2-й раздел второй части сонаты (*Moderato*) представляет собой фугато, тема которого основывается на звукообразе *Molto moderato* из вступления I части. Броский, глубоко индивидуальный интонационный облик темы (изломанные мелодические ходы, импульсивная пунктирная ритмика) противопоставляется спокойному, размеренному противосложению (восходящий тетракорд равными восьмыми). Согласно системе баховских музыкальных знаков-символов, выведенной Л. Яворским, восходящий тетракорд ассоциируется с постижением воли Господней [5, с. 91]. Контрапунктическое сплетение данного мотива с «мотивом креста», контуры которого прорисовываются в теме фугато, отражает новую ступень в развитии драматургической канвы сочинения: факт распятия Христа подвергается осмыслению (отсюда – философская углубленность, интонации оплакивания в 1-м разделе *Largo*) и постигается его значение (просветление эмоционального тонуса по мере развития фугато – от тотальной хроматики, резких диссонансов, гармонической и ритмической неустойчивости в начале к мажорной «приподнятости», колокольной чеканности ритмики, торжественной фанфарности предкульминационного эпизода). Апофеоз фугато ознаменован появлением темы *Molto moderato* в своем первоначальном фактурном варианте. Характерно, что вторая кульминация *Largo* представляет данную тему без варьирований, в оригинальном изложении (что согласуется с преимущественно неварьированными проведениями тематических блоков в I части). Таким образом, реализуется прием тематической арки «вступление-заключение» в масштабах сонатного цикла³.

Завершает сонату «тихая» кода. Одноголосно проводится мотив креста и тема *dolce* из начала II части. Нетактированность коды образует еще одну, ритмическую арку со вступлением I части. Моно-

³ Данный прием использован в фортепианных сонатах Э. Мак-Доуэлла; востребование Л. Бернштейном этого приема свидетельствует о его укоренении и развитии в условиях национальной композиторской школы США.

дический характер коды, «истаивание» темы в верхнем регистре, авторская ремарка *wandering* (с англ. блуждающий) наводят на мысль о «потусторонней» окраске данного звукообраза. Так, сопоставление «земной» и «потусторонней» образных сфер сочинения, проявившееся впервые во вступлении I части, в коде финала приходит к логической развязке, вытеснившей «земные» ассоциации, демонстрирующей преобладание вечного над преходящим.

В *Largo* происходит пересемантизация главного содержательного элемента драматургии сонаты – «мотива креста». Если в I части в фактурном оформлении мотива преобладало действенное, «двигательное» начало, выраженное через токкатную моторность, то во II части мотив приобретает философскую углубленность, созерцательность, что проявляется в статичности хоральной фактуры, обостренности восходящих полутоновых интонаций. Значительная роль «ламентозных» мотивов скорби, вздоха в музыкальной ткани *Largo*, наряду с введением мотива «постижения воли Господней» позволяет предположить в качестве вероятной сюжетной канвы II части *оплакивание распятого Христа*.

ВЫВОДЫ. Анализ интонационной семантики фортепианной сонаты Л. Бернштейна позволяет трактовать цикл как развертывание сакрального сюжета, охватывающего ряд библейских событий, связанных со смертью Христа. Первая часть сонаты, воплощающая моторно-действенный образ шествия, реализует идею *восхождения Христа на Голгофу*. Вторая часть сонаты продолжает развитие крестообразного символа, одновременно расширяя его семантическое наполнение: с помощью восходящих секундовых «ламентозных» интонаций, пронизывающих всю звуковую ткань *Largo*, а также введения мотива «постижения воли Господней» акцентируется идея *оплакивания снятого с креста Спасителя*.

Наблюдается ряд факторов, связывающих фортепианную сонату Л. Бернштейна с наследием его коллег-предшественников: использование мотивов-символов, принципа единовременного контраста сближает сочинение с барочной эпохой, в частности, с баховским наследием; сквозная и формообразующая роль темы вступления – с сонатным творчеством Л. Бетховена, Ф. Листа, Э. Мак-Доуэлла; использование принципа монотематизма – с романтической эпохой.

Наряду с развитием элементов европейской музыкальной символики, бернштайновский сонатный опус представляет собой значительную веху в «американской истории» жанра фортепианной сонаты. Реализованные в рамках сочинения признаки национальной американской музыки (ритмико-фактурные особенности рэгтайма, мелодические приемы афроамериканской вокальной манеры) отображают процесс созревания национального фортепианного композиторского стиля, протекавший в США в 1930-х годах.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире [Текст] / Берченко Р. Э. — М. : Классика-XXI, 2005. — 372 с.
2. Дубинец Е. *Made in the USA*. Музыка – это все, что звучит вокруг [Текст] / Е. Дубинец. — М. : «Композитор», 2006. — 416 с.
3. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. [Текст] / О. Б. Манулкина. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. — 784 с.
4. Шнеерсон Г. *Портреты американских композиторов [Текст] / Г. Шнеерсон*. — М., Музыка, 1977. — 232 с.
5. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «Французских сюит» И. С. Баха [Текст] / Б. Яворский, В. Носина. — М. : Классика-XXI, 2002. — 156 с.

Богатырева А. Интонационная семантика фортепианной сонаты Л. Бернштейна. Рассматривается специфика композиторской трактовки музыкально-риторических «знаков-символов» европейского барокко в условиях жанра американской фортепианной сонаты. Предлагается версия драматургической концепции сонатного опуса Л. Бернштейна, основанной на библейском сюжете.

Ключевые слова: интонационная семантика, американская фортепианная соната, Л. Бернштейн.

Богатырьова А. Інтонаційна семантика фортепіанної сонати Л. Бернштейна. Розглядається специфіка композиторської трактовки музично-риторичних «знаків-символів» європейського бароко в умовах жанру американської фортепіанної сонати. Пропонується версія драматургічної концепції сонатного опусу Л. Бернштейна, заснованої на біблійному сюжеті.

Ключові слова: інтонаційна семантика, американська фортепіанна соната, Л. Бернштейн.

Bogatyriova A. Intonational semantics of the L. Bernstein's piano sonata. Under consideration is the specific compositional interpretation of the musical-rhetorical «signs and symbols» of the European Baroque in the genre of the American piano sonata. It is proposed the version of the L. Bernstein's sonata dramatic concept, based on the biblical story.

Key words: intonational semantics, American piano sonata, L. Bernstein.

УДК 78.03

Григорий Ганзбург

К ТИПОЛОГИИ КОМПОЗИТОРСКИХ ПОКОЛЕНИЙ

Когда сопоставляешь даты жизни композиторов, поначалу кажется, что они расположены на шкале времени хаотично, но потом за цифрами видишь закономерность: приходят и уходят *поколения*, каждому из которых отведено строго определенное время активности. И композиторам каждого поколения свойственны, помимо индивидуальных качеств, также и общие *типологические* черты.

Цель настоящей статьи – выявить закономерность, обусловившую типологические различия между поколениями композиторов. **Объектом** исследования служит творческая деятельность трех поколений композиторов-романтиков в аспекте их отношения к синтетическим жанрам. **Предметом** исследования является цикличность смены композиторских поколений. В качестве **методологии** исследования избран генерационный подход, предложенный и апробированный в предыдущих публикациях [2], [3], [4], [5], [6], [7], [8], [9], [10] группирующий факты истории творчества не по национальным школам, стилям, жанрам, а по поколениям.

В. Дж. Конен в статье «История, освещенная современностью» и в книге «Театр и симфония», рассматривая внемузыкальное в музыке, указала на факт *регулярного чередования* исторических периодов, когда попеременно превалирует то музыка, связанная с внемузыкальными компонентами (главным образом словесными), то музыка, свободная от внемузыкальных компонентов [14], [15]. Причина такого чередования лежит в механизмах формирования интонационного фонда эпохи.

Развив идею В. Дж. Конен, мы можем представить процесс следующим образом (для краткости излагаю предельно схематично):

1. При появлении каждого стиля, композиторы создают для воплощения нового, прежде не освоенного музыкой содержания, новые выразительные средства. До тех пор, пока эти средства публике не знакомы, композитору приходится связывать их с внемузыкальными элементами (словесным, визуальным, сценическим, эмоционально-чувственным, психологическим). Связывать таким образом, чтобы приучать слушателя мысленно – сознательно, а потом и подсознательно – ассоциировать те или иные новые элементы музыкального языка (интонационные, ладо-гармонические, метроритмические, темброво-колористические) с определенным набором понятийно-предметных соответствий. По ходу воздействия синтетического произведения внемузыкальные компоненты всякий раз расшифровывают, комментируют, семантизируют каждый из нововведенных элементов музыкального языка, приучая слушателя определенным образом на них реагировать. Накапливается некоторый опыт восприятия однократных или повторяющихся музыкально-словесных, музыкально-танцевальных, музыкально-сценических и т. п. устойчивых сочетаний, в результате чего собственно музыкальные элементы начинают приобретать в сознании и подсознании слушателей постепенно разрастающийся «семантический ореол». Таким образом, для каждого элемента музыкального языка задается «алгоритм восприятия».

2. Позднее, когда в индивидуальном и коллективном слушательском сознании (и подсознании) возникли, а потом зафиксировались устойчивые связи музыкальных компонентов с соответствующими внемузыкальными реалиями, появляется возможность их разъединить. При этом внемузыкальные компоненты (слово, сюжет, зрительный ряд) выносятся за пределы звучащей ткани и образуют *программу* инструментального произведения, что создает более или менее контролируруемую автором цепочку ассоциаций.

3. Наконец, на последнем этапе элементы системы музыкального языка, характерной для данного стиля, уже настолько семантизированы (устойчиво связаны в сознании и подсознании массы слушателей с определенными образно-эмоциональными значениями), что стано-

вится возможным отказаться от каких-либо немзыкальных средств семантизации. Музыка уже и без их помощи вызывает у подготовленной аудитории адекватную реакцию условно-рефлекторного типа, основанную на предшествовавшем опыте восприятия синтетических произведений. Композиторы могут теперь оперировать исключительно музыкальными средствами и публика понимает без слов смысл происходящего в произведении, абстрагируясь от конкретных вербализованных понятий или визуальных иллюстраций. В сознании и подсознании слушателя создается свободная цепь ассоциаций, не контролируемая автором. Лишь на этом, третьем этапе музыканты могут полноценно общаться со слушателями при помощи «чистого» инструментализма.

Однако этот долгожданный этап, раскрепощающий музыку, освобождающий ее от оков немзыкальной сюжетности, дающий композитору свободу действий, независимость от приземленной конкретизации, – именно этот этап всегда оказывается предкризисным. Созревший стиль умирает, уступая место новому молодому стилю, которому предстоит пройти через такие же три стадии развития. Новые авторы привнесут свои языковые средства взамен или в дополнение к существующим и всё придется начинать сначала, привязывая новые непривычные, непонятные *интонации* и *созвучия* к старым, хорошо известным, понятным *словам*. Процесс движения от сниженной конкретики к высокой абстракции повторится в каждом следующем стилевом цикле.

И сколь бы далеко ни зашел процесс семантизации музыкального материала (в ходе которого фонические элементы вбирают в себя образно-смысловой заряд словесности), музыка продолжает удерживать связь со словом.

Есть три уровня такой связи.

- Первый уровень (непосредственная связь) проявляется в произведениях с участием *звучащего* слова;
- второй уровень (опосредованная, дистанцированная связь) – в произведениях с участием вербального элемента, вынесенного за пределы музыкального текста (программный инструментализм);
- третий уровень (скрытая вербальность) – в произведениях с *незвучащим* словом («чистый» инструментализм).

Во всех трех случаях суть этого явления можно выразить одной ключевой фразой Р. Шумана: «Музыкальный звук есть вообще переплощенное слово» (цит. по: [13, с. 119]).

На разных этапах созревания стиля музыка может всё дальше отходить, абстрагироваться от слова, ослаблять связь с ним, но лишь до определенного момента. Когда отдаление музыкального материала от слова достигнет критической степени, связь оборвется (или перестанет ощущаться) и стиль сменится новым, который будет опять непосредственно связан со *звучащим* словом.

Важна в связи с этим идея Э. Т. А. Гофмана о поступенном восхождении искусства к высотам художественной абстракции. Анализируя его идею, Д. В. Житомирский писал: «Стихи, которым уступает место проза, пение, которое вбирает в себя стихи и затем господствует над ними – всё это, по Гофману, разные ступени *возвышенной речи*, которую с необходимостью порождает *возвышенное содержание*» [12, с. 64].

Если мы дополним этот перечень этапов последующими двумя стадиями, в ходе которых программный инструментализм вбирает в себя пение, а «чистый» инструментализм поглощает собою *программный*, то увидим все пять этажей историко-стилевой пирамиды и приблизимся к пониманию причин того, почему эта пирамида, будучи построенной до вершины, падает. (И уступает место молодому стилю, пирамида которого начнет возводиться снизу.)

Первые два этапа развития, перечисленные Гофманом (проза и поэзия), проходят в недрах *литературы* (словесности), остальные три принадлежат эволюции *музыкального* стиля. Они-то и определяют функцию каждого из трех поколений композиторов, работающих на протяжении определенного стиливого периода.

На примере истории романтического стиля в музыке все три стадии эпохально-стилевого цикла прослеживаются достаточно ясно. К 1-му поколению романтиков мы относим Вебера, Россини, Шуберта, Глинку [10]; ко 2-му поколению – Мендельсона, Шопена, Шумана, Листа, Вагнера; к 3-му поколению – Брамса, Бизе, Чайковского (перечни неполные). В момент кульминации венского классицизма с его последним эпохальным достижением – бетховенским инструментализмом, является Шуберт, и «неожиданно» центр

тяжести перемещается со сложной, высокоорганизованной композиции поздних классиков на – кажущуюся примитивной – романтическую песню (Lied): вокальную мелодию с фортепианным аккомпанементом¹. «О романтиках первой половины девятнадцатого века, и о немецких в особенности, – пишет Д. В. Житомирский, – можно сказать, что они в известном смысле начали “сначала”, то есть снова (как и предшественники зрелого классицизма) сделали центром внимания простые жанры и формы, заимствованные из “натуры”». [13, с. 379]

Таким образом, при смене музыкально-исторического стиля происходит движение к новому через *упрощение*. Потом, уже в ходе развития, «старения» стиля, движение к новому будет происходить через *усложнение*.

Второе поколение романтиков перенесет центр тяжести на программный инструментализм (Мендельсон, Шуман, Берлиоз, Лист, Вагнер, Сметана, в России – Даргомыжский, Рубинштейн, Балакирев) и, наконец, третье поколение придет «на всё готовое» и, используя устоявшийся интонационный «лексикон», сможет, обходясь без внемузыкальных вспомогательных средств, подняться к высоким духовным абстракциям «абсолютной» музыки – «чистого» инструментализма (Брамс, Франк, Брукнер, Дворжак, Глазунов).

Когда Гофман писал о музыке, которая – единственная из всех искусств – «имеет своим предметом бесконечное <...>, открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несканзанному томлению» [11, с. 27], он (Гофман) мечтал именно о таком, третьем этапе эволюции музыкального стиля. Впрочем, «чистый» инструментализм никогда не бывает до конца «очищен» от влияния внемузыкальной образности («внешнего, чувственного мира»), по-

¹ Такое происходило в истории музыки не раз. Например, в конце XVI века, в пору зрелости полифонического многоголосия, на фоне роскошного великолепия мадригалов Флорентийская камерата предлагает кажущийся примитивным прием сольного пения, сопровождаемого цифрованным басом. В результате в практику входит новый жанр – опера и новый музыкальный склад – гомофония, со всеми далеко идущими последствиями этих нововведений.

сколькx семантизированная интонационность успела на предыдущих этапах становления стиля вобрать в себя образно-смысловую заряд словесности.

Тонкое понимание закономерностей такого рода высказано в статье Шумана 1839 года о Ноктюрнах и Салонных пьесах А. Феска. Тут имеется специальное рассуждение о том, в каком случае словесная программа нужна, а в каком нет, и почему: «<...> содержание своих “Салонных пьес”, – пишет Шуман, – композитор уточнил эпиграфами из стихотворений Генриха Шюца. В ноктюрнах слов не потребовалось, так как все они выдержаны в старом, знакомом характере, полюбившемся нам еще со времен Фильда» [18, с. 240].

Произошедшая с музыкальным языком семантизация – необратима. И для каждого последующего внесения в музыку новых смысловых сфер приходится обновлять и «перекодировать» набор языковых элементов, переходя при этом к новому стилевому нормативу, а значит – разрушать старый норматив, чем и определяется новаторство в искусстве.

Р. Шуман, стараясь помочь своим современникам осознать закономерность эволюции жанра симфонии от бетховенского «чистого» инструментализма (исключая Шестую симфонию) к программному инструментализму романтиков, дал разъяснение этого сложного музыкально-исторического вопроса почти беллетристично (в виде воображаемого диалога между дилетантом отсталых, консервативных взглядов, с одной стороны, и сторонником прогресса, с другой). В статье 1836 года он пишет: «Нередко случается, что мы, художники, честно просидев полдня за работой, попадаем в окружение дилетантов, и притом самых опасных, так как они знают симфонии Бетховена. “Сударь, – начинает первый, – истинное искусство в лице Бетховена достигло своей вершины; всё, что выходит за эти рамки, – грех, мы непременно должны возвратиться на прежний путь”. “Сударь, – отвечает другой, – вы не знаете молодого Берлиоза; с него начинается новая эра, музыка вновь вернется к тому, с чего она начала, то есть к речи и во имя речи”. “Это намерение, – вставляет первый, – довольно ясно видно и в увертюрах Мендельсона”». [17, с. 281–282]

Описанная в настоящей статье схема стадийной эволюции *эпохального* стиля может поначалу показаться противоречащей

некоторым фактам истории *индивидуального* творчества ряда композиторов, поскольку, например, у Шуберта (романтика первого поколения) есть не только музыка с текстом, но и программно-инструментальные (фантазия «Скиталец»), и беспрограммные инструментальные сочинения (сонаты, симфонии). В свою очередь, у композиторов второго поколения имеются не только программные вещи. Например, у Шумана огромная часть наследия – синтетические литературно-музыкальные композиции (песни, вокальные циклы, лидершпили, оратории, опера). А в наследии композиторов третьего поколения – не только беспрограммный инструментализм (например, у Брамса помимо симфоний в изобилии песни, у Чайковского – программные увертюры-фантазии, романсы, оперы, балеты).

Означает ли это, что предложенная схема, не работает на уровне индивидуального композиторского стиля, а только на уровне стилевой эпохи? Нет, описанная логика последовательного перехода от текстовой музыки к программной, а от программной к «абсолютной» – действует одинаково на всех уровнях: эпохального стиля, индивидуального стиля и ниже – на уровне индивидуального стилистического периода. Если рассмотреть действие данной логики начиная с базового (серединного) уровня, то видно, что принцип становления индивидуального композиторского стиля универсален и продолжает работать как на микро-уровне (при чередовании периодов творчества одного композитора), так и на макро-уровне (при чередовании музыкально-исторических стилевых эпох).

Композитор любого поколения в своем творчестве не только использует музыкально-выразительные средства, выработанные искусством его эпохи, но и привносит индивидуальные новшества. Так, романтики второго поколения (Мендельсон, Шуман, Лист и др.) не только опираются на языковые средства, уже прошедшие начальный этап семантизации у романтиков первого поколения, и создают на этой основе программный инструментализм, но каждый из них помимо этого вносит свое новое содержание и вырабатывает для его воплощения собственные средства музыкального языка. Каким образом он может сделать свои языковые новации понятными слушателю? Для этого и композиторам второго поколения, как первопроходцам, – бывают нужны синтетические жанры, в которых новые музыкальные

компоненты соприкоснутся с внемзыкальными и семантизируются. Точно так же дело обстоит и с композиторами третьего поколения, когда они вносят индивидуальные языковые новации. Им приходится на какое-то время спуститься с высот «чистого» инструментализма и пройти через стадии текстовой и программной музыки. На протяжении творчества композитора такая ситуация, при которой приходится распрощаться с одними средствами и изобрести другие, может возникать неоднократно, из-за того, что, как пишет В. Соловьев, «чувство современности <...> требует открытий, а не повторений, <...> взгляд <...> на традиционный материал потому и влюбленный, что прощальный» [16, с. 271–272].

Язык любого сочинения талантливого автора – компромисс между общепринятым и новонайденным. Композитор постоянно балансирует между старыми и новыми средствами, и когда такое балансирование нарушается в пользу одной из сторон, наступает сбой творчества, кризис, после чего необходима стилевая переориентация. При этом прежний стиль, отработавший своё, остается в руках у эпигонов, они по инерции продолжают говорить на том старом языке, на котором уже не скажешь ничего нового, а новатор временно оказывается «вне игры», поскольку его новый язык окружающие еще не научились понимать. Каждая следующая порция вносимого композитором нового содержания (а за ним и новых языковых средств) – требует для своего внедрения в культуру (и усвоения ею) очередного нового цикла поступенных переходов от вокальной музыки через программную к «абсолютной».

Случается и так, что композитор, успевший высказать новые художественные идеи в инструментальных жанрах (которые, как бы опередив события, включились прежде вокальных), потом бывает вынужден вернуться назад и восполнить недостающие звенья, сочинениями в синтетических жанрах. Например, после периода работы преимущественно в сфере инструментализма Р. Шуман в 1840 году («год песен») рассуждает в письме к В. Г. Риффелю: «Только бы мне найти побольше людей, которые понимают меня, мой образ мыслей. С вокальными сочинениями, надеюсь, мне будет легче» [19, с. 563]. Такие отступления от обычного порядка следования событий осложняют взаимопонимание между художником и его современниками, но

ничего не меняют для потомков, которые все равно должны осваивать его наследие, переходя последовательно от синтетических произведений к программным, а от них – к «чисто» музыкальным.

Любой человек – музыкант или слушатель – в своем индивидуальном развитии проходит последовательно (хотя и в более краткие сроки) все те стадии, которые проходило искусство в каждую стилевую эпоху. То есть каждый вновь родившийся человек для освоения эпохальных стилей барокко, классицизма, романтизма, индивидуальных стилей Баха, Моцарта, Шумана, Брамса, Малера, Равеля, Шостаковича – неизбежно должен повторить путь от жанров словесно-музыкальных (вокальных) через программно-инструментальные к «чисто» инструментальным.

Изложенное здесь понимание историко-стилевых процессов в музыке связано с некоторыми элементами теории интонации Б. В. Асафьева, в частности с идеей «интонационного словаря» эпохи. Различие коренится в том, что Асафьев, насколько можно судить об этом по известному рассуждению в книге «Музыкальная форма как процесс», представлял путь, ведущий к чистому инструментализму, как однонаправленный, прямолинейный процесс. Он пишет: «Свершается длительное, веками измеряемое, освобождение музыки от совместных с ней “временных искусств”. <...> Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) <...>. Этот путь музыкальной интонации к музыке как самостоятельному выявлению интонации идет <...> в близком взаимодействии с возникновением всецело музыкальных явлений и закреплении в общественном сознании качеств и форм только музыки как непосредственного музыкального обнаружения человеческого интеллекта». [1, с. 212]

Выводы. Не принимая схему *однонаправленного прямолинейного (векторного)* движения от синкретизма к *только музыке* (по Асафьеву), мы представляем этот процесс как идущий по кругу, *циклический*, то есть как *круговорот* закономерно повторяющихся событий при переходах от синтетических жанров через программный и «чистый» инструментализм вновь к синтетическим жанрам.

Вводя в публикации 1998 года [10] понятие композиторского поколения (или *генерации*) как музыкально-историческую катего-

рию, мы исходили из того, что авторы, живущие во всех странах (в разных социальных слоях и общественно-политических условиях), связаны между собою не только геолокационной, этнической или социальной, но и иной общностью: единством поколения. Существует отчетливая типологическая общность между композиторами каждой из генераций. Значение и перспективы изучения *генерационного* аспекта истории искусств видятся, конечно, не в том, чтобы он подменил собою иные подходы, издавна практикуемые в музыковедении. Применение типологии *композиторских поколений* в работах о Россини, Шуберте, Глинке, Шумане, Листе позволило выявить новые закономерности их творческого пути. Предлагаемый генерационный подход, группирующий факты истории творчества музыкантов – композиторов и исполнителей – не по национальным школам, стилям, жанрам, а по поколениям (что наиболее естественно, когда изучаются живые объекты), – это еще один дополнительный, необходимый и многообещающий инструмент исследования в руках музыковеда-историка.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б. Асафьев (Игорь Глебов). — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.
2. Ганзбург Г. Користувачам лістівських видань / Г. Ганзбург // *Європейський музичний романтизм : Ференц Ліст : Каталог виставки / Укладачі Романова Е. І., Християн О. М., Долбня В. А. — Харків, 2005. — С. 4–7.*
3. Ганзбург Г. Користувачам шуманівських видань / Г. І. Ганзбург // *Європейський музичний романтизм : Роберт Шуман : каталог виставки / Харк. держ. б-ка ім. Короленка ; укладачі Романова Е. І. [та ін.]. — Харків, 2004. — С. 4–18.*
4. Ганзбург Г. Рахманиновський кризис 1897–1901 годов: суть и последствия / Г. Ганзбург // *Творчество С. В. Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. — Тамбов — Ивановка : Изд-во ТГТУ, 2003.*
5. Ганзбург Г. Користувачам шопенівських видань // *Європейський музичний романтизм : Фредерик Шопен : Каталог виставки / Укладачі Романова Е. І., Християн О. М., Долбня В. А. — Харків, 2003. — С. 4–7.*
6. Ганзбург Г. Россини и Глинка: что общего? / Г. Ганзбург // *Музыка и время. — 2003. — № 5. — С. 32–35.*

7. Ганзбург Г. *Стилевой кризис Глинки и «россиниевский синдром»* / Г. Ганзбург // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Том 1 : *Материалы международных науч. конф. : в 2-х тт. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 176–184.*
8. Ганзбург Г. *Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия* / Григорий Ганзбург // *Муз. академия. — 2003. — № 3. — С. 171–173.*
9. Ганзбург Г. *Три поколения композиторов-романтиков в их отношении к синтетическим жанрам* / Григорий Ганзбург // *Муз. академия. — 2001. — № 3. — С. 135–141.*
10. Ганзбург Г. *Что общего между Россини и Глинкой, или Типологическая особенность романтиков первого поколения* / Г. И. Ганзбург // *Аспекти історичного музикознавства : Дослідження і матеріали : зб. ст. / Харк. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Л. І. Шубіна та ін.]. — Харків, 1998. — С. 207–212. — (До 50-річчя кафедри історії музики).*
11. Гофман Э. Т. А. *Избранные произведения : в 3 т. : [пер. с нем.] / Эрнст Теодор Амадей Гофман. — М. : Гос. изд-во худож. лит., 1962. — 3 т. — 520 с.*
12. Житомирский Д. В. *Избранные статьи* / Д. В. Житомирский. — М. : Сов. композитор, 1981. — 391 с.
13. Житомирский Д. В. *Роберт Шуман : очерк жизни и творчества* / Д. В. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 880 с. — (Классики мировой музыкальной культуры).
14. Конен В. Дж. *Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии* / В. Дж. Конен. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1975. — 479 с.
15. Конен В. Дж. *Читая книгу о Шумане* / В. Конен // *Этюды о зарубежной музыке* / В. Конен. — Изд. 2-е, доп. — М., 1975. — С. 214–224.
16. Соловьев В., Мелоян Ф. *Грани реальности: Критический диалог* / Вл. Соловьев, Ф. Мелоян // *Дружба народов. — 1974. — № 12. — С. 271–279.*
17. Шуман Р. *О музыке и музыкантах : собр. статей. В 2 т. Т. 1 / Р. Шуман ; сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1975. — 408 с.*
18. Шуман Р. *О музыке и музыкантах : собр. статей. В 2 т. Т. 2 А / Роберт Шуман ; сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1978. — 328 с.*

19. Шуман Р. Письма. [В 2 т.]. Т. 1. (1817–1840) / Роберт Шуман ; [пер. с нем. А. А. Штейнберг]. — М. : Музыка, 1970. — 720 с.

Ганзбург Г. К типологии композиторских поколений. Обсуждается генерационный подход к периодизации музыкального процесса, группирующий факты истории творчества музыкантов — композиторов и исполнителей — не по странам, стилям, жанрам, а по поколениям.

Ключевые слова: типология, композиторское поколение, генерационный подход, стилевая эпоха, творческий период.

Ганзбург Г. До типології композиторських поколінь. Обговорюється генераційний підхід до періодизації музичного процесу, що поєднує факти історії творчості музикантів — композиторів та виконавців — не за країнами, стилями, жанрами, а за поколіннями.

Ключові слова: типологія, композиторське покоління, генераційний підхід, стильова епоха, період творчості.

Hansburg G. Towards the typology of composer generations. On the issue of the generation approach to the periodization of the musical process, which groups up the history facts of musicians', composers' and performers' works, based not on the countries, styles and genres but on the generations.

Key words: typology, composer generation, generation approach, style epoch, creative period.

УДК 78.072.2

Игорь Приходько

«ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПОДХОД» И ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

Юбилей — прекрасный повод подумать не только о достижениях и победах, но и о нерешённых проблемах. Приподнятое юбилейное настроение особенно благоприятно для размышлений о последних: оно вселяет уверенность в своих силах и способности найти решение для любой из встающих перед нами проблем.

После присоединения Украины к Болонскому процессу отечественное высшее образование, включая музыкальное, столкнулось с множеством новых и достаточно необычных трудностей. Можно

с уверенностью утверждать, что для студентов нашего вуза – в особенности исполнительских специальностей – наиболее серьезными стали те, которые связаны с необходимостью для получения квалификации бакалавра и магистра защищать письменные дипломные работы.

В более выгодном положении здесь оказываются хормейстера, которые на протяжении первых лет обучения должны составлять аннотации к произведениям, входящим в их экзаменационные программы. Благодаря этому они не утрачивают навыков письменного изложения своих мыслей об исполняемых произведениях и подходят к написанию дипломов на соискание квалификационного уровня бакалавра относительно подготовленными. Другие же исполнители с необходимостью писать развёрнутые тексты впервые вплотную сталкиваются лишь на четвёртом году обучения. Отсутствие предварительной подготовки не может не сказываться на качестве текстов, выносимых на защиту.

Но это лишь одна и не самая существенная часть проблемы. Другая и гораздо более важная заключается в следующем: предполагается, что и музыковеды, и исполнители в своих работах преследуют сходные цели, пользуются одними и теми же научными методами, а значит и никаких принципиальных различий между их текстами быть не должно. Те же отличия, которые нередко бросаются в глаза, обобщают с помощью понятия «исполнительское музыкознание», имеющего уничижительный оттенок.

Критерии, с которыми обычно подходят к «исполнительским» научным работам, вытекают из традиций преподавания музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин, сложившихся в советские времена и поддерживаемых в отечественных высших музыкальных учебных заведениях: студенты-исполнители изучают те же самые предметы, что и музыковеды или композиторы¹, но в сокращённом и упрощённом виде.

В последние годы, однако, здесь происходят некоторые позитивные изменения²: так, в учебнике полифонии Ю. К. Евдокимовой [2]

¹ В советский период музыковеды и композиторы обучались по почти идентичным программам. В последнее время наблюдается тенденция к обособлению композиторского образования от музыковедческого и сближению его с исполнительским.

² К сожалению, пока что они затрагивают в основном наших российских коллег.

учитывается опыт работы со студентами не только музыковедческого, но и дирижёрско-хорового факультета, в учебнике полифонии Т. Н. Дубравской [1] материал организован в соответствии с запросами студентов-исполнителей (преимущественно пианистов). Примечательно, что в обоих учебниках использован исторический, а не «систематический» метод изложения материала: средства музыкальной выразительности изучаются в той последовательности, в которой их осваивала европейская музыкальная культура, а не в абстрактно-логическом движении от простого к сложному, конечной целью которого является охват некой универсальной – и потому вневременной – системы выразительных средств.

Учёт интересов музыкантов-исполнителей свидетельствует о позитивных сдвигах в музыковедческом мышлении: оно постепенно приспосабливается к фактическому положению вещей в современной музыкальной культуре, где центральной фигурой оказывается уже не композитор или музыковед, а исполнитель. Следующий шаг в данном направлении заключается в том, чтобы расширить область научных интересов теоретического музыкознания³ за счёт более активного и тщательного изучения исполнительской деятельности. При этом важно учитывать, что последняя не является сугубо эмпирической и не сводится к «физическим упражнениям» за инструментом: в ней непременно присутствует аналитическое интеллектуальное усилие, которое так или иначе организует работу исполнительского аппарата. Цель настоящей статьи и состоит в том, чтобы выявить специфические особенности исполнительского анализа, которые могут обогатить арсенал методов теоретического музыкознания.

³ Вопрос о том, в какой мере в современных условиях сохраняется установленное Гвидо Адлером разделение музыкознания на «систематическое», историческое и этническое, требует специального обсуждения, выходящего за рамки данной статьи. Условимся считать, что исследования диахронного (исторического) и синхронного (систематического) аспектов существования музыки дополняют друг друга и представляют собой разные стороны теоретического истолкования музыки. Говоря о теоретическом музыкознании, будем иметь в виду объяснительный характер музыковедческой деятельности в целом (в отличие от практической деятельности по производству музыки), а не ту область науки о музыке, которую обычно представляют в виде триады «гармония-полифония-форма».

Сосредоточим внимание на той области исполнительства, где исходным пунктом материализации музыкальных замыслов является графический нотный текст. При этом за пределами нашего внимания оказывается множество очень важных явлений современной музыкальной культуры. К ним относятся и различные направления «академического» авангарда, и та обширная область современной музыкальной практики, которая лишь в общих чертах характеризуется понятием «популярная музыка». Отсутствие необходимости в нотном тексте или его вспомогательная роль свидетельствует отнюдь не о «маргинальности» названных течений, а об огромном разнообразии способов существования музыки в современном мире. Нотный текст на сегодняшний день является не единственно возможным, но лишь наиболее изученным способом существования музыкальных произведений. Отношения, возникающие вокруг него, наиболее привычны для музыканта, получившего или получающего академическое образование. Другие современные типы производства музыки должны постоянно напоминать об ограниченности исследуемого нами опыта и обуздывать неоправданное стремление к универсализации полученных результатов.

Итак, уже на стадии формирования объекта исследования мы сталкиваемся с важнейшим методологическим требованием. Оно заключается в необходимости сознательно обозначить границы той области исследовательских интересов, за пределами которой интересующая нас проблема теряет свою значимость, растворяется во множестве других, не менее важных. Музыкаловедческое исследование, не осознающее собственных границ, установленных музыкальным материалом или конкретным способом производства музыки, теряет научную ценность ровно настолько, насколько оно предъявляет претензию на универсальность.

В теоретическом музыкознании требование чётко обозначить границы чаще всего представляет собой призыв к интеллектуальной честности и добросовестности, но, к сожалению, отнюдь не обязательное руководство к действию. В то же время для любой исполнительской деятельности границы, установленные музыкальным материалом, естественны и очевидны: пианист играет не «жанр фортепианной сонаты в творчестве Бетховена», а сонату Бетховена, хор поёт

не «особенности имитационной техники Палестрины», а мотет или мадригал этого композитора.

Конкретность исполняемых произведений обуславливает специфическое интуитивное понимание музыкантами-практиками многих базовых понятий, используемых в теории музыки. К примеру, особенности жанра произведения либо стиля композитора освещают те или иные детали нотного текста, но этот свет не проливается на произведение извне, из научных трудов (хотя вовремя сказанное меткое слово может преобразить слышание музыки), но исходит из самого звучания. Представления исполнителей о жанре и стиле опираются в первую очередь на то, как они играют и слышат в исполнении коллег конкретные произведения.

В этом отношении музыкант-исполнитель стоит на тех же позициях, что и средневековый философ-номиналист: для обоих абстрактные понятия представляют собой не автономные и реифицированные (наделённые вещным существованием) сущности, а лишь «надписи», наносимые с разными целями на реально существующие вещи. Стиль и жанр для музыканта-исполнителя – не «что», а «как». То же самое можно сказать и о других понятиях, наделённых, казалось бы, значительно большей конкретностью: доминантовая функция в гармонии – не тот или иной аккорд, а свойство различных аккордов стремиться к устойчивому тональному центру, субдоминанта же – стремление оспорить устойчивость тоники; подвижной контрапункт – такое воспроизведение многоголосного соединения, при котором происходит перемещение его мелодических компонентов с одних этажей фактуры на другие и т. п.

Такой способ понимания показывает, что вся веками складывающаяся музыковедческая терминология в сущности отражает сверхзадачу нашего искусства – преобразовать разворачивающееся во времени звучание в пространство, заполненное звуками. Было бы серьёзным заблуждением считать, что эта недостижимая цель уже достигнута и аппарат словесного описания музыкальных феноменов, отданный в руки музыковеда, превратился в неподвижный и неизменный «пульт управления» музыкой.

Впрочем, иллюзия власти музыковеда над музыкой и музыкантами так же стара, как и сама наука о музыке. Внимание учёных пифагорей-

цев было сосредоточено на воплощённых в звучании универсальных законах мироздания, тогда как пение и игра на музыкальных инструментах были уделом ремесленников. На протяжении многих столетий после того, как Гвидо Аретинский заложил основы современной нотации, общение между музыковедами и исполнителями протекало в жанре монолога. Музыковед должен обучить будущего музыканта нотной грамоте и умению называть соответствующими именами различные сочетания звуков, рассказать о правилах соединения голосов, строении музыкального произведения и, наконец, об универсальных законах музыки. Отношения учителя и ученика, которые складывались веками и даже тысячелетиями, продолжают формировать ведущий жанр музыковедческой коммуникации.

Одновременно складывалась другая система отношений, внутри которой происходило освоение практических навыков пения и игры на музыкальных инструментах — отношения между мастером и подмастерьем. Искусство производства музыки (или ремесло музыканта, которое становится искусством по мере совершенствования практических навыков) всегда соприкасалось с наукой о музыке лишь настолько, насколько осознавалась универсальность музыкального материала, его общность для всех областей музыкальной практики. Почему же на рубеже XX и XXI столетий эти две линии вдруг пересеклись?

Основная причина заключается в беспрецедентном плюрализме как основном свойстве современной музыкальной культуры. Количество традиционных и современных музыкальных практик столь велико, что уже невозможно выделить среди них «ядро» и «периферию», «норму» и «нарушение». Современная музыкальная жизнь отличается, кроме того, чрезвычайной динамичностью. Это особенно хорошо видно в области «популярной музыки»: то, что ещё вчера казалось главным течением, «мейнстримом», вдруг стремительно теряет популярность, а то, что вчера было «андеграундом», неожиданно оказывается в самом центре внимания слушателей.

В области популярной музыки также особенно заметна упомянутая выше общая ориентированность современной музыкальной культуры на фигуру исполнителя. Данное обстоятельство не может не влиять на систему музыковедческой коммуникации, в которой вертикальные отношения между музыковедом-учителем и исполни-

телем-учеником компенсируются и в какой-то мере даже вытесняются горизонтальными отношениями диалога. Такие изменения очень заметны при чтении англоязычной музыковедческой литературы и общении с зарубежными коллегами — в том числе и российскими. Представляется, однако, что в отечественном музыковедении важность такой перестройки пока ещё не вполне осознана.

На экзаменах по музыковедческим дисциплинам и студенческих научно-практических конференциях нередко приходится слышать вопросы и реплики преподавателей, нацеленные на то, чтобы продемонстрировать непонимание студентом терминов или незнание фактов, которые зачастую не имеют прямого отношения к содержанию ответа или доклада, но зато входят в сферу научных интересов спрашивающего. Таким способом можно, эффектно подчёркнув дистанцию между учителем и учеником, весьма эффективно поддержать вертикальную направленность коммуникации, один из участников которой должен смотреть на другого снизу вверх. Оставив в стороне этический компонент, обратим внимание на опасность такого рода традиционной коммуникации для современного теоретического музыкознания. Она заключается прежде всего в недооценке качественно новых способов установления границ исследовательской деятельности, которые диктуются революционным обновлением современного культурного пространства.

На рубеже XIX и XX веков музыковед действительно мог ощущать себя хранителем и распространителем универсальных истин. В то время вдохновляющий пример Гуго Римана с его поистине энциклопедическим багажом знаний и невероятной многосторонностью научных интересов вселял уверенность в то, что окончательное и исчерпывающее знание о музыке достижимо. Однако среди представителей следующего поколения европейских музыковедов возникли серьёзные возражения как против крайне неестественных процедур римановского мотивного анализа или определения основного тона в миноре, так и против игнорирования Риманом важнейших явлений барочной и современной ему европейской музыки. Эрнст Курт и Август Хальм, всячески подчёркивая процессуальность и «энергетическую» природу отношений между следующими друг за другом звуками и созвучиями, тем самым открывали совершенно

новую сторону музыкально-теоретической деятельности. Из учителя, предписаниям которого должны следовать музыканты-практики (как композиторы, так и исполнители), музыковед начал превращаться в квалифицированного слушателя, чьи суждения в первую очередь основываются уже не на универсальном теоретическом знании, а на индивидуальном опыте восприятия музыки.

Как бы сильно не отличались взгляды Римана и Курта на организацию выразительных средств музыки или миссию музыковеда, оба они всё-таки пребывали в одном пространстве музыкальной культуры – пространстве, которое казалось однородным и не осознавало своих этнических, историко-стилистических или жанровых границ. Другой критик римановской теории, Генрих Шенкер, напротив, стремился всячески подчеркнуть границы, в которых пребывает «подлинная» музыка и вне которых остаётся обширная область всевозможных «ошибок» и «заблуждений». Чудовищная замкнутость созданного Шенкером музыкального мира оправдана лишь тем, что учёный разрабатывал принципиально новый метод анализа музыкальных произведений, который просто не мог работать за пределами обозначенной им области.

Компетентность Шенкера в области классико-романтической функциональной гармонии, исследованию которой он отдал все свои усилия, не вызывает сомнения, однако его отношение к тому, что было вполне сознательно оставлено без внимания, требует самой серьёзной критики. Очевидная ограниченность шенкериянской концепции является естественным продолжением энциклопедизма Римана: теория по-прежнему претендует на универсальность и отбрасывает любой материал, не подтверждающий её действенность, как «непригодный» и потому «неправильный».

В таком контексте особенно актуальной становится проблема границ другого рода – границ компетентности любого музыковеда. Если в первой половине XX века (а в советском музыкознании и позднее) её ещё можно было игнорировать, ссылаясь на социальные факторы – противостояние «нового» искусства «старому» или «элитарного» «массовому» – и занимая «правильную» позицию на соответствующем этаже музыкальной культуры, то после Второй мировой войны нарастает ощущение взаимосвязанности и взаимообусловленности

всего происходящего как в предметной, так и в культурной реальности. Границы становятся всё более прозрачными и хрупкими. А вне этих границ постоянно происходят всё новые и новые события, появляются всё новые и новые объекты, требующие от учёного не только эмоциональной оценки, но и трезвого осмысления.

Объём информации, с которой постоянно приходится сталкиваться современному музыковеду — как, впрочем, и любому другому представителю гуманитарного знания и любому современному человеку вообще — значительно превышает возможности индивидуального восприятия и осмысления. Из такой ситуации могут быть два выхода. Первый заключается в том, чтобы, следуя сложившейся в начале XX века традиции, по возможности укреплять и охранять границы той области знания, в которой исследователь чувствует себя достаточно уверенно. Отношение к объектам и событиям вне границ компетенции учёного может выражаться по-разному, но в целом оно оказывается в лучшем случае незаинтересованным.

Музыковед, действующий подобным образом, обычно пользуется своего рода интеллектуальными фильтрами, не пропускающими внутрь области компетенции ни музыку, ни слово, если только они не вписываются в установленный способ и порядок понимания. На экзамене такой музыковед, задавая вопрос, ожидает ответа, однозначно совпадающего с собственной точкой зрения, как будто проблемы в гуманитарном знании подобны математическим задачам с единственно правильным ответом.

Экзамен в данном случае является лишь наиболее ярким примером и наиболее типичным способом организации научной дискуссии в рамках традиционно вертикальной музыковедческой коммуникации. Неустраняемая множественность современного гуманитарного знания оборачивается при этом его фрагментацией и невозможностью установить взаимопонимание. Диалог становится сугубо институциональным: доктор искусствоведения всегда «более прав», чем кандидат, кандидат знает больше, чем исследователь без учёной степени, а любой преподаватель может быть для студента только источником знаний — такая коммуникация не имеет обратной связи.

Другой и гораздо более эффективный выход заключается как раз в установлении и поддержании обратной связи. Для этого необходи-

мо в первую очередь признать, что вне границ компетенции каждого из нас находится огромное количество важной и ценной информации, которая представляет собой не потенциальную угрозу целостности имеющейся в нашем распоряжении системы научных знаний, а наоборот, потенциальную возможность обогатить и углубить наше понимание музыки.

Основным стимулом для освоения новой информации остаётся исследовательский интерес – современное проявление того исконного человеческого любопытства, которое Аристотель считал истоком философии и науки, поскольку для древних греков одно было неотделимо от другого. В современных условиях заинтересованность в получении информации невозможно отделить от интереса к её носителям. Роль доверия к источнику сообщаемых сведений трудно переоценить, однако знаниями эти сведения становятся только после самостоятельного осмысления. И здесь оказывается, что нередко более плодотворно не количественное прибавление к уже известному, не последовательное расширение поля знаний, а способность обнаруживать аналогии и устанавливать связи между известным и неизвестным, лежащим далеко за пределами области привычного и хорошо освоенного. Важно, кроме того, усваивать не только сами сведения, но и различные способы их обработки, зачастую принципиально несходные с теми, которые мы обычно практикуем.

Возвращаясь к «исполнительской науке» как исходному пункту наших рассуждений, подчеркнём, что в этой области научной коммуникации полная замена вертикальных связей горизонтальными едва ли возможна хотя бы по двум причинам. Во-первых, отношения учителя и ученика всегда основаны на подчинении. Во-вторых, развитие гуманитарного знания вообще невозможно без пресловутого «Magister dixit» («Учитель сказал»), то есть без уважения к авторитету. Тем не менее, в современных условиях весьма желательно установление своего рода «диагональных» отношений, особенно в тех случаях, когда ученик является носителем практического опыта, заметно отличающегося от привычных теоретических занятий учителя. Стремление осмыслить такой опыт позволяет переживать плюрализм современной музыкальной культуры не как фраг-

ментарность, травмирующую научное сознание, а как живое и динамичное разнообразие.

Современная социальная политика постоянно демонстрирует, что баланс различных культурных интересов невозможен без взаимной терпимости участников мультикультурного полилога – той самой толерантности, которая постоянно подвергается критике, однако в современных условиях является единственно возможным способом существования, ибо очевидно, что возврат к унификации в духовной сфере человеческого существования либо невозможен, либо чреват разрушительными последствиями.

Многочисленные примеры из современной общественной жизни показывают, насколько трудно достижение согласия именно в вопросах культуры, насколько драматичными бывают межкультурные конфликты. Тем не менее, музыковед может ориентироваться на куда более вдохновляющие примеры, которыми полна музыкальная практика: успех любого ансамблевого, оркестрового или хорового музицирования зависит от того, насколько хорошо каждый участник коллектива вслушивается в игру или пение своих партнёров, насколько он умеет взаимодействовать с ними. Именно ансамблевое взаимодействие представляется той моделью, на которую может ориентироваться музыковед, вступая в диалог с музыкантом-исполнителем.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дубравская Т. Н. Полифония / Т. Н. Дубравская. — М. : Музыка, 2008. — 360 с.

2. Евдокимова Ю. К. Учебник полифонии. Выпуск I / Ю. К. Евдокимова. — М. : Музыка, 2000. — 158 с.

Приходько И. *«Исполнительский подход» и музыковедение.* Музыковедческое осмысление опыта исполнительской деятельности рассматривается как источник обогащения методологии теоретического музыковедения.

Ключевые слова: современная музыкальная культура, музыковедческая коммуникация, исполнительский подход, объект и материал исследования, границы компетентности, плюрализм.

Приходько І. «Виконавчий підхід» та музикознавство. Музикознавче осмислення досвіду виконавчої діяльності розглядається як джерело збагачення методології теоретичного музикознавства.

Ключові слова: сучасна музична культура, музикознавча комунікація, виконавчий підхід, об'єкт та матеріал дослідження, границі компетентності, плюралізм.

Prykhodko I. “Performers approach” and musicology. Musicological comprehension of performers’ activity experience is considered as a source of enrichment of musicological methodology.

Key words: contemporary musical culture, musicological communication, performers’ approach, research object and material, limits of competence, pluralism.

УДК 78.01

Николай Удовиченко

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ И ЕГО ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Целью данной работы является исследование некоторых аспектов музыкального ритма, а точнее тех особенностей организации времени в музыке, которые определяют его выразительные (художественные, смысловые) возможности. Для решения данной проблемы необходимо ответить на целый ряд основополагающих вопросов: какова природа собственно музыкального звука, что делает его объектом эстетического наслаждения? Как должны быть организованы звуки, чтобы они могли вызвать достаточно определённую (в чём-то даже прогнозируемую) – эмоциональную и интеллектуальную реакцию слушателя? Наконец, какие же факторы музыкальных контекстов и в какой мере определяют содержательную сторону воспринимаемой музыки (определяют и формируют соответствующее воздействие на слушателя)? Это и отношения между звуковысотностями (ладогармонические, тональные комплексы), временные отношения, отношения длительностей (метро-ритмические комплексы), определённая логика соподчинения звуков в сложные акустико-временные комплексы, исторически сложившиеся семантико-стилистические, жанровые

стереотипы – традиции восприятия, осмысления и переживания акустических контекстов, которые позволяют квалифицировать их как феномен музыкальной культуры – проблематика эта может быть продолжена. Так, уже на уровне восприятия мы должны отметить наличие неопределённо большого количества **переменных**, воздействие которых друг на друга постоянно изменяют характер восприятия и его качество. Поэтому мы должны рассматривать восприятие как некий **вероятностный** процесс. Кроме того, время в музыке, его элементы и метро-ритмические структуры как один из аспектов целостного музыкального контекста неразрывно связаны и испытывают на себе влияние всех элементов структуры (ладо-гармонических тяготений, изменений динамики, стилевых особенностей и т. д.). Поэтому нам трудно дифференцировать и оценивать выразительные возможности *отдельно взятого* аспекта музыкальной фактуры, который, будучи вычленным из целостного контекста, носит уже несколько условный характер. На процесс восприятия оказывает существенное влияние и структура личностных качеств субъекта в целом, и индивидуальные особенности его музыкальных способностей в частности. Так, например, улучшение способности к звуковысотной дифференциации может повлиять на восприятие целого, например, формы, а целое (на уровне элементов формы) обуславливает развитие слуха, например, способности ощущать ладовые тяготения звуков и т. д. Умение чувствовать, равно как понимать и знать жанрово-стилистических особенности исполняемой музыки, помогает более точно с художественной точки зрения передавать особенности ритмических структур, более тонко дифференцировать малейшие выразительные нюансы временных отношений. Поэтому говорить о точности передачи даже банальных, простых ритмических рисунков можно лишь с учётом многих факторов и, прежде всего, жанрово-стилистических.

На наш взгляд, музыкальное время нельзя рассматривать как самостоятельный феномен (а тем более как некую абстракцию), в отрыве от иных составляющих музыкального контекста, в том числе эмоциональной (аффективной, в терминологии Ансерме) составляющей как неотъемлемого и даже неперемного условия любого исполнительского творчества. Исполнительское время, исполнительская агогика неизбежно несут на себе отпечаток эмоциональной сферы

исполнителя, «исполнительского аффекта», посредством которого музыкант передаёт своё отношение к исполняемому. Собственно, благодаря этому мы и можем говорить о процессе исполнения, интерпретации как о развёртывании во времени, формировании во времени не только композиторского замысла, но и индивидуального отношения к музыкальному материалу. Временной аспект живого исполнения в этой связи всегда индивидуален и никогда не может быть повторен с абсолютной точностью (в отличие от нотной записи или аудиозаписи).

Музыкальное время не является простой (линейной) суммой элементов (единиц счёта). Звуковой материал, в целом, и время, в котором он разворачивается, в частности, становится музыкальным благодаря появлению отношения к ним субъекта, точнее – они сами и есть результат отношения и переживания звука и времени, звука во времени субъектом. В этом смысле время в музыке, точнее – исполнительское время – есть субъективный феномен. Но остановимся, чтобы задать вопрос: можно ли на временном уровне, средствами исключительно метроритма передать эмоциональную составляющую музыкальной мысли. Иными словами, достаточно ли у музыкального ритма своих средств, чтобы сделать акустический феномен музыкальной мыслью?

Интересные наблюдения, подводящие нас к ответу на поставленный вопрос, можно обнаружить у Х. Беккера и Д. Ринара в их книге «Техника и искусство игры на виолончели»: «ritardando напоминает вращающееся тело, движение которого замедляется в результате трения»; или – «...примером определённого характера движения может служить прыгающий резиновый мяч <...> с уменьшением высоты падения мяча уменьшаются и интервалы времени между его ударами. Говоря музыкальным языком, *accelerando* здесь связано с *diminuendo*»; и далее: «низвергающаяся лавина сравнима с *crescendo* и *accelerando*» [2, с. 164]. Из вышеизложенного видно, что временные, ритмические структуры в музыкальных контекстах, как правило, вызывают достаточно определённые ассоциации, наше воображение без труда находит им аналогии в повседневном опыте.

Каковы же факторы, влияющие на время в музыке, на ощущение «выразительности» музыкального времени, что же заставляет нас переживать метроритм как аффективный феномен, что делает время музыкальным временем? «Когда временные соотношения событий

не привлекают нашего внимания, тогда и нет восприятия ритма», – пишет С. Беляева-Экземплярская [3, с. 304]. И далее – «для ощущения ритма необходимо, чтобы в чередовании событий присутствовал некий порядок, который мог бы вызвать у нас **закономерные ожидания**» [3, с. 305]. Таким образом, для восприятия ритма как такового у нас должна возникнуть готовность к восприятию, **установка**, ожидание неких алгоритмов, структур, готовность узнавать эти структуры в соответствии с социально обусловленными стереотипами восприятия.

Естественно, что в нас самих должна существовать некая универсальная временная структура, универсальная метроритмическая матрица, с которой мы будем сверять, идентифицировать всё последующее восприятие. (Не её ли имел в виду Э. Ансерме, когда говорил о «кадансе» как о «проявлении вовне внутренней энергии, которая сама кадансна и образует целое, устанавливая единицу времени, дающая музыкальному времени размер» [1, с. 187]. Такой универсальной структурой (матрицей), по нашему мнению, в определённой культурно-исторической системе может выступать метр – равномерное (т. е. изначально, как неперемutable условие – лишённое каких-либо временных «искривлений») чередование временных промежутков, долей. Метрическая «сетка», на которую мы будем в процессе восприятия проецировать наши исполнительские аффекты и особенности восприятия. На наш взгляд, метрической системой представлено в музыке объективное время, устойчивое и однородное, не подверженное влияниям субъективных факторов.

Мы привыкли к тому, что определённо обозначенный в начале музыкального произведения темп и размер (мы анализируем примеры из классического исполнительского репертуара), вписанные в эту метрическую и темповую сетку последовательности временных длительностей, точнее – отношения этих длительностей, являются достаточно надёжной системой временных координат, компасом, обеспечивающим безошибочную навигацию в нашем плавании по временной поверхности музыкального океана. Но так ли они (эти системы временных координат) незыблемы и сохраняют ли свою устойчивость и неизменность в процессе музыкального исполнения?

Сам размер и метр становятся возможными (являются и причиной, и следствием) благодаря возникновению **отношений** между до-

лями (длительностями), одни из которых становятся относительно сильными, другие – слабыми, превращению объективного, линейного, нерасчленённого времени в структурированное, дискретное, субъективное время. Возникает отношение (соотнесённость) этих долей, и, следовательно, они обретают разную функцию и значимость. Это ещё не музыка, подобная дифференциация не несёт никакой эмоционально-смысловой (музыкальной) нагрузки. Это лишь формальная временная предпосылка для реализации музыкального контекста. Но уже само соотнесение между собой единиц времени влияет (изменяет) равномерное и однородное течение объективного времени. Относительно сильные (более значимые) доли, определяемые как акцентированные, подчёркиваются в том числе и за счёт «растягивания» времени (относительно и за счёт безударных долей, которые несут меньшую смысловую нагрузку, являются менее значимыми (проходящими), в которых время течёт быстрее, в силу сравнительно меньшей значимости последних (т. е. долей). Экспериментально доказано, что интервал времени, насыщенный событиями, в ретроспективе (субъективно) воспринимается как относительно более продолжительный по сравнению с объективно зафиксированными данными. «В воспоминаниях (*имеется в виду ретроспективная оценка* – Н. У.) заполненный интервал времени по большей части воспринимается как более длительный, нежели «пустой» [3, с. 317]. Добавим: под определение «заполненный интервал времени» могут подпадать и сильные доли метра, и эмоционально-смысловые кульминации, и просто акцентированные тем или иным способом ноты. Всех их объединяет одно – это сравнительно высокая значимость (эмоциональная, формообразующая и т. д.). Сравнительно более значимые, богатые событиями (а под событиями следует понимать и уже упомянутую формообразующую составляющую, и тембровую, и артикуляционную) фрагменты структуры несут большую смысловую нагрузку, а, значит, имеют большую «эмоциональную» массу. Они требуют для себя больших «временных пространств» («раздвигают» временные границы), но важно отметить, что подобные временные отклонения (колебания) выражаются ничтожно малыми величинами. Более выражено и очевидно эти колебания проявляют себя, когда вовлекают в своё поле такие факторы, как громкость (ди-

намика), атака звука (штрих), тембровая определённость. Подобные рассуждения приводят нас к мысли о некой первичности метрической системы в музыке как таковой, которая и выступает предпосылкой, условием самого восприятия музыки¹. Уже тем, что мы приняли метрическую систему как способ осмысления и структурирования времени в музыке, мы также допускаем музыкальное время как время неоднородное, неравномерное, искривлённое. И это субъективное (перцептуальное) время тем более искривляется, чем больше эмоционально-смысловая значимость фрагмента структуры. Среди способов подчеркнуть тот или иной фрагмент, временной масштаб, «выделение» для него большей порции времени – один из очевидных и основных способов (наряду с другими, такими, как усиление или точнее – изменение звучности, тембровой окраски и т. п.)².

¹ Известным является то факт, что метр (а точнее – тактовая система) исторически сформировался сравнительно недавно. В более ранние периоды структурирование времени происходило иными способами. Мы можем рассматривать появление метра и такта, во-первых, как следствие известной унификации временной структуры (унификации принципов структурирования времени) музыкального контекста, особого культурно-исторически обусловленного способа осмысления и структурирования времени. Во-вторых, как определённый стереотип (метр создаёт временную структуру, обладающую признаками симметрии), порождающую феномен предсказуемости и ожидания конкретного сценария протекания временных (музыкальных) процессов, а, значит, возможности нескольких субъектов (индивидов) координировать во времени свои индивидуальные действия внутри коллективной деятельности, коим и является музицирование. И, наконец, дающий возможность воспринимать сами эти временные процессы в контексте конкретной культурно-исторической парадигмы.

² Говоря о специфике восприятия музыкального времени, интересно понаблюдать, прежде всего, за спецификой оценивания времени, точнее временных промежутков. Эта оценка происходит по некой равнодействующей между двумя тенденциями – оценивать по количеству событий или по ожиданию их. Причём, отношение между этими тенденциями обратное – чем более интересные события разворачиваются, чем более насыщена ими музыкальная ткань, тем меньше приходится ждать. При восприятии, непосредственном переживании такое время кажется коротким (короче объективно прошедшего отрезка времени) в силу захваченности, поглощённости субъекта процессом восприятия. В воспоминании же оно оценивается как более длинное, поскольку насыщено эмоционально значимыми событиями, несёт значительную смысловую нагрузку – эмоциональная реакция слушателя проецируется на внешнее время, обременяя его субъективной значимостью. Промежуток времени можно оценить лишь по его истечению, а именно, на основании запечатлённого памятью следа, который в музыке, как уже было сказано, неизбежно несёт на себе то или

Не так просто обстоит дело и с темповыми понятиями в музыке. Темп понимается как скорость чередования единиц отсчёта. Он зависит, во-первых, от длительности непосредственно счётной единицы. Однако, для определения темпа берётся не всякая счётная единица, а лишь тем или иным образом акцентированная. При этом могут иметь значение и «объективные» акценты, обозначенные композитором либо логикой развития фразы, формы и банально – заданные самой метрической системой, но и акценты «субъективные», своеобразные маркеры субъективной значимости того или иного фрагмента структуры. Так в некоторых случаях может образовываться некоторая установка, вследствие которой образуется феномен «пульсирующего» или «колеблющегося» внимания, когда внимание воспринимающего субъекта начинает жить в своеобразном темпо-ритме, вследствие чего одни звуки, фрагменты воспринимаются и дифференцируются яснее и тоньше других. При этом человек может произвольно смещать «субъективный» акцент с одной доли на другую, меняя метрическую схему. Во-вторых, восприятие темпа зависит не только от длительности счётной единицы, но и от особенностей осмысления акцент-

ное значение. Именно значение, значимость, событийность, эмоциональная, смысловая нагрузка существенно детерминирует нашу оценку времени, временных промежутков и их отношений. Кроме того, оценка времени, суждение о нём может основываться как на оценке числа событий и их значимости, так и на длительности ожидания. В этом случае, чем более значительное событие ожидается, чем большую эмоциональную нагрузку оно несёт (эмоциональный акцент), тем более медленным и более тягучим кажется время, отделяющее от этого события. Ситуация усугубляется, если этот отрезок времени, к тому же, недостаточно насыщен событиями, содержит недостаточное количество эмоциональных акцентов (воспринимающий субъект не получает соответствующего количества и качества эмоциональной информации для поддержания ощущения равномерности (неизменности) течения времени, а точнее, уравновешенности внутреннего и внешнего времени – своеобразного временного «гомеостаза»), если нарушается соответствие уровня ожидания событий и скорости (а также качества) их поступления извне. Другими словами, эмоциональный настрой слушателя требует соответствующего темпа (скорости) поступления информации (эмоциональных акцентов, значимых событий). Если этого не происходит, если внутренний и внешний (событийный) темпы не совпадают, возникает ощущение эмоционального дискомфорта, ведущего к существенному искажению восприятия и оценки времени. Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что время в музыке – категория эмоционально-значимостная.

ной группы. Так, ряд из 12 счётных единиц может быть сгруппирован через одну (представлять собой 2-дольные группировки), либо с акцентом через 5 единиц (6-дольные группировки). В этом случае мы сталкиваемся с феноменом, когда при формально равной скорости чередования долей, мы получим достаточно разное ощущение темпа, а именно, темп в 2-дольной группировке будет казаться быстрее. Таким образом, в зависимости от того, на какие группы мы разделим серию элементов, как расставим акценты, зависит восприятие темпа. Сам акцент может определяться (формироваться) за счёт многих факторов, а именно, динамического усиления, изменения длительности, тембровой окраски, темповой динамики и т. д. Восприятие акцента (или невосприятие его) зависит от особенностей контекста, в котором он проявляется (или не проявляется). Так, в разделах, построениях с выраженной и устойчивой метрической структурой мы достаточно быстро перестаём воспринимать акцентность метрически сильной доли, так как в данном случае начинает работать метрическая установка, метрический стереотип (или, как его называют некоторые исследователи, феномен опережающего отражения). Более того, на этом устойчивом однородном фоне легче реализуется даже малейшая акцентная тенденция. Сбрасывать со счетов подобные феномены и особенности не стоит, если мы хотим иметь сколь-нибудь полную картину восприятия музыки и судить о её выразительных возможностях.

Считать ли метрическую сетку, точнее – циклическое звено метра группой, а тем более – смысловой группой, единицей? Нередко, хотя далеко не всегда, эта сетка (точнее – сильные доли) может совпадать со смысловыми акцентами фразы, со смысловыми единицами. Исполнители стараются уходить от этого дублирования структур (метрических и фразировочных акцентов), объединяя эпизоды и фрагменты в фразы таким образом, чтобы пульсация и фразировочные акценты не совпадали (не были тождественны) с пульсацией метрической. Этим создаётся впечатление текучести материала, непредсказуемости его развития, ощущение новизны и это мобилизует внимание слушателя. Интересное наблюдение, связанное с вышеизложенным, мы находим у известного педагога Л. Маккиннон: «К сожалению, обычная нотная запись, группирующая ноты в соответствии с тактовым делением, оставляет на бумаге между тактами лакуны как раз там, где

ухо не должно их слышать <...> тактовые черты нередко ставятся не там, где надо. Теоретически предполагается, что они указывают приближающуюся сильную долю <...> как мы видим, неправильно размещены тактовые черты, что ошибочно подчёркивают не ту долю» [4, с. 36–37]. В приведённой цитате речь идёт не о необходимости совпадения сильных метрических долей и фразировочных акцентов, но о соответствии долности такта и временного цикла, которому кратна конкретная фраза³.

Исполнитель в процессе музицирования как бы одновременно находится в двух системах координат – он не может не ощущать временные циклы и отношения долей, диктуемые тактом. Хороший музыкант всегда ощущает пульсацию такта, но никогда не допустит проявление этой пульсации (сетки) на акустическом уровне, если это противоречит логике фразы и смысловой сфере. В то же время он ощущает отношение долей, диктуемое тяготениями внутри фразы, он ощущает формообразующие, фразировочные тяготения и переживает эти циклы. Временная структура фразы, как правило, намного сложнее структуры такта, фраза – это тоже своеобразный временной цикл, но не формальный, а детерминированный смысловой и эмоциональной сферой. Цикл этот, как уже было сказано, может осмысливаться как метрически сложный, но целостный (единый) такт. В этом случае мы можем рассматривать фразу как целостный образ, гештальт, с присущей ему временной структурой, которая также выполняет объединяющую (смыслообразующую) функцию. Таким образом, исполнитель, как уже было сказано, одновременно находится как минимум в двух не тождественных друг другу системах временных координат, структур. Одна из которых – формальная (такт, заданный фиксированным метром, обозначенным как размер),

³ Если временная структура музыкальной фразы кратна 3-м, т. е. имеет выраженные признаки 3- долности, а записана в 2- или 4-долном размере – это может создавать определённый дискомфорт в осмыслении и запоминании музыкального материала. Иногда, правда, подобная «полиметрия» создаёт своеобразную прихотливую игру ударений или игру, построенную на обмане наших ожиданий ударений, создаёт посредством сложной пульсации момент новизны, непредсказуемости развития событий. Этот же момент можно трактовать и как скрытую синкопу (существование 2-х циклов пульсаций сильных долей в пределах одной структуры)

другая – цикл, связанный со смысловой единицей музыкальной формы (фразой), «смысловой такт». И этот, не формальный временной цикл переживается (в норме – должен переживаться) эмоционально и доминирует в процессе музицирования. Колебания внимания и временные колебания (искривления) следуют уже не за сильными долями такта, но – за смысловыми узлами фразы. Нельзя категорично утверждать, что такт и отношения долей в нём – сугубо формальная система, которая осознаётся, но не переживается, постигается рационально, а не эмоционально. Дети и непрофессионально подготовленные слушатели интуитивно ощущают сильные доли такта и достаточно остро и ярко переживают их на эмоциональном уровне, нередко не менее (а иногда и более) ярко, нежели смысловые тяготения фразы. И происходит это в силу того, что они не в состоянии выделить в звуковом контексте полноценную смысловую линию и пережить её эмоционально. В данном случае метрическая структура намного более проста (в силу её устойчивости и повторяемости) для восприятия. А вот яркое переживание тяготений, обусловленных именно смысловым и эмоциональным уровнем музыкального контекста (т. е. преимущественное переживание не такта, но смысла музыкальной фразы), в данном случае могло бы выступать как достаточно весомый аргумент, говорящий в пользу наличия у индивида (слушателя) музыкальности. Таким образом, позволим себе высказать предположение, что выразительные возможности (потенциал) музыкального ритма (временных отношений длительностей и долей) наиболее рельефно проявляют себя именно благодаря метрической организации музыкального времени, точнее – особой установке, которая существенным образом формирует и определяет само восприятие этого времени, создавая некий смысловой, значимостный потенциал временного континуума, в котором время становится носителем смысла, обретает выразительные возможности⁴.

⁴ Все эти отношения не осознаются (как правило) исполнителем, но ярко переживаются им. Именно эмоциональная сфера и ведёт к возникновению своеобразных узлов значимости, к «искривлениям» временного континуума, выделяя некоторые аспекты (фрагменты) как более значимые, и, соответственно, подчиняя им относительно менее значимые.

В завершение хочу подчеркнуть – сам исполнительский процесс, с одной стороны невозможен вне «субъективного» времени, он порождает его, порождает дискретность времени, а с другой – направлен на её преодоление. Он «очеловечивает» время, позволяет ощутить и пережить его течение. Он создаёт иллюзию подчинения течения времени человеку, присвоения его и управления (манипулирования) им.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ансерме Э. Структуры ритма / Э. Ансерме // Статьи о музыке и воспоминания. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 180–196.
2. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели / Х. Беккер, Д. Ринар. — М. : Музыка, 1978. — 288 с.
3. Беляева-Экземплярская С. Заметки о психологии восприятия времени в музыке / С. Беляева-Экземплярская // Проблемы музыкального мышления : сб. статей ; [сост. и ред. М. Арановский]. — М. : Музыка, 1974. — С. 303–329.
4. Маккиннон Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. — Л. : Музыка, 1966. — 144 с.
5. Сапожников С. О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве / С. Сапожников // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики : сб. статей. — М. : Музыка, 1968. — С. 77–132.

Удовиченко Н. Особенности организации музыкального времени и его выразительные возможности. В статье рассматриваются факторы, определяющие выразительные возможности музыкального ритма, взаимодействие субъективного и объективного аспектов времени в музыкальных контекстах. Особое внимание автор уделяет специфике и значению музыкального метра и такта как факторов, способствующих реализации выразительных возможностей музыкального времени

Ключевые слова: музыкальное время, исполнительское время, метр, ритм, такт, акцент, темп.

Удовиченко М. Особливості організації музичного часу та його виразальні можливості. У статті розглянуто фактори, яку зумовлюють виразні можливості музичного ритму, взаємодію його суб'єктивних та об'єктивних аспектів у музичних контекстах. Особливу увагу автор приділяє специфіці та значенню музичного метра як факторів, що мають важливе значення для реалізації виразальних можливостей музичного часу.

Ключові слова: музичний час, виконавський час, метр, ритм, такт, акцент, темп.

Udovychenko M. Distinctive features of musical time organisation and its expressive capacities. The article deals with attributes which determine expressiveness of musical rhythm, as well as interaction between subjective and objective aspects of time in a musical context. The author places emphasis on the character and significance of musical meter and measure, and sees them as factors contributing to realization of expressive capacities of musical time.

Key words: musical time, performance time, meter, rhythm, measure, tone, beat.

УДК 781.22 (477.-54)

Анна Серебрянская

ПРОБЛЕМА ТЕМБРОВОГО ПЕРЕИНТОНИРОВАНИЯ: ХАРЬКОВСКИЙ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС

При рассмотрении проблемы «тембрового переинтонирования», возникает вопрос, что же, по сути, представляет собой это понятие. Многие исследователи полагают, что таковым можно назвать переложение, транскрипцию, редакцию. Если рассматривать это понятие вне жанрового уровня, то «тембровое переинтонирование» – это явление, возникающее в процессе творческого пересмысления ранее созданного материала, скорее это можно считать перемещением авторской мысли в новые условия звучания, позволяющее рассмотреть композиторскую идею с иных сторон, собственно – процесс перехода на качественно новый уровень звучания. Разумеется, при подобной переработке материала, возможны, и, в некоторых случаях даже целесообразны появления новых жанровых форм. Актуальность данной темы состоит в более глубоком анализе понятия, отражающего данное явление в процессе композиторского, а также исполнительского творчества.

Целью данной статьи является рассмотрение понятия «тембрового переинтонирования» в работах харьковских исследователей, рассмотреть его структуру и определить взаимодействие его элементов.

При рассмотрении вопроса о «тембровом переинтонировании», на наш взгляд, целесообразно разделить само понятие на составляющие его элементы, которые в своей совокупности и представляют сам

процесс «тембрового переинтонирования». Структура понятия представляет собой две основные составляющие: «тембр» и «интонирование». Тембр, являясь характеристикой звучащего тела, очень тесно связан с понятием акустики в музыкознании. Что же касается второй составляющей, она является практическим, прикладным, воплощением понятия «интонация», его процессуальным преобразованием. Также есть ряд элементов, выполняющий объединяющую функцию для обеих составляющих. Таковыми являются – музыкальное восприятие, понимание, память, воображение и музыкальное мышление. Обе составляющие в отдельности неоднократно рассматривались музыковедами, но для нас более приоритетен для рассмотрения вопрос их взаимодействия.

Известно, что в более узком понимании, понятие «тембр» представляет собой индивидуальную характеристику звучащего тела. Что же касается «интонирования», данное понятие широко представлено в фундаментальном труде Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация» [1]. В самом широком смысле, интонация – это высотная организация музыкальных звуков (тонов) в их последовательности. Выразительность музыкальной интонации опирается на обусловленные слуховым опытом исполнителей ассоциации с другими звучаниями, прежде всего с речью. В более узком смысле – это наименьшее сопряжение тонов в музыкальном высказывании, обладающее относительно самостоятельным выразительным значением, (например интонация «lamento»). Термин «интонация» имеет в музыковедении два основных значения – это показатель чистоты воспроизведения музыкальных звуков, с одной стороны, и такое качество, которое утверждает музыкальный материал, как художественно-смысловой. Как говорил Б. Асафьев, «музыка – искусство интонируемого смысла» [1].

Т. С. Кравцов в своем труде «Гармонія в системі інтонаційних зв'язків» пишет: «Тембр – настільки музично-специфічне явище, розвивається в такому особливому інтонаційному вимірі, що виникає дуже мало передумов для опори на власне його іманентні закономірності. Чисто акустичний вияв обертонів-призвуків, що визначають фізичну якість тембру, в дійсності відірваний від якості інтонаційної. У зв'язку з цим з перших же кроків досягнення тембрових закономір-

ностей музыки звертаються за допомогою до аналогій: тембр-колорит, колористична сторона музики, темброве забарвлення» [7, с. 118] Таким образом, автор словно разделяет «тембр» и «интонирование» на две не взаимодействующие категории. Однако далее указано, что при переводе звуковысотного одинакового музыкального материала в новые условия тембрового звучания, происходит процесс тембровой трансформации одной и той же музыкальной мысли, который в свою очередь может повлечь за собой качественно противоположные интонационные результаты. Значит, определенная взаимосвязь между двумя данными понятиями все же прослеживается. Тембровое переосмысление при аналитической оценке придает музыкальному материалу новый нюанс, не меняя при этом его идейную основу, хотя в некоторых случаях такие изменения возможны.

И тембр, и интонация – оба эти понятия невероятно важны для деятельности музыканта-исполнителя. От степени владения тембром собственного инструмента и искусством интонирования на нем зависит влияние индивидуальности исполнителя на слушательскую аудиторию. В исследовании Т. Б. Веркиной «Актуальное интонирование как исполнительская проблема» одним из вопросов рассматривается реализация художественного замысла композитора, как прерогатива исполнителя, который выступает в роли создателя настоящего бытия музыки. На данном этапе функционирования музыкального произведения в художественной культуре главная роль принадлежит исполнителю, обладающему индивидуальными особенностями художественного проникновения в идею сочинения и реализации музыкального произведения в определенный момент своего существования. Воспроизведение нотного текста в исполнительской деятельности не является сугубо технической проблемой. Исполнительство рассматривается как актуализация трансляции письменных носителей композиторского опыта. «Грамотне, навіть виразне і художне прочитання нотного тексту, без урахування специфіки його сприйняття, без звернення до слухачів із залученням наявного суспільного досвіду залишить публіку байдужою. Адже, не перетворившись на своєрідного співрозмовника виконавця, слухач не стане учасником діалогічного спілкування. Способом встановлення такого діалогу і є актуальне інтонування, яке можна охарактеризувати як творчу діяльність виконавця в її зверненні

до конкретної слухацької аудиторії» [5, с. 1]. То есть, от степени проникновения в смысл нотного текста и понимания его интонационных взаимосвязей, от глубины интонационной выразительности, сообщаемой исполнителем для слушательской аудитории, зависит воздействие на слушателя и его способность к погружению в идею музыкального сочинения. Так же автор обращает наше внимание на то, что «якщо у сфері художньої інтерпретації виконавець через нотний запис намагається вгадати первообраз твору, конкретизуючи свої уявлення про стиль композитора та його час, то, у процесі актуалізації музичного твору, зусилля виконавця спрямовані на встановлення діалогу зі слухачем» [5, с. 4]. Говоря о диалоге, автор подразумевает глубокое проникновение в идейную сущность музыкального сочинения и слушательское сопереживание.

Не вызывает сомнения, что интонация – это язык эмоций, с помощью которого можно понимать собеседника независимо от произносимых слов. Воздействие музыки на слушателя столь же велико, как и вербальной речи. Однако данные искусства различны в том, что помимо интонаций, с которыми произносится речь, есть еще и слова, явно дающие понять основную мысль высказывания. В музыкальном искусстве основную идею передать гораздо сложнее, вследствие неподготовленности слушательской аудитории или же непрофессионализма исполнителя. Подтверждение этому находим в статье О. Андреевой «Мова та інтерпретація музики»: «Люди часто нарікають, що музика двозначна і незрозуміла, думки, які вона викликає, не піддаються чіткому формулюванню, у той час як слова всі ніби розуміють ясно» [2, с. 140]. Разумеется, подготовленный слушатель не просто услышит определенный образ музыкального сочинения, как и широкий круг публики, но и, благодаря процессу интонирования, сможет глубже проникнуть в понимание основного замысла композитора, а так же различит более мелкие интонационные градации, переданные через призму исполнительского видения. По мнению автора статьи, язык и музыка – это знаковая деятельность, обеспечивающая материальное оформление мысли и обмен информацией между членами общества. Однако, если язык – это явление физическое, материальное, то мышление имеет психическую природу, что допускает разные способы передачи од-

ной и той же информации [2]. Иначе говоря, одну мысль можно передать разными словами, а в музыке есть для этого широкий спектр средств выразительности, что, в свою очередь, роднит музыкальное искусство с речью. И то, и другое выражает мысль благодаря интонированию, тембру и другим средствам выразительности. Музыка должна быть не только знаковым искусством, тогда теряется ее сущность. Музыка должна волновать своим смыслом и содержанием, ведь только посредством интонирования звуки находят свой путь к разуму и пробуждают чувства.

Рассматривая процесс «тембрового переинтонирования», следует выделить его интерпретологический аспект, ведь интонирование является, своего рода, процессом созидательным, благодаря которому рождается определенная звуковая версия нотного материала. Размышляя в этом направлении, обратимся к лекциям В. Г. Москаленко по музыкальной интерпретации [8]. Творческая деятельность профессионального музыканта, направленная на созидание музыкального произведения, очень многогранна. Среди ее «профилей» автор выделяет *«творчески-поисковую»*, *«интерпретирующую»* и *«исполнительски-воспроизводящую»* направленности. И если «творчески-поисковая» направленность в наиболее открытой и концентрированной форме раскрывается в процессе сочинения музыки, «интерпретирующая» – при раскрытии ее выразительного потенциала, то в «исполнительски-воспроизводящей» направленности речь идет о реализации музыкального произведения непосредственно в звучании.

В творческой музыкальной практике перечисленные направленности дополняют одно другое. Сочиняя музыку, композитор ее исполняет (мысленно или в реальном звучании) и сразу же оценивает полученный выразительный эффект. Исполнитель в ходе исполнения корректирует («до-сочиняет») предварительно обдуманную интерпретационную версию музыкального произведения. В свою очередь, формирование интерпретационной версии немислимо без участия композиторского и исполнительского начал» [8, с. 6]. Хотя следует отметить, что и композитор, и исполнитель, и слушатель являются в виду своих психо-физиологических особенностей (восприятие, память и др. психологические процессы) своеобразными

интерпретаторами музыкального материала. Под «музыкальной интерпретацией» автор понимает «интеллектуально организованную деятельность музыкального мышления, направленную на раскрытие выразительного потенциала музыкального произведения» [8]. То есть главной задачей исполнителя является изложение основной мысли сочинений посредством ее воплощения через средства музыкальной выразительности, основным из которых, безусловно, является интонирование. Автор относит к числу профессиональных интерпретаторов не только музыкантов-исполнителей, но также музыковедов (историков, теоретиков, критиков музыки и т. д.), преподавателей музыки, музыкальных писателей и всех других, чья профессиональная деятельность так или иначе связана с раскрытием существа музыкальной мысли, с исследованием-конкретизацией возможных форм ее изложения и исполнительского «произнесения», с постижением выразительно-смыслового потенциала данной музыки, а также тех композиторов, которые в своей музыке обращаются к претворению художественного материала из произведений других авторов или же из своих собственных [8, с. 7]. Это позволяет нам утверждать, что процесс «тембрового переинтонирования» присутствует в различных степенях в таком широком явлении как музыкальная интерпретация.

Возвращаясь к вопросу о жанровом воплощении процесса «тембрового переинтонирования» отметим, что так или иначе этот процесс присутствует при создании транскрипций, редакций, парафраз, аранжировок – во всех появляющихся новых жанровых формах, на основе ранее изложенной идеи. Как пишет Мария Борисенко в диссертационном исследовании «Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю» [3], жанр транскрипції «формується на базі «чужої» композиції – відправної точки для якісно нового стильового трактування – і є своєрідним з'ясуванням-інтерпретацією змісту першоджерела, який у транскрипційних зразках набуває статусу моделі музичного буття вихідної цілісності у її ж власних мовних структурах» [3, с. 25], следует заметить, что отправная точка может быть как заимствованной, так и собственно сочиненной композитором, просто музыкальный материал помещается в новые условия звучания, как правило, не меняя основную мысль автора, а лишь дополняя

ее новыми красками. Характерно, что и в авторедакциях, в процессе вторичной переработки ранее созданного материала самим автором, прослеживаются изменения композиторского мышления, иногда – стиля. Автор, в данном случае, выступает как интерпретатор, доносящий смысл разными средствами музыкальной выразительности. Интересен также момент соавторства, о котором говорит исследователь. Он возникает при заимствовании музыкального материала и его переработки другим автором. В данном случае можно проследить соприкосновение композиторских стилей, особенностей изложения, иногда эпох. В более ранней статье, исследуя проблему классификации транскрипции, М. Борисенко дает понятие транскрипции как перенесения готового музыкального материала в новые для него условия звучания: «зміну первісного звукового образу шляхом модифікації (інтерпретації) у музичному тексті цілої низки змістовних параметрів: від тембру, фактури, ритму до мелодії, гармонії, форми» [4, с. 114].

Рассматривая вопрос «тембрового переинтонирования», также отметим, что в качестве средства нового воплощения музыкальной идеи немаловажную роль играет фактура. Георгий Игнатченко в статье «К вопросу об изучении тем “фактура” и “мелодическая фигурация” в курсе гармонии на оркестровом факультете» [6], дает определение фактуры как «совокупности средств музыкального изложения, той или иной формы этого изложения, образующейся в результате совместного действия как основных, так и дополняющих средств музыкальной выразительности», где «основные средства – мелодия, гармония, ритм; дополняющие – тембр, артикуляция, агогика, темп» [6, с. 12]. Автор представляет схему явления музыкальной фактуры как трехуровневую, в которой первый уровень – «фактура как способ, форма воплощения в звуковом материале всех музыкально-выразительных средств, каждому из которых соответствуют определенные ее компоненты с их определенным характером звучания»; второй – «склад, как определенный внутренний принцип координации компонентов фактуры»; наконец, третий уровень – «конкретный тип фактуры, определенное количество, функциональные соотношения и характер звуковых компонентов, образующих относительно стабильную, константно воспринимаемую, длящуюся определенное время взаимосвязь» [6, с. 13].

Таким образом, рассмотрев понятие «тембровое переинтонирование» в подобном ключе, можно сделать ряд **выводов**.

Во-первых, само понятие фиксирует такой качественный уровень переработки ранее созданного, при котором обнаруживается *тембровое переосмысление* интонационных связей сочинения. Практика авторских переложений в рамках музыкального творчества в целом – явление достаточно распространенное. Оно породило ряд жанровых воплощений музыкального материала, таких как – транскрипция, переложение, редакция и др. Само явление тембрового переинтонирования связано, в первую очередь, с усилением семантической функции тембра, которая проявляется при воплощении главной идеи произведения, а также при его вторичной переработке. Во-вторых – процесс переинтонирования базируется на психофизиологических познавательных процессах, присущих каждому социальному существу, а соответственно следует учитывать многообразие данных особенностей каждого, что будет отражаться в специфике интерпретации музыкального материала исполнителем, композитором, педагогом, слушателем. Далее нами была прослежена взаимосвязь процессов передачи вербальной и музыкальной речи. Мы определили необходимость процесса интонирования как в одной, так и в другой для передачи смысла от создателя слушателям.

В целом, процесс «тембрового переинтонирования» присутствует в музыкальном искусстве в различных соотношениях в зависимости от степени трансформации музыкального материала в формах передачи информации от композитора к интерпретатору и слушателю. В исследованиях харьковских музыковедов описанная выше проблема затрагивается в достаточно широком контексте, что позволяет убедиться в необходимости систематизации полученного знания и воплощения его в исследовании данного явления.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. / Б. Асафьев. — М. : Музгиз, 1947. — 163 с.
2. Андреева О. П. Мова та інтерпретація музики / О. П. Андреева // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва : Мистецтво-

знавство, педагогіка та виконавство : зб. матеріалів науково-методичної конференції. — Вип. 3. — Харків, ТОВ Стиль, 2001. — С. 140–147.

3. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. — Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М. Ю. Борисенко. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. — 17 с.

4. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції: до проблеми класифікації / М. Ю. Борисенко // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва : матеріали ХДІМ. — Харків, 2001. — Вип. 3. — С. 114–119.

5. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Т. Б. Веркіна. — Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. — 18 с.

6. Игнатченко Г. И. К вопросу об изучении тем «Фактура» и «Мелодическая фигурация» в курсе гармонии на оркестровом факультете / Г. И. Игнатченко // Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса : сб. научных материалов для музыкальных вузов. — Вип. 2. — Харьков, 1995. — С. 12–17.

7. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків / Т. С. Кравцов. — Київ : Музична Україна, 1984. — 160 с.

8. Москаленко В. Г. О специфике музыкальной интерпретации / В. Г. Москаленко // Лекции по музыкальной интерпретации [авторская электронная версия]. — Лекция 9.

Серебрянская А. Проблема тембрового переинтонирования: харьковский музыковедческий дискурс. В статье рассматривается понятие «тембрового переинтонирования», расчленяется на составляющие, прослеживается связь с психологическими процессами, выводится на качественно новый уровень интерпретологический аспект понятия, прослеживается взаимосвязь интонирования в музыкальной и вербальной речи.

Ключевые слова: тембр, акустика, интонация, интонирование, ощущение, восприятие, память, мышление, интерпретация, фактура, транскрипция, авторедакция.

Серебрянская Г. Проблема тембрового переинтонирования: харьковский музыковедческий дискурс. В статье рассматривается понятие «тембровое переинтонирования», расчленовується на складові, простежується зв'язок поняття з психологічними процесами, виводиться на якісно новий рівень інтерпретологічний аспект поняття, простежується взаємозв'язок інтонування у музичній та вербальній мовах.

Ключові слова: тембр, акустика, інтонація, інтонування, відчуття, сприйняття, пам'ять, мислення, інтерпретація, фактура, транскрипція, авто редакція.

Serebrjanskaja A. Problem of a timbre reintonation: kharkov musicological discourse. This article discussed the concept of “timbre intonation”, which divided into components, trace a link to the concept of psychological processes, output to a new level interpretation’s aspect of the concept, the relationship can be traced to the intonation of musical and verbal speech.

Key words: timbre, acoustic, intonation, memory, musical thinking, interpretation, texture, transcription, author’s edition.

Розділ 3



ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І КІНЕМАТОГРАФ

УДК 792.028.3

Юрій Головін

СКЛАДОВІ БАГАТОПЛАНОВОСТІ ІСНУВАННЯ АКТОРА НА СЦЕНІ

«Театр не може бути нудним. Не може бути шаблонним. Він повинен бути несподіваним» – зауважував П. Брук [3, с. 98]. Саме – несподіваним, попри відому людську властивість заперечувати все несподіване.

Театр завжди творять люди за допомогою тільки їм властивого інструменту – людської сутності.

Педагогу важливо допомогти учню в усвідомленні «рідкісної долі» актора, яка полягає в щоденній практиці його професії, спрямувати учня аби він намагався бути всюдисущим, бо інакше буде виставляти тільки себе, слова автора, наміри режисера, хореографічну або традиційну партитуру. Учень повинен усвідомлювати, що кожний акт провокації з його боку, вияв його магії повинен бути чимось надзвичайним, зорганізованим за принципом багатоплановості, гра повинна бути неоднозначною.

Мета статті – довести необхідність балансу в роботі актора: свободи з одного боку, а з другого – чіткості та суворой дисципліни. Неоднозначна та витончена гра актора завжди базується на прецизійності.

Коли актор хоче засвоїти техніку свого мистецтва, коли актор готовий аби подолати внутрішні бар'єри, заповнити те, що є порожнечою, готовий до змагання за правду про себе, до виходу за межі по-

всьякденної маски, тобто до серйозної провокації, виклику, кинутому самому собі, а через те й глядачеві, до зруйнування стереотипів бачення, то вже з самих початків навчання треба прийняти рішення, аби зважитись на процес важкої і довгої праці.

Чи є в тому сенс? Безумовно. Позаяк нагородою за ту працю для актора буде зустріч зі своєю власною індивідуальністю і право творити натхненно.

Усвідомлюючи, що не існує жодної ідеальної системи, яка б була ключем до творчости, а існує, так би мовити, виклик, на який кожен має дати власну відповідь, учня треба орієнтувати на вірність своєму покликанню, на розуміння, що життєвий досвід є питанням, а відповіддю – тільки робота.

Станіславський, Крег, Арто, Мейєрхольд, Чехов, Гротовський, Брук завжди були в дорозі і пропонували актору не рецепти, а засоби пошуків самого себе. Ефект правди, знайдений Станіславським, театральність, знайдена Мейєрхольдом, і ефект очуження, знайдений Брехтом, вказують на протилежні устремління до результату, але ці критерії зовсім не конфліктують у питанні самого процесу.

Учню необхідно починати зі спрямування вивчення самого себе, на чесну критику своїх можливостей.

М. Чехов зазначав, що причина всіх проблем театральних – в акторі, в його небажанні, на відміну від інших художників, знати, вивчати себе як інструмент: «Пока я не знаю тело свое, как чужое, оно мной управляет на сцене, а не я им <...> Пусть узнает актер, что тело его, его голос и мимика, и слово его, все это в целом – его инструмент. Пусть он слушает голос свой со стороны, и тогда он узнает его и им овладеет, пусть он внимательно смотрит со стороны на себя, и он овладеет своими движениями; пусть произносит (и слушает) слово, как музыку – и он научит себя говорить <...> Пусть оценит, полюбит движение как таковое <...> все из себя, то есть движение как вдумчивость, или движение как антипатия или симпатия <...> Пусть полюбит не тело свое, но движение, которое он совершает при помощи тела <...> Это пробудит в актере способность играть все всем телом» [12, с. 83–84].

Учня треба спрямувати на спробу не маскуватися, нічого не виконувати механічно, навчити учня розумінню, що знайдене сьогодні

підлягає вдосконаленню завтра. Не згідно з формулою «не повторюватись», але – щоб іти власною дорогою, де не пропонуються рецепти (їх власне не існує). Необхідно допомогти вивільнити голос, треба працювати так, ніби це тіло співає, ніби це тіло говорить. Голос – таке ж продовження нашого тіла, як руки, вуха, очі; це орган нас самих, який продовжує нас назовні, який – в основі своїй – є цілком матеріальним органом.

Педагог повинен бути дуже уважним і знати скоріше чого не треба робити учню з голосом, аніж що робити з ним, пам'ятаючи Гіппократа: «*gratum non nocere*» (найперше не зашкодь). Учень повинен працювати не голосом, а тілом, тобто голосом продовжувати своє існування, але без технічної маніпуляції.

«Не працювати у виставі голосом – от і все. Працювати собою, тобто – сповіддю, тілом, стрибком у життя, яке ще не прийшло, струменем живих імпульсів в руслі партитури» – зазначає Гротовський [4, с. 112].

Педагог повинен фіксувати суттєву проблему – а саме, проблему фізичних імпульсів. Актори в певних обставинах мають досить натуральну голосову реакцію, але припізнену щодо імпульсів тіла. Наприклад: хтось має грюкнути долонею по столі і крикнути: «Досить». Актори часто кричать, а потім реагують тілом. Голос тоді стає заблокований. Тобто, коли фізична реакція буде випереджувати голосову, то тоді вона буде органічна. Більш того, навіть у такій простій вправі учні часто кричать і верещать, помиляючись, що ніби так, через крик, вивільнюють голос. Пошуки повинні відбуватись без натиску і напруження. Взагалі «...треба уникати такої небезпеки, як крики, верески, самообман, через повторювальні автоматичні рухи і слова, що імітують живі імпульси, котрі насправді тільки рухи (а не імпульси), рухи обдумані, викликані ззовні, контрольовані мозком (контрольовані не так, щоб позбутися хаосу, але в тому сенсі, в якому розум роз'єднує нас на думку, що керує, і тіло – його маріонетку)» [4, с. 29].

Учень повинен усвідомлювати, не забувати, що кожна частина тіла щось постійно виражає. Зазвичай це не усвідомлюється. Та однак актор, який працює без участі свідомости, ніколи не запанує над глядачами. Навіть і тоді, коли він дозволяє собі начебто незначний жест, він – учень – повинен бути націлений на процес розвитку того

жесту, аби була знайдена своя завершеність через мікроруки та незначні поправки. Тоді, коли учню запропоновано повторити якийсь жест (не його власний), – учень повинен прийняти його повністю, аби він став, так би мовити, його власним. Якщо вдасться учню перевірити це на собі, то для нього в подальшому, як говорить П. Брук: «...стануть неактуальними всі питання про тексти, авторство, режисуру. Справжній актор розуміє, що свобода приходить тоді, коли зовнішнє і внутрішнє утворює бездоганну єдність» [3, с. 73].

Повертаючись до зазначеного вище про необхідність усвідомлення учнем важливості кожного акту його провокації, яка повинна бути багатоплановою, зупинимось на деяких важливих моментах, які є складовою тої неоднозначности у грі.

По-перше, лише справжня творча активність народжує непередбачувані способи виразности. Учень повинен знати в собі той стан, любити його і відрізнити від підробок. Безумовно, зосередженість та сконцентрована увага на об'єкті або на творчій темі – одна з необхідних умов самої роботи, один з важливіших елементів творчого стану – стану зосередженности тільки на темі. Кожної хвилини життя людина отримує величезну кількість вражень. Але з усього нагромадження тих вражень ми завжди виділяємо щось важливіше за решту. Наприклад, дивлячись на людину, їй в лице, ми одночасно фіксуємо, як вона одягнена, в якому вона оточенні, але ж все це не заважає бачити саме очі людини. Це відбувається через те, що ми зосереджені на обличчі, вся наша увага прикута до обличчя, а не на одязі або оточенні. Ця властивість виділяти головне і є здатністю концентрувати увагу. Більш того, на відміну від дитини, для якої властиво, коли нею керують враження, людина доросла здатна виділяти об'єкти уваги сама.

Тобто, коли учень уважний, то він і зацікавлений. Треба усіляко допомагати і спрямовувати учня на здатність бачити, бачити деталі; саме через здатність побачити в об'єкті уваги щось нове (не зафіксоване раніше) – відкриється багатоплановість і неоднозначність.

Це дуже важливо для митця, бо він здатен бачити світ іншими очима, аніж решта. Тому світ його багатобарвний, різноманітний.

Учня треба орієнтувати на здатність вільно за власним бажанням, тобто кожної хвилини володіти своєю увагою. По-перше – не чекати, коли вибрана тема сама по собі буде провокувати увагу. Володіючи

вмінням вільно спрямовувати увагу, учень сам буде здатен робити тему творчості своїм об'єктом кожної хвилини.

Далі – концентруючись на своїй темі вільно, учень сам виділить свою тему із усього того, що могло би даної хвилини взяти увагу на себе. І нарешті, якщо увага і інтерес невід'ємні, то сконцентрувавши увагу на об'єкті творчості, учень разом з тим отримує і інтерес до того об'єкту.

Тобто те, чого досягне учень, який вмє володіти увагою вільно (кожної хвилини виділяти об'єкт і зацікавитись ним), – є важливою умовою творчості, позаяк увага є необхідним елементом творчості.

Одночасно треба застерегти від помилки: сконцентрувавшись на якомусь об'єкті, можна вдатись до штучного «не бачу», «не чую», «не звертаю уваги». Необхідно ж тільки одне: бути уважним до об'єкту, все, що заважає, відійде само по собі.

Увага – це процес, який передбачає аби внутрішньо учень перебував у стані діяльності. В процесі уваги внутрішньо одночасно відбуваються чотири дії; по-перше, учень тримає об'єкт своєї уваги, по-друге – притягує його до себе, по-третє – спрямовує себе до нього і кінець кінцем – занурюється в нього. Ці чотири дії, що складають процес уваги, відбуваються одночасно і не вимагають фізичних зусиль, відбуваються в царині душі. Хоча дуже часто, як підкреслює М. Чехов, «...упражнения на внимание ошибочно строятся на напряжении физических органов чувств (зрения, слуха, осязания и т. д.), вместо того, чтобы рассматривать физическое восприятие как ступень, предшествующую процессу внимания. В действительности органы внешних чувств освобождаются в тот момент, как начался процесс внимания <...> И даже, чем меньше напряжены органы ваших чувств, тем скорее вы достигаете сосредоточения внимания и тем значительнее его сила» [12, с. 54].

Натомість об'єктом уваги може бути все, що є доступним сфері свідомості учня: це і конкретний фізичний предмет, і образ фантазії, як подія минула, так і майбутня.

Коли учень оволодіє технікою уваги, все єство його стане активним, гармонійним і сильним, а в результаті ці якості проявляться на сцені, безформність, невиразність зникнуть, гра буде переконливою та неоднозначною.

Будь-який витвір мистецтва – то результат фантазії художника. Фантазія може проявлятися більш чи менш яскраво, сміливо, самостійно в залежності від таланту та розвинутості митця. І над розвитком фантазії учень повинен працювати, як над розвитком вміння вільної уваги. Якість фантазії залежить від багатства того матеріалу, яким володіє учень. Той матеріал, який потрібен для творчості, не віднайдеш у підручнику. Актор повинен вивчати життя, повинен шукати різноманітні враження, повинен створювати для них умови, а не чекати, коли життя щось випадково подарує.

До речі, у розвитку фантазії актора величезну роль мають віра та наївність. Прослідкувавши біографії великих митців, часто знаходимо ознаки, так би мовити, дитинності, яка допомагала досягти висоти, вертикальності, котрі давали свободу без питання: «а чи можливе таке в дійсності».

Митець є частиною традиції, правила якої він використовує або ламає, викликаючи подивування. Треба наважитися «зберегти в собі дитину», що зовсім не означає зберегти неосвіченість, або не піддаватися впливу культури. Навпаки – це здатність лаконічністю свого мистецтва у буденному побачити надзвичайне, таємничо поєднати свою творчість з мінливістю життя, прагнучи вловити, так би мовити, згусток людського досвіду – матерію – у свій спосіб з подальшим з'явленням значення, «... завдяки можливості торкнутися невидимого джерела поза його звичайними обмеженнями, що надає змісту значення. Мистецтво – це колесо, що обертається довкола нерухомого центру, який ми не можемо ні зрозуміти, ні визначити» [3, с. 96]. Дивно й прекрасно – ніби одні й ті ж питання все продовжують хвилювати, не втрачають своєї актуальності. Наприклад, М. Чехов рекомендував не підганяти результат, а навчитись відмовлятися від знайденого, бо то буде шлях пошуку більш досконалого, і застерігав: «Держась боязливо за уже созданный вами, хотя и хороший, образ, вы не найдете лучшего <...> Откажитесь от него и начните всю работу сначала» [12, с. 187].

Прошло достатньо часу, але проблему, той страх виявляється дуже важко подолати. П. Брук говорить: «...я знав таких акторів, які воліли отримати від режисера всі вказівки першого ж репетиційного дня <...> і якби у вас виникло бажання поправити щось за два тижні

до прем'єри, то це б їх засмутило <...> я люблю все змінювати, інколи навіть у день вистави. Я надаю перевагу роботі з акторами, які радо залишають простір для змін. Але трапляється, навіть і серед них дехто каже перелякано: «Ні, вже надто пізно, я не можу нічого змінити». Вони переконані, що коли вже вибудували певну структуру, то, змінивши її, залишаться не з чим, загубляться» [3, с. 28].

Учні повинні знати і розуміти, що лише тоді, коли вони готові ризикувати, справжнє натхнення заповнить простір. Лише посередній митець не любить ризику, саме тому він і є посереднім. Усе посереднє, усе звичне пов'язане зі страхом. Щоб розкритися – треба вміти розбивати стіни, бо тільки посередній актор займається тавруванням своєї роботи, намагаючись захистити себе у такий спосіб. «Скажімо, творчий підхід – це придумування серій тимчасових змін, і якщо навіть одного дня ми віднайдемо характер, то мусимо усвідомити – це не надовго <...> Справжня форма з'являється тільки останньої миті, а інколи ще й пізніше <...> Справжній процес конструювання передбачає також і руйнацію. Це означає прийняти страх» [3, с. 29].

«Механічний актор» завжди робить одне й те саме, і його зв'язок з партнерами не буває ні витонченим, ні чутливим. Коли він дивиться на інших акторів чи слухає їх, він тільки удає. Тобто такий актор ховається у свою оболонку, «механічну оболонку», бо вона дарує безпеку.

«Головне правило – все до останнього моменту залишається у підготовчій фазі, отож треба ризикувати, пам'ятаючи, що не існує остаточних вирішень» [3, с. 31].

Здатність учня в процесі конструювання віднайти в собі рішучість на руйнацію знайденого раніше, увійти у фазу «розпаду» (саме так цей період роботи визначає Луї Жуве), оголосити війну всьому, що знає, дасть можливість для виникнення ідей, нових точок зору. Цей момент «не для того, щоб спробувати щось інше, а для того, аби «посіяти в собі сумнів, виявити таємницю»<...актор> іде цим шляхом, щоб уникнути надмірного планування, обмежених ідей та передчасного ескізу роботи, що може розчавити процес, в якому завжди повинна бути динамічна рівновага поміж випадковістю та організацією» [1, с. 190–191].

Праця учня повинна будуватися на ґрунті точних структур. Вирізність і експресія не народяться без появи певного зіткнення, певної

суперечности, суперечности, що виникає з поєднання внутрішнього процесу і дисципліни форми. Позаяк процес, позбавлений дисципліни не є шляхом до саморозкриття, а скоріше межує з біологічним хаосом. Кожна дія, яка виникає з процесу, має бути загнудана у «вудило мистецької форми. І що гостріше це вудило, то наповненіший внутрішній процес» [4, с. 29]. Треба шукати прості дії, дбати про точне опанування ними і робити це систематично. Учень повинен усвідомлювати – вибудувану психофізичну цілісність дії треба повторювати і оживляти, що є важкою працею. І відштовхуючись тільки від внутрішнього життя, він наражається на ризик появи випадкових рухів, які з часом стануть механічними. Без точності зовнішньої форми дія не може бути зафіксована, а значить і повторена. Часто актор свої проблеми під час роботи ховає за рятівне «це була імпрровізація». Але саме слово «імпрровізація» є дуже оманливим. Якщо дія не характеризується прецизійністю, прецизійністю кожної її риси, серією детально зафіксованих точок початку і завершення імпульсів і контрімпульсів, змін напрямку, тобто відсутності думки/дії в руслі фізичної партитури, а саме найвищою точністю – то це не має ніякого відношення до імпрровізації і вказує на неспроможність актора до витонченої роботи. Ю. Альшиць називає імпрровізацію: «жесткой и конкретной вещью», А. Васильев пояснює, що тільки «в моменты смены действия (в исходных событиях сцен) происходят выбросы импровизационной энергии, свободного импровизационного чувства. Перемены и есть процесс игры» [2, с. 64].

Імпрровізація (фр. improvisation, від лат. improvisus – непередбачуваний) – за Патрісом Паві: «Актерская техника, подразумевающая введение в игру элементов непредвиденного, не подготовленного заранее, а родившегося по ходу действия» [7, с. 122]. Всі напрями у філософії творчості відштовхуються від ідеї імпрровізації. Педагог повинен створювати умови, котрі б сприяли появі імпрровізаційного самопочуття учня. Вахтангов вважав, що цьому сприяє особливий етичний, творчий мікроклімат, творча атмосфера, складена педагогом разом з учнями. Це умови, які б провокували розвиток уяви учня, аби подолати «стереотипное мышление, – як зауважував Товстоногов, яке є одним «из самых опасных и трудноискоренимых пороков нашей профессии» [10, с. 133], аби виключити з сучасної сцени «реміс-

ництво». Про необхідність здатності імпровізації говорив М. Чехов: «Импровизирующий актер пользуется темой, текстом, характером действующего лица, данными ему автором, как предлогом для свободного проявления своей творческой индивидуальности. Его психология существенно отличается от психологии актера, неспособного к импровизации. В то время, как последний педантически держится за найденные им однажды приемы игры, за ремарки автора, стремится к точному повторению указанных ему мизансцен и полагает главной своей задачей произнесение текста, импровизирующий актер чувствует себя гораздо независимее. Сколько бы раз он не исполнял одну и ту же роль, он всегда находит новые нюансы для своей игры в каждый момент своего пребывания на сцене» [12, с. 252]. Тобто треба культивувати здатність імпровізації, постійно тренувати творчу уяву, розвивати інтуїцію.

Виховання здатності до імпровізації залежить від гнучкості, мобільності самого процесу навчання. Більш того, підходи виховання актора у кожного майстра-вчителя свої. Відзначають два підходи – «м'який» і «жорсткий» (за термінологією Гротовського «позитивний» і «негативний»). Безумовно, в «чистому» вигляді на практиці вони не використовуються.

«М'який» чи «творчий» підхід базується на визнанні цінності кожного учня – актор в першу чергу художник, а потім виконавець. Вчитель усіяко довіряє учню, підтримує будь-які прояви творчості, намагаючись віднайти і відмітити позитивні сторони (тобто дає позитивний зворотній зв'язок), підтримує його пошуки і імпровізації. Акцент у навчанні робиться на розвитку творчого потенціалу. Загрози такого підходу відзначає Є. Кузіна: «выращенные в комфортных условиях актеры с трудом адаптируются в жесткой действительности профессионального театра, где ценится умение фиксировать и “жить в заданном рисунке”, они не готовы подчинить свое Эго законам коллективного творчества» [5, с. 66]. «Жорсткий» або «технічний» підхід, навпаки, базується на визнанні, що актор це виконавець, який повинен володіти матеріалом свого мистецтва – своїм психофізичним апаратом. Цей підхід передбачає, що вчитель точно знає, до якого результату повинен прийти учень, і вимагає покори і суворої дисципліни. Такий процес – це копіювання готових

форм, запропонованих вчителем. Педагог, аналізуючи роботу учня, перш за все звертає увагу на помилки. Акцент робиться на засвоєнні техніки, засвоєнні навичок ремісника. Народження індивідуального стилю художника відбувається через покору або бунт (до речі, який може призвести до розриву з вчителем). Ясно, що нема «хорошого» чи «поганого» підходу, що той і інший мають свій позитив і негатив. Вибір підходу залежить не від бажання вчителя, а скоріше – від його індивідуальних, художніх установок і традицій. Педагог повинен усвідомлювати результати свого вибору, як негативні так і позитивні сторони, і не вимагати від учня неможливого. Напевно в процесі, який вимагає покори, марно чекати від учня яскравих творчих етюдів, показів. Є. Кузіна проводить аналогію з навчанням художників епохи Відродження: «мастер не требовал от ученика, который растирал краски, грунтовал холсты и копировал гипсы, создания в то же время оригинальных картин» [5, с. 67]. Безумовно ідеальною була би ситуація, коли б учень міг вибрати відповідно до своєї індивідуальності «м'яку» чи «жорстку» умову навчання.

Майстри театру йшли своєю дорогою, надаючи перевагу тій чи іншій методи, змінюючи свої уподобання в різні періоди.

Мейерхольд вважав істинну імпровізацію своєрідним філософським каменем театру, який здатен об'єднати, як у фокусі всі досягнення дійсних театральних культур усіх часів і народів. Спираючись на вагнерівський принцип синтетичного театру, в якому і слово, і музика, і світло, і образотворче мистецтво, і ритмічний рух – все вплетене в органічну матерію вистави, Мейерхольд склав свій образ синтетичного театру і акторської техніки, де співіснують гра драматичного і оперного артиста, танцівника, еквілібриста, гімнаста, клоуна. Так само, як Крег чи Курбас, Мейерхольд мріяв про «бажаного нового актора». Курбас вважав, що «сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об'єктивізує <...> Не цікаво, чи актор переживає, коли творить, важливо, що він дає» [6, с. 50]. Принципово, що Мейерхольд підкреслював важливість самостійності актора: кожної хвилини він композитор своєї ролі. Говорячи про стосунки митця і його витвору, він виходив з того, що будь-яке мистецтво – це організація матеріалу. Складність акторського мистецтва в тому, що актор одночасно і матеріал, і організатор. Актор, вважав Мейерхольд, – конструктор, який

дає завдання матеріалу, не тільки бачить його весь час на сценічній площадці, але й робить висновки тих чи інших положень, що дає поштовх до нових, невідомих комбінацій, технічних навичок і імпровізацій. Тобто імпровізація за Мейерхольдом пов'язана з авторством, яке лишається за межами образу. Актор-творець конструює свою поведінку через комбінацію технічних навичок, передбачає і організує розвиток і повороти поведінки персонажа, керує імпровізацією. Тим самим, ставлячи перед собою задачі, керує діями, тобто складає образ зі свого матеріалу.

В імпровізації, як її розумів М. Чехов, актор використовує різні рівні свідомости. Чехов розділяв наше повсякденне «я» – як матеріал для творчости, і вище «я», пробуджене творчим імпульсом, яке керує матеріалом. Вищому «я» належить функція натхнення, а повсякденному – здоровий глузд, тобто функція контролю. Вище «я» завжди імпровізує – вважав М. Чехов.

В сучасному театрі, в методиці А. Васильєва, яку досліджує П. Богданова, йдеться про актора, котрий був мрією Майстрів. А. Васильєв встановлює стосунки між персоною (так він позначає актора) і персонажем. Він почав розглядати не людину, яка думає, а саму думку. Тоді це виявилось стосунками персони і персоніфікованої ідеї. Це був великий крок, позаяк, за словами А. Васильєва, саме це дало йому можливість відкрити складні тексти Шекспіра, Достоевського, Пушкіна. П. Богданова говорить про актора методи А. Васильєва, який здатен не зливатися зі своїм героєм (персонажем), а займати позицію персони, котра веде ідею героя. Ідея героя стає ніби тенісним м'ячиком, якого перекидають один одному актори [2, с. 231].

Коли бачення актора оформлене в осмислене світовідчужання, творчість його набуває особистого виміру. Без цього взагалі неможливо говорити про творчість, позаяк сценічна гра буде зведена до імітації. Педагог повинен допомогти учню опанувати логікою процесу, застерегти від небезпеки – відсутности дисципліни, яка обмежить його, завадить акту сповіді тут і цієї миті, а головне – завадить зуміти робити це щоразу наново. У цьому найбільша складність. Тобто актор уже оволодів отією лінією, партитурою живих імпульсів, досягнув того, що є вихідною позицією, стартом, а відтак на цих підвалинах тут і сьогодні, мусить довершити особисту сповідь. Мусить

здійснити те, що називається актом. «Коли такий акт настає, – говорить Гротовський – тоді актор як людська істота позбувається стану роздвоєності, на який ми приречені у щоденному житті. Зникає прірва поміж думкою і почуттям, тілом і душею, свідомістю і підсвідомістю, розумінням і інстинктом, сексом і мозком; здійснивши акт, актор досягає довершеності. А коли він у змозі довести цей акт до кінця, тоді він почуває себе менше втомленим, аніж був перед тим, тому що відновився, <...> у ньому почали діяти нові джерела енергії» [4, с. 68]. Цю роботу актор повинен бути спроможний здійснити водночас у зіткненні з текстом. Ось на що повинна бути спрямована робота з учнем. Таку роботу актора можна позначити феноменом вичерпної дії (актом тотальним). Випромінювання у творі досягається не за рахунок перебільшення, а через багатоплановість твору, вказуючи на різні його аспекти, які перебувають поміж собою у взаємозв'язку, хоча не є однорідними.

Цей процес творчого зростання актора обов'язково стане процесом його духовного зростання. Дбати треба про виховання актора – особистості, яка спроможна відкрити нам таїну людського існування на глобальному рівні, як особистості, що провокує нас на спонтанну реакцію – відповідь про себе, про нас. Цей шлях може бути спільним процесом педагога і учня у прагненні знайти способи, як проломити товщу мертвих традицій, фальшивих нашарувань життя, суспільних умовностей. Учня необхідно орієнтувати на справжній виклик, сенс якого П. Брук пояснює: «це не намагання досягти успіху, а спроба пробудити внутрішнє зрозуміння без намагання будь-що задовольнити глядача» [3, с. 83]. Це складний процес просування вперед, але – це чудова можливість просвітлення того, що є в нас темним, це можливість заповнити те, що є нашою порожнечою.

Сучасний актор повинен розуміти, чому він займається мистецтвом. Л. Курбас мріяв про актора, для якого світ є певною диференційованою цінністю. «Актор мусить мати філософію, своє світовідчужання» [6, с. 155]. Станіславський орієнтував своїх учнів на вивчення і осмислення законів, якими керувались Шекспір, Байрон, Пушкін, Чехов, спрямовував навчитись керуватись саме такими законами у своїй творчості, позаяк не уявляв, як можна «жити маленької жінкою мешчанина, а вийдя на сцену, сразу сравняться <...> с Шекспи-

ром» [8, с. 25]. Саме інтелект і пульсуюча думка визначалися Г. Товстоноговим, як необхідні якості, котрі роблять мистецтво актора сучасним. «По существу, в современном театре основным свойством создаваемого характера должен стать особый, индивидуальный стиль мышления, отношения героя к миру, выраженный через определенный способ думать. <...> Нельзя давать зрителю возможность хотя бы на долю секунды раньше угадывать то, что актер совершит в дальнейшем <...> Артист должен вести зрителя за собой, управляя его эмоциями» [9, с. 44]. Сучасна психологія творчості дослідила, так би мовити, «вбивць творчості». Це: жорсткі стереотипи в думках і поведінці; конформізм; виставлення на успіх будь-що; відсутність ясних несуперечливих правил; несхвальні оцінки уяви, фантазії; уникнення від ризику; плазування перед авторитетами; нещирість, фальш, подвійні стандарти, що породжують скептицизм.

Та попри все треба дбати і робити все можливе, аби виховувати розумного, сучасного актора, який буде мати сміливість відкривати своє потаємне, одночасно утверджуючись в свободі, яка дозволить йому поставити архетипові прості питання: «що є людина», «що є світ», «чому людина страждає», «як позбавити її від того».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барба Е. Паперове каное [Текст] / Евдженіо Барба. — Львів : Літопис, 2001. — 287 с.
2. Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев. Между прошлым и будущим [Текст] / П. Богданова. — М. : Новое литературное обозрение, 2007. — 376 с.
3. Брук П. Жодних секретів [Текст] / Пітер Брук. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. — 133 с.
4. Готовський Є. Театр. Ритуал. Перформер [Текст] / Єжи Готовський. — Львів : Літопис, 1999. — 185 с.
5. Кузина Е. Энергия актера: миф и практика [Текст] / Е. Кузина / — Театральная жизнь. — № 3. — 2008. — 90 с.
6. Курбас Л. Березиль [Текст] / Лесь Курбас. — Київ : Дніпро, 1998. — 473 с.
7. Пави П. Словарь театра [Текст] / Пави Патрис. — М. : Прогресс, 1991. — 516 с.

8. Станиславский К. Этика [Текст] / Станиславский К. — М. : Искусство, 1956. — 48 с.
9. Товстоногов Г. Зеркало сцены. Работа с актером [Текст] / Г. Товстоногов. — Л. : Искусство, 1980. — 250 с.
10. Товстоногов Г. Заметки о театральной импровизации [Текст] / Г. Товстоногов. — Театр. — № 4. — 1985. — 133 с.
11. Чехов М. Литературное наследие в двух томах [Текст] / Михаил Чехов. — М. : Искусство, 1986. — Т. 2. — 357 с.

Головін Ю. *Складові багатоплановості існування актора на сцені.* У статті окреслено принцип багатоплановості акторської гри, як зіставлення деяких реальних протилежностей, які роблять гру актора неоднозначною.

Ключевые слова: драматичний театр, акторська гра, виховання актора, психологія творчості.

Головин Ю. *Слагаемые многоплановости существования актера на сцене.* В статье рассматривается принцип многоплановости актерской игры, как сопоставление некоторых реальных противоположностей, которые делают игру актера неоднозначной.

Ключевые слова: драматический театр, актерская игра, воспитание актера, психология творчества.

Golovin Yuriy. *Constituents of actors existence on stage.* The versatility principle of actors acting considering as comparison of some real oppositions which makes actor acting game to be ambiguous is outlined in the article.

Key words: drama theater, actor's acting, education of the actor, creativity psychology.

УДК 791.43 : 82-31 (430)

Тимофій Кохан

«ЧИТЕЦЬ»: ВІД БЕРНХАРДА ШЛІНКА ДО СТВЕНА ДЕЛДРІ

Досвід екранізації літературних творів, як відомо, співпадає з початком розвитку кіномистецтва. У численних дослідженнях кінознавців відбито ті позитивні та негативні наслідки кінематографічного «прочитання» літературних творів, які накопичені протягом більш,

ніж сторічної історії мистецтва кіно. Загальнохудожні проблеми екранізації не є предметом нашої статті. Ми лише фіксуємо як сам факт її існування, так і те чільне місце, що вона посідає у контексті цього виду мистецтва. Водночас слід визнати, що екранізація не є статичним феноменом, вона не дублює протягом десятиліть саму себе, а постійно розвивається, набуваючи нових рис, опановуючи різноманітні прийоми трансформації літературного тексту в художню тканину фільму.

Маючи довгу історію свого розвитку, екранізація все активніше приваблює митців, адже її потенціальні можливості без перебільшення є невичерпаними. Підтвердженням цьому є та практика, що чітко простежується протягом двох останніх десятиліть, а саме: екранізація, переважної більшості літературних творів, що викликали інтерес читацької аудиторії. Так, на мову кіномистецтва були переведені «Код да Вінчі» та «Янголи й демони» Дж. Брауна, «Парфюмер» П. Зюскінда, «Дорога» К. Маккарті, «Дівчина з перлиною» Т. Шевальє, «Нестерпна легкість буття» М. Кундери, «Просто разом» Г. Гавальди, та ін. Не залишився поза увагою кінематографістів і роман Бернхарда Шлінка «Читець», що вийшов друком у 1995 році – році п'ятидесятиріччя від дня завершення Другої світової війни. Досить швидко роман Б. Шлінка стає літературною сенсацією, перекладається багатьма мовами світу, отримує статус міжнародного бестселера й низку літературних премій в Європі та США.

Б. Шлінк, котрий народився у 1944 р., непересічна постать сучасної німецької літератури. Закінчивши юридичний факультет Вільного університету в Берліні, він досяг значних наукових успіхів, отримавши докторський ступінь та звання професора. Проте у 43 роки Шлінк робить різкий поворот у своєму житті, оприлюднюючи низку детективних романів: «Самосуд» (1987), «Самообман» (1992), «Самогубство» (2001). Як зазначає літературознавець Б. Хлебніков, «подібний біографічний поворот виглядає досить неординарним» для «визнаного професора, експерта з державного права» [1, с. 202]. В інтервалі між «Самообманом» і «Самогубством» Шлінк друкує роман «Читець», завдяки якому посідає почесне місце серед найвідоміших сучасних письменників.

Природно, що роман «Читець» привертає увагу англійського кінорежисера Стівена Делдрі, який у 2008 р. екранізує твір Б. Шлінка.

Кінокритики визнають екранізацію вдалою, естетико-художній рівень якої дозволяє поставити фільм С. Делдрі поруч з «Нічним портьє» Ліліани Кавані.

Фільм «Читець» – спільне виробництво США та Німеччини – був знятий англійським режисером, який не лише зрозумів, а й сприйняв багатозначність роману Шлінка, і поставився до першоджерела з надзвичайною коректністю. На нашу думку, така позиція С. Делдрі певною мірою визначається його попереднім творчим досвідом.

С. Делдрі народився у 1960 р. і з юнацьких років грав у молодіжному театрі Тонтонна. Пізніше, він навчався в університеті в Шеффільді, де вивчав англійську мову і літературу, паралельно продовжуючи опановувати акторську майстерність, захоплюється як драматичним, так і цирковим мистецтвом. Протягом 1985–1988 рр. С. Делдрі грає в театрі «CRUCIBLE» та вивчає режисуру. У 1990–1992 рр. він працює режисером у лондонському театрі «The Gate», де здійснює постановку «Дзвонить інспектор» за п'єсою Дж. Б. Прістлі. Вистава мала значний успіх і примусила говорити про С. Делдрі як про нове явище англійського театру. В 32 роки режисер отримує запрошення очолити «Королівський придворний театр».

З 1997 р. починається успішна кінокар'єра С. Делдрі, оскільки перший його повнометражний фільм «Біллі Елліот» (2000) одразу був номінований на Оскар. У 2001 р. режисер знімає фільм «Годинник» – екранізацію роману Майкла Каннінгема, що отримав Пульцирівську премію. У фільмі «Годинник» С. Делдрі працював з цілою плеядою блискучих акторів, серед яких виокремимо Меріл Стріп, Ніколь Кідман та Еда Харріса. «Годинник» підтвердив найкращі риси С. Делдрі – режисера, котрий на знімальний майданчик переніс театральну практику ґрунтовного опрацювання образу, взаємодію між партнерами та «вироблення» єдиної манери акторської поведінки. Така увага до роботи з акторами збережеться і в процесі екранізації роману «Читець», де виконавцями головних ролей будуть Р. Файнс та К. Уїнслет.

Щоб зрозуміти причини читацького й глядацького успіху «Читця» необхідно, на нашу думку, з одного боку, підкреслити специфічний текст та контекст роману, а з другого, – творчий характер підходу кінорежисера до його «прочитання». Адже фільм «Читець» це не кіно-

ілюстрація трьох частин роману, а його переосмислення із врахуванням можливостей кіно «передати» чи «не передати» те, що закладено, передусім, у підтексті роману.

Зазначимо, що твір Б. Шлінка існує на двох рівнях: сюжетному і психологічному. При цьому, обидва вони вельми складні й неоднозначні, передусім, у моральнісному вимірі. Для повноцінного опанування цими двома рівнями письменнику потрібний був не тільки високий професіоналізм, а й особистісна чутливість і коректність, аби відтворити стан п'ятнадцятирічного Міхаеля Берга – хлопця з професорської родини, – котрий вперше побачив процес перевдягання дорослої жінки, вік якої йому важко визначити: «Балансуючи на одній нозі, вона уперлася п'яткою іншої ноги в коліно, нахилилася, натягнула згорнутий ролик на мисок ступні, поставила її на сидіння стільця, розправила панчохи на щиколотці, на коліні, на стегні, потім відхилилася в бік...» [2, с. 16]. Це перше еротичне враження багато в чому визначить подальше сексуально-еротичне життя вже дорослого Міхаеля Берга, котрий, ставши юристом, більш-менш вдало побудувавши власне життя, буде постійно повертатися саме до цього юнацького враження, яке важитиме для нього не менше, ніж власне роман з Ханною Шміц – немолодою, не такою вже і привабливою, – як пізніше з'ясує Міхаель – неписьменною жінкою: «Через багато років я здогадався, що справа була не стільки в її зовнішності, скільки в рухах й пластиці. Я просив моїх жінок надягати при мені панчохи, але не міг пояснити їм смисл мого прохання, так як не міг сам зрозуміти те, що відбулося між кухнею і коридором» [2, с. 18].

І в першому, емоційно шокуючому юнацькому враженні, і в подальших епізодах сексуальних стосунків Міхаеля і Ханни, письменник постійно відпрацьовує тему тілесності, яка, значною мірою, визначає стосунки героїв. Увага Міхаеля до «її (Ханни – Т. К.) тіла, до її пози і рухів», що здаються герою дещо незграбними. Проте саме тіло, яке живе власним життям, має свій власний ритм, призводить до «запрошення забути про оточуючий світ». Тілесність присутня і в ставленні Ханни до Міхаеля, якому вона відкриває його перший сексуальний досвід.

Слід зазначити, що Б. Шлінк належить до тих письменників, які вміють на підґрунті відбиття сексуально-еротичних переживань мо-

лодої людини відтворити процес формування людської чуттєвості в її найширшому розумінні. Ці, надзвичайно важливі для досягнення внутрішнього світу Міхаеля нюанси поведінки, фактично зникають в кіноваріанті «Чтиця». У цьому аспекті С. Делдрі, так би мовити, програє Б. Шлінку. Це відбувається значною мірою внаслідок вилучення з фільму принаймні двох епізодів роману: тонкого опису стану Ханни, коли Міхаель (у фільмі ім'я героя змінено на Майкл – Т. К.), скориставшись відсутністю батьків, приводить її до свого дому, і на прохання жінки, читає їй – неписьменній – фрагменти з книги свого батька, присвяченій філософії Канта. Другий епізод – поява Ханни на пляжі, де Міхаель відпочиває з друзями і робить вигляд, що не впізнає жінку. Власне, це остання зустріч героїв перед драматичними подіями на судовому процесі.

У фільмі втрачено ще кілька показових моментів роману, і це дає підстави стверджувати, що в створенні й насиченні площини «тілесність – чуттєвість» літературний контекст є значно потужнішим, ніж кінематографічний.

Мабуть, ми б не помилилися, зарахувавши «Чтиця» до психоаналітичних творів і розглянувши його у низці відповідних романів Д. Лоуренса, С. Фіцджеральда, В. Набокова, Г. Міллера, А. Мердок. Психоаналітичний зріз простежується не лише в дослідженні сексуально-еротичних переживань головних героїв, а й у послідовно проведеної в другій половині тексту теми провини, що постійно виникає як в художніх, так і в публіцистичних творах Шлінка. Психоаналітичний присмак має і аналіз соціально-ідеологічного фактору «минулого», яке значною мірою відбивається в сучасному житті героїв. «Минуле» як своєрідна константа розуміння мотивів і стимулів людських вчинків, завжди присутнє в психоаналізі. У такому контексті і у романі, і у фільмі психологічно вагомим та виправданим є відтворення неоднозначного стану Міхаеля (Майкла) під час відвідування концентраційного табору: з одного боку, споглядання страшних бараків природно викликає жах, а з другого, – приходиться усвідомлення реальності провини Ханни. Міхаель (Майкл) занурюється у «минуле» і вперше досягає свою причетність до «колективної провини» німців.

Наразі, не відмовляючись від усього вже означеного, підкреслимо, що в романі Б. Шлінка надзвичайно потужно «прописаний» мораль-

но-етичний стан героїв, які намагаються виявити, проаналізувати, оцінити те, що Міхаель (Майкл) називає «вчинком». Так, «тілесність – чуттєвість» – своєрідні рушійні сили, які визначають поведінку головних героїв на початку роману, – трансформуються в складну низку моральнісних, психологічних ситуацій, які вже існують на значно вищому рівні, ніж «тілесність – чуттєвість». Необхідність зайняти певну моральну позицію – Ханну судять як наглядча в нацистському концтаборі Аушвіц, пізніше, провівши в тюрмі двадцять років, вона покінчить життя самогубством – примушує Міхаеля (Майкла) Берга поставити собі низку непростих запитань: Чи зрадив він Ханну? Чи винен в її смерті? Чи мав провину, що кохав її? Чи було в нього право покинути жінку? Це, власне, суто екзистенціалістські запитання, на які герой Шлінка не має відповідей. Зрештою відповідей не має і сам письменник.

На нашу думку, у наголосі на значенні морально-правової та морально-психологічної позиції в житті героїв, окремі епізоди фільму виглядають не менш виразніше, ніж це зроблено в романі. Таким, надзвичайно важливим епізодом фільму є семінар студентів-юристів, протягом якого обговорюється проблема рушійної сили суспільства: мораль чи закон? Професор, який веде семінар, свідомо загострює проблему: чи має суспільство право на жорсткий закон? Такі категоричні запитання Б. Шлінк не ставить, але на сторінках роману є інший привід для роздумів: «Подивіться на звинувачених. Адже ви не знайдете серед них жодного, хто насправді вважає, що тоді він мав право знищувати людей» [2, с. 87]. Але ж знищували! Але ж приписували собі таке право!

Виокремлені проблеми роблять актуальним ще одне запитання: чи є роман «Читець» автобіографічним? На думку Б. Хлебнікова, Б. Шлінк написав автобіографічний роман. Таке визначення можна прийняти, якщо врахувати зміст, який літературознавець вкладає в поняття «автобіографічність»: «Вона (автобіографічність – Т. К.) в тому, що крізь вигадану історію висвітлюється реальне життя, справжня доля спочатку німецького гімназиста, потім юриста і дорослої людини, яка б'ється над найважчими питаннями німецької історії ХХ століття та післявоєнних десятиріч» [1, с. 212].

Слушно підкреслена Б. Хлебніковим, так би мовити, умовна «автобіографічність» роману, дає право на свободу інтерпретації однієї

з важливих констант шлінківського твору: протягом піврічного спілкування Ханни і Міхаеля (Майкла), жінка просить хлопця читати їй вголос книжки. Так, по-перше, з'являється пояснення назви роману «Читець», по-друге, образ Міхаеля (Майкла) трансформується у своєрідний символ, а по-третє, в текст роману закладається авторський «код» – неписьменність німецької жінки, яка народилася й сформувалася в одній з найбільш культурних країн Європи першої половини ХХ століття. Б. Шлінк як фахівець з державного права, і Б. Шлінк як письменник, переконані, що підґрунтям німецького фашизму, який призвів до найбільшої трагедії ХХ століття, виступає, так би мовити, «неписьменність» не лише окремих німців, а й «неписьменність» цілих соціальних прошарків. Адже загальновідомо, що «письменні» прошарки німецької інтелігенції або вчасно покинули країну, або, на зразок засновника психоаналізу, досить довго перебували в «тенетах» німецького чи австрійського фашизму, плекаючи ілюзію, що у висококультурних країнах «неписьменні» перемогти не зможуть.

Межі статті не дозволяють деталізувати усі засадничі принципи, які і зумовили успіх роману Б. Шлінка, але те, на чому наголошено, – тілесність, чуттєвість, еротичність, комплекс провини, морально-етичні виклики, «автобіографічність» – переконливо свідчить про складність тих завдань, які стояли перед С. Делдрі.

Як ми вже підкреслили, екранізація не копіює роман «Читець», події якого розвиваються, так би мовити, в чіткій хронологічній послідовності: хлопець захворів жовтухою (у фільмі – скарлатиною – Т. К.) і йому стало зле біля чужого будинку. Незнайома жінка не лише допомогла йому, а й, взявши за руку, відвела до батьків. Після одужання, мати хлопця посилає його подякувати жінці й подарувати квіти. Далі, хлопець, реконструюючи усі деталі, згадує як склалися його романтичні стосунки з тридцятишестилітньою жінкою, описує причини, що обірвали роман. Через вісім років, протягом яких хлопець закінчив гімназію і став студентом-юристом, він знову зустрічається з своїм першим коханням: він – як студент-практикант в залі суду, вона – як арештантка на лаві підсудних. Від цієї зустрічі, події роману продовжують розвиватися у такій самій хронологічній послідовності: засідання суду, покази жінки, вирок, тюремне ув'язнення...

Екранізуючи роман, С. Делдрі руйнує хронологію літературного матеріалу і розкладає його на три історії, які згадує вже дорослий Міхаель (Майкл) Берг. Цей прийом дозволив не лише динамізувати сюжет, а й підкреслити особистісний характер тих подій, про які розповідає фільм. Така «перебудова» роману і – відповідно – нова структура фільму, значно підсилювала образ Міхаеля (Майкла) Берга, а для С. Делдрі актуалізувала проблему вибору виконавця головної ролі. На нашу думку, режисер продемонстрував справжній професіоналізм та високий естетичний смак, запросивши на головну роль Р. Файнса.

Відомий англійський театральний актор Файнс постійно працює в кінематографі. Серед його безперечних творчих досягнень ми виділили б фільми «Список Шиндлера» (1993), «Англійський пацієнт» (1996), «Смак сонячного світла» (1999), «Пані покоївка» (2002), «Відданий садівник» (2005), «Герцогиня» (2008). Участь у цих фільмах не лише зробила відомим прізвище актора, а й принесла йому численні нагороди. Окрім акторської роботи, Р. Файнс нещодавно заявив себе і як кінорежисер, екранізуючи «Кориолана» Шекспіра і виконавши головну роль. Цей кінематографічний досвід може бути приводом для самостійного розгляду, оскільки є черговим прикладом експериментування з літературною класикою: дія фільму перенесена в сучасний Рим, життя якого, на думку Р. Файнса, дозволяє проводити паралелі з давньо-римською легендою (V ст. до н. е.). У численних інтерв'ю, які останнім часом дає Р. Файнс, він наголошує на бажанні продовжувати саме акторську роботу, розцінюючи кінорежисуру як можливі поодинокі експерименти в творчій кар'єрі.

Отже, на роль Міхаеля (Майкла) Берга С. Делдрі обирає відомого, досвідченого актора, гра якого позначена стриманістю, поміркованістю, заглибленням у внутрішній світ героя. Р. Файнс у більшості своїх кіноробіт уникає зовнішніх ефектів та показової емоційності. Такий принцип ставлення до матеріалу він намагається зберегти і в процесі створення образу Берга. Наразі, у двох випадках – зустріч з донькою та епізод в тюрмі, де йому розповідають про самогубство Ханни, – актор відходить від звичної для нього манери поведінки на екрані і сміливо демонструє, так би мовити, відкриту емоційність, що допомагає йому розкрити ті складні, глибоко приховані почуття, які протягом майже трьох десятиліть зв'язують його з першим коханням.

Слід визнати, що завдання Р. Файнса в екранізації роману «Читець» досить складне, адже він не має відношення до молодого Міхаеля (Майкла), роль якого виконує інший актор. При цьому Файнс мав «вписатися» в той образ, який вже створений його «віковим» попередником. Зовні актори мало подібні, але Файнс психологічно долає портретне неспівпадіння саме за рахунок акторського професіоналізму й вміння «вивести» внутрішній світ людини назовні. Протягом другої половини фільму С. Делдрі кілька разів показує глядачеві Міхаеля (Майкла) Берга, який на диктофон начитує для Ханни «Даму з собачкою» Чехова. У цих епізодах актор начебто повертається у свої п'ятнадцять років, у ті дні, коли читав Ханні світову класику. На нашу думку, означені епізоди фільму були б підсилені, коли б С. Делдрі використав наплив і співставив обличчя молодого й дорослого Берга. Згадаємо, якого психологічного ефекту досягнув І. Бергман у фільмі «Персона», «формуючи» новий образ з поєднання облич двох героїв. У С. Делдрі була можливість подолати час, вікові розходження і – хоча б на мить – з'єднати двох акторів в єдину «персону». Цього не сталося і С. Делдрі потрапив в тенета тих естетико-художніх прорахунків, що, як правило, виникають, коли одну роль виконують два актори.

На відміну від Р. Файнса, роль Ханни виконує одна актриса – Кейт Уїнслет, котрій підчас зйомок фільму «Читець» було 33 роки. Вік Кейт і Ханни щодо подій першої половини фільму майже співпадав, проте друга половина фільму зумовила необхідність грати сорокорічну й шестидесятирічну жінку. Зазначимо, що актриса блискуче подолала складності вікової ролі і саме за роль Ханни отримала не лише низку високих нагород, а й премію «Оскар» (2009). Певним чином, фільм «Читець» – саме завдяки премії «Оскар» – підсумував яскравий акторський шлях «зіркової» Кейт Уїнслет, яка до 2009 р. була шість разів номінована на «Оскар», мала 2 премії «BAFTA» та кілька «Золотих глобусів».

До 2008 року – року виходу на екрани фільму «Читець» – актриса вже належала до найвизначніших молодих англійських актрис завдяки блискуче виконаним ролям у фільмах «Розум і почуття» (1995), «Титанік» (1997), «Перо маркіза де Сада» (2000), «Айріс» (2001), «Вічне сяяння чистого розуму» (2004) та ін. На нашу думку, відтво-

рюючи основні віхи кар'єри К. Уінслет, слід наголосити на фільмі «Айріс», де актриса зіграла роль молодій Айріс Мердок – видатної англійської письменниці й філософа. Айріс у похилому віці грала відома англійська актриса театру та кіно Джуді Денч. Подібна ситуація могла б бути використана і С. Делдрі: молода Ханна – Кейт Уінслет, а похилий вік героїні відтворює якась інша актриса. Наразі, режисер доручає надзвичайно складну роль одній актрисі і таке рішення виявляється цілком виправданим. Успіх К. Уінслет в ролі Ханни робить логічним запитання щодо ролі Міхаеля (Майкла): Чи не виграв би фільм, якби і чоловічу роль зіграв один актор? Щоправда, таким актором не міг би бути Р. Файнс, а його участь в екранізації роману, безперечно, позитивно вплинула на адекватне донесення до глядача загальної концепції фільму.

Виконання К. Уінслет ролі Ханни практично не має якихось слабких місць. Актриса щира й переконлива від першої появи на екрані і до останнього кадру, в якому Ханна відбирає книги та складає їх на столі. Саме на ці книги будуть спиратися старі, деформовані ноги, коли героїня вирішить піти з життя. Проте є епізоди, де майстерність акторки доведена до такого рівня, що начебто знищує межу між екраном та реальністю. Це епізоди суду над Ханною і особливо та їх частина, де прокурор з'ясовує процес спалення в'язнів в зачиненій церкві: Чому Ханна та інші наглядачі не відкрили двері палаючої церкви? У цей момент на обличчі К. Уінслет така гама почуттів, яку здатна передати лише актриса, яка повністю «володіє» образом. При цьому усі відтінки почуттів перебиваються щирим здивуванням: «Ми були забов'язані не допустити втечі. Адже ми відповідали за них... Увесь час охороняли їх, і в таборі, і протягом шляху. Ми охороняли їх, щоб вони не втекли, це була наша робота» [2, с. 120].

Героїня К. Уінслет, маючи на терезах, з одного боку, життя кількох десятків людей, а з другого, чітке виконання «роботи», обирає останнє. Вона щиро переконана, що інакше вчинити не можна.

Ані Б. Шлінк, ані С. Делдрі не займаються моралізаторством. Водночас, природа літературного твору дозволяє письменнику кожне слово Ханни, яке прозвучало на суді, подати як цеглину в будівлю під назвою «колективна провина». У фільмі уся вага цього матеріалу покладена на плечі актриси і вона виявилася на рівні шлінківської

«літературної описовості». К. Уінслет блискуче відіграє увесь літературний підтекст в запитанні, зверненому і до прокурора, і до залу: «А щоб ви зробили на нашому місці?» [2, с. 120].

Своєрідний рух від Б. Шлінка до С. Делдрі, на нашу думку, стверджує право «Читця» існувати не лише в літературному, а й і в кінематографічному варіанті. Екранізація при коректному ставленні до літературного першоджерела, при збереженні «тканини» роману, все ж змогла завдяки таланту режисера й акторів створити новий твір – твір самодостатній та самоцінний.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Хлебников Б. *Автопортрет второго поколения. Послесловие переводчика.* // Бернхард Шлинк. *Чтец.* — СПб., 2009.
2. Шлинк Бернхард. *Чтец.* — СПб. Азбука-классика, 2009. — 224 с.

Кохан Т. «Читець»: від Бернхарда Шлінка до Стівена Делдрі. У статті проаналізовано досвід екранізації роману німецького письменника Бернхарда Шлінка «Читець» і розглянуто особливості його кінематографічного «прочитання».

Ключові слова: літературний твір, екранізація, інтерпретація, письменник, кінорежисер, актор.

Кохан Т. «Чтец»: от Бернхарда Шлинка до Стивена Делдри. В статье проанализирован опыт экранизации романа немецкого писателя Бернхарда Шлинка «Чтец» и рассмотрены особенности его кинематографического «прочтения».

Ключевые слова: литературное произведение, экранизация, интерпретация, писатель, кинорежиссер, актер.

Kohan T. «The Reader»: from Bernhard Schlink to Stephen Daldry. The analysis of the experience of the German writer Bernhard Schlink's novel film adaptation, and examination of the peculiarities of its cinematographic interpretation were made in this article.

Key words: literary work, film adaptation, interpretation, writer, film editor, actor.

К «ОПРЕДЕЛЕНИЮ» ТЕАТРА КУКОЛ

Общеизвестно, насколько исторически взаимосвязаны между собой Харьковский театр кукол и кафедра театра кукол Харьковского университета искусств. Если бы в истории театра не существовало столь весомых традиций, составляющих главное богатство его творческого наследия – театра корифеев, – не было бы смысла в этой статье. Подавляющее большинство театров кукол Украины, несмотря на свою многолетнюю историю, традиций подобной значимости так и не возымели, или не имеют их в той значимости, как это случилось именно в Харьковском театре кукол. Ведь недаром сложилось понятие – харьковская школа кукольников.

Одно из направлений эстетики, существующее сегодня на кафедре и озаглавленное его идеологами как «театр анимации», может смело соперничать (как они, очевидно, и соперничают) с европейскими театральными школами. Однако возникает сбивающий с толку вопрос, касающийся тех тенденций, которые сегодня возобладали на кафедре: почему стали первостепенными *другие*, по отношению к традициям Харьковского театра кукол, направления эстетики?¹ И это на кафедре, которая была основана на такой базе театра корифеев, что невозможно отделаться от мысли, будто мы, уподобившись пушкинскому скупому рыцарю, восседаем на хранящихся в глубоких подвалах сундуках с сокровищами и не даем им ходу. Другими словами, имея «капитал», не запускаем его в «экономику», не создаем из него полезное производство. Но проблема состоит в том, что традиции, породившие знаменитую харьковскую школу кукольников, существовали и существуют, а кафедра, словно их не замечает, упорно устремляясь в свой кукольный «евросоюз». Приезжая на международные фестивали, гордимся: вот, мол, смотрите, и мы работаем не хуже Европы! И Европа не скупится на комплименты:

¹ В статье не содержится объяснение понятия харьковской школы кукольников, каковы ее признаки и особенности. Вопрос этот слишком объемный, и он подробно освещен в готовящейся к выпуску монографии А. Ю. Рубинского «Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы».

да, дескать, действительно – одна из лучших школ! А вот в доказательство – дипломы, грамоты, призы.

При чем же здесь Европа, откуда ей знать об истинных харьковских традициях?! Хотя, когда-то они были хорошо знакомы европейцам, но с тех пор много воды утекло. Уметь делать театр, как в Европе – так и в Японии могут. А вот создать театр на традициях, которые однажды поставили «на колени» Европу – не это ли обстоятельство сегодня могло бы составить честь нашей кафедре?

Зачем была создана кафедра театра кукол? Заботился ли тогда Виктор Андреевич, в том далеком 1969 году, только лишь о подготовке кадров кукольников для всей Украины? Ведь именно в те годы уже стояла острая проблема в воспитании смены для собственного театра. Кому передать мастерство, школу – вот что заботило и В. А. Афанасьева, и самих корифеев. Поэтому, несмотря на высочайший уровень «преподавания» мастерства актера в стенах театра, стала острой необходимость подготовки кадров для Харьковского театра кукол (и в том числе, для театров кукол всей Украины) на кафедре, как учебном заведении более широкого профиля подготовки.

Кафедра театра кукол была создана фактически на базе театра, однако, имея грандиозную, богатейшую школу в стенах Харьковского театра кукол, кафедра, тем не менее, школой не воспользовалась. К моменту образования харьковской кафедры, уже десять лет функционировала ленинградская кафедра, организованная М. М. Королевым, и буквально первое, что было им сделано – создание методики и теории ленинградской школы кукольников. Это была та методика, которую впоследствии использовали харьковчане, не имевшие теоретических изысканий в своей области. С одной стороны, кафедры как будто бы развивалась, а с другой, – обозначилась определенная стагнация с самого начала функционирования харьковской кафедры. Любопытен факт: первые выпускники харьковской кафедры 70-х годов после приглашения на работу в Харьковский театр кукол через пару сезонов стали «растекаться» по другим, более «передовым» театрам кукол, где бурлила активная творческая жизнь. Это свидетельство больших проблем внутри Харьковского театра кукол, а также самой школы, которая на кафедре не стала во главу угла, а в театре она потихоньку хирела, не находя свежей подпитки.

Дальнейший путь кафедры был труден, но настоящий ее расцвет начался с приходом Л. П. Попова, тогда же предпринимались попытки подъема теоретической и методической работы на кафедре. После его ухода и появления на кафедре Е. Т. Русаброва в качестве ее руководителя начался новый этап в развитии кафедры, обозначивший те самые другие направления эстетики харьковской кафедры, которые стоит как следует осмыслить, так как сразу после своего прихода Евгений Теодорович провозгласил новую эстетическую платформу, переименовав кафедру театра кукол в кафедру мастерства актера и режиссуры театра анимации. Свою версию он озвучил следующим образом:

«На протяжении двадцатого столетия, особенно во второй его половине, театр кукол испытал большие изменения. Его формы значительно разнообразились. А на первый план вышла фигура актера-аниматора, т. е. творца сценической иллюзии оживления-одухотворения мертвой материи. Все чаще уже не только кукла, но и какой-либо предмет становится в руках такого мастера персонажем сценического действия. К тому же, действующими лицами в подобном театре могут быть и маски, и тени или силуэты, и даже руки или другие части тела самого актера. Однако все эти случаи объединяет с театром кукол общий принцип, который положен в основу определенного вида театрального искусства. Этот общий принцип следует определять как принцип анимации, т. е. – оживления («*anima*» - в переводе с латинского – дух, душа, дыхание, жизнь). В свою очередь театр, который строит свой сценический язык на таких основаниях, совершенно естественно называть театром анимации» [1, с. 288].

Поворот, произошедший на кафедре, увлек определенную часть педагогического состава, но следует, все-таки, детальнее рассмотреть, что означает этот принцип анимации, и зачем понадобилось уходить от традиций собственной школы, приближаясь к традициям европейского театра кукол.

Е. Т. Русабров разработал теоретические принципы данной эстетики в статье «К определению театра анимации» [2]. Еще с 20-х годов прошлого столетия велись ожесточенные споры о том, что такое театр кукол, театральная кукла и т. д. И хотя Евгений Теодорович достаточно подробно исследует эволюцию последних воззрений на предмет театральной куклы, некоторые его выводы кажутся абсурдными.

Стоит привести хотя бы пару примеров. Известно, что театр кукол методично расширял свои границы – от традиционного, натуралистического, ширмового театра переходил к условности, открытому приему, уверенно идя к знаковости куклы и т. д. Вслед за этими переменами требовались теоретические осмысления происходящего. И, если Н. И. Смирнова говорила о том, что «мы не сможем, наверное, определить во всей полноте, что такое вообще театр кукол...», означает ли это, как пишет Е. Т. Русабров, будто «авторитетнейшие специалисты дружно подвергают сомнению правомочность применения традиционного термина «театр кукол» для именованя того, что обычно при этом имеется в виду». Разве? А может быть, специалисты говорят о неопределенности границ искусства играющих кукол, над которым не одно десятилетие бьется мировая критическая мысль, и перспективы споров кажутся такими же недостижимыми, как приближение к горизонту?

В частности, приводится довольно интересное определение Ф. Просчена о «представляющих объектах», трактуемое как «материальные воплощения людей, животных или существ, которые кем-то создаются, демонстрируются или управляются в процессе повествования или драматических представлений». Но по поводу приведенной цитаты Е. Т. Русабров приходит к выводу: «Однако по логике этого же определения все представляющие объекты являются аксессуарами «драматических представлений». Таким образом, дефиниция Ф. Просчена, безусловно, полезная тем, что выводит общий знаменатель для целого спектра явлений, вообще отказывает в праве на эстетический суверенитет тому театру, который называют театром кукол, представляя его частным случаем театра драматического (театра живого актера)».

Можно, наверное, по-всякому повернуть мысль, но безусловным кажется и то, что театр кукол – продолжение драматического театра, и в самом драматическом театре (или лучше его называть театром человеческим) иногда используются приемы, свойственные театру кукол.

Внимание критической мысли Е. Т. Русаброва постоянно акцентируется на определении, что такое театральная кукла. Помимо традиционных ее явлений, в качестве «куклы» часто выступает и просто некая часть человеческого тела – спина, руки, кисть-предплечье,

ягодицы, животы, женские груди, даже мужские гениталии и т. д. И тут возникает вывод: «суть дела заключается в том, что представляющие объекты не только создаются, демонстрируются или даже управляются, но, и это – главное, «оживляются», «одушевляются» и персонифицируются актером-аниматором». То есть, это и есть общий принцип для всего театра, теперь уже не просто кукол, а коли так, то и весь «театр, выстраивающий свой сценический язык на основе этого принципа, естественно было бы назвать театром анимации».

Вряд ли подобный вывод можно признать естественным. Он странен уже тем, что все пластические искусства можно назвать «анимационными», так как в них содержится определяющий их стержень – оживлять, делать действенным, воспринимаемым, воздействующим. Так и Станиславского под горячую руку можно признать аниматором. «Жизнь человеческого духа», – значит, оживлять, вдыхать душу в каждый образ, создаваемый актером человеческого театра. Тогда чем же отличается актер драматический от кукольника? Разностью выразительных средств: они работают посредством разных *тел*. «Живой» актер оживляет роль, образ *через*, или *посредством*, собственного, *живого тела*, которое «живет» на сцене «жизнью человеческого духа», а кукольник, помимо собственного, обязан владеть техникой оживления *через предметное тело* – куклу, или собственно предмет. Поэтому сам *процесс* оживления, осуществляемый «через», или «посредством» чего-то, есть *метод*. Но неужели из этого вытекает необходимость называть театр – методом: «театр анимации», он же – «театр оживления»? Зачем? Тогда давайте будем называть – «театр школы переживания», «театр школы представления», «театр смешанных школ». Театр определяется видом, а таковых два – человеческий и предметный, он же театр кукол. Так было и, по-видимому, нет смысла менять традиционные принципы. Если же желание что-то менять продиктовано стремлением к самовыражению, – это досадно. Но из стремления достигнуть конкретики определения театра кукол, который вытек в «театр анимации», радители подобных перемен снова вернулись к расплывчатости. Видно, не хотят куклы так просто отдаваться в руки теоретикам, минуя практику постижения ее таинственных особенностей. Вот через практику постараемся еще раз вернуться к вековым понятиям.

Попутно заметим: так ли уж важен спор, как именовать наш вид искусства? Да какая, собственно, разница, назовите его театром анимации, театром кукол, театром манекена, маски, теней, чего там еще? Затянутый спор вовсе не на эту тему. Значение его в определении: зачем понадобилось избегать развития традиций собственной школы? Почему отсутствует интерес к собственной школе? Ведь, это все равно, если бы во МХАТе забыли о системе Станиславского и начали бы работать по системе Гротовского...

Итак, можно ли назвать театр кукол предметным театром? Наверное, можно, если рассматривать куклу как предмет. Можно ли предмет назвать куклой? Наверное, можно, если предмет «оживает», превращаясь в художественный образ, мало того, образ, действующий в пьесе, содержащей сверхзадачу и сквозное действие. Пластическое искусство означает движение в образах, что и обозначено понятием «пластика» – движение, стало быть, действие, то есть, то, что составляет основу драматургического произведения. Как уже говорилось, К. С. Станиславский обозначил сценическое действие в способе существования актера посредством термина – «жизнь человеческого духа». Здесь мы подходим к проблеме драматургии, потому что эта проблема – самая, что ни на есть, практическая. Рассмотрим проблему «оживления» через предметное тело (пока еще не куклу).

Возникает вопрос: в каком конкретно театре кукол (возьмем для начала Украину) «какой угодно предмет становится персонажем сценического действия», тем самым, выдвигая на первый план фигуру актера-аниматора» (термин, заменяющий, стало быть, понятие «актер-кукольник»)? Был задан вопрос представителям двух регионов – западной и восточной Украины – главному режиссеру Хмельницкого театра кукол Сергею Брижаню и актрисе Донецкого театра кукол Татьяне Компаниец: используется ли у них в спектаклях предмет в качестве действующего лица, персонажа?

Ответ С. Брижана: «Какие предметы? Определите, что такое вообще предмет, и чем он отличается от театральной куклы? Все ж таки, бытовые предметы у нас, наверное, появляются, но они, к примеру, несут с собой дух эпохи – как то, бутылка из-под молока за пятнадцать копеек. А так – стульями или подушками «Веселых медвежат», или «Гусенка», не играем, мы на них сидим. Есть у нас «Спичка ко-

варная», не знаю – предмет она, или кукла? Вопрос о спектакле «нерукотворном», как принципе, у меня не стоял».

Ответ Т. Компаниец: «Есть такие спектакли, но их не так много и используется это фрагментарно, то есть не весь спектакль на этих придумках. В постановке Б. Азарова «Цепочка» Кот рождается из предметов на глазах у зрителя, и довольно внушительно обыгрывается его превращение, и дети верят в то, что это живой персонаж, передающий жизненные эмоции, попадающий в предлагаемые обстоятельства».

Аналогичный прием использовал и Е. Гиммельфарб в постановке «В гостях у бабушки Корнея», где из разных частей реквизита составлялось некое страшилище-зверь.

Вот как рассуждает о проблеме бывший режиссер Харьковского и Тульского театров кукол, бывший выпускник харьковской кафедры Олег Трусов: «Сам факт качества искусства театра кукол – это оживление предмета. Алексей Юрьевич Рубинский прекрасно исполнял роль Базилио, когда куклы не было в его руках на репетиции «Золотого ключика», оживляя табуретку. Это тоже была прекрасная анимации, но все-таки детям нужен Базилио, а не табуретка. Нужен артист, который сделает куклу живым котиком, а тенденция последних лет пятнадцать на фестивалях такова, что театр кукол уже дошел до «ручки». И это большая вина всех наших дружных критиков, которые неизвестно что обсуждают, проповедуют, но плоды их деятельности по идеологическому воздействию на неустойчивые умы очевидны».

Предположим, что представленные цитаты неубедительны и тенденциозны, тогда обратимся к логике. Поскольку, согласно теории драмы, в основе театра лежит драматургия, то постараемся ответить на вопрос: какая драматургия легла в основу, предположим, оживления предметов? Или какая существует драматургия из арсенала человеческого театра, или театра кукол, которая просто соответствовала бы этой форме творения «сценической иллюзии»? Хотя какие-нибудь драматурги создавали свои произведения специально для «театра анимации» (если не называть его театром кукол)? Да, создаются концертные номера, построенные на иллюзии оживления предметов, есть теневой и другие формы театра, но тогда давайте говорить о таком виде (или жанре?) театра, как эстрада, шоу-бизнес,

о жанровых особенностях цирка, в конце концов, это может быть своеобразный кукольный *аттракцион* и т. д. Но мы-то, ведь, *театр!* Вид драматического искусства!

Рассматривая театр кукол с позиции *репертуарного* театра, легко обнаружить, что:

1) репертуар театра кукол использует широкий спектр произведений, созданных драматургами для человеческого театра, где условность выразительных средств несколько иная, чем в «театре анимации»;

2) драматургия театра кукол, появившаяся в XX веке (в основном, в советский период), расширила свои эстетические позиции произведениями, созданными специально для театра кукол, где всяческие «иллюзии» могут изредка выступать фоном, а на первый план выходит, все-таки, *техника актерской игры, основанная на школе драматического искусства*².

Так, все-таки, в какой драматургии предмет стал персонажем сценического действия? Такие произведения, если существуют, то их чрезвычайно мало, и они не имеют определяющего значения³. Как правило, в спектакле, поставленном, скажем, на основе классической, или «классической» кукольной драматургии, предметы, плоские изображения, маски, тени, силуэты, руки, иные части тела актера выступают как *знаковые фигуры*, обозначающие тот или иной образ, символ, метафору и т. д., но не выступающие как *действующие лица*. У них специфическая роль. Стульями и подушками «Гусенка» не сыграешь, на них можно сидеть, как справедливо отметил С. Брижань. Почему перечисленные формы называются знаками, а не действующими лицами, в том легко убедиться: в репертуарном

² В Европе процесс происходил аналогично, но в Европе иные традиции, где гораздо шире представлены виды эстрадного театра, или так называемого «оригинального жанра». Вопрос в том, какое соотношение в Европе составляют репертуарные театры с нерепертуарными?

³ Существуют техника мультипликации, или компьютерной графики, где предметы могут выступать действующими лицами. Они относительно короткие, длительность которых не превышает 10 минут. Используются аналогичные техники и в полнометражных фильмах, однако, насколько они имеют самодовлеющее значение?

театре все перечисленные формы не выдерживают объема полнометражного спектакля (от одного часа до двух-трех часов). Им может быть уделен, пусть яркий, но эпизод, дальше регламента которого, знаковая фигура, или предмет, выступить не могут. Они могут выдерживать репризу – таковы законы «оригинального жанра», но не полнометражного действия. «Выстрелил» и отвалился, как ступень ракетносителя. А действующее лицо выступает от начала до конца пьесы (или эпизода), в развитии действия, запрограммированного драматургией. Но, если ягодицами или мужскими гениталиями можно сыграть пьесу, где они будут действовать персонажами в развитии, взаимодействии характеров действующих лиц, тогда, спору нет, вышеназванные «аксессуары», назовите их «куклами» или «предметами», становятся художественными образами, несущими на себе определенную эстетическую нагрузку. В противном случае, использование вышеназванных «кукол» превращается в «кукольный» аттракцион. В Европе такого много. Чего там только не «оживляют». Оттуда к нам пришли уличные костюмно-масочные представления, оживающие скульптуры и пр.

И еще раз подтверждаем, что театра анимации, как термина, обозначающего данное явление, просто не существует. Театр кукол может отпочковываться в «театр рук», «театр предметов», да хоть воды, воздуха, огня и земли – формы его проявлений действительно могут быть разнообразными, но все они будут видами и подвидами одного явления, где художественным образом выступает предметное тело, коим, в первую очередь, выступает кукла. Существует принцип сосуществования актера с предметным телом, являющимся определением вида театра, потому что всё предметное, что может быть представлено в театре, является разновидностью куклы как вида театра, а не анимации, как принципа оживления ее. Понятно, что театр кукол, строящий свой сценический язык на основе принципа, способа, или иллюзии оживления, совершенно не нуждается в иных названиях, и, уж тем более, абсурдно объявлять его «подвидом театра анимации». Подобные суждения могли возникнуть в отрыве от практики, в тиши кабинета, но никак не в соприкосновении с жизнью и логикой развития театральной эстетики. Более того, подобная путаница в понятиях привела к теоретическим заблуждениям студентов и преподавателей, так как

подобные суждения не что иное, как признак постмодернистского осмысления явлений, выраженного в подмене понятий. Зачем понадобилось подменять классические принципы школы К. С. Станиславского – «жизнь человеческого духа» – на сомнительную авангардистскую терминологию – «театр анимации»? Может быть, система Станиславского действует исключительно на территории человеческого театра? Но неужели предметное тело подлечит неким отдельным законам «анимации», отличным от законов живого тела – жизни человеческого духа, – неужели оно должно как-то по-особому «анимироваться», чтобы отличаться от жизни человеческого духа – тела живого, человеческого, – что так необходимо подвергать его «творческому» дополнению в понятиях и терминах? А вот о способности куклы двигаться в направлении условности, знаковости и дальше, то есть, в направлении, куда не могла бы ступить нога актера человеческого театра – что и составляет сущность искусства играющих кукол, – об этой области эстетики играющих кукол нужно говорить отдельно, потому что это особая область исследования. Но туда еще не ступала нога театрального критика. А пока речь должна идти о базовых основах театра кукол, являющихся профильным предметом воспитания будущего актера-кукольника⁴.

Что должно стать основополагающим фактором деятельности кафедры? Харьковская школа! Именно харьковская, а не какая-либо другая, даже если она «европейская»! Она существует как фактор исторический, но приобретший несколько специфический уклон в силу, опять-таки, исторических обстоятельств. Она до сих пор питает нынешние поколения актеров и режиссеров, несмотря на то, что понятия о школе у них весьма поверхностны – и в том не их вина. На кафедре эти понятия никогда студентам не преподносились, потому что до сих пор отсутствует история и теория харьковской школы.

Пока действует в театре поколение актеров, перенявшее у корифеев секреты мастерства, пока школа еще как-то пульсирует на сцене Харьковского театра кукол, необходимо теперь уже нынешних вете-

⁴ Способ существования с куклой актера харьковской школы и принципы «жизни человеческого духа», по которому строится методика работы с куклой, подробно описаны в монографии автора «Харьковский театр кукол: история, анализ традиций и школы».

ранов активно привлекать к преподавательской работе на кафедре. Не допустить ситуации, как это случилось на рубеже 60–70-х годов, к моменту образования кафедры, когда возрастной разрыв между корифеями и новым поколением кукольников был уже слишком велик. И, хотя корифеи уже были не в той физической силе, они, все же, успели передать основы именно харьковской школы некоторым выпускникам кафедры в стенах театра, но сами, при том, не преподавали на кафедре с момента ее основания. Поэтому на кафедре студенты не получали базовых знаний и навыков, и только в театре они восполняли то, что не получили на кафедре. Это – абсурд, прослеживаемый на протяжении всей истории кафедры! И до сих пор на это противоречие никто не обращает внимания.

Что касается истории кафедры, то заявлять о том, что молодые выпускники начинали свою педагогическую деятельность наряду с опытными преподавателями – корифеями театра, – несколько опрометчиво. Состав кафедры в 70-е годы корифеи театра как раз и не определяли, а определяли именно «опытные преподаватели». Состав кафедры был разношерстным и состоял из приглашенных В. А. Афанасьевым специалистов, исповедовавших разные эстетические направления: эстетическая разноголосица не способствовала формированию именно харьковской школы кукольников, с присущей ей эстетикой и методологией мастерства актера. Молодые выпускники начали утверждаться в театре ближе к 80-м годам. А стратегия привлечения молодых специалистов была вызвана сугубо кадровыми проблемами и острой нехваткой профессионалов. Говорить же об этом как о положительном моменте в истории кафедры опрометчиво.

Сегодня следовало бы повременить с политикой оставлять на кафедре молодых специалистов, не прошедших театральной практики. Это касается как актеров, так и режиссеров в первую очередь. Эти аспекты деятельности кафедры, которые служат предметом такой гордости ее руководства, вызывают большую настороженность. Что может преподавать молодой специалист в такой сложнейшей школе! Сейчас главная цель – укрепление позиций наследия, что является основой школы. Проводить их в жизнь должны опытные специалисты-практики, а не новички-дилетанты.

Необходимо остановиться на принципах преподавания мастерства актера и режиссуры. Как обучение первоклассников в школе начинается с постижения грамоты, так и у студентов – заново учиться ходить, говорить, думать, общаться на сцене и т. д. А это – Станиславский. Он оставил нам такое наследие, что дай нам Бог его освоить за всю свою сознательную жизнь. Его наследие проповедует тщательное изучение жизни, чтобы уметь существовать в заданных предлагаемых обстоятельствах, уметь выстраивать сквозное действие роли в движении к сверхзадаче. Это – своего рода грамота для начинающего актера, да и режиссера в том числе.

Что, порой, происходит у нас на кафедре театра анимации? Довольно часто, системно, или неосознанно, студент «окунается» в «авангард», чего делать категорически нельзя. К авангарду можно прийти только тогда, когда освоена «грамота». Таков закон движения искусства. Тому есть немало примеров. Мейерхольд начинал свою карьеру в «реалистическом театре» Станиславского, оттолкнувшись от которого, он пришел к своей знаменитой биомеханике. Аналогичный путь прошел Вахтангов, Михаил Чехов и другие ученики Станиславского. Таков естественный процесс развития культуры в принципе. Этот процесс сложен, но он неизбежен. В предыдущие эпохи работы великих живописцев копировали их ученики до тех пор, пока они не «созревали» для самостоятельного творчества. Наша педагогика редко прибегает к подобному процессу следования классическим традициям именно потому, что такой путь чрезвычайно трудный, затратный, да и методом Станиславского сегодня редко кто владеет. Безусловно, процесс интеграции культуры объективен, но это не означает, что он беспределен. Далеко не все образцы европейской культуры можно безоглядно брать на вооружение. Имея такое драгоценное сокровище, как система Станиславского, являющаяся уникальным явлением мирового значения, мы, тем не менее, часто засматриваемся на «инородцев».

Стремление молодежи к «авангарду» психологически оправданно. Не владея классическими основами мастерства, молодой актер или режиссер движим честолюбивой энергией, тяготеющей к тому, что не требует владения академическими навыками. При отсутствии умения, навыков, но наличии энергии, молодой студент стре-

мится выплеснуть ее в «интересных» для него формах, кажущихся ему верхом новаторства. Запрещать увлекаться авангардом также бессмысленно. В учебном заведении лучше облечь такую работу в *факультативные* формы – участия в самостоятельных работах – актерских и режиссерских, (в том числе в студенческих капустниках), – где студентам не чуждо использовать «новый» для них язык. Это совершенно разные формы студенческой учебы. Но, заходя в класс к педагогу, студент обязан настроиться «ходить по струнке», выполняя академические задания, осваивая тонкости профессии в ее классической форме. Такое направление учебы можно назвать *профилирующим*, то есть, главным, обязательным для всех. Сочетание профилирующей работы с факультативной зависит от творческих и физических возможностей студента, но главной его обязанностью является исполнение всех заданий академической школы.

Об «авангардных» спектаклях, об «авангарде» в принципе, хотелось бы отдельно высказать, пусть субъективное, но мнение. Как правило, в основу «авангардного» спектакля закладывается смысловой ребус, вокруг которого строится сценическое действие, построенное на нагромождениях метафор, символов, сочинении некоего особого образного языка, требующего соответствующей интеллектуальной настройки. Появилось немало приверженцев подобного рода произведений, которым интересно заниматься разгадыванием, догадками – что же хотел этим выразить автор постановки? «Новая» эстетика породила определенное количество поклонников, «интеллектуальных» зрителей, которые, в основном, ходят смотреть такого рода представления ради разгадывания смысловых ребусов. Явление, весьма напоминающее нынешние массовые издания с кроссвордами, столь обожаемые многими читателями. В современной режиссуре, независимо от того, какой смысл вкладывал режиссер-«авангардист» в свои спектакли, важным становится волеизъявление каждого зрителя в разгадке того, что он увидел, о чем самостоятельно догадался. «Авангардные» спектакли могут шокировать, эпатировать, удивлять, вызывать восторг или интеллектуальное любование, но никогда не подведут зрителя к истинному потрясению – катарсису. Этим, собственно, и отличается произведение искусства от его «дубликата».

Другое дело, когда художник в диалектике собственного развития «отрицает» традиционное искусство, выходя на новый виток развития – тогда этот процесс органичен для развития и становления личности художника. Стоит вспомнить слова великого модерниста Сальвадора Дали: пока художник не освоит основы академического искусства, он не может стать настоящим сюрреалистом. Подобное отношение к классическому наследию логично.

Так чему же мы учим нынешнего студента? Подделываться под «изыск», «гламур»? Мнения современников особенно ценны, когда совпадают с «классической» логикой. В данном случае мысль О. Трусова весьма актуальна:

«Театр кукол превращается из театра играющей куклы, которым мы его знали, в театр игрушек. А вот чтобы кукла стала живой, требуется приложить талант и мастерство, а когда ни того, ни другого нет, а выступать очень хочется, то мы берем фигурку и ставим, как в былых народных забавах. Последнее время мы на фестивалях радуемся тому, что кукла хоть одно живое движение сделала, и готовы ему аплодировать – а то просто стоит, непонятно каким голосом, в какую маску говорит. Это к вопросу о школе».

Один из существенных недостатков кафедры – ее чрезвычайно слабая материальная база. Разве подобное положение может соотноситься с искусством, полностью зависящим от художественно-постановочной части? Мы жалуемся на недостаточное финансирование со стороны государства, чтобы оплачивать труд специалистов, и т. д. Как быть при такой ситуации? Опыт показывает, что инициатива и административный талант руководителя кафедры способны решить многие проблемы. Но когда во главу угла ставится принцип – «голь на выдумки хитра», то есть, довольствование существующим положением «ничегонеделания», чтобы что-то изменить, то таким образом оправдывается отсутствие всяческой инициативы. Однако «голь», или «нищета» никогда не станут залогом успеха. Когда нужна совершенная технология изготовления куклы от самых простых до относительно сложных систем, то уповать на «голь», значит, кафедру «подвести под монастырь». В такой экономической ситуации, когда отсутствуют государственные программы развития, нужны союзники, а таковым является Харьковский театр кукол, с которым у кафедры с некоторых

пор «испорчены» отношения, и существовать кафедре самой по себе без поддержки театра невыносимо сложно.

Подводя итог всему сказанному, вновь обратимся к словам Е. Т. Русаброва: театр кукол «никуда не исчез, а был и остается самым развитым, обширным, исторически и эстетически выделенным подвидом театра анимации».

Театр кукол не исчезнет, а вот кафедра театра кукол (а не анимации) может «исчезнуть», как кузница кадров, основанная на традициях харьковской школы кукольников. Она станет *другой*, но она никогда не вернется к *первоисточнику*. А, живущая «идеями» «авангарда», кафедра уже сегодня превращается в такое же «явление», как многое из того, что давно существует в Европе, перед которой мы почему-то преклоняемся в понятии «европейский театр»! Почему-то всё, что может конкурировать, соревноваться в тех, или иных приемах, свойственных европейскому театру, который по своему качеству далеко не однозначен, если дифференцировать его по определенным меркам, является для нашей кафедры ориентиром развития, большой гордостью и утверждением в сознании собственной значимости! Однако, в чем смысл участия в зарубежных фестивалях (престижность многих, честно говоря, весьма заурядна), – чтобы показать такую же продукцию, «как у них», или, все-таки, продемонстрировать школу, «как у нас»?

Известно, что именно актерская школа стала причиной победы Харьковского театра кукол на Всесоюзном фестивале театров в 1958 году. А ведь, и тогда было много достойных театральных коллективов на огромном пространстве Советского Союза, конкуренция на том фестивале была жесткой, но победил Харьковский театр кукол. Почему? Потому что именно харьковские актеры своим *исполнительским мастерством* поставили весь фестиваль «на колени», после чего наш театр вошел в первую тройку сильнейших театров кукол бывшего СССР. Пусть этот исторический факт станет классическим уроком для нынешней харьковской кафедры театра анимации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Русабров Е. «Безличное – вочеловечить»: кафедра майстерності актора та режисури театру анімації / Pro Domo Mea. Нариси // Харків :

Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. — 2007. — С. 284–289.

2. Русабров Е. К определению театра анимации. С. 1–7. [Рукопись] — архив автора.

Рубинский А. К «определению» театра кукол. Полемическая статья ставит вопрос о несостоятельности теории «театра анимации» и ее несоответствии требованиям харьковской школы кукольников. Заостряет проблему об обращении к истокам – наследию корифеев Харьковского театра кукол, – исходя из чего, следует строить методику воспитания будущих актер-кукольников.

Ключевые слова: традиции, театр корифеев, харьковская школа кукольников, живое тело, предметное тело, «жизнь человеческого духа», анимация-одухотворение.

Рубинський О. До «визначення» театру ляльок. Полемічна стаття ставить питання про неспроможність теорії «театру анімації» та її невідповідності вимогам харківської школи лялькарів. Загострює проблему про повернення до джерел – спадщини корифеїв Харківського театру ляльок, – виходячи з чого, слід будувати методику виховання майбутніх акторів-лялькарів.

Ключові слова: традиції, театр корифеїв, харківська школа лялькарів, живе тіло, предметне тіло, «життя людського духу», анімація-одухотворення.

Rubinskiy A. To the «definition» of puppet theatre. The question of bankrupt and disparity to the Kharkov puppeteer's school of the "theater of animation" theory is raised in this polemical article. The problem of turning to the roots of legacy of Kharkov puppet theatre's luminaries is accentuated. The future actor-puppeteers education method should be based on these principles.

Key words: traditions, luminary's theatre, Kharkov puppeteer school, alive body, objective body, "The human spirit's life", animation-spiritualization.

**ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ У
ХНУМ (ХІМ) ім. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

«Коли вчитель того вчителя, що
вчив твого вчителя, не вчився у Все-
вишнього, то учні тих учнів, що вчили-
ся у твоїх учнів, будуть схожі на сатану».
(Мартин, християнський святий,
IV ст. н. е.)

У вихованні будь-яка схема, що претендує на безпомилковість та непохитність – нонсенс, бо все що стосується людських взаємин – миттєве, крихке, ефемерне, і сталій фіксації не піддається, адже уповні існує тільки в конкретному вимірі і часі. Тому спогади, роздуми, результати досліджень та практичної роботи утворили пістряво-мерехтливе тло даного тексту, в рамках якого маємо за мету спробувати по тенденціях означити поступ традиції виховання творчої особистості на театральному факультеті в період від 1976 по 2012 рр.

Почнемо з визначення. *Творча, художньо-мистецька особистість* – хто це? Складна особистісна структура існувала, існує та існуватиме. Жорстка статистика обнадіює, що в усі часи кількість обдарованих, творчо мислячих людей завжди складає один і той самий відсоток. Тому вочевидь постає питання: навіщо ж докладати зусилля і займатися вихованням творчої художньо-мистецької особистості? Відповідь проста: тільки в результаті виховання виростає масштабна людина, що чує свою природу, закорінену в духовний простір, яка здатна максимально реалізовувати свій творчий потенціал, адекватно реагуючи на запити тієї доби, в якій вона існує.

Звичайно, можна заперечити, що згідно ієрархічній моделі мотивацій за Абрахамом Маслоу, базові рівні потреб складають інші цінності, та ми свідомо ставимо виховання творчої художньо-мистецької особистості в один ряд з базовими цінностями. Вагомим аргументом, підтверджуючим цю думку вважаємо наступні тези:

– без естетичного, закоріненого в етичне, виховання людина не може себе відчувати повновартісною;

– художньо-мистецьке мислення напряду пов'язане з емоціями, а емоція – це одна з базових складових національного менталітету українців.

Отже естетична освіта в аспекті виховання творчої, художньо-мистецької особистості має завдання створити підґрунтя для національного виховного ідеалу державного рівня.

Нижче пропонується стисла суб'єктивна характеристика основних засад найвідоміших театральних шкіл України і визначення їхніх спільних та особливих рис. Умовно виділяють три найзначніші театральні школи:

Галицька школа пишається своєю давньою мистецькою традицією, близькою причетністю до європейських театральних шкіл, вважаючи основою свого навчання особистий високий рівень знань, надаючи своїм випусникам можливість стажуватися і працювати не тільки в Україні, а і в країнах Європи. Актор цієї школи – скоріше ремісник-одинак, не обмежений у навичках, глибоко обізнаний у теорії ремесла, інтелектуально розвинений. Для нього важливою є особиста реалізація, навіть поза власним природнім середовищем. Почуття власної гідності випусники цієї школи ставлять вище, ніж дух колективізму, перевагу надають особистій свободі, досить педантично ставляться до винагородження власної праці.

Київська театральна школа претендує називатися і головною, і класичною, і найвпливовішою, а рівень своєї підготовки вважає найвищим. Звичайно, столична театральна школа досить близько знаходиться до влади та до бюджетних коштів, має можливість надавати робочі місця не тільки у столичних театрах, а і рекомендувати своїх випусників по всій Україні. Студенти і випусники ще зі студентської лави можуть зніматися в кіно, працювати на радіо, озвучувати фільми, брати участь у проведенні нескінченної череди різного роду концертів та вечірок. Тому фінансова забезпеченість і зайнятість та широке коло зв'язків – основна відміна випусників столичної театральної школи від інших шкіл.

Харківська школа має і глибокі традиції, і визнані та підтверджені європейською мистецькою спільнотою навички експериментального

театрального процесу, і плеяду видатних акторів-вчителів минулого, що формували у своїх студентів світоглядну основу творчої, художньо-мистецької особистості, і успішних у професії акторів-викладачів сьогодення. А виключними особливостями нашої школи є більш тісний взаємозв'язок між викладачами і студентами та пріоритет у вихованні колективних навичок спілкування. Нажаль, обмежена кількість театрів, відсутність кіно- та телевізійної індустрії у місті й неможливість заробляти адекватні кошти завдяки своїм фаховим навичкам, достоту звужують поле реалізації для наших випускників. Зате розширюються можливості реалізації на освітянській ниві – досить великий відсоток наших випускників стає викладачами та вихователями шкільних закладів різних рівнів.

Доречним буде згадати імена серйозних дослідників у питанні виховання творчої, художньо-мистецької особистості, педагогів: С. Т. Швацького, В. Н. Шацьку, С. Д. Альохіна, В. М. Сухомлинського та філософів: І. Д. Беха, Л. С. Виготського, П. М. Яковсона. Звичайно, тут на Слобожанщині, де традиція виховання самосвідомої творчої особистості (за Григорієм Сковородою) є найбагатшою і найглибшою, можна було б просто звернутися до неї, і зкорегувати під реалії сьогодення часу. Та педагог-філософ В. В. Ягупов, порівнюючи два основних напрямки виховання творчої особистості за Г. Сковородою та за Г. Ващенком (розглядаючи його базову працю на вищезгадану тему «Виховний ідеал»), зазначає, що жодна з концепцій виховання практичного застосування на сьогоденній час не має. Бо ідеали творчого виховання (за Г. Сковородою) зовсім не включають в себе усіх протиріч соціальних аспектів зовнішнього життя, а виховний ідеал (за Г. Ващенком): «людина, яка служить Богові і Україні» – є філософською концепцією ідеалістичного спрямування, що так само, як попередня радянська система виховання «ховає людину і її особисті потреби за функцією служіння вищим ідеалам» [10, с. 25]. Натомість, сам автор пропонує сучасну, практичну теорію виховання особистості в такому концептуальному коридорі:

«В руслі сучасних гуманістичних тенденцій педагогічна наука досить чітко визначає основні цінності в національній системі виховання творчої особистості: це – пріоритет інтересів людини, орієнтація на загальнолюдські цінності; допомога вихованцям самоактуалізуватися

у житті, спрямованість виховних зусиль не до людини, а до її особистості та до її творчих потреб. Таким чином виховується особистість здатна сама відшукувати шляхи до самореалізації. Виховний ідеал має бути конкретним і сприяти пізнанню вихованцем самого себе, та його творчій реалізації» [10, с. 125]. Від цієї сучасної інтерпретації виховного ідеалу я і відштовхуватимусь в своїх дослідженнях.

Стаття аналізує проблему на прикладі трьох етапів, свідком яких мені судилося бути. У роки 1976–1980 я спостерігала вплив професійної етики майстрів на студентів, будучи сама студенткою ХІМ. З 1980 по 2005 рр. я мала уявлення про розвиток цієї традиції, як актриса харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. У 2005–2012 рр. виступаю і як актриса, і як викладач – вже національного – університету, і як керівник молодіжної студії.

Почнемо розглядати перший період з липня 1976 року. Цей період співпав з піком так званих «застійних років». У всіх великих містах були театри з переважно класичним репертуаром, а у братніх республіках були ще і національні театри, де йшли вистави ще й національними мовами. Репертуар в них був приблизно однаковий, вивірено лояльний, ідеологічний. Соціально-політичні конструкції тоді трималися твердо, непохитно, але подвійні стандарти моралі давно вже підрили економічно-політичні основи СРСР. Юнацтво, як і в усі часи, особливо гостро переживало брехню, соціальну несправедливість, відчувало сором за державу та її неадекватних очільників. В той рік був великий конкурс на театральне відділення. ВНЗ вважався елітним і дуже перспективним. Систему виховання творчої художньо-мистецької особистості того часу можна представити трьома видатними педагогами.

Художній керівник курсу народний артист СРСР професор Лесь Іванович Сердюк. Піднесений над життям, щедрий, дещо пафосний, з красивим голосом, гострим гумором, і колосальним впливом на оточуючу дійсність – жоден чиновник йому відмовити не міг. Він був харизматичною особистістю, що притягувала студентів потужним магнітом свого авторитету, глибоко поважливим ставленням, в якому поєднувалися і вибагливість, і довіра, і щоденна турбота, і прискіпливість немолодої вже людини. Єдине чого не було – жорстокості. Він за наш рахунок не самостверджувався, а довгоочікував і «терпів» усі наші «експерименти», щось відбирав, щось обсмював,

але завжди, розкритикувавши, закінчував словами: «Експеримент – це життя» [3, с. 1]. Ще Л. Сердюк мріяв про нову систему виховання актора: «Он ратовал о собственной системе обучения актеров, при которой выставлялись бы «паралельні оцінки з майстерності актора і інших дисциплін... Я не строгий. <...> Взаємозв'язок потрібний: марксистизм – майстерність, історія театру – майстерність, література – майстерність» [3, с. 15]. За його задумом, все має передусім збагачувати артистичну «копілку» студента. У театрі «Березиль» лекції з різних галузей знань найчастіше відповідали конкретній роботі трупи на сцені. А Л. Сердюк почував себе в професії одним з «гніздов'я Курбаса».

Викладачем майстерності актора на курсі був народний артист СРСР професор Леонід Семенович Тарабарінов. Здавалося, що крім театру його взагалі нічого не цікавить. Дехто зовсім не розумів його тихого «очі-в-очі» способу роботи зі студентами. Говорив мало, не вчитував ніякої теорії – щиро зізнавався, що не вміє і не любить когось переказувати, а посеред лекцій, ніби випадково, згадував прізвища: М. Чехова, А. Ефроса, І. Бергмана, Л. Курбаса, книжки котрих ми потім старанно відшукували. Від однієї миті проживання нами правди на сцені – підстрибував, і ця тепла, неофіційна радість за твоє «хвилинне досягнення» закарбовували в нашій свідомості більше справжніх, живих знань про мистецтво ніж перечитування нами стосів багатосторінкових підручників.

Всі його сценічні герої були світлими, їх мучила совість і вони завжди мали душу. Леонід Семенович про душу – свою, нашу чи персонажів, яких ми розбирали, – говорив запально, ображаючись на наші безглузді суперечки про те, що атеїзм всяку душу відкидає: «Душа, серце, голова – вот рабочие органы художника» [3, с. 8], – говорив він на лекціях, а згодом, повторював у інтерв'ю: «... в сотнях разных характеров жила часть моей души» [7].

Наостанок розглянемо методи виховання творчої художньо-мистецької особистості викладача сценічної мови, заслуженого артиста України Романа Олексійовича Черкашина. Він не був викладачем сценічної мови на нашому курсі, але про його лекції і роботу зі студентами ходили легенди. Після мого виступу на іспиті, він почав робити зауваження, я намагалася виправдовувалася, втім Р. Черкашин досить жорстко мене перервав: «Ви мусите шукати досконалості в усьому,

що робите, а не перекладати Ваші помилки і лінь на когось іншого, бо те, що Ви виносите на суд глядача, стає вже Вашим власним твором і тільки Вам за все це і відповідати» [3, с. 20].

Варто навести лише один практичний приклад, його наукової методи. Коли він допомагав мені готуватися до Всесоюзного студентського конкурсу ім. В. Яхонтова, то найбільш скрупульозно працював над формою конкурсного виступу. Це і визначило самотній напрямок та успіх виступу. Саме Р. Черкашин навчав студентів педантичному досліджуванню теоретичних матеріалів, акцентуючи увагу на формі виступу чи ролі: «Щоб мати найбільший вплив, форма сучасної театральної вистави, а чи читецького виступу, має бути яскравою, гостро активною, саме тоді закладений у цю форму зміст, збуджуватиме думку, уяву, волю до дії, а не заколисуватиме глядачів пасивними споглядальними відчуттями» [8, с. 112].

Можна тільки порадіти, що вік і досвід наших викладачів дозволяли їм передавати нам справжні навички глибинного розуміння театру, мистецтва, життя взагалі, а не «відпрацьовувати» на нас псевдонаукові методи переповідачів «системи» К. Станіславського. Вони виховували нас навдивовижу свобідними, навіть дещо нахабними щодо творчості, бо вірили в нас, а ми вірили їм і беззаперечно вірили собі.

На той період в країні не було інших місць, де б задовольнялися потреби душі і духа, крім театру та кіно, тому студентами ставали тільки ті, які «марили» театром, для яких він був і надією, і єдиною можливістю «вибитися в люди», не маючи ні великих грошей, ні батьків з партійної номенклатури. Молоді люди реалізовувались на єдиній території творчого, художньо-мистецького прояву власної особистості – навчалися у творчому виші, де і демократія, і гуманістичні ідеали глибоко закорінені в талант, а значить надавали носіям цього таланту всі можливі форми свободи. І ще один фактор – платної форми навчання тоді не існувало, а значить купити чи «домовитися» про оцінку ніякої можливості не було.

У вищезгаданому періоді, крім серйозних і вагомих досягнень були і свої проблеми, такі як:

- неможливість викладати за своєю національною системою;
- перешкоди при базуванні навчання на будь-якій іншій системі виховання, крім «системи» К. Станіславського;

- перебільшений об'єм викладання політичних дисциплін;
- нав'язування «соцреалізму» в якості єдиного художнього напрямку;
- контроль «ідейності» та «політичної зрілості» у студентів через партійні, комсомольські та профспілкові організації.

Не навчали нас і адекватному ставленню до оплати власної праці, вмінню відстоювати свої кар'єрні інтереси.

Єдине, що було беззастережно вірним – інститут зобов'язаний був надати студентам по закінченню перше робоче місце – тому і вступний відбір був більш жорстким, а відповідальність, особливо керівників курсу, була на порядок вищою.

Другий період мого дослідження розпочався з 1980-го року, коли я тільки почала працювати в театрі. Ті роки були і найбільш важкими у психологічному аспекті і найбільш потужними по бажанню грати, співпрацювати з усіма режисерами, доводячи свою фахову придатність у будь-який спосіб: беручи участь в концертах, творчих зустрічах, вечорах, у міських театральних капусниках. Та й близька присутність наших викладачів, чікими партнерами у виставах ми стали, їхній постійний нагляд за тим, що і як ми робимо, примушувало тримати планку. Перечитати рецензії – так ми, колишні студенти «театралки» відразу опинялися під пильним оком театральної критики, і на потурання з її боку очікувати не випадало. До цього слід додати, що нас активно залучали до громадської роботи: мистецькі форуми, конференції, поїздки, гастролі – зовнішнє творче життя з 1980 по 1987 рр. було яскравим і пам'ятним. Це в той період до театру прийшли представники сьогodнішньої найбільш творчої і найбільш креативної частини колективу театру ім. Т. Г. Шевченка (а деякі, згодом, і інших відомих українських театрів) – випускники нашого інституту: О. Кравчук, Ю. Горбунов, В. Брильов, С. Бережко, С. Пасічник, О. Стеценко, О. Приступ, О. Ковшун, Т. Грінік, Т. Турка, О. Стефанів, І. Арнаутов, І. Сурков, О. Любченко, Є. Романенко; а пізніше – М. Струннікова, Р. Жиров, Е. Безродний, Д. Петров, Д. Чернявський, О. Шопіна, більшість з яких зараз є провідними творчими особистостями, харизматичними фігурами театального життя України, мають почесні звання та відзнаки, викладають, очолюють театри і театральні студії.

Проте, з приходом революційних 1990-х рр., коли одна держава закінчила своє існування, а інша набула лишень ледь помітних контурів, всі усталені конструкції зв'язків вузу та театру порушилися, ніякі схеми не діяли. Настав час, коли акторами стала рухати потреба заробляти на хліб насущний і виживати, їх охопило відчуття власної непотрібності новому часу і принизливого статусу обслуговування «ситого життя» інших; відірвала від плину «великого» театрального життя – повна неможливість долучатись до новітніх фахових журналів, періодичних видань, світової інтернет-мережі. І от тут особистостей із художньо-мистецьким мисленням і захитало з боку в бік.

Напевне, ніколи так гостро, як в той час, ми не відчували кровної єдності зі своїм народом, спільно переживаючи трагікомічну історію, самоусвідомлюючи свої нові ролі в житті, в суспільстві, в театрі; самоідентифікуючись у часі і просторі і самостверджуючись у нових історичних реаліях, зберігаючи власний таланти, ідеї і художні смаки у тому, що народжувалося на руїнах недалекого минулого. Одне можна засвідчити: всі, хто в той період не пішли з театрів, стали на сьогодні справжніми творчими особистостями, навчилися і кошти, не занадто принижуючи власну гідність, здобувати, і власним творчим зростом займатися. Основними якостями, що розвинулися в той період, стали: оперта на конкретний досвід, усвідомлена віра у власні сили; відповідальність за свої вчинки; глибоке розуміння, що віднині держава не бере на себе відповідальності за кар'єрний зріст, підвищення матеріального рівня чи соціального статусу актора.

Констатуємо, що в театрі поступово сформувалися нові, більш демократичні і гуманні схеми взаємовідносин, тому що саме творче, художньо-мистецьке мислення нової формації акторів та режисерів, які в цей період не лякалися брати на себе відповідальність і допомогло цьому поколінню акторів театру ім. Т. Шевченка, згуртувавшись навколо профспілкової організації «Сцена», шукати дорогу не тільки для самореалізації, а і для розвою нових театральних напрямків у мистецтві.

Театр закрутило у вирі міжнародних фестивалів і там, далеко від дому, прийшло усвідомлення, що наші педагоги, крім фахової освіти, виховували нас ще й у глибокій повазі і любові до своєї землі. Люди зі спорідненими духовними та внутрішніми, природними мотиваціями

до життя, обов'язково одне до одного притягуються, і в різний час, в різному об'ємі виконують різні задачі, спрямовані на якусь одну велику і значну, по-справжньому доленосну мету. Усіх моїх викладачів і поєднувала любов до землі, на якій вони жили, приналежність до одного українського театру і відданість інституту, в якому вони виховували молоді кадри для нового українського театру і, як з'ясувалося пізніше – для нової незалежної держави України.

Лесь Іванович Сердюк завжди спілкувався українською мовою – на сцені, в побуті, в аудиторії. Постійно наголошуючи, що він є радянським актором, Л. Сердюк разом з тим наполегливо зауважував: «На ваші плечі, господа пролетарські студенти, залишаємо наш український театр. Вам його охороняти і розвивати, зберігаючи трагічну інтонацію багатостраждального українського народу і силу його духу» [4, с. 14]. Л. Сердюк ніколи не стидався свого селянського походження, один з небагатьох носив в інституті «вишиванку», не пропагував, не агітував, не примушував визнавати нашу причетність до української нації, але одного разу потрошив стільці в аудиторії № 7 (будівля за адресою вул. Сумська, 34), коли ми, студенти, гарячково намагалися йому довести, що при комунізмі відбудеться відмирання націй, як класів. А відтворені в бронзі постаті Яреми та Семена Неживого, моделями для яких був наш вчитель, ще століття стоятимуть у героїчній варті під пам'ятником генієві українського народу Т. Шевченку (роботи скульптора М. Манізера) і розказуватимуть нащадкам, якими красивими та сильними були українці.

Уявити собі Романа Олексійовича Черкашина відокремленим від своєї землі і байдужим до її долі, до її культури, тим більше не можливо. Все більше і більше нового дізнаєшся про цю особистість з його і про нього написаних книжок; зі спогадів про нього; з мандрівки на його батьківщину, у Старокостянтинів; з розповідей Юлії Гаврилівни Фоміної та Марини Романівни Черкашиної; з його підручників, написаних бездоганною українською мовою і заснованих на практичному матеріалі; із аудіо та відео записів його програм та інтерв'ю. Він досконало володів не тільки українською, але й російською мовами, і його читецькі програми були теж – сама досконалість.

Чим більше дізнаюся про нього, тим більш масштабною людиною постає переді мною його особистість, що не зламалася під впливом

страху перед державною системою, не злякалася репресій, не зрадила свого вчителя Л. Курбаса – не уникла своєї долі, а прийняла її і гідно прожила, залишившись в нашій пам'яті лицарем і української культури і українського духу.

Леонід Тарабарінов був наймолодшим з моїх викладачів. Він ще у досить юному віці почав жити у радянському російськомовному Харкові, вчився в інституті вже після Вітчизняної війни і свій творчий шлях почав в театрі, який на той час вже двадцять років носив ім'я Т. Шевченка. Він уособлював собою характер українського ліберального інтелігента – м'якого, неконфліктного, сердечного, радше ховаючись від скандалу, ніж розв'язуючи його. І хоча українською мовою Л. Тарабарінов говорив лише зі сцени, його сценічна українська була бездоганною. На жаль, написати про свій шлях, про свій підхід до виховання молоді Л. Тарабарінов так нічого і не встиг, адже до останнього подиху виходив на сцену.

Коли на гастролях у Варшаві, влітку 2006 р., сидючи під знаменитим пам'ятником Фредеріку Шопену, ми слухали ніжні і бурхливі переливи фортепіанного концерту та розглядали гарно одягнену, вишукану варшавську публіку, Леонід Семенович багато говорив про Україну, про театр, про інститут, про те, як же треба виховувати студентів, щоб вони любили свою землю, якою б вона не була – недолугу, недемократичну, голодну, бідну, навіть коли вона їх ще не вміє любити і поважати, бо вона ж така молода, як і вони! «Ну от чому? Стільки щасливих, гордих людей. Слухають музику свого національного генія, чистота кругом. Кого не послухаєш, країною своєю пишаться. Я ж націоналістом ніколи не був, але інколи так хочеться морду бити тим, хто весь час говорить «правду» про Україну, а нічого не робить, щоб жити в ній було краще. В мене серце за свою землю постійно болить і за вас болить, як ви тут без нас будете?».

Ніколи мої викладачі пафосно не вихвалялися, що люблять рідну землю, просто жили, просто добре робили свою справу, просто намагалися любити людей. І все це передавали нам, запалюючи в нас таке світло, яким світилися самі.

Основними проблемами другого періоду вважаю – дуже низький інтелектуальний та психофізичний стан студентського загалу, бо творчі професії випали зі списку престижних і театр перестав бути

для випускників сенсом життя, мрією, метою для кар'єрного, а тим більше матеріального зросту. Мистецтво як суспільно-значуща категорія втратило свій вплив на народ.

Найважче аналізувати і досліджувати сьогоднішній період, що розпочався для мене у 2005 році. Я повернулася до інституту, тепер вже університету за чверть століття після його закінчення в якості викладача, і роздумів та проблем для мене стало порядком більше. Тепер ми живемо в своїй країні, офіційно маємо всі формальні ознаки державності, але зовсім не відчуваємо себе ні повноправними, повноцінними мешканцями великої, розвинутої і багатой Європи, ні рівноправними сусідами-партнерами великої Росії. І культура, і мистецтво знаходилися та й знаходяться у такому глухому куті, що тільки дивуєшся, як ці сучасні, креативні молоді люди, на свій страх і ризик, без будь-яких перспектив на майбутнє, приходять навчатися до творчого вузу? Коли, дезорієнтований у нинішніх реаліях, буває, перестаєш бачити і відчувати будь-які напрямки і орієнтири, у найскрутніші хвилини, як до псалтиря, прибігаєш до того, що писали про життя, про своє бачення майбутнього театру вчителі: «Це він підказав мені шлях <...>. Сто років тому, Марко Кропивницький та Микола Садовський не стояли біля колиски, а взяли з неї і пустили в життя, в світ своє дитя, свій театр, названий за гучну славу – театром корифеїв; театр народний, як мудро уточнює поет Максим Рильський – «перший професійний в Україні» [6] – писав про своє відчуття театру, своє споріднення з ним, своє кредо Лесь Сердюк. Він сам був актором такого театру і дбав, щоб ми теж такими акторами стали, бо це була його особлива мрія – новий **український** театр – величний, впливовий, знаменитий. Театр – Дім з родинними зв'язками. Де всі один одного знають, поважають і підтримують. Типовий український родовий міф, з головою роду батьком-режисером, з мудро побудованою ієрархією, яка жалує усіх, але найкраще віддає тільки своїм. Без зайвих амбіцій, але з явно проявленими ознаками зовнішньої успішності і потрібності. Я вбачаю в цьому здорові, глибокі, століттями випробувані прикмети національного опору проти агресивної зовнішньої експансії. І це обов'язково знадобиться новому українському театру.

А ось кредо, мрія про відновлення принципів модерного національного театру Р. О. Черкашина: «Сучасники сприймали «Березіль», як

режисерський театр, разуче не подібний своєю стилістикою не тільки до українського театру ХІХ – поч. ХХ століття, а й до новітніх форм українського театру радянських часів. Вистави «Березоля» відважно ламали усталені уявлення про театральне мистецтво, у кожній з них глядачі зустрічалися з несподіванками режисерської вигадливої фантазії, з оригінальною сценографією та незвичайною грою акторів. Театри такого стилю були давно відомі в Європі (Гордон Крег, Макс Рейнхардт) та в Росії (Всеволод Мейерхольд, Олександр Таїров). Однак в Україні Лесь Курбас закладав підвалини режисерського театру вперше. Це викликало неоднозначне ставлення сучасників...» [9, с. 183]. Учень Л. Курбаса – Р. Черкашин жив таким складним життям, що кожного разу, як мій життєвий шлях повертає на болючі і малопридатні для втілення своїх ідей території, я згадую про його вміння залишатися людиною, не зважаючи ні на що, і відразу всі мої неприємності втрачають і масштаб, і загрозову силу. Це, мабуть, був найбільший талант Р. О. Черкашина – бути справжньою живою людиною, Великою людиною, яка мудро, мужньо і радісно прожила своє життя.

Творчо-відкрито розумів і приймав історичну неминучість змінюватися, як творцю, разом із часом, в якому живеш, і Л. Тарабарінов: «Спектакли Андрея Жолдака – яркая страница в жизни нашего театра <...>. Уровень сценической правды традиционного или лучше сказать “привычного” нам театра оказался в проигрыше с жесткой, но очищающей душу правдой Жолдака... Жаль, что встретиться с такой режиссурой мне пришлось только в конце своего творческого пути» [2]. Леонід Семенович Тарабарінов тримався за театр, як за єдину можливу правду в житті. Його служіння театру, як храму, вміння зрощувати в собі творчість у найскладніших ситуаціях, відстороненість від будь-якої театральної кон'юнктури, вміння не помічати дрібниць і не звертати увагу на заздрощі чи звичайну людську підступність – просто вражали. Він єдиний з дорослих акторів брав участь у всіх, найнезвичайніших тренажах молодих режисерів – В. Кучинського, Кліма, А. Жолдака. Його зауваження після кожної прем'єри чи вистави, у яких ми були партнерами, навіть дошкульні і жорсткі, – завжди були слухними.

ВИСНОВКИ. Незважаючи на те, що нас виховували такі різні особистості, вони мали що передати, вміли це робити і їхні людські

та художні потуги, до останніх миттєвостей їхніх життів, вібрували на одній хвилі з тим часом, в якому всі вони жили, який своїми життями просвітлювали і в якому прочиняли для нас, своїх нащадків, завісу майбутнього.

Щодо проблем третього періоду, то можна наголосити на таких: національний університет мусить виховувати національні кадри – людей свідомих, освічених, фахово підготовлених, і номінально потрібних своїй державі. Та країна зараз, як і вся світова спільнота, знаходиться в глибокій економічній кризі, що відбивається і на недостатніх капіталовкладеннях у культуру. Театри, у загалі своєму, переведено на життя без дотацій. Заробляння великих грошей виставами і вміння догодити привладним чиновникам вважається основною категорією цінності мистецтва. Такі перспективи не приваблюють молодих випускників, які, зрозуміла річ, сподіваючись на гідну винагороду своєї праці, у першу голову, задумуються про високі досягнення у мистецтві та визнання адекватного свого професійного статусу у соціумі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Анничев А. Л. *Тарабаринов: «Порядочность и любовь сыграть невозможно, ими надо обладать» // Время*. — 2006. — 28 листопада. — С. 4.
2. Анничев А. Леонид Тарабаринов: *«Сыграны сотни человеческих судеб и в кардую вошла часть моей души» // Время*. — 2008. — 2008, 10 січня. — С. 4.
3. *Записи лекцій майстрів ХІМ / архів автора / грудень 1979 р.* — 34 с.
4. *Записи лекцій майстрів ХІМ / архів автора / травень 1980 р.* — 25 с.
5. *Записные книжки актера-корифея (о книге Л. Сердюка) // Харьковские известия*. — 2007. — 21 серпня. — С. 9.
6. Сердюк Лесь. *«Шістдесят весен» // Культура і життя*. — № 430, 3 жовтня. — С. 8.
7. Хомайко Ю. *Улетевший с ангелом // Новая демократия*. — 18 січня. — С.13.
8. Черкашин Р. О. *Робота читця над художнім твором*. — К. : Мистецтво, 1976. — 307 с.
9. Черкашин Р. О., Фоміна Ю. Г. *«Ми – березильці». Театральні спогади-роздуми*. — Харків : Акта. 2008. — 347 с.
10. Ягунов В. В. *Педагогіка / навчальний посібник /*. — К. : Либідь, 2002. — 260 с.

Кобзар І. Проблеми виховання творчої особистості в ХНУМ (ХІМ) ім. І. П. Котляревського. Стаття розкриває традиції виховання творчої і гуманної особистості на кафедрі майстерності актора ХНУМ ім. І. Котляревського на матеріалі трьох останніх десятиріч. Зокрема, аналізується викладацький підхід таких визначних майстрів, як Л. Сердюк, Л. Тарабарінов, Р. Черкашин.

Ключові слова: національне виховання, виховний ідеал, харківська театральна школа.

Кобзарь И. Проблемы воспитания творческой личности в ХНУИ (ХИИ) им. И. П. Котляревского. Статья раскрывает традиции воспитания творческой и гуманной личности на кафедре мастерства актера ХНУИ им. И. Котляревского на материале трех последних десятилетий. В частности, анализируется педагогический подход таких выдающихся мастеров, как А. Сердюк, Л. Тарабаринов, Р. Черкашин.

Ключевые слова: национальное воспитание, воспитательный идеал, харьковская театральная школа.

Kobzar I. The problems of education of the creative person at Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. The article reveals the traditions of education of a creative and humane person at the department of actor skills of Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts on the material of the last three decades. In particular, it examines the pedagogical approach of such outstanding masters as A. Serdyuk, L. Tarabarinov, R. Cherkashin.

Key words: national education, educational ideal, the Kharkiv Theatre School.

УДК 792.027.4

Наталія Михайлова

РЕЖИССЕРСКИЕ НОВАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЯХ (ЗАМЕТКИ ХОРМЕЙСТЕРА)

Обновление театральной эстетики, направленное на активное высказывание посредством художественных образов взамен наглядного иллюстрирования текста пьесы, становится характерной чертой сценического искусства начала XXI века. Это выражается, прежде всего, в новой лексике театра, максимально приближенной к современному мироощущению, способной предельно усилить эффект

воздействия на зрительское восприятие. Целью театральной практики становится создание новых художественных стратегий, поиск альтернативных средств художественной выразительности, максимально воплощающих в произведении новизну миропонимания.

Воздействие зрелищных форм на театральную публику побуждает к активному режиссерскому поиску неординарного соединения звука, слова, света, цвета, действия реального и условного. Особую роль в таких спектаклях играет хоровой компонент, функциональность которого необычайно разнообразна и напрямую зависит от приоритетности режиссерского выбора.

Целью статьи является выявление динамики функциональности хора в современной театральной практике в контексте инновационных тенденций режиссуры. *Материалом* для исследования стали спектакли, поставленные в мастерских учебного театра Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского (в частности, «Трехгрошовая опера» в постановке А. Аркадина-Школьника).

Театр как синтетический вид искусства концентрирует в себе широкий спектр выразительных средств многих других искусств, проявляет их новые качества в художественном сплаве, позволяет проанализировать возможности их взаимообогащения, выявить некоторые существенные видовые особенности различных искусств и установить присущую им общность. Разумеется, синтез здесь достигается не простым механическим соединением или сложением различных видов искусств. Сочетание искусств приобретает синтетический характер лишь тогда, когда в результате возникает некое новое явление – музыкальный спектакль как продукт музыкально-театрального искусства.

Еще одна особенность театра заключается в том, что каждое из искусств, органично соединенных в спектакле, начинает выполнять определенную театральную функцию и при выполнении этой театральной функции произведение любого из искусств приобретает новое для него *театральное* качество.

Однако главная особенность театра как синтетического вида искусства в том и заключается, что вне художественного сплава, органично объединяющего различные искусства, его существование невозможно.

Таким образом, спектакль как произведение театрального искусства состоит из ряда компонентов, в числе которых авторское содержание, режиссерское прочтение, актерское исполнение, музыка, хореография, художественное оформление (сценография) и, несомненно, непосредственная реакция зрителя. Установив в начале спектакля контакт с публикой, актерский коллектив вступает в двусторонний многоступенчатый процесс: эмоциональный отклик зала воздействует на психофизическое состояние исполнителей ролей, а творческий посыл актеров формирует и умножает дальнейшие реакции зала. Зритель, выступая в качестве полноправного соавтора постановки, становится необходимым компонентом театрального спектакля.

В свою очередь, требуют изучения свойства и отношения структурных элементов музыкального спектакля, их стабильность или мобильность, функциональность, степень доминантности, регулирующая, детерминирующая и трансформирующая остальные компоненты, обеспечивая интегральность художественной целостности.

Бесспорно, среди особенностей театральной постановки значимая роль отведена ее жанровой природе. Жанр пьесы, найдя отражение в жанре спектакля, зачастую является носителем исторически сложившихся драматургических традиций и канонов.

Однако современный спектакль, как произведение театрального искусства, отражающее концептуальность режиссерского замысла, зачастую не может претендовать на жанровую чистоту. Чем больше жанровая свобода спектакля, тем большую мобильность обретает каждый из его компонентов. В таком сложном структурном комплексе следует искать основное, доминирующее звено, определяющее жанровую характеристику театральной постановки.

Исследуя хоровую составляющую в структуре музыкального спектакля, целесообразно говорить о роли и функциональности хорового компонента, используя следующие позиции дифференцирования: хоровой компонент в структуре музыкального спектакля является стабильным (устоявшимся) или мобильным (видоизменяющимся), функции – вспомогательная, трансформирующая и ролевая.

Отметим также возрастающую тенденцию к изменению внутренней структуры каждого из компонентов музыкального спекта-

кля (в том числе и хорового) в зависимости от приоритетности тех или иных режиссерско-постановочных решений, что в свою очередь провоцирует преобразование структуры самого спектакля, зачастую трансформируя его жанр.

Так, например, *мобильность* хорового компонента постановки (модуляции хора в вокальный ансамбль и наоборот) позволяет разнообразить массовые сцены, при необходимости трансформировать их в камерные или усиливать вокальный ансамбль за счет укрупнения хоровой партией, что придает ему новое, более значительное и мощное звучание

Часто в традиционных жанрах (водевиль, оперетта), а также в мюзикле, рок-опере и их разновидностях *вспомогательная* функция хора благодаря именно режиссерской концепции постановки переходит в иную – *трансформирующую* функцию. Хор как «персонаж» приобретает новые качества, аккумулируя функции актеров, танцоров, певцов. Усложнение драматургических задач, требующих от артиста хора такой же универсальности, как и от остальных участников действия, позволяет говорить о выявлении новой функции хора. Именно такую функцию качественного изменения статуса артиста хора, связанную со сменой в течении спектакля актерских амплуа и решением новых драматургических задач, мы определяем как *трансформирующую*.

Особенно ярко прослеживается роль хорового компонента в структуре такой разновидности спектакля, как *театрально-музыкальная постановка*¹. Спектакли такого типа легко подвергаются трансформации внутренней структуры, и, в связи с этим, демонстрируют мобильность жанрового статуса. Функциональность хорового компонента в таких спектаклях необычайно разнообразна и напрямую зависит от приоритетности режиссерского выбора, демонстрируя как мобильность хоровых функций, так и склонность к их доминированию. Более того, сам хоровой компонент, как впрочем, и все структурные элементы постановки, может подвергаться

¹ Более подробно данная проблематика рассматривается в статье автора «Роль хора в современной театрально-музыкальной постановке (на примере музыкальной сказки В. Птушкина “Огромный малыш Гулливер”» [4] и разработана в кандидатской диссертации «Трансформация ролевой функции хора в музыкальном спектакле (на примере театральной практики последней трети XX – начала XXI веков)» (2012).

внутренним преобразованиям, изменяя структуру спектакля, влияя на его жанровую принадлежность.

Разница жанровых определений связана с появлением в структуре театрально-музыкальной постановки новой функции хора, которую мы определяем как *ролевою*. Ее сущность – в доминировании хорового компонента в драматургических режиссерских решениях музыкального спектакля, что выражается в использовании хора как основы музыкальной драматургии спектакля, главного действующего лица, ведущего средства музыкальной выразительности. При этом роль хора в структуре музыкального спектакля является мобильной (возможны изменения самого хорового компонента «изнутри», изменения количественного состава исполнителей, смена актерских амплуа), что одновременно указывает на возможность трансформации ролевой функции хора в различных жанровых вариантах театрально-музыкальной постановки. Именно поэтому условия современной театрально-музыкальной постановки, в которую попадает актер – артист хора, требуют от него соответствующей мобильности и универсальности, а значит, и расширения профессиональных умений и навыков.

В свою очередь это стимулирует специалистов, работающих непосредственно в театре или готовящих кадры, к постоянному поиску новых форм, путей и способов совершенствования процесса профессиональной подготовки актера.

Одной из таких форм, на наш взгляд, является обязательное изучение музыкального спектакля в учебном процессе подготовки актера драматического театра. Несомненно, музыкальный спектакль на учебной сцене – явление весьма сложное, но необходимое. Его главная особенность – момент синтеза приобретенных навыков, когда практические дисциплины перестают существовать сами по себе и объединяются единой творческой задачей – созданием роли в спектакле, который в музыкальном театре живет и развивается в особой стихии музыкальной драматургии. Зачастую именно музыка, обладающая особенностью воздействия не только на зрителя, но и на творческое состояние актёра, помогает ему сосредоточиться, войти в роль, в сценический образ, раскрывает перед ним творческие перспективы, влияя на воображение, облагораживая его, способствуя артистическому вдохновению.

Приведем пример студенческого музыкального спектакля – фрагменты «Трехгрошовой оперы», одного из самых ярких произведений драматурга Бертольда Брехта² и композитора Курта Вейля. Это одна из последних (2011 г.) дипломных работ кафедры мастерства актера ХНУМ им. И. П. Котляревского. Постановка в жанре зонг-оперы представляет сложный вид синтеза, демонстрируя, как музыкальный спектакль на студенческой сцене покоряет непростые жанровые формы, завоеывая все новые и новые рубежи.

Спектакль в постановке А. Аркадина-Школьника «звучит» на украинском языке (пер. с нем. Бориса Тена). По мнению режиссера, никакого радикального «осовременивания» пьесы не потребовалось. В произведении Б. Брехта «огни большого города» воспринимаются такими же, какими они остаются и сегодня. На сцене проносится вихрь событий, в которых главные участники – преступники, проститутки, банкиры, нечистые на руку полицейские, попрошайки и прочий сброд из низов общества. Это подвижный, бравирующий своей беззаботностью уличный мир, танцующий танго и чарльстоны, поющий сентиментальные и яростные песенки. Герои этого мирка ярки и темпераментны, по-своему решают жизненные проблемы: стремятся к быстрой наживе, борются за свою любовь, воюют за место под солнцем.

Автором подчеркивается двойственность человеческой природы. Мы видим людей, способных к диаметрально противоположным поступкам, открытых добру и злу, склонных к любви и ненависти, преданности и предательству, благородству и низости.

Музыкальное сопровождение спектакля (аранжировка Г. Фролова) звучит в записи в формате «минус». Все вокальные номера исполняются «в живую». Открывается действие песней в стиле шансон «Друзья, купите папиросы». Сложная четырехголосная фактура с элементами джазовых гармоний, исполнение *a cappella* – подчеркивают серьезность намерений в освоении оперного жанра. Ансамбль главных героев, исполняющих номер, одет в духе современности, давая возможность зрителю провести некую временную параллель с сегодняшним днем.

² Отметим, пьеса изначально задумывалась для постановки на сцене драматического театра.

Учитывая особенность студенческой постановки (постоянные перевоплощения в разных участников действия в связи с ограниченным актерским составом), режиссер широко применяет выразительные возможности такого компонента спектакля как хоровой. Почти каждый вокальный номер, за исключением нескольких дуэтов (любовный дуэт Мекки-Ножа и Полли, дуэт ревнивиц) сопровождается хором или ансамблем. Более того, вокальная сторона дополнена пластической, что превращает каждый музыкальный номер в своеобразное эстрадно-шоу.

Куплеты Мекки-Ножа «У акули зуби бритви»³ главный герой исполняет в окружении уличной толпы. Ему вторят уличные проститутки, во главе с его подружкой Дженни, а также неизменные приятели – воры и мошенники. Повествовательное начало, оказывая влияние на склад мелодии, определяет особую манеру ее исполнения: не вокализирование, а напевание. Во всем ощущается налет эстрадности, захлестнувший сегодняшний социум. По окончании пения вся уличная толпа пускается в пляс, подчеркивая всеобщее желание жить сегодняшним днем, не заботясь о будущем.

Жадностью и скряжничеством пропитан утренний хорал Пичема – владельца фирмы «Друг жебрака». Ему подпевают верные помощники – псевдокалеки, бродяги, проходимцы. На сцене разворачивается настоящий перформанс с дефиле всех известных сегодня типов нищих и попрошайек.

По принципу контраста введен режиссером в сцену дуэта супругов Пичемов хор проституток. Ярость и негодование звучит из уст отца при воспоминании о легкомысленном поведении дочери, сбежавшей ночью к возлюбленному и поправшей все морально-этические нормы поведения. Его поддерживает супруга, проклиная сияние месяца над Сохо, заставляющее девушек совершать глупые и необдуманные поступки. Вместе с госпожой Пичем поют проститутки, однако в их исполнении заложен совсем иной смысл. Месяц над Сохо – вот символ свободной любви, ночных утех. Подобно мифическим сиренам заманивают они, толкая людей на путь разврата.

³ В пьесе Б. Брехта эти куплеты, знакомящие публику с известным в округе бандитом по кличке Мекки-Нож, звучат в исполнении уличного певца.

Необыкновенно красочен и эффектен дуэт Мекки-Ножа и проститутки Джени, наполненный ритмами танго. В нем – история их взаимоотношений, сложных и неоднозначных, однако преисполненных теплыми чувственными воспоминаниями. Хор в этой сцене задействован в роли миманса, воссоздавая атмосферу публичного дома, в котором состоялась встреча бывших влюбленных.

Интересно сценическое решение солдатской песни. Куплеты в исполнении Мекки-Ножа, его товарища по военной службе, по кличке Пантера-Браун (ныне шефа лондонской полиции) и закадычных дружков-бандитов звучат на фоне танца четырех проституток, одетых в военную форму. Хореография включает элементы строевой подготовки новобранца и исполнена в своеобразном стиле «милитари». Стул, задействованный в танце, становится то постаментом для караульной службы, то бруствером на краю окопа. Припев подхватывают и проститутки – бравируя пародией на солдатскую выправку.

Еще одним элементом декорации, лейтмотивом, прошедшим сквозь спектакль, становится обычная панцирная кровать. С ее помощью режиссер мастерски расставляет акценты на протяжении всего действия. Кровать – брачное ложе для Мекки-Ножа и Полли, красный мат на кровати превращает ее в место разврата, панцирная сетка кровати, поставленной вертикально – решетка тюремной камеры, в которую заключен Мекки после поимки.

Еще одна особенность студенческого спектакля – хоровые финалы. Режиссер, стремясь усилить смысл сказанного персонажами текста, вкладывает его в уста всех участников постановки. Таким образом, подчеркнув: предлагаемые обстоятельства – не единичный случай, а общественное явление и мнение, высказанное одним персонажем, является мнением большинства представителей определенных сословий. Зрителю навязывают мысль о том, что мир жесток и люди злы, и что каждый хотел бы быть добряком, однако обстоятельства складываются иначе. Автор высмеивает любовь публики к хеппи-эндам, указывая на власть денег, продажность политиков, падение морали.

Анализируя вышеозначенную постановку, отметим: роль хора как компонента музыкально спектакля драматургически разно-

образна. Помимо комментирующей, действенной, фоновой функции, хор выступает в следующих проявлениях: как «голос среды», в которой происходит театральное представление, как средство ее (среды) характеристики, как характеристика самого места действия – эмоционально-выразительная функция. Кроме того, – как драматургический способ отстранения действия перед кульминационным всплеском, выступая в функции драматургического «усилителя» – контраста действию. Акцентуация массовых хоровых и ансамблевых сцен позволяет увидеть качественное преобразование хора и, в связи с этим, новую его функцию – *пластически-изобразительную* (пластическая интерпретация поведения масс, вплоть до телодвижений, характерных для определенных профессий).

Подчеркнем: режиссерско-постановочные решения А. Аркадина-Школьника дают возможность рассматривать хор как «ядро» существенно новой концепции – в течение всего спектакля происходит постоянное перевоплощение драматических актеров в хористов и наоборот. Именно такая смена функциональности хора, в связи с чередованием сценических амплуа позволяет нам определить качественно иную – трансформирующую функцию хора в структуре постановки. В зависимости от режиссерско-постановочного решения хоровые номера могут быть сокращены или объединены, исключены или введены как дополнительные хоровые эпизоды для усиления эмоциональной образности. Возможны изменения последовательности исполнения номеров, их внутренняя структура.

Именно режиссерская интерпретация пьесы позволяет творчески переосмыслить не только некоторые детали постановки, но и ее структуру в целом. В связи с этим и роль, и функциональность всех компонентов (в том числе и хорового) в структуре музыкального спектакля могут существенно измениться. Экспериментирование режиссера с хоровой звучностью позволяет говорить не просто об обновлении системы средств музыкального выражения, но о появлении созвучной времени новой театральной стилистики.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Захава Б. *О специфике театрального искусства* / Б. Захава // *Театр*. — М., 1953. — № 5. — С. 49–59.

2. Захаров М. Контакт между сценическим действием и собравшимися зрителями / М. Захаров // *Театр*. — М., 1989. — № 3. — С. 108–109.

3. Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А. Зись // *Взаимодействие и синтез искусств* : [сборник / ред. кол. : Д. Д. Благой и др.]. — Л., 1978. — С. 5–20.

4. Михайлова Н. М. Роль хора в современной театрально-музыкальной постановке (на примере музыкальной сказки В. Птушкина «Огромный мальчи Гулливер») / Н. М. Михайлова // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2009. — Вип. 25 — С. 257–263.

5. Сахновский В. Г. Работа режисера / В. Г. Сахновский ; ред. Н. Зограф. — М. ; Л. : Искусство, 1937. — 286 с.

6. Станиславский К. С. *Театр* / К. С. Станиславский. // *Театр*. — М., 1953. — № 1. — С. 52–72.

7. Станішевський Ю. О. Режисура в сучасному українському музичному театрі / Ю. О. Станішевський ; Ін-т. мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; ред. Л. І. Козленко. — К. : Наукова думка, 1982. — 279 с.

8. Шаронов А. В. Об одном учебном музыкальном спектакле в Геттингене / А. В. Шаронов // *Спектакль в сценической педагогике* : коллективная монография / [отв. ред. Е. Р. Ганелин]. — СПб., 2006. — С. 310–317.

Михайлова Н. Режиссерские новации в музыкальных спектаклях (заметки хормейстера). Стаття посвящена определению роли и функциональности хорового компонента музыкального спектакля в зависимости от приоритетности режиссерско-постановочных решений. Анализируются новые режиссерские подходы к решению драматургической наполненности хоровых сцен в музыкальном спектакле на примере учебного театра ХНУИ им. И. П. Котляревского, а также выявляются изменения функциональности хора в его структуре – от вспомогательной до трансформирующей и ролевой

Ключевые слова: хоровой компонент в структуре музыкального спектакля, функции хора в структуре музыкального спектакля, режиссерская интерпретация.

Михайлова Н. Режисерські новації у музичних виставах (нотатки хормейстера). Стаття присвячена визначенню ролі та функціональності

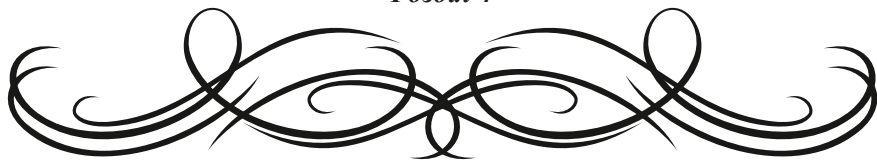
хорового компонента музичної вистави в залежності від пріоритетності режисерсько-постановочних рішень. Аналізуються нові режисерські підходи до вирішення драматургічної наповненості хорових сцен у музичній виставі на прикладі навчального театру ХНУМ ім. І. П. Котляревського, а також виявляються зміни функціональності хору в його структурі – від допоміжної до трансформуючої та рольової.

Ключові слова: хоровий компонент в структурі музичної вистави, функції хору в структурі музичної вистави, режисерська інтерпретація.

Mihaylova N. Director innovations in musical performance (notes choirmaster). The article is devoted to defining the role and functionality of a component of choral music performance, depending on the priority of directing, staging decisions. Explores new approaches to directing dramatic scenes in the fullness of choral music performance by the example of the educational theatre Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, and identifies changes in the functionality of the choir in its structure - from support to the transformative and role

Key words: choral component in the structure of musical performance, features the choir in the structure of musical performance, directing interpretation.

Розділ 4



СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА МУЗИКА І ВИКОНАВСТВО

УДК 782.1.087.68 : 78.083 (477)

Наталія Бєлік-Золотарьова

ЖАНРОВІ РИСИ НОВЕЛИ В ЧАСОПРОСТОРІ ХОРОВИХ СЦЕН ОПЕРИ Г. МАЙБОРОДИ «ТАРАС ШЕВЧЕНКО»

Розгляд опери з точки зору специфіки прояву внутрішньо-жанрових дефініцій, збагачених синтезом з поза-музичними художніми явищами – драмою, новелою, поемою, фрескою, є актуальним завданням вітчизняного музикознавства. Якщо втілення драми має досить розвинену історію в українській оперній творчості, то такі жанри як, наприклад, фреска, новела, мають поодинокі зразки (опера-фреска М. «Кармінського «10 днів, що потрясли світ», лірична опера-новела В. Губаренка «Пам'ятай мене», опера в чотирьох новелах Г. Майбороди «Тарас Шевченко») і ще не набули достатнього вивчення у науковій літературі. Оскільки хорові сцени успадковують жанрові ознаки оперного цілого, то видається закономірним розгляд хорової драматургії з точки зору втілення у ній специфіки композиторського та виконавського інтерпретування синтезованого жанрового феномену. Саме з цього боку доцільно вивчити й хоровий чинник опери в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» Г. Майбороди.

Об'єктом дослідження є жанрові риси опери-новели, а **предметом** – драматургічні функції хорових сцен опери в чотирьох новелах Г. Майбороди «Тарас Шевченко». **Мета дослідження** – визначити специфіку хорової драматургії твору, що вивчається. **Матеріалом до-**

слідження є хоріві сцени опери в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» Г. Майбороди.

Синтез опери й новели, безперечно, впливає на всі рівні організації (зміст, структуру) оперного цілого, на відбір засобів музичної виразності, на виконавське (диригентське, режисерське, хормейстерське, акторське) втілення. Для того, щоб визначити результати жанрового синтезу, потрібно виявити природу новели. Як вважає Є. Мелетинський, новела «відрізняється від роману і повісті малим розміром, а від оповідання й повісті – більшою мірою структурування» [3, с. 246]. Отже, початковою якістю новели є стислість. Саме ця якість, за Є. Мелетинським, сприяє концентрації, лаконізму, загостренню сюжетного розвитку, використанню символіки, виникненню різноманітних асоціативних зв'язків, чіткої структурної організації, бо «новела прагне на мінімумі площі виразити максимум змісту» [3, с. 246]. Ці загальні риси новели з необхідністю впливають на будь-який жанр, що синтезується з нею, у тому числі й на оперу. В опері «Тарас Шевченко» Г. Майбороди кожна новела – оперна дія, вона є нібито самодостатньою, але, поряд з тим, в музично-сценічному цілому виступає як частина наскрізного драматичного розвитку. Кожна з новел – оперних актів – присвячена етапним періодам життя великого поета України. Композитор, використовуючи біографічний підхід, прагнув відтворення в музиці особистості геніального українського митця. Опера «Тарас Шевченко», створена Г. Майбородою 1964 р., стала чи не першою вдалою інтерпретацією образу Кобзаря в цьому жанрі. У лібрето, яке композитор написав одноосібно, художній метод відображення постаті великого поета України поєднується з науковим підходом до вивчення його особистості. Г. Майборода ретельно вивчав документи про життя і творчість Кобзаря, його епоху та оточення. Він їздив на батьківщину Т. Шевченка, де на власні очі бачив ті місця, що надихали митця на створення геніальних творів. Таке занурення в матеріал, безумовно, допомогло Г. Майбороді в створенні лібрето опери, в якому відбиваються риси драматичної, психологізованої новели.

Але, як підкреслює Є. Мелетинський, «усвідомлюючи свою обмеженість і неможливість охопити в одній новелі повну «модель світу», новели тяжіють до того, щоб доповнювати одна одну, групуватися

в цикли й об'єднуватися в певному обрамленні» [3, с. 246]. За якими ж чинниками відбувається групування циклів новел в опері «Тарас Шевченко»? Перш за все, за часопростором: у першій та другій новелах Кобзар представлений в Україні (1843 р.), у третій та четвертій – за її межами (від середини 50 рр. XIX ст. до 1861 р.). За віком головного героя новели групуються таким чином: молодість поета – перша, друга новели, зрілість – третя, четверта. Опера, таким чином, охоплює 18 років життя Тараса Шевченка – від зрілості до смерті. Але наведений принцип парності поєднання новел у внутрішні цикли не єдиний у процесі циклізації новел за змістом в опері. Так, згуртування новел у цикли за антитезою «воля – неволя» в житті Т. Шевченка така: поет як вільна людина представлений у першій, другій та четвертій новелах, а третя змальовує його життя в неволі, на засланні. Останній чинник поєднання новел в опері Г. Майбороди «Тарас Шевченко» заснований на втіленні ще однієї антитези «життя – смерть»: перша, друга, третя новели оповідають про життя поета, четверта – про смерть. Для створення «моделі світу» – духовного світу великого Кобзаря – замало однієї новели, тому й виникає необхідність їх об'єднання в цикл, а, точніше, у декілька взаємопов'язаних циклів новел.

Цикл оперних новел зберігає якості новели як такої, своєрідно трактуючи їх у кожній новелі художнього цілого. Безперечно, оперні новели доповнюють одна одну, тобто в творі діє принцип доповнення, що поширюється й на розкриття іпостасей головного героя. Функцію новелістичного обрамовування виконує оперно-хоровий чинник музично-сценічного цілого: хорова інтродукція «Чи знайдем сили цю пісню скласти?», хоровий реквієм перед четвертою новелою «Склонімо голови» та хоровий «епілог»: «Він не вмер!» Крім функції обрамовування, ці три хори за законами арочної драматургії створюють своєрідні кола (два внутрішніх і одне зовнішнє), що сприяє єдності твору в цілому, надаючи опері рис ораторіальності. Своєрідною ознакою оперно-хорової драматургії опери «Тарас Шевченко» є подвійність та стадіальність фіналу, що репрезентує два типи меморіальності: світської – «Склонімо голови» – перша стадія фіналу, й завуальовано-християнської – хор нащадків «Він не вмер!» (друга стадія фіналу, заснована на втіленні християнської ідеї «Смертю смерть поправ»), що свідчить про фіналоцентристську концепцію опери.

Отже, опера в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» специфічно відтворює риси новели як такої. Окрім цього, опера Г. Майбороди має риси такого жанрового феномену, як цикл новел (аналогією може слугувати роман в новелах, започаткований в українській літературі Ю. Яновським). Це тетралогія новел в обрамуванні розосередженої оперно-хорової новелістичної трилогії.

Кожна новела має своє коло діючих осіб, тоді як образ Тараса Шевченка є об'єднуючим фактором і організуючою основою опери. Саме Кобзар виконує функцію ключового образу, протагоніста дії, що зцементує чотири новели в єдину художню цілісність. Висхідною для Г. Майбороди є драма особистості. Кожна новела в опері «Тарас Шевченко» має назву з поезій Кобзаря, що розкриває суть визначеного відрізка життя поета й підкреслює нерозривність життя і творчості геніального українського митця. В оперному цілому відбувається дія романтичного принципу перетворення мистецтва поета на життя і навпаки.

З чотирьох миттєвостей життя Т. Шевченка композитор вибудовує ідейну концепцію опери, конфлікт якої полягає між Особистістю й Громадою, між Поетом і Дійсністю, тобто охоплює «надра духовного життя й навколишній світ людини, аж до космічного начала» [3, с. 162]. Часопростір опери є надзвичайно широким, адже охоплює не тільки сценічно представлені земні локуси: Україна (весна і літо 1843 р.); Новопетрівська фортеця (1850–1857 рр.); Петербург (1861 р.), а й всесвітнє начало. Ситуації, в яких опиняється герой, стають імпульсом для створення в оперному творі станів надії, гніву, відчаю, смерті і безсмертя.

Перша новела «У тім раю...». Т. Шевченко вперше після звільнення від кріпосної неволі навесні 1843 р. приїздить в Україну, до рідного села Кирилівки. Але замість омріяної ідилії, він бачить страждання поневоленого народу. За назву новели композитор використав рядки з поезії Кобзаря «Якби ви знали, паничі»:

«<...> в тім гаю
У тій хатині, у раю,
Я бачив пекло...» [6, с. 479].

Дія другої новели відбувається теж в Україні, влітку 1843 р. на балу у поміщиці Волховської. Згуртування новел за часопростором композитор підкреслює тим, що взяв за назву до першої й другої новел рядки з поезії Кобзаря «Якби ви знали, паничі», яку Т. Шевченко створив 1850 р. в Оренбурзі, перебуваючи на засланні. Таким чином, ці рядки символізують майбутнє поета, який в першій і другій новелах виступає проти кріпосницького ладу, проти самодержавства.

Третя новела – «Караюсь, мучуся... але не каюсь!» – змальовує образ поета у засланні, у Новопетрівській фортеці. Рядки з віршу «N.N.», написаного Кобзарем в Орській фортеці у другій половині 1847 р., обрані Г. Майбородою в якості назви третьої новели, є життєвим і творчим кредо поета, й якнайкраще демонструють незламний дух Кобзаря в тяжких умовах солдатчини, без права писати й малювати.

У четвертій, останній новелі оперного цілого «І мене в сім'ї великій» відтворені останні миттєвості життя поета (рядки зі знаменитого «Заповіту», створеного 25 грудня 1845 р.).

У підборі життєвих фактів з біографії Т. Шевченка прослідковується їх підпорядкованість ідейній концепції опери – розкрити драму особистості. З біографії Кобзаря Г. Майборода обирає таку подію, як подорож на батьківщину в 1843 р., що глибоко вразила поета. Адже саме після перебування в Україні з'являються такі Шевченкові твори, як «Сон», «Кавказ», «Наймичка», «Єретик». Намагання композитора концентровано подати найважливіші, на його думку, етапи життя поета призводить до появи в оперному творі новел про тяжкі роки солдатчини та останні миттєвості життя великого Кобзаря.

О. Зінкевич підкреслює: «Своєрідність опери в тому, що образ поета постає перед слухачами саме в сукупності всіх компонентів твору, всіх епізодів – сольних, ансамблевих, хорових. У кожному з них міститься пряма чи опосередкована характеристика Шевченка: його ідей, поглядів, ставлення до життя, до оточення» [2, с. 44]. Розкриття образу поета відбувається в сольних номерах опери у взаємодії з хоровим чинником оперного цілого. У першій новелі – розповідь селянам про сон («Веселії села наснилися мені») – єднання Т. Шевченка і народу, у другій – гнівна арія («Так, я з дідів кріпак») – протистояння поета і провінційного панства. Третя новела – Т. Шевченко

на засланні, – філософське аріозо-роздум («О, думи мої») і, як нагадування про неволю, хор солдат. Передсмертному монологу в четвертій новелі («О, ніч безсонна, одинока») передує хоровий реквієм. В останні хвилини земного існування Кобзаря звучить жіночий хор за лаштунками. І як підсумок, у фіналі – смерть поета, яка є безсмертям, що стверджене хором нащадків.

Перед оперним хором композитор ставить великий спектр завдань, що змінюються в кожній новелі у залежності від драматичної ситуації, в якій опиняється герой. Серед функцій хорового чинника оперного цілого виокремимо сюжетну, надсюжетну, конструктивну, символічну, сповідальну, комунікаційну, фонову, а також функції передмови, післямови та коментаря подій, що відбуваються на сцені.

Відкриває оперу хор: «Браття! З сумнівами тяжкими встаємо перед вами». Це хорова інтродукція, що виконує функцію передмови. Разом з тим, це звернення до слухачів від автора. Хоровий монолог від особи митця є свідченням розширення комунікаційної функції хору, адже звернення до публіки демонструє «вихід» за межі сцени, залучення до діалогу слухачів, подібно до того, як у храмі священник звертається до парафіян. Хор поданий тут як єдність особистостей, що сповідається братам своїм. Функція хорового монологу в інтродукції, таким чином, сповідальна. Композитор органічно поєднує риси народної пісенності й духовної традиції – звучання чоловічого хору *a cappella*, заспів басу *solo*, хоральна фактура. Другий розділ хорової інтродукції розпочинається вступом жіночих голосів. Тональна нестійкість, наявність альтерованих звуків, складних ритмоформул якнайкраще розкриває зміст: «Чи знайдем сили цю пісню скласти?». Великого значення набуває тут темброва драматургія, діалогічність викладу, зміна оркестрової партії з *ostinato* на закличні квартаві фанфари, що символізують зміну стану з роздумів, сумнівів до рішучості: «Дерзайте сміливіше, Тарасові діти». Піднесений характер останнього розділу інтродукції призводить до кульмінації – *tutti* мішаного хору і оркестру : «Хвала йому! Хвала!».

Змальовуючи картину радісної зустрічі Т. Шевченка із земляками (перша новела), композитор майстерно використовує багату виразну палітру хору. Сцена привітання поета, що написана в характері українських танцювальних пісень, складається з трьох частин. Перша

частина – *Allegro giocoso* – побудована на перегуках жіночого та чоловічого складів хору «Добридень, Тарасе!», що наприкінці кожного речення перетворюються на *tutti*: «Радо вітаємо». Хорова картина зустрічі Тараса із земляками набуває невимушеності та ширості. Друга частина – *Moderato con moto* – контрастна середина – своєрідний діалог між поетом та різними партіями хору (тенори, басы, тенори, сопрано і т. і.). Хорова партитура побудована на окремих окличних репліках жіночих та чоловічих голосів із різноманітними ритмоформулами, що надає хоровим партіям рис індивідуалізації. Динамізоване завершення (третя частина, *Tempo I*, «Будем жартувати!»), має за основу інтонації першої частини. Така побудова надає картині зустрічі закінченості.

У момент останньої репліки хору «Гей!» відбувається різка зміна настрою – з'являється збожеволіла Оксана. Композитор ставить перед артистами хору нове завдання, внаслідок чого відбувається метаморфоза хорового чинника: дійова функція перетворюється на оповідну. Оперно-хорова розповідь сповнена скорботними низхідними фразами про долю нещасної дівчини. Застосовуючи прийоми тембрової драматургії, Г. Майборода вибудовує діалог між хоровими групами (бас, тенор, альт; сопрано, бас, тенор). В хорових репліках чутні інтонації українських народних пісень-плачів. Хоровий епізод-післямова, функція якого – узагальнення («Отака-то в нас, Тарасе, доля під паннами»), має новий настрій і характер. Його прихована, до часу стримувана сила поступово переростає в сувору рішучість наступного хорового епізоду: «Коли б то збулися», який є реакцією на розповідь Т. Шевченка «Веселії села наснилися мені».

Ця сцена – підсумок розвитку першої оперно-хорової новели, її кульмінація, що виявляється в поступовому зростанні динаміки від *p* до *ff*; в підвищенні теситури, в ущільненні фактури в оркестрі й хорі, де в тактах 51–57 на заклик Т. Шевченка «Обуха сталити» у хоровій відповіді відбувається об'єднання голосів у потужні акордові репліки.

Таким чином, крім характеристики селян, хори виконують об'єднуючу, формотворчу функцію, динамізують дію, внаслідок чого друга частина першої новели перетворюється на єдину сцену безперервного, наскрізного драматичного розвитку.

Розгортання другої новели не передбачає монументальних хоро-вих номерів, однак артисти хору постійно беруть участь у її розви-тку. Тут відбувається постійна метаморфоза хорowego чинника: участь у світській бесіді, поздоровлення з днем народження Волховської, привітання Т. Шевченка, захоплення портретом поміщиці Шостки, подив (коли кріпосна співачка, затуливши обличчя руками, вибігає), участь у скандалі, що розділяє провінційне товариство навпіл.

На початку, завдяки ритму вальсу та яскравій образності хоро-вих реплік, автором створюється атмосфера свята, безтурботного легкого життя: «Що в столиці? Бали!», «Браво! Іменинниці браво!». Для привітання Т. Шевченка, що прийшов на бал разом із В. Забі-лою, композитор використовує репліки жіночого й чоловічого скла-дів хору, а потім поєднує їх у подвійному чотириголосі «Поетові нашому слава!».

Розіграш портрета, написаного Т. Шевченком, викликає захват у панства: «Та це ж Шосточка, наша Шосточка!». Після гнівної від-повіді Т. Шевченка меценату, що образив кріпосну співачку, компози-тор, ускладнюючи завдання хору, поділяє його на дві образні групи: «молодь» і «більш солідну публіку». Використовуючи лаконічні дина-мічні репліки груп хору, Г. Майборода змальовує картину скандалу, де «молодь» співчуває поетові («Шевченко правий!»), а «більш солідна публіка» його засуджує («Яке зухвальство!»). Отже, якщо в першій оперно-хоровій новелі царював єдиний вияв думок, емоцій селян – артистів хору, то друга репрезентує світ, що не сприймає поета, зверх-ньо ставиться до нього, бо він, хоч вже й не кріпак, але все одно чужак серед панства. Прийом розшарування хорowego чинника сприяє відо-браженню роздвоєності провінційного дворянства – з одного боку, пихатого, неосвідченого, з іншого – демократично налаштованого, але не спроможного на рішучі дії.

Друга новела демонструє декілька етапів розвитку ігрової атмо-сфери, що включає й хор: бал – вальс; портрет – розіграш; «театр в те-атрі» – виступ співачки. Всі вони між собою співвідносяться, корес-пондують, що призводить до вибудовування наскрізної драматургії, яка притаманна опері як жанру й долає замкненість окремих новеліс-тичних епізодів. Від опери, окрім наскрізного драматичного розвитку, новели отримують перевтілення кожної з них у оперну дію.

Третя новела опери цілком присвячена висвітленню перебування Т. Шевченка на засланні, в солдатчині. Його образ характеризується тут сценою й арією З. Сераковського і драматичними *solo* Кобзаря: «О, думи мої» й «Бідні, благородні друзі мої». Композитор, вибудовуючи третю новелу застосовує принцип контрасту – після радісної звістки про звільнення З. Сераковського («Я вільний, батьку!»), Солдат приносить довгоочікуваного листа Т. Шевченку. В ту мить, коли Поет читає листа, де його повідомляють про незмінність вироку, за лаштунками звучить чоловічий хор «Солдатушки», два розділи якого поділені невеликою чотиритактною секвенцією в оркестрі. Використовуючи контрастну динаміку, тембри чоловічих голосів, тональні співставлення (хор – *G-dur*, оркестровий епізод – *es-moll*), автор надає хору «Солдатушки» функції нагадування про те, що тяжка доля поета лишається незмінною: Цар відмовив Т. Шевченкові в проханні про волю. Таким чином, хор «Солдатушки» набуває символічної функції: це символ неволі, солдатчини.

Четверта новела відкривається залаштунковим хором-реквіємом «Склонімо голови», що побудований за принципом розробки невеликої теми-зерна. Її представляє басова партія. Далі, хвилеподібно вибудовуючи розвиток хору, композитор дає почерговий вступ голосів у динаміці *p*. Імітаційна розробка теми з поступовим підвищенням теситури, ускладненням фактури призводить до зростання динаміки в 18–19 тактах (*ff*). Після цього – зменшення емоційної напруги, яке характеризується зниженням теситури, послабленням динаміки, спрощенням фактури й уповільненням темпу. Багаторазове повторення словосполучення «Склонімо голови», незмінність ритмоформул, інтонація *lamento* надає цьому хору-реквієму сугестивного впливу. «Незримий» хор, що віщує смерть Кобзаря, має декілька образно-драматургічних функцій, а саме символічну, меморіальну, поминальну, пророцьку.

У четвертій оперній новелі – сцені смерті поета – Г. Майборода використовує звучання прозорих тембрів жіночого хору за лаштунками. Це голоси, що символізують янголів. За ремаркою композитора, Т. Шевченко «<...> іде на голоси, що йому вчуваються».

Картиною раю, що перетворився на пекло, починається опера, і картиною раю, куди підіймається душа поета, закінчується. Це ще

одне хорове обрамлення новелістичного утвореного цілого, яке є прихованою, скритою аналогією. Що ж є рай? Поет, визволений з неволі кріпацтва приїздить до України, яка для нього – рай, але у цьому «раю» його рідні, як і весь народ перебувають у пеклі, бо кріпаки. Ще одне видіння раю виникає в останній новелі в момент смерті поета, коли він йде тим «незнаним шляхом», де немає страждань. В обох новелах у створенні раю як реальності та як видіння значне місце посідає хор. Композитор обирає одним з принципів побудови оперного цілого принцип протиставлення *волі* й *неволі*. У другій новелі Т. Шевченко – визнаний поет, художник – серед *вільного* товариства стикається з *неволею* й стає на захист кріпосної актриси. У третій новелі – новий рівень *неволі* – солдатчина, «незамкнена тюрма», з якої З. Сераковського звільняють (*воля*), а Т. Шевченка – ні (*неволя*). У четвертій новелі Т. Шевченко з *неволі* буття підіймається на небо, до раю, до омріяної *волі*. Таким чином, наскрізним стрижнем опери в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» є протиставлення свободи й не-свободи, волі й не-волі. І на всіх рівнях цього протиставлення є хор, що у різноманітних образних іпостасях створює свою драматургічну лінію у відповідності до змісту кожної новели. Раєм же для Шевченка на землі була ВОЛЯ. Назва останньої, четвертої новели – рядки безсмертного «Заповіту»: «...і мене в сім'ї великій...». Весь світ, за Т. Шевченком, велика сім'я, а його мала сім'я – Кирилівка, до якої Кобзар повертається в першій новелі музично-сценічного цілого. Завершує оперу сцена смерті, коли душа поета відлітає на небеса, до іншої, неземної великої сім'ї янголів. Виникає вертикалізація часопростору оперного твору, і в той же час опера Г. Майбороди у чотирьох новелах «Тарас Шевченко» перетворюється на меморіал.

Як підсумок всієї опери, як символ безсмертя Кобзаря звучить хор «Ні, він живий! Він серед нас!».

Висновки. Образ народу і образ головного героя опери знаходяться в тісному взаємозв'язку. Хор в опері Г. Майбороди «Тарас Шевченко» є втіленням народу, що складає пісню про Кобзаря, який є героєм-протагоністом. Чотири новели подібні чотирьом пісням про великого поета України, що складає про нього народ. Жанрове визначення – опера в чотирьох новелах – вказує на синтез театрального та літературного жанрів. Оперно-хорова лінія музично-сценіч-

ного цілого вибудована Г. Майбородою у відповідності до розвитку сюжету кожної з новел, а жанровий синтез, складові якого – опера, новела, пісня – впливає на хорову драматургію, надає їй рис фрагментарності притаманної новелі, а пісенність пронизує хорову тканину музично-сценічного цілого. Хорові епізоди становлять конструктивну основу опери, хор, що є важливим чинником драматургічного розвитку оперного цілого, отримує наступні драматургічні функції: *провідника композиторської думки, комунікаційну та передмови* (хорова інтродукція); *дійову* (хори з першої новели); *узагальнення* («Отака-то в нас, Тарасе, доля під панамми», перша новела); *метаморфози хорового чинника* (хори з другої новели); *символічну* (хор «Солдатушки»); *меморіальну* (хоровий реквієм «Склонімо голови»); *надсюжетну* («незримий» жіночий хор з четвертої новели).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бєлік-Золотарьова Н. А. *Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства* / Н. А. Бєлік-Золотарьова // *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв ; ред. кол. : В. Я. Даниленко (гол. ред.) [та ін.]*. — Харків, 2010. — Вип. 3. — С. 11–18.
2. Бєлік-Золотарьова Н. А. *Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»* / Н. Бєлік-Золотарьова. — Харків, 2011. — 20 с.
3. Зинкевич Е. *Георгий Майборода* / Е. Зинкевич. — К. : Муз. Україна, 1983. — 70, [1] с. — (Творческие портреты украинских композиторов).
4. Мелетинский Е. М. *Историческая поэтика новеллы* / Е. М. Мелетинский. — М. : Наука, 1990. — 275 с.
5. Роценко Е. (Аверьянова) *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монографія* / Е. Роценко (Аверьянова). — Харків : ХНУРЕ, 2004. — 288 с. — Библиогр. : С. 276–286.
6. Саква К. *Избранные статьи о музыкальном театре* / К. Саква ; [ред. С. Б. Рыбакова]. — М. : Сов. композитор, 1975. — 406 с.
7. Шевченко Т. *Кобзар* / Т. Шевченко / *Третє повне видання за редакцією В. М. Доманицького*. — Факсимільне / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Рівне : Волинські обереги, 2004. — 640 с.

Бєлік-Золотарьова Н. Жанрові риси новели в часопросторі хорових сцен опери Г. Майбороди «Тарас Шевченко». Розглядаються питання жанрової специфіки та її відображення у хорових сценах опери в чотирьох новелах Г. Майбороди «Тарас Шевченко».

Ключові слова: жанр, новела, оперно-хорова драматургія, драматургічні функції хору.

Бєлик-Золотарева Н. Жанровые черты новеллы во времени-пространстве хоровых сцен оперы Г. Майбороды «Тарас Шевченко». Рассматриваются вопросы жанровой специфики и её отражения в хоровых сценах оперы в четырёх новеллах Г. Майбороды «Тарас Шевченко».

Ключевые слова: жанр, новелла, оперно-хоровая драматургия, драматургические функции хора.

Byelik-Zolotaryova N. Genre features of shot stories in time and space of the choral scenes of G. Maiboroda's opera «Taras Shevchenko». The article analyses the genre specificity questions and its reflection in choral scenes of G. Maiboroda's four short stories opera «Taras Shevchenko».

Key words: genre, short story, opera-choral dramaturgy, dramaturgical functions of the choir.

УДК 784.3 (477)

Ольга Григорьева

ЛОГИКА БАЛЛАДНОГО СМЫСЛО-, ФОРМО- И ЖАНРООБРАЗОВАНИЯ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ

Д. КЛЕБАНОВА

«ШЕСТЬ БАЛЛАД НА СТИХИ А. ПУШКИНА»

(на примере баллады «Янко Марнавич»)

Актуальность темы исследования. Украинский композитор Дмитрий Львович Клебанов (1907–1987) пришёл в музыку в 20е гг. XX ст., обладая яркой одарённостью, художественной интуицией, неутомимой жадой знаний. Глубинные связи с украинской народно-песенной культурой, во многом определившие особенности жанровой стилистики и музыкального языка сочинений композитора, место и значение его творчества, сочетались у Д. Л. Клебанова с широтой взглядов, жизненных и художественных интересов. На протя-

жении своего творческого пути композитор обращался к различным жанрам: оперы и симфонии, балета и инструментального концерта, камерного инструментального ансамбля, музыкальной комедии и песни. Яркая образность объединена в музыке Д. Л. Клебанова с ясностью высказывания, искренность и романтическая непосредственность чувства – со стройной логикой мысли.

Сочинение вокальных циклов привлекало композитора на всех этапах его творческой деятельности: *раннем*, охватывающем 1930-е – 40-е гг. – время создания первой из девяти симфоний – представляющим и первый из вокальных циклов – «Три английские баллады на стихи Р. Бернса» (1942). *Центральном* (1950-е – 60-е гг.), отмеченном поиском «новой психологической выразительности» [6, с. 16], приведшим к интенсивной работе в области камерно-вокальной музыки. За три года (1957–1959) Д. Клебановым было написано шесть вокальных циклов («Басни И. А. Крылова»; песни на стихи Т. Шевченко; вокальный цикл на стихи Е. Хулдена и др.). *Поздний* этап творчества (конец 60-х – 80-е гг.) максимально ярко раскрыл талант Клебанова симфониста (за этот период композитор написал пять симфоний), воплотившийся и в вокальном искусстве. К этому периоду относится написание вокального цикла «Песни западных славян» на стихи А. С. Пушкина (1968).

Следовательно, жанр вокального цикла предстает в качестве сквозного в наследии Д. Л. Клебанова. Это означает, что в нем, как и в других сквозных жанрах творчества (симфония), ярко представлены индивидуальный стиль, творческий метод композитора, явленные в их развитии. Изучение наследия Д. Л. Клебанова – классика украинской национальной музыки, как его целостности, так и сквозных жанровых сфер представляет актуальную задачу современного отечественного музыковедения.

Целью настоящего исследования является изучение на материале вокального цикла «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (как характерного образца рассматриваемого жанра) специфики композиторской интерпретации поэтического первоисточника. **Объектом** исследования выступает камерно-вокальное творчество Д. Л. Клебанова, **предметом** – логика балладного смысло-, формо- и жанрообразования в вокальном цикле Д. Л. Клебанова «Шесть баллад

на стихи А. Пушкина». **Методология** исследования базируется на сформированных в музыковедении способах изучения типов взаимодействия слова и музыки, а также интонационно-драматургическом анализе музыкально-словесной целостности.

Жанровое определение, данное Д. Клебановым вокальному циклу, а именно «Шесть баллад на стихи А. Пушкина», имеет значительную внемusыкальную предысторию, во много отражающую историю создания литературного первоисточника.

Как известно, пушкинский цикл «Песни западных славян» был создан поэтом на основе ряда литературно-поэтических прообразов, в числе которых – мистификация П. Мериме – создателя «странных песен» (по определению А. С. Пушкина) [1, с. 531], а также очерки А. Мицкевича. Среди официальных жанровых обозначений данных литературно-поэтических «opus'ов» указание баллады отсутствует. Лишь в письме к А. С. Пушкину П. Мериме называет изданные им песни «балладами», как и «поэмами» [1, с. 532]. Так авторское жанровое имя – песни, закрепленное в изданных циклах П. Мериме и А. С. Пушкина, дополняется такими жанровыми именами, оставшимися в комментариях, как баллада и поэма. Это означает возникновение жанрового синтеза, центральным элементом которого является жанровое имя – песни, взаимодействующее, однако с авторскими жанровыми именами второго плана – баллады и поэмы. Исходя из этого, возможна интерпретация песен как некоего *invention* – образца поэзии, удаленного от классических норм.

Баллады – тот жанровый прообраз к которому П. Мериме пришел в итоге собирания и перевода народных боснийских, иллирийских, морлакских песен.

Тот факт, что при написании вокального цикла на основе западно-славянских песен А. С. Пушкина (из шестнадцати «Песен западных славян» в вокальный цикл вошли шесть) Д. Л. Клебанов избрал то жанровое имя, что оставалось «в тени» жанрового подхода поэта, сам по себе свидетельствует о глубине интерпретационного подхода композитора, стремящегося передать сокрытую суть избранных им пушкинских поэтических образцов. Д. Клебанов следовал в своих жанровых определениях за П. Мериме, создавшим поэтическую первооснову цикла, в результате чего возникла музыкальная мисти-

фикация, predeterminedная французским писателем. Романтическое содержание, драматизм коллизий (острые ситуации, разительные контрасты, трагические развязки), лирическая насыщенность (субъективно-эмоциональная окраска событий, идущая от «рассказчика») и жанровая многоплановость (лирика, эпос, драма, фантастика, картинная изобразительность) – все эти черты баллады не могли не привлечь композитора.

Однако осуществленная композитором смена жанрового имени раскрывает не только глубинность открытой им сущности пушкинских «песен», но и предполагает неизбежное изменение в их трактовке.

Сравнительный анализ пушкинского и клебановского формо- и смыслообразования в балладе «Янко Марнавич» показал, что при сохранении поэтического текста в полном и неизменном виде, композитор сущностно видоизменяет его внутреннюю структуру. В целом, Д. Л. Клебанов тяготеет к укрупнению масштабов пушкинской ассиметричной строфической драматургии, представив в балладе три раздела, функции которых – пролог, действие (драма), эпилог. Вместе с тем, внутри данных разделов композитор подчас подвергает дроблению на смысловые этапы-периоды наиболее развернутые пушкинские строфы-блоки. Асимметричность объясняется стремлением поэта к тому, чтобы строфа соответствовала определенному этапу оформления событийной, сюжетной стороны баллады (строфа-этап). В этом видится проявление импровизационности балладного типа (по типу обычной речи). Видоизменяя продолжительность строф, исходя из собственного видения оформления событийного плана, Д. Клебанов сохраняет главный принцип – структурирование формы музыкальной баллады на основе:

- 1) логики соответствия: событие (этап сюжета) – строфа;
- 2) импровизационности как основы развертывания смысла и музыкальной формы.

Определению граней музыкальной формы служит смена темпов, означающая смену аффекта, кроме того композитор использует внутри музыкального текста двойную тактовую черту.

1-й раздел балладной формы, представленной композитором, определяется темповой ремаркой *Adagio* – начинается неспешное

повествование. Этот раздел охватывает три несимметричных пушкинских строфы.

1-й раздел имеет функцию зачина, пролога, где происходит вертикальное объединение повествования (вокал – *ad libitum*), одной из примет которого является свобода изложения, и действия – фортепианная партия (реальное состояние героя, физическое и духовное). Объединяя по вертикали эпос и драму, композитор раскрывает балладную природу жанра. В прологе формируется сущность всей драмы, включающей развязку в области музыкальной, интонационной формы. Логика построения 1-го раздела как на уровне поэтическом, так и на музыкальном выражена в предвидении развязки. И то, что причина событий раскрывается в конце 1-го раздела, и то, что пролог содержит и предысторию, и интонационные предзнаменования развязки, и черты всего будущего эпического действия, – вся совокупность данных черт является свидетельством балладной формы.

1-я строфа – содержит в себе многочисленные вопросы, главная суть которых «Что произошло с Янко Марнавичем, чего ему дома не сидится?». 2-я строфа – ответы на вопросы о произошедшем. Первые две строфы отображают нынешнее состояние героя, его скитания – физические и духовные. Возникающий здесь сквозной музыкальный смылообраз «хождений» обусловлен поэтической семьей – блужданиями грешника. Тема блужданий изначально формируется в поэтическом тексте, имея множество словесных воплощений, конкретизирующих ее содержание («в разъездах», «дома не сидится»). Однако Д. Л. Клебанов использует иной художественный метод – метод монотематизма, художественного обобщения, который, тем не менее, исходит из пушкинского, где мотив «хождений» в итоге приводит героя к спасению. Вместе метод конкретики и обобщения образуют смысловую вертикаль по типу дополнения по отношению друг к другу. Высшая степень художественного обобщения у Д. Л. Клебанова сопряжена с соотношением с одной интонацией-семьей обоих ключевых смылообразов баллады (тема «хождений» и тема приближающейся церкви Святого Спаса).

Пушкинский лаконизм изложения (без подробностей и эмоций), для которого характерны строгость и объективность, констатация

факта Д. Л. Клебанов возводит в еще большую степень, об этом свидетельствует концентрация поэтического смыслообраза в смысловом диапазоне одной интонационной идеи. Раскрытие семантической системы значений, функций лейтмотива «хождений», трансформирующегося в колокольность, которая в свою очередь порождает еще одно значение – пророческое предзнаменование грядущего искупления, связанного с образом приближения церкви Святого Спаса, свидетельствует о присущих балладе жанровых чертах поэмы, поскольку метод монотематизма, пронизывающий музыкальную драматургию баллады, находит свои истоки в жанре литературной поэмы.

3-я пушкинская заключительная фаза балладного пролога – завязка действия, описание прошлого Янко, обусловившее его беспокойство и страдания. Здесь описана предыстория, свершившаяся до начала балладного повествования. Подобная перестановка причинно-следственных связей (в начале – следствие, позже – причина) имеет балладное происхождение и характерна для эпической формы. Кроме того, балладной логикой обусловлено оформление музыкального материала: лейтмотив «хождений», синтезирующий не только физический образ перемещений героя, но и его психологическое состояние – «хождение по мукам» – введен композитором, исходя из структуры поэтического текста, где нынешнее состояние героя предопределено причиной данной позднее.

Д. Л. Клебанов укрупняет структурные масштабы пушкинских строф, объединяя их в следственно-причинное единство: раздел формы у композитора охватывает следствие и его причину. Поэтапное углубление во все более удаленную во времени событийность раскрывает корневую причину-источник произошедшего, изложенную в 2-х заключительных строках 3-й пушкинской строфы. Подобная логика оформления поэтического текста находит своеобразное отражение в конструкции музыкальной формы, что выражается в крещендировании центральной музыкальной идеи. Данный процесс наблюдается в связи с постепенной переменой функции в партии фортепиано: из фона лейтмотив «хождений» в момент обнаружения исходной первопричины становится рельефом, многократно усиленным аккордовым изложением. В итоге в процессе драматургического развития coda 1-го раздела становится кульминацией идеи «хождений»

на данном этапе – (тема неприкаянности героя, превратившегося в грешника подобно одному из новозаветных грешников Агасферу – Вечный Жид).

Второй раздел в интерпретации Д. Л. Клебанова имеет сквозную форму, охватывая балладное действие вплоть до его окончания. При этом композитор выделяет внутренние фазы драматургического развития (таковы три этапа приближения церкви святого Спаса, основанные на колокольности – лейттеме церкви Святого Спаса), подчеркнутые, прежде всего, сменами темпа, динамики, изменениями фортепианной фактуры. В фортепианном вступлении ко второму разделу (*Roco più mosso*) – интерлюдии, смена темпа является не радикальной, сохраняется зона *Adagio*. С *tempo I* начинается фаза завязки – сцена буйного пира, за которым следует опьянение, «потеря разума», приведшая к убийству названного брата Кириллы и, наконец, скитания Янко в поиске прощения. Этой фазе присущи несвойственные балладной форме лаконизм и насыщенность действия.

Каждый этап действия содержит метаморфозы: веселье превращается в безумие; безумие – в ссору; ссора приводит к трагической ошибке – убийству; герой превращается в грешника, теряя человеческий облик (в тексте поэтическом и музыкальном это находит свое подтверждение – «словно вол, ужаленный змиею»). Этому разделу присущи жанровые черты рассказа (конфликтность, скоротечность событий), подобно тому, как Р. Вагнер (рассказ Лозэнгина, «Лозэнгрин»), позднее Дж. Верди (рассказ Азучены, «Трубадур») превратили рассказ из эпического литературного жанра в жанр оперный, создав оперную сцену, для которой характерны масштабность, монументальность происходящего, так и Д. Л. Клебанов, помещая рассказ внутри балладной формы, синтезирует жанры, имеющие и поэтическую, и музыкальную природу в рамках одного номера. Так, исходя из вышесказанного, следует вывод, что в жанровой системе первой баллады композитором представлены как номинированные жанры (песня и баллада), извлекающиеся из поэтического контекста, из поэтического и музыкального предисловий, так и неноминированные (поэма, рассказ).

Темповые зоны *Sostenuto* и *Largo* входят в зону рассказа в качестве этапов драмы искупления. Между моментом прегрешения и возвращения Янко Д. Л. Клебанов ликвидировал пушкинский разрыв, на-

шедший свое воплощение в строфической форме, подчеркивая тем самым роль сквозного развития в музыкальной форме.

Возвращение Янко на родину сопряжено с надеждой на обретение идеального, происходит под «знаком» спасительной роли церкви Святого Спаса. Этапы драмы возвращения, искупления у Д. Л. Клебанова представлены более поступенно, подробно, чем у А. С. Пушкина. С целью усиления напряженности ожидания героя Д. Л. Клебанов разделяет паузами (у А. С. Пушкина их нет) этапы молитвы Янко, его вопросы к жене (их три) о приближении церкви Святого Спаса как знака искупления. В тот момент, когда А. С. Пушкин делает цезуру перед первым признаком грядущего искупления, отделяя молитву от новой фазы видения церкви, Д. Л. Клебанов ее преодолевает: в его концепции видение церкви началось ранее, при чтении молитвы (в партии фортепиано наступает глубинный контраст: приглушенная динамика, фактура «туманов»). Так происходит переосмысление композитором пушкинской структуры и содержания баллады.

Следующий подраздел *Largo* – ответ жены Янко «Вижу на реке сиянье...», в интерпретации Д. Л. Клебанова предстает как своеобразный триумф. Композитор заключительную строфу воспроизводит поэтапно, демонстрируя фазы восхождения к триумфу, к спасению. Заключительную строфу, для которой характерна некоторая ускоренность развертывания сюжета (А. С. Пушкин скорее констатирует происходящее, чем раскрывает душевное состояние героев), Д. Л. Клебанов трактует, напротив, замедляя, расширяя ее введением в фортепианную партию картин видения церкви Святого Спаса. Балладная событийность в своем развитии описывает полный круг: в церкви все началось (осуществилось братование) и шествием Храма, его видением, основанном на лейтмотиве спасения, обретенного через искупление, все завершилось). Далее – эпилог *Grave*, который отсутствует у А. С. Пушкина, где смерть предстает как искупление.

Выводы. Осуществленное Д. Л. Клебановым переосмысление структуры поэтического первоисточника обусловлено реализацией творческой задачи сообщения музыкальной концепции иных смысловых акцентов, развития в качестве сквозных тех смыслообразов, что в пушкинском тексте либо только намечены, либо вовсе отсутствуют (смыслообраз «хождений», колокольность). Кроме того,

балладная логика в цикле Д. Л. Клебанова основана на пересемантизации сквозных интонаций-символов («хождение» – колокольность – тема церкви Святого Спаса). Таким образом, композиторская интерпретация поэтического первоисточника направлена на создание оригинального художественного содержания, истоки которого коренятся в глубинах пушкинского текста, хотя и не являются непосредственно словесно изложенными поэтом. В результате поэтический первоисточник и его композиторская интерпретация представляют не только и не столько духовное единство, сколько во многом различные как структурно, так и смыслово художественные феномены.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Пушкин А. С. Сочинения в трех томах [Текст] / А. С. Пушкин. — М. : Художественная литература, 1985. — Т. 1. — 718 с.
2. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура [Текст] / Б. Н. Путилов. — СПб., Наука, 1954. — 239 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1972. — Ч. 1. — 148 с.
4. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Музыка, 1978. — Ч. 2 и 3. — 365 с.
5. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века [Текст] / В. А. Васина-Гроссман. — М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1956. — 350 с.
6. Золотовицкая И. Л. Дмитрий Клебанов [Текст] / И. Л. Золотовицкая. — К. : Музична Україна, 1980. — 44 с.
7. Платек Я. Непобедимые ритмы [Текст] / Я. Платек // Верьте музыке. — М. : Советский композитор, 1989. — 340 с.

Григорьева О. Логика балладного смысло-, формо- и жанрообразования в вокальном цикле Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина» (на примере баллады «Янко Марнович»). Рассматриваются структура и содержание вокального цикла Д. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. Пушкина». Устанавливаются черты единства и отличия балладного смысло-, формо- и жанрообразования, присущие поэтическому первоисточнику и его композиторской интерпретации. Определяется роль сквозных поэтических и интонационных смыслообразов.

Ключевые слова: баллада, песня, вокальный цикл, сквозной смыслообраз.

Григор'єва О. Логіка баладного змісто-, формо- та жанроутворення у вокальному циклі Д. Клебанова «Шість балад на вірші О. Пушкіна» (на прикладі балади «Янко Марнавич»). Розглядаються структура та зміст вокального циклу Д. Клебанова «Шість балад на вірші О. Пушкіна». Встановлюються риси єдності та відмінностей баладного змісто-, формо- та жанроутворення, притаманні поетичному періоджерелу та його композиторській інтерпретації. Визначається роль наскрізних поетичних та інтонаційних змістоутворень.

Ключові слова: балада, пісня, вокальний цикл, наскрізний змістовний образ.

Grygoryeva O. The logic of formation of sense, the form and ballad genre in Klebanov's vocal cycle «Six ballads on A. Pushkin's verses» (for example a ballad «Yanko Marnavich»). In this article the structure and the maintenance of a vocal cycle of D. Klebanov «Six ballads on A. Pushkin's verses». Lines of unity and difference of formation of a genre the ballads belonging to the poetic text and interpretation of the composer are established. The role of the poetic and intonational semantic formations is defined.

Key words: ballad, song, the vocal cycle, semantic formations are defined.

УДК 78.071.1 : 788.5.082.4 (477)

Татьяна Киценко

ОСОБЕННОСТИ ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ ВО ФЛЕЙТОВОМ КОНЦЕРТЕ В. С. ГУБАРЕНКО.

В. С. Губаренко является одним из наиболее ярких представителей современной музыкальной культуры Украины.

Немало жизненных страниц связывает композитора с Харьковом и Харьковской композиторской и музыковедческой школой. Родился В. С. Губаренко 13 июня 1934 года в Харькове. В 1960 году закончил консерваторию по классу композиции Д. Клебанова. С 1961 по 1972 преподавал в консерватории теорию музыки и композицию. Это был очень плодотворный период в творчестве композитора. В годы работы в консерватории были созданы: оперы «Гибель эскадры» (1966), «Мамаи» (1969), балет «Каменный властелин» (1968), моноопера «Листи кохання» (1971), первая и вторая симфонии (1961, 1965),

симфоническая поэма «Памяти Т. Г. Шевченко» (1962), камерная симфония № 1 (1967), концертно для струнного оркестра, концерт-поэма для виолончели с оркестром (1963), вокальный цикл «Барви та настрої» (1965). Одним из наиболее ярких произведений этого периода является концерт для флейты с камерным оркестром op. 10. На создание концерта композитора вдохновило общение с талантливым музыкантом Олегом Кудряшовым, которому удалось принципиально обновить отечественный стиль игры на флейте и достичь международного эталона звучания.

Премьера концерта состоялась в Донецке 12 декабря 1965 года. Несмотря на то, что концерт относится к числу ранних произведений композитора, он весь наполнен новаторскими решениями. Это касается таких областей как: форма, гармония, тональный план и интонационный тематизм.

I. «В целом концерт можно рассматривать как двухчастную контрастно-составную форму, характерную для классических образцов жанра фантазии» [3, с. 52]. Каждая из частей концерта написана в сложной трехчастной форме и каждая имеет свои особенности.

Основу формы первой части составляют две контрастные темы. Первая тема (основная) звучит в первой и третьей частях. Вначале она дважды проводится у солиста, а затем в оркестре, где ее ведут скрипки, а флейта звучит как контрапунктирующий голос. В третьей же части наоборот, сначала тема дважды проводится в оркестровом звучании, а затем дважды у солиста (кульминация и спад). Такое расположение сольных и оркестровых проведений придает форме черты зеркальной репризы. Вторая тема составляет середину сложной трехчастной формы, где проводится трижды у солиста, но каждый раз на разной высоте (*es – Ges – e*).

Еще одной особенностью формы первой части является то, что основная тема проводится семь раз. Первые три проведений (*g-a-g*) напоминают вступление голосов фуги, только вместо тонального или реального ответа секундовое соотношение. Вторые три проведения – это показ темы в разных тональностях (*es-d-gis*), по функции напоминает средний раздел фуги. Заключительное проведение возвращает нас в основную тональность, снова звучит одинокая флейта, как и в первом проведении. Средний раздел формы, в котором появляется

новый тематический материал, берет на себя функцию интермедии. В классической фуге для интермедии характерно секвентное развитие, нечто подобное мы наблюдаем в средней части, тема каждый раз проводится на новой высоте.

Нужно отметить также наличие элементов вариационности. Основная тема не только звучит в разных тональностях, но и в разном тембровом воплощении (флейта, скрипки), с разными контрапунктами и подголосками, с аккордовым сопровождением.

Вторая часть также как и первая написана в сложной трехчастной форме с чертами сонатной с эпизодом. Первая и вторая темы экспозиционного раздела выполняют функции главной и побочной партии. В разработочном разделе также две темы. Первая – это вариант основной темы первой части в увеличении. Вторая – новый тематический материал имеющий интонационное сходство со средним разделом первой части. Далее звучит динамизированная реприза, основу которой составляет первая тема (ГП) в расширенном виде. Завершается концерт кодой построенной на теме из середины первой части. Нужно отметить, что для создания цельности формы композитор использует тематические и тональные арки. См. схему.

Гармоническая ткань концерта, так же как и форма, имеет свои индивидуальные особенности. Одной из таких особенностей является широкое использование нетерцовых аккордовых структур. Для создания неповторимого колорита автор применяет аккорды квинтового строения. Например, середина первой части *Con grazia*. Здесь автор соблюдает принцип концертности, диалога между солистом и партией оркестра. Первое проведение новой темы (ц. 7) сопровождается выдержанным аккордом в оркестровом сопровождении. Функционально это тоника *es*, но ввиду использования мерцающей терции в партии солиста, в оркестре аккорд дан без терцового тона. Оркестровый ответ сопровождается четырехзвучными квинтаккордами (*c–g–d–a*) выполненными в виде подчеркивания.

Второе проведение этой темы также сопровождается квинтаккордами (*ges–des–as–es*), которые представлены уже в виде гармонического остинато (ц. 8). Несмотря на монотематичность сольного высказывания развитие музыкальной ткани выполняется за счет активизации оркестрового сопровождения и тонального сдвига (второе

проведение звучит на малую терцию выше), придающего напряженность второму проведению. Далее оркестровое сопровождение темы представляет собой чередование четырехзвучного (f–c–g–d) и пятизвучного (c–ges–des–as–es) квинтаккордов. Мелодическое движение, содержащее в своей основе квинтовые ходы, подтверждает целесообразность трактовки используемых гармонических комплексов именно как квинтаккордов.

<p>I ч.</p> <p>Сложная трех-частная с эпизодом (ц. 1-13)</p>	<p>A <u>пр. 3-х ч. ф.</u></p> <p>Вст. (g moll) a (ц.1) b (ц.3) a₁ (a moll) Заключение (g moll) ц. 6 у оркестра</p>	<p>B <u>эпизод</u></p> <p>3 проведения новой темы c (Es dur ц.7) c₁ (Ges dur ц.8) c₂ (E dur ц.9) мерцающая терция</p>	<p>A₁</p> <p>a₂ (es moll ц. 10) a₃ (d moll ц.11) a₄ (gis moll ц. 12) a (g moll ц. 13) черты вариационности</p>
<p>II ч.</p> <p>Сложная трех - частная с чертами сонатной с эпизодом (ц. 14-30)</p>	<p>C</p> <p>ГП (E dur ц.14) ПП (Es dur ц.17)</p>	<p>D <u>пр.2-х ч.</u></p> <p><u>репризная</u> a₅ (в увеличении ц. 19) (g–gis moll) d (интонационно сходна с b ц. 20) (F dur – f moll) a₅(ц. 21) (g moll)</p>	<p>C₁</p> <p>ГП (E dur ц. 22) Расширена Coda (на теме c, ц. 28) (H dur – g moll)</p>

Схема формы

Для второй части также характерно использование квинтаккордов. Например, (ц. 15) в оркестровом сопровождении акцентированное движение по звукам пятизвучного квинтаккорда (f–c–g–d–a).

Также для гармонической такни концерта характерно чередование квинтаккордов с аккордами терцовой структуры. В таком соотношении квинтовые аккорды создают ощущение пространственной глубины и широты, а терцовые – красочно оттеняют мелодию флейты. Например, ц. 9–3 такт. На фоне выдержанного четырехзвучного квинтаккорда звучит мелодия у скрипок. В следующем такте этот же интонационный материал звучит у солиста в сопровождении большого мажорного и малого минорного септаккордов. Чередование таких же по строению септаккордов есть и во второй части (ц. 19).

Кульминация первой части (ц. 12 *Lamentoso*) также построена на пустых, пространственно широких квартоквинтовых аккордовых комплексах. Основная тема звучит у солиста на *ff* в тональности *gis moll.* В оркестре – гармоническое остинато тритонового соотношения (T-V_b).

Помимо квинтовых аккордов в концерте используются квартовые и секундовые гармонии. Например, ц. 5. В оркестре используются дискретные диатонические кластеры, выполняющие функцию подчеркивания. Также дискретные кластеры предстают в роли гармонического остинато (c–d–g–a) (ц. 17–4 т.). Особенность этого кластера в том, что в разложенном виде он представляет собой две квинты в секундовом соотношении (c–g, d–a). Также этот гармонический комплекс можно представить как четырехзвучный квартаккорд (a–d–g–c). Подобная возможность различного представления одного и того же аккорда говорит о тесной взаимосвязи всех основных гармонических ячеек, аккордовых комплексов концерта и возможности трансформации одной в другую. Подобное гармоническое остинато можно наблюдать и в репризе второй части (ц. 25).

Для второй части, как и для первой, характерно взаимодействие аккордов терцовой структуры с нетерцовыми гармоническими комплексами. Например, ц. 18, тема излагается в оркестре параллельными секстаккордами на фоне гармонического остинато трехзвучных квартаккордов в первом обращении (a–d–g).

Большую роль как в гармоническом сопровождении, так и в изложении мелодии играют отдельно взятые интервалы. Например, в начале второй части (ц. 14) основу оркестрового сопровождения составляет остинато двух квинт в малосекундовом соотношении, функцио-

нально представленных как Т – П_б. Такое использование отдельных интервалов для создания гармонического наполнения оркестрового сопровождения подтверждает целесообразность классификации М. Скорика, в которой двузвучия также относятся к категории аккорда. Еще одним примером яркого выделения одного интервала является ц. 20. На фоне пульсирующих трехзвучных квинтаккордов мелодическая линия оркестра излагается параллельными квартами, в то время как основная мелодическая интонация мелодии солиста построена на трехзвучном квартаккорде (g–c–fis).

Проанализированные гармонические особенности несомненно показывают новаторские черты гармонического мышления В. С. Губаренко, но находят и нити преемственности от предшественников. Истоки использования квинтовых созвучий, для создания пространственной широты и глубины можно усмотреть в творчестве импрессионистов, в частности К. Дебюсси «Затонувший собор». Использование неаполитанской и пятой низкой ступени восходит к творчеству С. Прокофьева. Эмансипация диссонансов и выдвигание на первый план созвучий нетерцово́й структуры является общей чертой композиторского мышления XX века.

Говоря об общей ладогармонической направленности концерта, необходимо отметить не только использование нетерцовых гармонических созвучий, но и введение тонального контраста между партией солиста и оркестровым сопровождением, то есть использование политональности.

«Термин «политональность» может применяться в двух основных значениях – приема и ладовой системы. Под политональностью подразумевают технический прием, приводящий к совмещению в одновременности двух или нескольких тональностей¹. Также политональность можно определить как одновременное сочетание нескольких тональностей, в котором каждая обладает функциональной автономией в рамках единой ладогармонической системы, то есть содержит не менее двух ладовых функций, при самостоятельности ведения го-

¹ Как отмечает Ю. Паисов, это определение с незначительными вариантными изменениями перешло из первых популярных статей о политональности (Казеллы, Мийо) и сохранилось в большинстве музыкальных энциклопедий и словарей.

лосов каждого тонального слоя» [5, с. 53, 55]. Для корректного анализа музыкальной ткани необходимо различать такие понятия как полиаккордика, полифункциональность и политональность. «Полиаккордика и полифункциональность – различные проявления полигармонии, не соизмеримые, однако, с политональностью. Если политональность – способ ладовой организации, то полиаккордика – область технологии, структуры полигармонии, а полифункциональность – сфера взаимосвязей созвучий, проявления полифункциональных отношений полигармоний. Сфера полигармонии соотносится со сферой политональности аналогично соотношению гармонии и тональности. Многие приемы политональности включают полигармонию как наиболее характерный строительный материал, но не всякая полигармония функционирует в рамках политональности. Таким образом, полигармония встречается как в политональном, так и монотональном контексте».

Впервые совмещение двух тональностей появляется в середине первой части (ц. 7). Здесь ввиду использования в мелодии солиста мерцающей терции появляется ладовый контраст, который Ю. Паисов описывает как одну из предпосылок возникновения политональности и называет мажоро-минорной полиладовостью. «Контраст мажорной и минорной терций в классической музыке был одним из важнейших выразительных средств лада. «Шубертовский» эффект (сопоставление одноименных мажора и минора) и ладовая модуляция, связанная с распространенным в старинной музыке обычаем заканчивать минорные произведения мажорной тоникой, суть предпосылки, подготовившие одновременное звучание разновысоких терций. В XX веке они все чаще совмещаются. Мажоро-минорная полиладовость становится характерной для позднего периода творчества Скрябина и впоследствии получает более широкое распространение в творчестве Бартока, Прокофьева, Шостаковича» [5, с. 28].

Если полиладовость предвосхищает мелодическую политональность, то первоначальной формой полифункциональности, постепенно подготовившей политональность, является органный пункт [5, с. 29]. В концерте подобный прием ярко проявляется в кульминации первой части (ц. 12 *Lamentoso*). Здесь основная тема проводится в тональности *gis moll*, то есть на пол тона выше основной

тональности концерта. Основу оркестрового сопровождения составляет Т-D органнй пункт. Основной особенностью является то, что доминанта функционально принадлежит не *gis moll* а основной тональности концерта *g moll*. Подобное сочетание можно рассматривать как полифункциональное.

Начиная со второй части концерта роль политональности заметно усиливается. Например ц. 14, мелодия солиста явно звучит в тональности *E dur*, в то время как оркестровое сопровождение, представляющее собой пиццикато струнных, звучит в *F dur*. Ссылаясь на книгу Ю. Паисова «Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века», можно определить такой тип политонального соотношения как хроматическую, смешанную² битональность с равновесием субтональностей.

Наиболее ярким примером использования политональности в концерте является ц. 20. Во-первых, здесь композитор применяет полипластовость. Нижний пласт – гармоническое остинато, верхний – основная мелодическая линия в партии солиста, средний – вариант темы у струнных в квартовой дублировке. Во-вторых, каждый из пластов имеет свою тональную основу. Гармоническое остинато имеет явную опору на *F dur*, мелодия солиста звучит в тональности *a moll*. Средний пласт, рассмотренный обособленно, также имеет политональное сочетание. Мелодическая линия проводится в кварту, верхний голос звучит в тональности *a moll*, нижний – *e moll*. Такие параллельные дублировки, привносящие ладовые противоречия, Ю. Паисов относит к одной из промежуточных форм между моно- и политональностью [5, с. 77].

Интересен также и тональный план концерта. Основной его особенностью является показ главного тематического материала в разных, родственно далеких тональностях. Например, основная тема первой части проводится в пяти разных тональностях. Проведения темы среднего раздела первой части также тонально разнообразны (*Es dur* – *Ges dur* – *E dur*). В целом, проанализировав все тональные сдвиги кон-

² По фактурной разновидности политональности принято различать гармоническую (политональные аккордовые сочетания), мелодическую (разнотональные одноголосные мелодии) и смешанную [5, с. 67].

цера, можно сделать вывод о том, что основными интервалами для смены тональности являются секунда, терция и тритон. Таким образом, эти интервалы являются основными не только при построении гармонической ткани концерта, но и знаковыми при выборе тональных сопоставлений. Объединяя все использованные в концерте тональности, получим нисходящий полутоновый ряд – a moll – gis moll – g moll – Ges dur – F dur – E dur – Es dur – es moll – d moll. Причем начало построено исключительно на минорных тональностях, в середине первой части преобладает мажор, а вторая часть преимущественно основана на политональных и полиладовых сочетаниях.

Обобщая вышесказанное, можно выделить основную тенденцию эволюции композиторского мышления В. С. Губаренко, которая направлена на постепенное расширение и усложнение арсенала используемых композитором ладотональных, гармонических, фактурных особенностей и формообразующих факторов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуляницкая Н. С. *Современная гармония : Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов / Н. С. Гуляницкая.* — М. : 1977. — С. 1–55.
2. Губанов Я. *Кластер як компонент сучасного музичного мислення (на прикладі української радянської музики 70–80-х років) / Я. Губанов // Українське музикознавство.* — К., 1989. — Вып. 24. — С. 118–125.
3. Драч І. С. *Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності / І. С. Драч.* — Суми : 2002. — 228 с.
4. Игнатченко Г. И. *Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной горизонтали) / Г. И. Игнатченко метод. рекомендации по курсам анализа музыкальных призыведений, полифонии и гармонии.* — Харьков, 1984. — 19 с.
5. Паисов Ю. *Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века / Ю. Паисов.* — М. : Музыка. — 1977. — 391 с.
6. Скорик М. М. *Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття / М. М. Скорик.* — К. : Музична Україна. — 1983. — 160 с.
7. Холопов Ю. Н. *Функциональный метод анализа современной гармонии / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века.* — М., 1978. — Вып. 2. — С. 169–199.

Киценко Т. Особенности гармонического языка и формообразования во флейтовом концерте В. С. Губаренко. В статье подробно рассматриваются особенности формообразования в концерте. Также уделяется внимание особенностям гармонической вертикали, среди которых выделяется использование созвучий нетерцовой структуры, рассматривается общий тональный план произведения. Отдельный раздел статьи посвящается полиладовым, полифункциональным и политональным соотношениям возникающим как внутри оркестрового сопровождения, так и между оркестром и партией солиста.

Ключевые слова: форма, гармоническая вертикаль, нетерцовые структуры, квинтаккорды, тональность, политональность,

Кіценко Т. Особливості гармонічного языка та формоутворення у флейтовому концерті В. С. Губаренка. В статті докладно розглядаються особливості формоутворення в концерті. Також увага приділяється особливостям гармонічної вертикалі, серед яких виділяється використання співзвуч нетерцевої структури, розглядається загальний тональний план твору. Окремий розділ статті присвячується поліладовим, поліфункціональним та політональним співвідношенням виникаючим як в середині оркестрового супроводу, так і між оркестром і партією соліста.

Ключові слова: форма, гармонічна вертикаль, нетерцеві структури, квінтакорди, тональність, політональність.

Kitsenko T. Features of harmonious language and form in V. S. Gubarenko's flute concerto. The article considers in detail specific of the concerto form. Also attention is paid to the peculiar properties of the harmonic vertical. Among them is specially emphasised the use of non-tertian structure chords. Under study is the general voice-frequency plan of composition. A section of the article is devoted to multimodal, multifunctional and multitonal juxtaposition both in orchestral support, and orchestra and soloist party.

Key words: the form, a harmonious vertical, non-tertian structures, fifthcords, a tonality, multi tonality.

**СТРУКТУРА И ФУНКЦИЯ «ВЕРОЧКИНОГО АККОРДА»
В ОПЕРНОЙ ТРИЛОГИИ ЮРИЯ ИЩЕНКО**

Гармония как одно из важнейших средств выразительности всегда находилась в области творческих поисков для композиторов разных эпох. Стремление насытить какое-либо созвучие содержанием, придать ему образную конкретизацию, нередко становилось визитной карточкой композиторов-романтиков. Так, истории музыки известны «шубертовская субдоминанта», «шопеновская доминанта», «Тристан-аккорд» Р. Вагнера, «Прометей-аккорд» А. Скрябина. И если первые два случая находятся в сфере интересных гармонических образований – как минорное трезвучие VI ступени у Ф. Шуберта и доминанта с секстой Ф. Шопена, то аккорды Р. Вагнера и А. Скрябина лежат в иной плоскости – в них использована авторская синтезированная структура аккорда с ярко выраженным программным содержанием.

Продолжателем традиций создания авторских аккордов стал и Юрий Ищенко – современный украинский композитор. По образцу музыки прошлого, «верочкин аккорд» Ю. Ищенко выходит за пределы одного сочинения, охватывая широкую образную и жанровую сферы, а также выполняет ряд содержательных функций. Тем самым, композитор привносит в сферу гармонии новое содержание и структурные компоненты, обогащая выразительный спектр современной музыки. **Актуальность темы** данного исследования состоит в том, что впервые будет рассмотрен «верочкин аккорд» как одно из показательных явлений современной гармонии.

В данном исследовании осуществлена попытка определить стилистическую подоплеку появления одного из ведущих средств выразительности творчества Ю. Ищенко – «верочкиного» лейтаккорда. **Целью исследования** стала образно-стилевая расшифровка «верочкиного аккорда», исходя из творческой эволюции и авторской трактовки гармонии композитором.

Оперное творчество Юрия Ищенко представлено тремя откровениями на темы рассказов и драм А. П. Чехова: «Верочка», «Водевиль»

и «Мы отдохнем». Композитор предстает как мыслитель, который каждый звук и знак пропускает сквозь призму сознания и тяготеет к осмыслению своих творческих исканий, их философской трактовке. Потому, анализируя музыку Ю. Ищенко, невозможно обойти стороной его литературное наследие, в котором одно из важнейших мест занимает статья «Моя гармония», опубликованная на сайте композитора [1]. В своей аналитической работе композитор рассматривает собственный музыкальный язык, его эволюцию, этапы формирования, дает характеристику творческому методу, раскрывает специфику гармонического языка и, наконец, осуществляет периодизацию своего музыкального творчества. Статья раскрывает личность Юрия Ищенко как блистательного литератора, музыковеда, философа.

Одна из определяющих особенностей творческой работы Юрия Ищенко – это восприятие гармонии в художественно-образном ключе, персонификация едва ли не каждого тона аккорда и раскрытие противоречий в аккордовых взаимодействиях: «Уменьшенные аккорды я откровенно не люблю. <...> я от них страдал, как от клаустрофобии – тесно и нечем дышать», «Кадансовый квартсекстаккорд поразил фатальной предопределенностью...», «драма доминантового секундаккорда, когда субдоминантовый бас оказывается плененным доминантовой гармонией!» [1, с. 2]. Гармония для Юрия Ищенко – это объект семантизации.

Потому найденное композитором созвучие, названное «верочкин аккорд», стало одним из важнейших признаков стиля, позволяющих обнаружить специфику творчества Юрия Ищенко.

По строению, «верочкин аккорд» представляет собой мажорное трезвучие плюс мажорное трезвучие большой ноной выше, типа

$$c - e - g - d^1 - fis^1 - a^1$$

Названный композитором «аккорд двойного мажора».

В нем синтезирована логика нескольких аккордовых образований.

Структурно, «терпкое» созвучие предстает как терцдецимааккорд без септимы. Ее отсутствие и придает аккорду многозначность, своеобразную диалектику, соединение двух начал – одновременно таких близких и далеких. Если наличие септимы позволяло бы банально

трактовать этот аккорд как созвучие терцовой структуры, ее же отсутствие свидетельствует о том, что два трезвучия объединяются в секундовом соотношении – как известно, наиболее напряженном в классической гармонии.

Другой взгляд на строение аккорда – это созвучие нетерцовой структуры, типа квинтаккорд: если разложить звуки аккорда по квинтам от самого нижнего до самого верхнего. В нем также присутствует выпущенный тон, потому что завершает цепочку моноинтервалов – нона.

$$c - g - d^1 - a^1 - e^2 - fis^3$$

Расположение «верочкиного» аккорда по квинтам проясняет его акустическую природу – родство с обертоновым звукорядом, в котором, как известно, интервал между 2 и 3 обертоном – квинта. Потому, данное созвучие следует трактовать вне тональности и вне ладовых тяготений, так как оно представляет гармонию высшего порядка, как акустически совершенное созвучие.

Если извлечь ладовую составляющую из «верочкиного» аккорда, то он предстанет в новом качестве – как вертикализованный лидийский гексахорд. Присутствие в созвучии лидийской кварты – высокой IV ступени подчеркивает идилличность образного строя, воспринимается как символ ожидания радости, чуда.

$$c - d - e - fis - g - a$$

Однако, помимо вышеперечисленных версий аккорда, в научной литературе существует и разработанная классификация созвучий XX века, осуществленная Ц. Когоутеком [2]. С точки зрения современной гармонии, «верочкин» аккорд можно рассмотреть с трех позиций:

- как биаккорд или полиаккорд (бигармония или полигармония): когда «созвучия образуются путем соединения двух (или больше) простых аккордов» [2, с. 90]. Однако, в фактурном отношении, любое воплощение «верочкиного аккорда» в операх Ю. Ищенко предстает как вертикаль, достигающаяся движением полифонических голосов, что несколько вуалирует ситуацию биаккорда;

- как аккорд специальный, характерный в расширенно-тональной технике [2, с. 47], по аналогии с аккордом А. Скрябина. С той лишь поправкой, что в операх Ю. Ищенко отсутствует единый тональный центр и представлена хроматическая двенадцатиступенная тональность, в рамках которой, созвучие двойного мажора не может быть функционально определено;

- как аккорд с произвольной интервальной структурой – кластер [2, с. 47]. Если собрать звуки «верочкиного аккорда» в одну октаву, то его можно трактовать как шестизвучный кластер. Однако, композитор заведомо разводит голоса аккорда на два фактурных пласта – нижний охватывает звуки одного мажорного трезвучия, верхний – другого.

Таким образом, «верочкин-аккорд» предстает как оригинальное, специфически авторское созвучие, которое трактуется в рамках современных техник композиторского письма.

История появления «верочкиного» аккорда связана с ранним этапом творчества Юрия Ищенко. Интегрируя стили, техники письма и переосмысливая гармонический язык многовекового развития музыкального искусства, Юрий Ищенко в 1970 г. создает Первую флейтовую сонату, в которой впервые появляется «аккорд двойного мажора». В следующем году в опере «Верочка», этот же аккорд используется как лейтаккорд героини, потому, впоследствии, данное созвучие стало именоваться «верочкин» аккорд и стало лейтаккордом всего творчества композитора.

Предпосылками к его появлению были несколько находок композитора в первом периоде творчества, которые, синтезируясь и эволюционируя, породили упомянутое созвучие. Среди них:

- 1) Склонность композитора к вертикализации фактуры и усложнению терцовой структуры аккорда. Во время обучения в консерватории, Юрий Ищенко тщательно изучал произведения старших современников-преподавателей – Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, А. Штогаренко. Следствием тому стала эмансипация септаккордов и нонаккордов, причем настолько, что «самые ранние из изданных сочинений <...> буквально нашпигованы этими терпкими созвучиями» [1, с. 2];

- 2) Увлечение композитора смешением противоположных функций в одной вертикали: «вверху довольно простой аккорд, внизу – “чужая” квинта» [1, с. 3–4];

3) Опыты с ладами народной музыки, возникшие с подачи преподавателя класса композиции – А. Я. Штогаренко;

4) Наследование творчества А. Скрябина и С. Прокофьева, которые как пишет Ю. Ищенко «поселились во мне навсегда. Первый режиссирует мои мелодии, <...> второй – гармонию». [1, с. 5]. При этом в музыкальный язык композитора прочно входит повышенная альтерация и малая септима в основе аккорда;

5) Постепенно усложняя гармоническую вертикаль, композитор приходит к аккордам нетерцово́й структуры, что вызвано проникновением азиатской пентатоники, а так же тяготеет к трихордовым созвучиям. Влияние столь экзотических средств выразительности стало следствием педагогической работы композитора со студентами Вьетнама;

6) Соединение полифонии и гармонии в диалектическом единстве; Достигнув апогея в вертикали, Юрий Ищенко начал искать иные пути реализации творческих замыслов. Таким выходом стала полифония, которая послужила первоначалом музыкального языка композитора. Этот этап метафорично назван композитором «гармоническое «перерождение». К тому же, к концу 60-х годов Ю. Ищенко стал яростным поклонником творчества Д. Д. Шостаковича, который пленял композитора идейной стороной своего творчества и, как выразился сам Юрий Яковлевич: «Именно Шостаковича я считаю своим доктором, излечившим меня от «вертикальной болезни» [1, с. 7];

7) Достижение свободной атональности, которая появилась под влиянием музыки А. Веберна.

Таким образом, «верочкин» аккорд предстает в интегрированной функции обобщения поисков композитора в области звуковой вертикали и горизонтали. Однако его появление вполне обосновано и содержит не только теоретическую подоплеку – это и стремление композитора к семантизации, и персонификации гармонии. Потому, аккорд следует трактовать в символично-философском ключе.

Каждая из опер Юрия Ищенко представляет особую грань в контексте развития украинской музыки и, безусловно, раскрывает современные тенденции композиторского творчества. В своих операх композитор синтезировал творческие наработки, найденные им в других жанрах. Так, от крупных произведений (симфоний, сонат, концертов) – перенял масштабность композиционных структур и ориента-

цию на философско-этическую проблематику. Камерно-вокальные и малые инструментальные циклы наложили отпечаток на образность, где очевидна психологическая детализация, изысканный гармонический язык, тонкие эмоциональные градации лирической сферы.

Первая из опер, написанных на сюжет А. П. Чехова – «Верочка» – образец камерного жанра. Ее появление было, вероятно, спровоцировано общей тенденцией к лиризации, и психологизации оперы в современном украинском искусстве. Свидетельством тому могут служить оперы «Анна Каренина» Ю. Мейтуса и «Нежность» В. Губаренко.

Опера в одном действии «Верочка» написана на либретто Валерия Куринского по одноименному рассказу А. П. Чехова в 1971 году. Обращает на себя внимание, насколько бережно композитор воплотил поэтику великого писателя и драматурга. При минимальном сценическом действии главное внимание переключается в сферу психологических переживаний, реализованных средствами оркестра. Опера стала исходной точкой для осуществления замыслов других опер Юрия Ищенко. Так, в ней воплощены основополагающие принципы работы с литературным первоисточником.

Во-первых, композитор пользуется неизменным чеховским текстом, развернутые пейзажные зарисовки которого переводит в сферу музыкальной звукоизобразительности. Во-вторых – в операх нет композиционно завершенных арий и ансамблей. Все музыкальное целое выстраивается из череды монологов, перемежающихся с диалогическими сценами. И, наконец, в-третьих – оперную трилогию объединяет единый аккордово-гармонический комплекс – «верочкин аккорд», получивший символическое значение. Этот аккорд для композитора в обобщенном значении символизирует «Прекрасное». В зависимости от контекста, аккорд принимает более конкретную смысловую нагрузку – Любви, Божественного начала или Надежды. «В опере “Верочка”, он (аккорд двойного мажора) выступает как лейтаккорд героини, и с тех пор символизирует для меня самые светлые и сокровенные человеческие устремления. Именно этот аккорд объединяет все три мои чеховские оперы в огромный “сверхцикл”». [1, с. 6]

Значение «верочкиного» аккорда для смыслообразования одноименной оперы подтверждается его местоположением. Он открывает оперу – оркестровое вступление к которой начинается с аккорда двой-

ного мажора. Причем, мажорные трезвучия звучат не только в вертикальном единстве, они, также развернуты в горизонтали – как мелодическая линия и как последовательно взятые трезвучия секундового соотношения. Первый раздел вступления построен на основе главных лейтмотивов оперы – это и аккорд «двойного мажора» и тема Верочки, в изложении группы струнно-смычковых инструментов. Преобладающим принципом развития в этом разделе становится мотивная разработка терцовых мотивов, их секвентное развитие, постепенное движение к кульминации и следующий за ней спад. Таким образом, средствами оркестра композитор настраивает на лирическую образность оперы, на ее камерную направленность.

Следующее появление «верочкиного аккорда» (ц. 7) проясняет его персонификацию. Он появляется в беседе Огнева и Кузнецова на словах «И конечно, особый поклон Вере Гавриловне». При звучащем в оркестровой педали аккорде, в вокальной партии Огнева появляются не типичные для него терцовые мотивы. Следовательно, складывается косвенная характеристика образа главной героини и экспозиция показательных для нее музыкальных средств выразительности.

В дальнейшем, лейтаккорд появляется в первом этапе прощания Верочки и Огнева (ц. 13). В сопровождении робких слов Верочки «Вы у нас ничего не забыли?» в оркестре звучит тема из оркестрового вступления оперы, построенная на аккордах «двойного мажора» в ином тембровом варианте – с солирующим английским рожком. Вокальные реплики героини имитирует оркестр, тем самым раскрывая чувственность и эмоциональную трепетность образа Верочки, а в партии Огнева, тем временем, звучит буффонадная скороговорка с внезапными скачками на нону, тритон, что значительно контрастирует с интонационным строем героини.

Второй этап прощания также открывается «верочкиным аккордом», звучащим в варианте оркестрового вступления – сопровождая лейттему героини (ц. 16). В этом эпизоде героиня молчит, не отвечает на вопросы Огнева, а ее внутренний мир, подтекст ее молчания раскрывается красками оркестра вновь с солирующим английским рожком.

Кульминация оперы – объяснение Верочки в любви к Огневу. В сопровождении монолога-признания героини (ц. 19) в оркестре звучат три фактурных пласта – триольные фигурации по звукам мажорных

трезвучий, выдержанные трезвучия в высоком регистре и мелодическая линия в диалоге флейт и скрипок. Гармоническая вертикаль в этом случае представлена аккордом «двойного мажора», в значительно модифицированном виде – в тритоновом соотношении:

$$h - dis - fis - f^1 - a^1 - c^1$$

С фонической точки зрения – это наивысшая степень напряженности звучания, что объясняет сложившуюся ситуацию сценического действия.

Усиливает значимость средств – расположение аккордов не только в вертикали, но и по горизонтали.

В завершении каждого из двух разделов монолога вновь появляется «верочкин» аккорд. В первом случае (ц. 22) он звучит в первоначальном виде – в секундовом соотношении и аккордовой фактуре, в тесном расположении и среднем регистре. Второй случай связан со всплеском эмоций, кульминацией монолога героини (ц. 27) – тутти оркестра, фортиссимо на выдержанных звуках и новое соотношение трезвучий – на расстоянии большой септимы.

$$b - d - f - a^1 - cis^2 - e^2$$

Преобразование лейтаккорда связано с новой стадией развития чувств в душе главной героини.

Последнее появление «верочкиного» аккорда значительно завуалировано (ц. 30), так как изложено не по вертикали, а только по горизонтали и в фигурации, сопровождая лейттему Верочки в партиях трубы и валторны. Это кульминация в развитии образа главной героини, потому, в оркестре представлен весь спектр ее выразительных средств. К тому же, впервые лейтаккорд звучит одновременно с вокальными партиями, что создает особую смысловую напряженность – полипластовость, подчеркивающую дуэт непонимания.

Очевидно, что связанный со светлыми чувствами, наивностью и любовью, «верочкин аккорд» теряет свою актуальность и растворяется в фактуре, уступая место напряженным секундаккордам, характеризующим образ Огнева.

Опера «Водевиль» написана в 1989 г. на основе двух повестей А. П. Чехова – «Страх» и «Рассказ неизвестного человека». Воплотив в жанре оперы прозаический текст, композитор создал авторскую концепцию прочтения произведений А. П. Чехова, озаглавив водевилем трагичный, по сути, сюжет.

Женский персонаж оперы – Марья Сергеевна – молодая, красивая женщина, измученная обыденностью семейной жизни, не познавшая любви к своему мужу, доверяется недостойному человеку, истинному обольстителю. Ее образ в полной мере раскрывается во II действии. Первая экспозиция образа Марьи Сергеевны представляет ее в эпизоде игры на рояле. Достаточно красноречивым становится использование цитаты ноктюрна Ф. Листа «Грезы любви». В следующей за инструментальным эпизодом сцене признания звучит «верочкин аккорд». Первый раз, лейтаккорд появляется на словах героини «Люблю Вас!» (ц. 93) – как знак искреннего и чистого чувства. Изложенный в виде мажорных квартсектаккордов, расположенных, как и ранее, большой ноной выше на стаккатной репетиции деревянных духовых, лейтаккорд подчеркивает значимость момента, приводя к лирическому накалу страстей.

Следующая волна развития связана с упоминанием о муже – Дмитрии Силине – на словах «Но он прекрасный, добрый, удивительно чистый человек». Вновь, композитор использует мажорные кварсектаккорды с ритмической пульсацией, насыщая фактуру виолончельным подголоском.

Далее в сопровождении партии Орлова (ц. 98), звучит искаженный «верочкин аккорд», представляющий собой объединение Ля-мажорного и до-минорного трезвучий в фигурационном изложении. Это признак фальшивости, не способности героя к искренним и светлым чувствам.

Более лейтаккорд в опере «Водевиль» не появляется. Его функция в этой опере представлена как реализация светлых и искренних чувств, которые испытывает Марья Сергеевна, и характеристики лирического, чистосердечного образа Дмитрия Силина.

Завершает трилогию опера «Мы отдохнем», созданная по драме «Дядя Ваня» в 1996 году, представляющая собой интересную композиторскую интерпретацию. Основная идея оперы – непрерывный

поиск покоя – успокоения физической боли и душевных страданий. Неукоснительное стремление к покою в результате трансформируется в ожидание своего рода «Сверхпокоя» как символа Рая, небесной красоты жизни.

Носителем идеального начала и главной героиней оперы становится молодая девушка – Соня. Она – единственный персонаж, находящийся вне бытовых исканий. Испытав душевную трагедию неразделенной любви, она находит в себе силы подняться над земными переживаниями и провозгласить идею святого отдыха как дара свыше. Образ мудрой девушки Сони – это воплощение мужественности, доброты, самообладания и покорности судьбе.

Как символ светлого и чистого – аккорд двойного мажора в этой опере всецело связан с образом главной героини. Лейтаккорд в опере появляется первый раз в оркестре при первом упоминании о Соне – в диалоге Астрова и Войницкого. Аккорд сразу обращает на себя внимание и подчеркивает важность образа героини, так как взят на педали струнных, после активного движения в оркестре.

Еще раз «верочкин аккорд» в оригинальном виде звучит при появлении Сони во II действии. Ненароком вторгаясь в диалог Астрова и Войницкого, на фоне лейтмотива опьянения, аккорд двойного мажора звучит робко восьмой длительностью, включаясь в неловкую ситуацию.

Интересным символическим значением обладает «верочкин аккорд» в монологе Астрова II действия, который звучит оркестровой педалью на словах «но у меня нет вдали огонька». Изложив свое кредо, излив душу Соне, Астров признается в своих несчастьях, не подозревая, что именно Соня может стать для него верной подругой, может обеспечить ему семейный покой и тепло семейного очага. Потому, появляющийся аккорд двойного мажора предстает как внутренний голос героини, ее надежда, ее мечты, которым не суждено сбыться.

В следующих двух сценах диалогов Елены Андреевны и Сони также использован аккорд двойного мажора. В обоих случаях аккорд звучит в сопровождении партии героини и является символом искренности, открытости, характеризующей образ главной героини.

Впоследствии лейтаккорд не появляется, так как образ Сони претерпевает страдания, ее чувства не встречают взаимности и она обречена на «вечный покой».

Таким образом, в опере «Мы отдохнем» лейтаккорд раскрывается во всех смысловых спектрах, как характеризующий образ героини, как символ прекрасного, Любви, Бога, Надежды и исчезает, когда главная героиня утрачивает веру в счастливое будущее.

Вся трилогия – это лирика женских сердец. Юрию Ищенко удалось воплотить трогательные и живые женские образы, раскрыв их с помощью различных средств музыкальной выразительности. Очевидно, что «верочкин аккорд» – это одна из граней в передаче глубинного философского замысла композитора. Рассмотрев его применение во всех трех операх Юрия Ищенко, можно сделать вывод, что композитор сохраняет его функциональное и образно-семантическое значение. Во всей трилогии этот аккорд сопровождает женские образы, является воплощением их внутренних переживаний, потому нередко изменяется и его структура. Таким образом, Юрий Ищенко в неразрывном единстве связал содержательность и функциональность одного из важнейших средств музыки – гармонии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Ищенко Ю. Я. Моя гармония [Электронный ресурс] / Ю. Я. Ищенко. — Режим доступа : <http://ischenko.vg.co.ua/teogy.php>. — Загл. с экрана.*
2. *Когоутек Цтирад. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 366 с.*

Шубина О. Структура и функция «верочкиного аккорда» в оперной трилогии Юрия Ищенко. Рассматривается специфика и предпосылки появления «верочкиного аккорда» в творчестве Юрия Ищенко. Анализируется семантика созвучия, которая наиболее ярко проявляется в оперной трилогии композитора.

Ключевые слова: украинская опера, «верочкин аккорд», структура аккорда, функция аккорда.

Шубіна О. Структура і функція «віронькіного акорду» в оперній трилогії Юрія Іщенка. Розглядається специфіка та передумови появи «віронькіного акорду» в творчості Юрія Іщенка. Аналізується семантика созвучія, яка більш яскраво проявляється в оперній трилогії композитора.

Ключові слова: українська опера, «віронькин акорд», структура акорду, функція акорду.

Shubina O. Structure and function of «verochkin chord» in the opera trilogy by Yuri Ishchenko. In this article the specificity and premises of appearance of «Verochka's chord» in work of Yuri Ishchenko is considered, and also its semantics, which is the brightest in opera trilogy of composer; is analyzed.

Key words: Ukrainian opera, «verochka's chord», chord's structure, chord's function.

УДК 78.03 : [78.071.1 : 78.087.68] (477)

Тетяна Сухомлінова

ПРОБЛЕМИ ПЕРІОДИЗАЦІЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

Наукове завдання розробки періодизації творчості сучасного українського митця вирізняє значна актуальність. Адже хоровий доробок Г. Гаврилець є своєрідним дзеркалом, що відображує загальні процеси та закономірності розвитку сучасного національного хорового мистецтва. Це, зокрема, здійснення переходу від світського до релігійного у тематиці хорової творчості, що відбувся на межі тисячоліть; відродження, здавалось, позабутих жанрів; ствердження національних композиторських технік. Актуальність дослідження, що пропонується, полягає у необхідності розгляду композиторського доробку Г. Гаврилець у його цілісності; виокремлення хорової музики як напряму творчості композитора; розробки системи наукових підходів щодо її періодизації. Крім того, саме хорова творчість в мистецтві Г. Гаврилець дістала якості наскрізного напряму, що об'єднує усі етапи та періоди творчості композитора. Це свідчить про те, що хорова галузь дістає самостійності та розвивається за своїми законами, і є стабільним напрямом у композиторській творчості Г. Гаврилець.

Мета дослідження – розробити періодизацію хорової творчості Г. Гаврилець.

Завдання дослідження – вивчити хоровий доробок Г. Гаврилець як феномен що становиться; визначити критерії періодизації; здійснити

періодизацію хорового доробку сучасного майстра у контексті творчої біографії композитора; виявити типові жанрово-стильові напрями розвитку хорової творчості Г. Гаврилець; встановити закономірність історико-художнього розвитку хорової творчості митця.

Об'єкт дослідження – творчий шлях Г. Гаврилець.

Предмет дослідження – періоди та етапи розвитку хорового доробку композитора.

Методи дослідження – принцип історизму, що надає можливість розглядати хоровий доробок Г. Гаврилець як феномен, що становиться у його зв'язках із соціально-політичним розвитком України; біографічний, географічний, еволюційно-стильовий, жанрово-стильовий методи залучені до розробки періодизації хорової творчості Г. Гаврилець; спирання на концепцію Н. Савицької, завдяки якій етапи та періоди розвитку особистості митця обумовлюються віковими змінами.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві: творчий шлях Г. Гаврилець стає предметом наукового вивчення; хорова творчість композитора розглядається як цілісна жанрово-стильова система; вирішується завдання розробки її періодизації.

В хоровій культурі сучасної України творчій постаті Ганни Гаврилець (нар. 1958 р.) належить значне місце. Її композиторська творчість тісно пов'язана з хоровим виконавством на Україні, а ім'я відомо не тільки на Батьківщині, але і за кордоном. Музика цього композитора виконується в Росії, Вірменії, США, Канаді, Словенії, Швейцарії, Франції.

Оскільки творчий доробок Г. Гаврилець є не сталим, а таким, що постійно становиться, саме цю якість розвитку має враховувати будь-яка спроба вивчення творчості майстра як цілісності. Цей підхід має значення загальної закономірності і повинен бути залученим до розробки періодизації хорової творчості композитора.

Від юнацьких спроб раннього періоду, через духовні злами на межі тисячоліть композитор дістала якості акме, що знаходиться відображення у творах, які з'явилися протягом останнього десятиріччя. Розвиток хорового доробку Г. Гаврилець відображає еволюцію стилю та єдність системи творчих методів композитора. Таким чином, науковій періодизації підлягає феномен, що становиться. Разом з тим, тридцяти-

річний шлях, який пройшла композитор, містить певні закономірності розвитку, що надають можливість встановити систему тих індивідуально-стильових рис, які властиві хоровому доробку композитора.

Періодизація творчого шляху композитора дає не тільки можливість цілісного розгляду його доробку, але й дозволяє на основі класичних наукових методів установити неповторність творчого стилю мислення, стабільні загальні закономірності та індивідуальні риси притаманні композитору. Н. Савицька в своїй монографії «Хронос композиторської життєтворчості» виділяє два типи для створення періодизації творчості композитора: біографічний та еволюційно-стильовий або віковий. Особливу увагу звертає на останній, бо вважає, що йому приділяється недостатньо уваги зі сторони науковців. Вона вважає, що «принцип вікової періодизації творчого шляху засновується на виокремленні ряду універсальних етапів: ріст, дозрівання, розквіт, вичерпання, завершення. Крім того, враховується стильовий та світоглядний параметри, які дозволяють скоординувати біографічні, психологічні та іманентно стильові фактори еволюційного процесу. Періодизація повинна гнучко відображувати усі згини творчого шляху, усі стилістичні зрушення, корегуючи їх подіями особистого життя композитора, мірою його суспільного визнання та, обов'язково, уявою про вік, ступінь зрілості тощо» [1, с. 168]. Для вивчення періодизації творчості Г. Гаврилець у комплексі використовуються декілька наукових методів. Серед них біографічний, географічний, еволюційно-стильовий. Основою біографічного методу є життєві події композитора. Велику роль відіграють час, місце народження та навчання майбутнього митця. Так, дитинство Г. Гаврилець стало міцним фундаментом в який були закладені вагомні складові для розвитку талановитої особистості. Серед них родові корні, які відіграли велику роль в системі творчого доробку Г. Гаврилець, встановили тісний зв'язок її творчості з національними та релігійними традиціями.

Г. Гаврилець народилася на Буковині в селі. Батьки, які не мали музичної освіти, виховували своїх дітей в лоні української пісні. Саме дитинство Г. Гаврилець є зерниною в становленні її ментальності. Г. Гаврилець навчалася у Снятинській ДМШ, потім з 1968 по 1977 рр. у Львівській музичній школі-інтернаті ім. Соломії Крушельницької. У 1982 році Г. Гаврилець закінчила Львівську державну консерваторію

ім. М. Лисенка як композитор у класі професора Володимира Флиса. Дипломною роботою був концерт для фортепіано з оркестром, який виконувала сама авторка. У 1984 році Г. Гаврилець закінчила аспірантуру Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського під керівництвом народного артиста України, професора Мирослава Скорика, який очолює один з напрямків композиторського письма сучасної України. Невипадково вплив М. Скорика відчувається у найбільш впевненому самотньому використанні фольклору, в творчості його знаної учениці. Навчання у цього митця мало великий вплив на формування творчої особистості та світосприйняття Г. Гаврилець. Невипадково вплив М. Скорика відчувається у впевненому самотньому використанні фольклору в творчості його знаної учениці. Як пише Галина Степанченко у статті «Золотоверхий»: «В музичній мові Ганни Гаврилець відчувається вплив багатючих народно-пісенних джерел, але, переплавлені в композиторській свідомості, вони стали її власною мовою. Хорове письмо Ганни Гаврилець, особливо в її фольклорній музиці, вражає тембровою інструментовкою, саме в цьому вона близька до особливостей хорового мислення Миколи Леонтовича. Її оригінальні твори на народні тексти, а також обробки народних пісень – це справжні поетичні новели з життя людини» [2, с. 4].

Разом з біографічним методом для вивчення періодизації творчості Г. Гаврилець використовується й географічний. У творчому шляху композитора був єдиний але важливий для всього її життя переїзд який відіграв велику роль у подальшому розвитку композиторської творчості Г. Гаврилець. Це переїзд зі Львова до Києва який мав велике значення в формуванні творчої особистості композитора і де відбулися зустріч та навчання у М. Скорика. З того часу і по нині Г. Гаврилець живе та працює в місті Київ.

Іншим за змістом, але невід'ємним від біографічного є еволюційно-стильовий метод у розробці періодизації творчого шляху композитора. У творчості Г. Гаврилець цей метод тісно пов'язаний з розвитком жанрових уподобань. Композитор у різні періоди своєї творчості звертається до різних жанрів від монументальних до мініатюр, від інструментальних до вокальних та хорових.

Перший період творчості Г. Гаврилець пов'язаний з роками навчання у Львівській консерваторії, початком її самостійного творчого

життя. То є роки становлення з 1979 по 1991, які скерували творчі пошуки композиторки. Слід зауважити, що протягом цього періоду відбувалися соціально-політичні зміни, які мали великий вплив на становлення творчої індивідуальності Г. Гаврилець. Також, відбулися зміни в особистому житті. Наявність цих змін скерувало внутрішню періодизацію протягом першого періоду. Таким чином перший період можна поділити на два етапи: з 1979 по 1984, та з 1987 по 1991 рік.

Перший є етапом становлення, композитор сміливо звертається до різних жанрових моделей, пропускаючи їх крізь свою індивідуальність. Тому хорові твори не є ведучими, а пріоритетними є інструментальні жанри. Жанрово-стильові пошуки регламентуються різними складами інструментальної музики: фортепіанні, струнні, оркестрові твори. Серед них варіації для фортепіано (1979), соната для фортепіано (1980), струнний квартет (1981). Концерт для фортепіано з оркестром (1982) з'являється на перетині внутрішньої межі в цьому етапі. Цією межею є переїзд зі Львова до Києва, що є якісно новим щаблем у становленні Г. Гаврилець як композитора. Другим твором, що з'являється на цьому перетині є симфонічна поема (1983). Поруч з нею у 1983 році композитор створює Три романси на вірші С. Майданської для сопрано та фортепіано. Цей цикл є «ключем» який відкриває світ вокальної музики. Таким чином Львівський етап є виключно інструментальним, а Київський розвиває нову звукову палітру. Звернення до вокальної музики є новим кроком у творчості Г. Гаврилець, котрий поступово приведе до хорової.

1984 рік є роком закінчення першого етапу першого періоду. В якому написані такі твори, як концерт для альту з оркестром (1984), духовий квінтет (1984). Завершується цей етап написанням першого зразку хорової музики – «Три хори на вірші Олександра Олеся». Композитора цікавить новий звуковий склад. Цей твір є рубіжною межею і поступовим шляхом від інструментальної музики до хорової, яка стане жанровим пріоритетом у майбутньому.

Період з 1984 по 1987 рік є особистою перервою оскільки Г. Гаврилець народила сина і весь час приділяла своїй родині. Але ця пауза має ще характер творчого зламу, кризи, як найвищої точки напруги в ранньому періоді її творчості, час особистісного визрівання з наступним злетом. Цей показник означає, що у творчості Г. Гаврилець

відбувається взаємодія об'єктивного (зовнішні події) і суб'єктивного (процеси її особистого життя). Ці фактори вплинули на формування творчої індивідуальності та особистого композиторського письма.

Ознакою поділення першого періоду на етапи є не тільки творча пауза, але й різниця між першим та другим етапом. Значення першого полягає у тому, що в цей етап композиторка знаходиться у пошуку і знаходить свій шлях, в другому етапі цей пошук продовжується і творчий шлях стверджується.

Результатом трирічної паузи є написання у 1987 році камерної кантати на вірші М. Вінграновського для сопрано та камерного оркестру «Погляд у дитинство». Цим твором розпочинається другий етап першого періоду у творчості Г. Гаврилець який триває з 1987 по 1991 рік. У ньому композитор звертається до різних інструментальних жанрів і створює такі твори як соната для альту і фортепіано (1988), камерна симфонія № 1 (1990), саксофоновий квартет (1991). Але в цей час композиторка не звертається до хорової музики. Таким чином відбувається велика перерва у 7 років між написанням першого хорового твору та наступного.

Другий період творчості Г. Гаврилець починається з 1991 року. Він співпадає з переломними подіями в історії України які мали великий вплив на творчість композитора. Це період, коли в українському та пострадянському суспільстві відбувається велика переоцінка цінностей. Звернення Г. Гаврилець до хорової музики в її творчості стає природним процесом в цей час, бо починає відроджуватись духовність, релігійність якої потребувало суспільство після довгої перерви пов'язаної з політичним режимом радянської влади. Наступний хоровий твір Г. Гаврилець який з'являється у 1991 році дуже різко відрізняється за тематикою, це – «Мій Боже любий, заступись» для голосу і мішаного хору, пам'яті М. Березовського. Поданий твір свого роду молитва про заступництво та сповідь після тривалого періоду масового зречення від Бога. Цей твір є образом звернення композиторки до хорової творчості.

Також в даний період Г. Гаврилець продовжує створювати інструментальну музику і працює над такими творами, як «Рапсодія-діалог» для флейти і фортепіано (1992), духовий квінтет № 2 (1992). Наступний хоровий твір з'являється у 1993 році. Це «Lamento» на вірші

Олександра Олеся для мішаного хору. Далі у хоровій творчості відбувається наступна пауза, яка триває 5 років і композитор знов звертається до написання інструментальних творів. За цей час з'являються: духовий квінтет (1994), «Екслібриси» для скрипки соло (1994), камерна симфонія «In Memoriam» (1995), «In B» для саксофона-сопрано/кларнета (1996), «Осіньна музика» для саксофона-тенора та фортепіано (1997), струнний квартет «Ремінісценції» (1997), п'єси для фортепіано (1997). Лише у 1998 році з'являється хоровий твір «Ти явилась мені» для мішаного хору на слова В. Симоненко.

Наведений аналіз доробку Г. Гаврилець протягом 90-х років говорить про те, що розвиток її творчості відбувається шляхом не поступової еволюції, а стрибками, особливо це відчутно у другому періоді її творчості. Хорові твори відіграють функцію межі при вирішенні задачі періодизації її творчості. Поява хорових творів є ознакою повороту, стильового зламу у творчому мисленні композитори. Таким чином відбувається основна закономірність: хорові твори з'являються у творчості Г. Гаврилець на межі періодів. Поступово відбувається еволюція творчості від єдиної спроби написання хорového твору, до ствердження його у функції змістовно-звукової магістралі. Це дає можливість зробити висновок. Поодинокі зразки хорової творчості символізують рубіжну функцію кінця/початку періодів у творчості Г. Гаврилець.

1997–1998 роки для композиторської діяльності Г. Гаврилець є надзвичайно вагомим, адже вона працює над найбільш монументальним, на цей час, в її творчості твором. Це – музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» для народного голосу (а саме персонально для Ніни Матвієнко), хору хлопчиків, симфонічного оркестру, інструментальних груп і балету в 7 частинах. На його створення композитор витратила майже два роки. В цьому творі синтезувалися знання симфонічних тембрів з першим зверненням до театрального жанру. «Золотий камінь посіємо» є монументальною вершиною творчого доробку Г. Гаврилець. Якщо раніше інструментальна музика була ведучою, то після написання музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо» хорова музика займає пріоритетне місце у творчості композитора. Хорова музика починає впливати на інструментальні жанри в творчості Г. Гаврилець. З'являються назви інструментальних

творів які несуть в собі певну програму притаманну хоровим жанрам. Це – камерна симфонія «In Memoriam» (1995), «До Марії» для струнного оркестру (1999), «Canticum» для струнного оркестру (2000), пізніше «Хорал» для струнних (2005).

Третій період творчого шляху Г. Гаврилець починається з 2000 року, це «Міленіум» не тільки у часопросторі, але і в її творчості. Саме в цей період композитор дістає стадії акме. Цей рік стає переломним для творчої діяльності Г. Гаврилець оскільки композитор постійно звертається до жанрів хорової музики. Якщо до 2000 року хорові твори з'являлись епізодично, то тепер це – безперервна жанрова лінія в її творчості. Починається третій період зі звернення до духовної музики православної традиції. Хоча це твори не канонічного характеру, а більш концертного, але в них використовуються канонічні тексти. У 2000 році Г. Гаврилець пише 3 духовні псалми для різних складів хору. Це – «До тебе підношу, мій Господи, душу свою» для чоловічого хору, «Блаженний, хто дбає про вбогого» для жіночого хору та «Боже мій, нащо мене ти покинув» для мішаного хору.

У 2001 році також з'являються твори духовної тематики. Це «Херувимська», «Тебе поєм» які написані на канонічні тексти для мішаного хору і є окремими частинами Літургії. Але композиторка не береться до створення повного циклу літургії і поряд з хоровими творами у 2001 році з'являється «A-corda» симфоніета для альту і струнного оркестру (присвячена Сергієві Голубокому). Якщо ще 10 років потому ведучими у творчості Г. Гаврилець були жанри інструментальної музики, то тепер хорова творчість займає перше місце у її доробку.

Поряд з духовними жанрами православної традиції в цей рік Г. Гаврилець звертається до українського фольклору і з'являються такі колядки, як «В неділю рано» та «Радуйся» для чоловічого хору.

2002 рік стає знаменним адже Г. Гаврилець звертається до жанру західно-європейської церковної традиції і з'являється «Stabat Mater» (латинською мовою для хору і оркестру на канонічні тексти). Паралельно з цим масштабним твором композитор пише щедрівку «Ой, в полі, полі» для голосу і чоловічого хору, а також звертається до поезії видатного українського поета Т. Г. Шевченка та створює хор «Все упованіє моє...». У 2003 році з'являється обробка укр. нар. пісні «Ой, через садок, та й доруженька» та струнний квартет № 3 «Екс-

пресії». Таким чином хорова музика у творчості Г. Гаврилець в цей період охоплює дві основні жанрові лінії – християнські твори (православні, католицькі) та фольклорні.

2004 рік є досить плодотворним для хорової творчості Г. Гаврилець, яка представлена різними жанрами. Це духовний псалом «Тільки в Богові спокій душі моєї» для мішаного хору, «Богородице, Діво, радуйся», хоровий концерт «Нехай воскресне Бог», фольк-концерт для жіночого хору на народні тексти «Крокове колесо», «Жалі мої, жалі» для чоловічого хору на народні тексти. Також в цей час з'являється твір для інструменту до якого Г. Гаврилець у своїй творчості ще не зверталась це – «Довкола вогню» для гітари. У 2005 році композитор створює твір для струнних під назвою «Хорал». У 2006 році з'являється Диптих для баяна, звернення до цього інструменту є новим у творчості Г. Гаврилець.

2006 рік є важливим для хорової творчості бо Г. Гаврилець знов звертається до жанру західно-європейської музики і з'являється «Кугіе eleison» для мішаного хору. Поряд з цим досить масштабним твором композиторка створює обробки поліських колядок «Ходить-походить місяць по небу» для жіночого голосу та чоловічого хору, «На краю села висока гора» для чоловічого хору. Слідом за ними йдуть ще дві обробки поліських колядок для чоловічого хору «Через мости високіє» та «У пана дзядзька» які написані у 2007 році. Звертаючись до поліського фольклору композиторкається тематики Малої Батьківщини. У 2007 році з'являється дует для двох скрипок «Beyond body and soul» («За межою тіла і душі»). А у 2008 році «Капричіо» на честь святого Миколая для камерного оркестру.

Таким чином, на протязі 30-ти-річного творчого шляху Г. Гаврилець за період з 1979 по 2008 рік чітко прослідковується основна закономірність її творчого доробку, яка представлена у вигляді «хвильової драматургії» в оформленні творчого шляху, як хорового композитора. Поява поодиноких зразків хорових творів на фоні ведучої лінії інструментальної музики символічна, бо вони виконують функцію межі кожного періоду і приводять до його вершини. Поступово відбувається еволюція композиторської діяльності яка протягом митецького шляху рухається від інструментальної музики, до ствердження хорової, як жанрової магістралі. Період розквіту

творчості Г. Гаврилець пов'язаний з перетворенням хорової музики в титульний напрям.

Загальна періодизація має одні закономірності, періодизація хорової творчості інші. Так для загальної періодизації творчості Г. Гаврилець притаманна наявність трьох періодів: перший – період становлення, роки навчання; другий – період переламу, 90-ті роки; третій – період розквіту, з 2000 року і по нині. Хоровий доробок Г. Гаврилець має два періоди: перший – коли хорова музика представляє собою окремі твори серед ведучих інструментальних жанрів; другий – коли хорова музика стала пріоритетним жанром в творчості Г. Гаврилець, а інструментальні твори є виключенням.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Савицька Н. В. *Хронос композиторської життєтворчості* : Монографія / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. — 320 с.

2. Степанченко Г. «Золотоверхий». Науково-популярний журнал «Музика» – Київ, вересень – жовтень 2005. — С. 2–4.

3. Сухомлінова Т. П. *Хоровий псалом у творчості Ганни Гаврилець. Наукові асамблеї* : Матеріали магістерських читань 19–21 квітня 2006 р. — Х. : ХДУМ, 2006. — С. 61–69.

Сухомлінова Т. Проблеми періодизації хорової творчості Ганни Гаврилець. На основі методологічної опори на класичні наукові підходи здійснено періодизацію хорової творчості Ганни Гаврилець. Встановлюється система притаманних серед яких – еволюційна та революційна форми розвитку творчого шляху композитора. Так хорові твори здебільшого виникають на межі творчих періодів від першої одиної спроби до ствердження хорового напрямку як магістрального. Встановлено, що за жанрово-стильовим підходом хорова творчість Г. Гаврилець нараховує три періоди: становлення, переламу, розквіту (акме).

Ключові слова: Періодизація, хоровий доробок, періоди, етапи, хорові твори, інструментальні твори, межа, еволюція, революція, жанрова магістраль.

Сухомлінова Т. Проблемы периодизации хорового творчества Анны Гаврилец. На основе методологической опоры на классические научные подходы осуществляется периодизация хорового творчества совре-

менного украинского композитора Анны Гаврилец. Устанавливается система свойственных ему закономерностей, среди которых – эволюционная и революционная формы развития творческого пути композитора. Так хоровые произведения в большей мере появляются на рубеже творческих периодов от первой единичной пробы до утверждения хорового направления как магистрального. Установлено, что по жанрово-стилевому подходу хоровое творчество А. Гаврилец насчитывает три периода: становления, перелома, расцвета (акме).

Ключевые слова: Периодизация, хоровые произведения, инструментальные произведения, периоды, этапы, рубеж, эволюция, революция, жанровая магистраль.

Suchomlinova T. The periodization problems of Hanna Gavrilets' choral creation. Hanna Gavrilets' choral creation is divided into periods based on the classical approaches. It is determined the system of regularities peculiar to H. Gavrilets' creation, first of all that it is developed by not evolutionally but by leaps. H. Gavrilets' writer her works on the border of her creative periods. And gradually there comes evolution of her creative works an initial attempt of writing a choral piece to making choral writing the main tendency of her creative work. It is determined that according to genre-stylistic approach the choral creation by H. Gavrilets' is divided into three periods: the process of making, then a turning point of revolutionary change to and acme.

Key words: Periods, choir works, instrumental works, stages, border, evolution, revolution, genre.

УДК 78.071.1 : 78.087.68 : 78.082.1

Оксана Цуранова

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ СТИЛЯ ДУХОВНО-МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА А. ЩЕТИНСКОГО (НА ПРИМЕРЕ ХОРОВОЙ СИМФОНИИ «УЗНАЙ СЕБЯ»).

Имя Александра Степановича Щетинского в современном музыкальном искусстве широко известно как в Украине, так и далеко за ее пределами. С ним связаны не только премьерные исполнения авторских сочинений, мастер-классы, но и организации и проведения крупных музыкальных мероприятий, в том числе Международного фестиваля современной музыки «Контрасты» (Львов),

Международного форума музыки молодых (Киев), серии концертов «Новая музыка» (Харьков) и др. Идти в ногу со временем, оставаясь при этом, по замечанию самого фигуранта, в лоне «современного классического стиля», ему удается благодаря исключительно индивидуальному, опирающемуся на внутренние переживания и эмоции музыкальному мышлению.

В научной литературе композиторское и музыкально-просветительское творчество А. Щетинского освещается, как правило, в контексте общей панорамы современного украинского музыкального искусства. В частности, его имени посвящен один из разделов в пособии по украинской музыкальной культуре Л. Кияновской, а также единичные научные разработки, направленные на исследование тех или иных интерпретационных, исполнительских особенностей музыки композитора. **Целью** настоящей статьи является задача проанализировать специфику музыкального языка А. Щетинского в его духовно-религиозном творчестве. **Актуальность** избранного ракурса обусловлена стремлением высветлить ценность построения нового музыкального материала, на прочной базе взаимодействия традиции и современных композиторских приемов. Духовно-музыкальное творчество А. Щетинского в контексте современного музыкального искусства составляет **объект** нашей статьи; ее **предметом** служит хоровая симфония А. Щетинского «Узнай себя», представляющая одну из характерных и ярких страниц творчества композитора. Названные цель, объект и предмет статьи обуславливают ее **новизну**.

А. Щетинский родился, вырос и получил образование в Харьковском институте искусств, где обучался композиции у В. Борисова. Однако сам Александр Степанович не причисляет себя к определенной композиторской школе. Вдохновляясь творчеством В. Бибика, С. Губайдулиной, А. Шнитке, Э. Денисова, А. Пярта, он постоянно находится в поиске собственного стиля, приближенного, по замечанию музыковедов, к интеллектуальной постмодернисткой манере.

Творческий багаж композитора внушительен как в количественном, так и жанровом аспектах. Перу А. Щетинского принадлежит несколько опер (среди них: «Слепая ласточка» на основе биографий шести русских писателей-классиков XIX в., «Бестиарий» по мотивам Ф. Кафки, Х. Андерсена и К. Гоцци и др.), а также значительное

количество вокальных, инструментальных, камерных и симфонических сочинений.

Духовно-религиозная тематика в творчестве А. Щетинского – отнюдь не дань моде и времени. В ней композитор абсолютно органичен и самобытен, изобретателен и находчив. Имея за своими плечами значительное количество произведений, вдохновленных библейскими или религиозно-философскими сюжетами, он не перестает удивлять и, одновременно, радовать своих слушателей нестандартным подходом к их музыкальному прочтению.

Оперируя разноконфессиональными каноническими текстами, А. Щетинский представляет их в достаточно непривычной, можно сказать, мало ожидаемой форме. Например, с утвердившейся в веках католической мессой, представленной как «Фрагменты латинской Литургии» для смешанного хора и органа (1991) или Реквиемом для смешанного хора и струнного оркестра (1991/2004), соседствуют «Антифоны» для виолончели и фортепьяно (1983), «Хвалите имя господне» для фортепьяно (1988), «Рождество Иоанна Предтечи» для детского хора и секстета перкуссии (1992), «Ныне отпускаеши...» (1993), а также камерная опера «Благовещение» для сопрано, фортепьяно и перкуссии (1998). Список можно множить, однако, главное в нем останется неизменным – композитор ищет, и, что ценно, находит новые грани звучания традиционных поэтических форм.

Важно отметить, что А. Щетинскому удается совмещать в своем духовном творчестве новаторские идеи, что выражается, в частности, в привлечении малоожидаемых исполнительских составов или нестандартном жанровом решении, с традиционными формами богослужебного песнетворчества, в котором он, однако, вырывается из рамок строгой каноничности. Последнее иллюстрирует, например, 1-й и 2-й пасхальные антифоны греческого распева, написанные по просьбе дирижера камерного хора «Кредо», Б. Плиша и прозвучавшие в рамках Первой Пасхальной хоровой ассамблеи (2009). В них композитор обратился к древнецерковной технике антифонного «стерео» звучания.

А. Щетинский умеет быть разным – отдавать дань эпохе и открывать «новые берега», искусно перебрасывать мосты из прошлого в будущее. «Мне интересно заимствовать отдельные черты

музыки предыдущей эпохи, – комментирует свой музыкальный язык А. Щетинский, – и соединять их с чертами других эпох. Мы будто вступаем в диалог с культурой, подаем свой художественный комментарий к стилям или произведениям прошлого. Таким способом музыка приобретает историческую перспективу и фактически становится еще сложнее, чем классический авангард, хотя внешне может представляться более простой, привычной и мелодичной. Но это «обманчивая простота» [4].

Творческие эксперименты А. Щетинского в области духовно-религиозной тематики в большинстве случаев направлены в русло концертного исполнения. В большинстве случаев, композитор обращается к богослужебным или духовно-философским текстам не с позиции церковного «песнорачителя», но с точки зрения современного «свободного художника», способного извлечь из вербального текста самую его суть, донести до слушателя «дух» слова, раскрыть его сокровенное содержание. А. Щетинский выступает в роли музыкального проводника между священными или философскими поэтическими строками и современным слушателем, с тем, чтобы доносить информацию на языке музыки XXI ст.

Верен себе А. Щетинский и в одном из последних произведений – симфонии «Узнай себе» (2003 г.), предназначенной для смешанного хора *a cappella*, что делает его созвучным национальной церковно-певческой традиции. По форме – это одночастное сочинение, приближенное к свободно трактуемой сонатности с элементами цикличности. Алгоритм построения этого музыкального полотна обусловлен намерениями композитора озвучить ряд духовно-религиозных текстов Г. Сковороды и заимствованных иных источников (книжного староукраинского, старославянского, древнегреческого и латинского языков).

Как было сказано выше, вербальный текст произведения стал основным «двигателем» и «строителем» его звукового прочтения. Можно сказать, что это не только музыкальная, но и поэтическая симфония. Композитор обратился к творчеству нашего гениального соотечественника с тем, чтобы силою уже музыкального, в данном случае, вокально-хорового искусства отобразить его главные философские постулаты – разделение сущего на три мира: большой,

малый (человека) и символический (Библии), первичность духа над материей, мистическое уподобление солнца глазу и наоборот, диалектика сосуществования плача и смеха, голода и сытости, поиск смысла жизни и т. д.

Цитирование поэзии и философских трактатов Г. Сковороды в оригинале, т. е. сохранение первоисточников, используемых самим философом в своем первоизданном виде (тексты из Библии, фрагменты сочинений древнегреческих философов), дало возможность композитору совместно с поэтом-философом создать своеобразную литературно-поэтическую ретроспективу. В музыкальном инварианте А. Щетинским была поставлена подобная же задача – передать «дух» вербальных архетипов.

Глубокий философский подтекст сквородиновских строк А. Щетинский иллюстрирует с позиций эмоционально-интеллектуального насыщения музыкальной ткани стилистическими наслоениями разновременных и разногеографических культур. Композитор создает свой, по его терминологии, «метастиль», включающий в себя всю палитру многовековой музыкальной речи. Здесь можно услышать отзвуки древнего григорианского хора, украинского канта, в частности колядки, элементы партесного концерта, с присущими ему полифоническими приемами развития. Композитор не ставит задачи стилизовать материал под ту или иную эпоху, он апеллирует к стилевым элементам различных исторических культур. А. Щетинский признается, что работает с мышлением внутри стиля, различает в стилевых элементах определенную смысловую, символическую, «внемузыкальную» нагрузку. Таким образом, автор симфонии проживает отдельные временные отрезки, насыщая их полистилистической музыкальной информацией.

Главным и основополагающим в симфонии остается музыкальный язык XXI в., многосоставность которого дает художественную пищу для слушателя и исполнителя. В отношении последнего следует отметить, что музыкальный материал симфонии требует для своего качественного воспроизведения высокопрофессиональных исполнителей. Тесситурный, интонационный и метро-ритмический аспекты произведения предоставляют благодатный материал для музыкантов-исполнителей.

«Высокий стиль», по определению А. Щетинского, зиждется не на поверхностно-изобразительных элементах, а, напротив, на намеренно привлеченных разножанровых и разностилевых заимствованиях. И здесь нужно подчеркнуть, что А. Щетинский блестяще демонстрирует умение не просто стилизовать в «духе» эпохи, но передавать свое, индивидуальное видение времени, преподнося это, по выражению композитора, «как намеки, как мерцающие очертания, которые легко исчезают и незаметно переходят друг в друга» [3, с. 3]. В частности, элементы православного пения в вербальном тексте находятся в виде цитат из Константинопольского Символа Веры (на греческом языке), Всенощного бдения и Ветхого Завета (на церковно-славянском языке), Евангелия (на трех языках – церковно-славянском, греческом и латинском), в музыкальном преломлении представлены широкораспевной мелодией, облаченной в аскетически строгий унисон сопровождения, часто выдерживаемый на хоровой педали по типу исона. Не менее лаконичны здесь и разнотембральные сольные вставки, выпукло рисующие канонаршие запевы. Сами мелодические построения совмещают в себе практически все атрибуты древнецерковной монодии – свободная ритмика, модальное и диатоническое наклонения.

Не избегает А. Щетинский и прямого цитирования. В данном случае речь идет об одной из песен «Сада Божественных песней» Г. Сковороды. Композитор сознательно вводит музыкальный архетип во временном увеличении (сдержанный темп, большое количество пауз), тем самым создавая эффект замедленной съемки или увеличительного стекла, давая возможность слушателю как можно глубже проникнуть в сокровенную сквородиновскую мысль, пусть, в данном случае, и музыкальную. Стиль поэта и философа XVIII в. не будет представлен исчерпывающе без присущей его времени кантовости. А. Щетинский не единожды обращается к образам украинских кантов, узнаваемость которых в его интерпретации стопроцентная. Композитор безошибочно воссоздает мир канта, с присущей ему трехдольностью, ладовым наклонением и песенной лирикой. Буквально оживают старинные лирики, ведущие беседу в дуэте «Глянь в гору».

Не менее образны герои эпизода на сквородиновский текст «Убогого жайворонка», ведущие от имени библейских «пастырей» рассказ о рождении Богомладенца Иисуса. Их музыкальный образ решен

в жанре украинской колядки, исполняемой часто группами поющих. В данном случае композитор поручает рождественское повествование чередующимся вокальным трио, рисуя картину всеобщего мира и покоя в нежно колышущихся колыбельных интонациях на *piano*. Дополняет образность мелодический рисунок, строящийся на поступенном нисходящем и восходящем движениях, амбитус которых колеблется в пределах терции-кварты. В целом же изложение данного фрагмента выдержано в духе народно-певческой драматургии, с присущей ей вариантностью.

Те или иные стилевые приближения, о чем говорилось выше, А. Щетинский трактует с позиций современного композиторского оснащения. Сама принадлежность произведения к жанру симфонии говорит о месте и значении в нем главного инструмента – хора. Действительно, хоровые возможности композитор использует максимально, опираясь в данном случае на опыт композиторов-синодалов – А. Кастальского, А. Гречанинова, П. Чеснокова и др. А. Щетинский симфонизирует звучание хора, добиваясь подобного эффекта различными изобразительными приемами. В арсенале автора «Узнай себя» находится широкая палитра тембральных сопоставлений и наслоений, включающая всевозможные варианты подачи музыкального материала, его развития и разработки. Оркестровать хор А. Щетинскому удастся с помощью изобразительных приемов звуковедения, включающих артикуляционные штрихи *marcato*, *non legato*, *legato*, а также свободным обращением с плотностью, насыщенностью хоровой фактуры.

Отдельного внимания заслуживает богато представленная ладогармоническая палитра симфонии, вмещающая в себя весь комплекс модальных сопоставлений и модуляционных переходов. Сложные, часто вырастающие из полифонических напластований, аккордовые построения представлены в виде структур терцовой и нетерцовой организации. Закономерно, что неоднозначность, философичность вербального текста в музыкальном преломлении носит характер многоголосного воплощения, выражаемого нередко путем ленточных, живущих в «параллельных измерениях» полифонических изложениях.

Платоновский призыв «Узнать себя», подхваченный и развитый в творчестве его идейного последователя – Г. Сковороды,

в музыкальной феерии композитора третьего тысячелетия, А. Щетинского, получил индивидуально-авторское прочтение. В нем планетарный масштаб философских умозаключений Григория Саввича передается с помощью полистилистических средств музыкального языка композитора, в котором строгая монодическая архаика, национальная кантовость, барочная концертность уживаются с колористикой, модальностью, хроматикой, тембровой и фактурной неустойчивостью современного звукового поля.

Сказанное, в полной мере характеризует духовное наследие А. Щетинского в целом. Его главной и отличительной чертой на сегодняшний день предстает яркое и достаточно своеобразное видение философо-религиозной тематики в континууме XXI в., ее раскрытие посредством образности, основанной на воссоздании стилистических особенностей различных исторических эпох, в разнообразии специфики их музыкального языка.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кияновська Л. О. Українська музична культура : Навч. посіб. — Львів : «Тріада плюс», Київ : «Альтера», 2009. — 356 с.
2. Коменда О. Музично-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хоровій симфонії О. Щетинського «Узнай себе» : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/MuzS/2010_6/statti/04-komenda.pdf.
3. Щетинський О. Передмова до нотного видання симфонії «Узнай себе» : вид-во «Акта».
4. Электронный ресурс. Заглавие с экрана: <http://sho.kiev.ua/news/660>.

Цуранова О. Некоторые черты стиля духовно-музыкального творчества А. Щетинского (на примере хоровой симфонии «Узнай себя»). Рассматриваются некоторые черты стиля композитора в контексте его духовно-музыкального творчества.

Ключевые слова: хоровая симфония, духовно-музыкальное творчество, композиторские приемы.

Цуранова О. Деякі риси стилю духовно-музичної творчості О. Щетинського (на прикладі хорової симфонії «Узнай себе»). Розглядаються деякі риси стилю композитора в контексті його духовно-музичної творчості.

Ключові слова: хорова симфонія, духовно-музична творчість, композиторські прийоми.

Tsuranova O. Ability to make some lines of the style of spiritually-musical creativity by A. Shchetynsky (for example the choral symphony «Know yourself»). We review some features of the style of the composer in the context of his spiritual and musical creativity.

Key words: choral symphony, spiritually-musical work, composer's receptions.

УДК 78. 03 : 785. 74 (477)

Анна Утина

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СТРУННОГО КВАРТЕТА В УКРАИНСКОЙ МУЗЫКЕ

Актуальность темы статьи обусловлена прежде всего музыкальной практикой нашего времени, расширением сферы квартетного исполнительства в концертной жизни Украины, в педагогической практике музыкальных вузов и училищ. Цель работы – обратить внимание исполнителей на многочисленные сочинения украинских композиторов, которые заслуживают возвращения на концертную эстраду.

История становления национальной музыкальной культуры неотделима от формирования и развития определенных жанров музыки. В их судьбе прослеживается воздействие факторов различного рода – от общественно-политических до имманентно-музыкальных. Объективное и субъективное, закономерное и случайное, традиционное и новаторское образуют силовое поле, в котором переплавляются нередко взаимоисключающие эстетические и стилистические тенденции.

В украинской музыке жанры развивались неравномерно. Камерно-вокальные, хоровые и театральные жанры заметно опережали симфонические и камерно-инструментальные. К числу «отстающих» музыкальных жанров долгое время относился струнный квартет. Этап его формирования затянулся почти на полтора столетия, однако трудный старт был компенсирован стремительным развитием, позволившим украинскому квартету в считанные десятилетия «догнать» своих «собратев».

Изучение украинского квартета также отстает пока от других жанров. Отдельные образцы его попадают в поле зрения исследователей, рассматривающих развитие камерно-инструментального ансамбля в Украине [1], [2], [6]. Струнные квартеты 1970-х годов становятся объектом специального внимания в дипломной работе И. Капканец [3]. Из произведений харьковских композиторов научное освещение пока получили только квартеты М. Тица [4]. Необходимостью хотя бы частично восполнить имеющийся пробел инициировано возникновение данной статьи. Ее *цель* – проследить, как развивался квартетный жанр в украинской музыке и какую роль в этом развитии сыграли композиторы харьковской школы.

История развития квартетного жанра в Украине уходит корнями в XVIII век. Уже в это время на ее территории было широко распространено камерно-инструментальное музицирование, занимавшее важное место как в демократической бытовой среде, так и в придворно-аристократической. Однако исполнение отечественными и зарубежными музыкантами камерно-ансамблевых, в том числе квартетных, произведений европейских авторов не повлекло за собой активного освоения данных жанровых форм в композиторском творчестве. Оставаясь в сфере музыки прикладного назначения, струнный квартет, как и большинство других камерно-инструментальных жанров, надолго сохранил свойственные данному роду музыкального искусства признаки. Г. Суворовская указывает такие особенности камерно-инструментальных сочинений того времени как отсутствие четкого размежевания с симфоническими жанрами, культивирование вариационных форм, опора на народно-песенный материал [6, с. 149]. С другой стороны, осваивая технику сочинения музыки, отечественные композиторы обращались к западноевропейским жанрам и формам с присущей им строго регламентированной системой выразительных средств, что послужило причиной ощутимого воздействия на выходящие из-под их пера инструментальные сочинения национально-нивелированного классического стиля.

Такая ситуация сохранялась в Украине вплоть до начала XX века. Г. Суворовская объясняет это отсутствием профессиональной опоры украинской камерно-инструментальной музыки на национальные учебные заведения и концертные организа-

ции [6, с. 150] и указывает, что существенно положение изменилось лишь в двадцатые годы XX столетия. Тем не менее, во второй половине XIX столетия в Украине появляются первые произведения в жанре струнного квартета.

Одним из самых ранних образцов украинского квартета является квартет d-moll Н. В. Лысенко, написанный в 1868 году в Лейпциге. Это произведение, относящееся к годам ученичества композитора, отмечено чертами активного подражания музыке европейской традиции. Вместе с тем, использование в качестве тематического материала украинских народно-песенных мелодий («Ой, не свети, місяченьку» во второй части и «Ой під горою, під перевозом» в третьей) придает музыке квартета национальный колорит.

Среди немногочисленных образцов украинского квартета дореволюционного периода следует назвать также квартеты Р. Глиэра (№ 1 – 1889), О. Горелова (1894, 1901), П. Сеницы (№ 1 – 1903), М. Калачевского (не сохранился), В. Барвинского (1912). Выделим струнный квартет В. Рожалина, посвященный участникам «Исторических камерных концертов» 1912 года в Киевской духовной семинарии, где учился автор, первый образец программного квартета – «На хвилях Дністра» Д. Сичинского – и квартет № 1 Б. Лятошинского, выдержанный в эпических традициях Бородина и Глазунова (1915).

Новый этап в развитии камерно-инструментального жанра в Украине начинается в 1920-е годы. Как подчеркивает Н. Боровик, именно в этот период происходит «становление, развитие и “возмужание” жанров от освоения камерных форм, от подражания классическим образцам русской и западноевропейской музыки до органического воплощения образов современности, до поисков форм и стиля, соответствующих новому содержанию, до формирования индивидуальных творческих манер» [1, с. 338].

Важным фактором активизации композиторского творчества в жанре струнного квартета явился рост исполнительской базы. Так, первый в Украине государственный квартет организован в 1919 году, в 1926 – Киевский смычковый квартет. Возникают квартетные коллективы и в Харькове: в 1920 году – квартет имени Вильома, в 1925 – имени Леонтовича.

Квартетное творчество украинских композиторов проходит через ряд этапов. Г. Суворовская [6], работа которой датируется 1991 годом, выделяет два периода эволюции украинской камерно-инструментальной музыки: 1920–1950-е и 1960–1980-е годы. Первый период, по мнению исследователя, хотя и отличается разнообразием исканий, в целом отмечен господством академического стиля: подавляющее большинство созданных в эти десятилетия квартетных опусов относятся к циклам сонатно-симфонического типа. Вместе с тем, приверженность классическим канонам не исключает опору на интонационный строй народных песенно-танцевальных жанров. Второй период – 1960–1980-е годы – характеризуется выдвиганием камерно-инструментальной музыки на авансцену новаторских исканий. Ансамбли различных составов, в том числе струнный квартет, становятся не только самой многочисленной, но и наиболее разнообразной по содержанию и смелой по языку жанровой сферой в творчестве украинских композиторов.

Н. Боровик [1] рассматривает первый период истории украинского камерно-инструментального ансамбля более детально. В сочинениях 1920-х годов исследователь выделяет несколько тенденций, которые сохраняют актуальность и в последующие десятилетия. Одна из таких тенденций связана с претворением традиций российской и западноевропейской музыки конца XIX – начала XX века. Особенно значительно было влияние А. Скрябина, в первую очередь, созвучных постреволюционной эпохе прометеевских образов. Примером произведения, в котором ощутимы подобного рода тенденции, может служить Второй квартет Б. Лятошинского (1922). Другую тенденцию, наметившуюся в украинском квартете 1920-х годов, Л. Раабен называет «современничеством» [5]. Свойственное данному течению стремление к экспериментаторству, конструктивизму отразилось в первом квартете Д. Клебанова (1925), его Скерцо для струнного квартета (1928), Третьем квартете Б. Лятошинского (1928), Первом Г. Таранова (1927). Третья тенденция – возрождение характерного для ранних украинских квартетов (Н. Лысенко, Р. Глиэр) приема введения в музыкальную ткань народных мелодий или отдельных мелодико-ритмических оборотов украинского фольклора. Первыми произведениями такого рода стали «7 народных песен» для струнного

квартета М. Вериковского (1923), «Вариации на купальскую тему» Ф. Козицкого (1925). Народная мелодия «Ой на Ивана, на Купала» получает в «Вариациях» Ф. Козицкого всестороннее развитие, включающее ее интонационные и образные трансформации.

Отметим также проявившееся в 1920-е годы тяготение композиторов к программности. В большинстве случаев это программность обобщенного типа, указывающая на доминирующий характер образов: квартет № 1 В. Борисова «Юношеский» (1926) или его же квартет № 2 с эпиграфом из И. Франко (1928).

В 1930-е годы тенденции, наметившиеся в предшествующее десятилетие, получают продолжение. Так, среди квартетов скрябинско-импрессионистского направления назовем три квартета М. Гозенпуда (1935, 1937, 1940), романтической поэтичностью отличается Третий квартет Д. Клебанова (1932), откровенно конструктивистским является квартет И. Бэлзы. Развивается и линия, связанная с разработкой народных мелодий: пять квартетов П. Глушкова (1933, 1936, 1937, 1939, 1940), «Сюита на польские народные темы» А. Солтиса. Наиболее интересным произведением квартетного жанра, созданным в 1930-е годы, большинство исследователей считают Первый квартет А. Филиппенко (1939), раскрывающий образы современной действительности средствами сюжетно-иллюстративной программности. Квартет посвящен летчице Марии Расковой и воспевает образ советской женщины-героини.

В годы Великой Отечественной войны и первые послевоенные годы народно-песенная линия развития квартетного жанра выдвигается на передний план. Подтверждением тому могут служить произведения Б. Лятошинского – Сюита на украинские темы (1944) и Четвертый квартет (1943), в каждой из пяти частей которого разрабатываются одна или несколько народных мелодий. Интересен в этом отношении также Четвертый квартет Д. Клебанова (1946). Написанный к 25-летию со дня смерти М. Леонтовича, он содержит темы наиболее известных обработок композитора («Щедрик», «Козака несут», «Дударик», «Журавель»). К данной группе следует отнести также две сюиты на украинские темы В. Уманца, а из сочинений 1950-х годов – «Струнный квартет на основі гаївок» А. Гнатишина, «Украинскую сюиту» О. Зноско-Боровского, «Украинский квартет» В. Подвалы.

В годы войны и первые послевоенные годы широкое распространение получает практика обращения к народной музыке братских республик. Многие украинские композиторы, жившие и работавшие во временной эвакуации, осваивали инонациональный фольклор, создавая на его основе произведения разных жанров, в том числе квартетного: «Сюита на башкирскую тему» Ф. Козицкого, (1942), пьеса «В Туркмении» О. Зноско-Боровского (1942), «Российский квартет» М. Тица (1949), сюита «Дружба» И. Шамо (1955), «Армянские эскизы» А. Штогаренко (1960).

Дальнейшее развитие в украинском квартете получает и линия сюжетно-иллюстративной программности. Второй квартет А. Филиппенко (1948), посвященный С. Ковпаку, характеризуется использованием интонаций массовых партизанских песен, а лейттема квартета, подчиняясь литературной программе, многократно трансформируется в процессе драматургического развертывания. Второй квартет М. Тица (1956) носит название «1905 год»: музыкальными «носителями» литературного сюжета здесь выступают мелодии революционных песен «Дубинушка», «Вы жертвою пали», «Вечный революционер», «Марсельеза».

Необходимо отметить также, что в 1940–1950-е годы жанровое обозначение «квартет» нередко уступает место не только привычным «сюите» и «вариациям», но и ранее не встречавшейся «поэме» («Лирическая поэма» М. Жербина, «Молодежная поэма» Н. Юхновской). Иногда композиторы вообще отказываются от указания на музыкальный жанр, ограничиваясь обобщенным программным заголовком: «Размышление» (1947) и «Лирические страницы» (1958) А. Теплицкого.

Характеризуя первый период истории украинского квартета, следует назвать имена композиторов, наиболее плодотворно работавших на протяжении 1920–1950-х годов в данном жанре. Это В. Костенко (8 квартетов), П. Сеница (6), Д. Клебанов (4), С. Орфеев (4), Б. Лятошинский (3), М. Пархоменко (3), А. Филиппенко (2), М. Тиц (2), В. Борисов (2), Г. Таранов (2), А. Караманов (2). Многие из перечисленных авторов сохраняют приверженность к жанру квартета и в последующие десятилетия.

60-е годы XX столетия – начало нового этапа в развитии не только украинского квартета, но и украинской музыки в целом. Актив-

ное освоение современных техник композиции, расширение образного диапазона, включение ранее не задействованных стилевых пластов, обновление драматургических и композиционных схем, экспериментирование в области жанров – таков далеко не полный перечень тех новаций, которые дали основание исследователям говорить о «стилевом взрыве», «кардинальном сдвиге», «качественном переломе» в истории украинской музыки. При этом эпицентром описанных событий, по справедливому замечанию Г. Суворовской, становится камерно-инструментальная музыка [6, с. 153]. Е. Зинькевич указывает на свойственную картине развития камерно-инструментального ансамбля конца 1960 – начала 1980-х годов пестроту, «де одночасно представлено різні покоління, різні типи мислення і стилю, різні ракурси в розкритті народно-національного» [2, с. 57]. Действительно, в числе композиторов, работавших в 1960–1980-е годы в жанре струнного квартета, есть как представители старшего поколения, так и молодые авторы. Так, после долгого перерыва возвращаются к квартету А. Филиппенко (№№ 3, 4, 5), В. Борисов (№ 3), С. Файнтух (№ 2), продолжают творить в данном жанре М. Тиц (№ 3), О. Зноско-Боровский, Д. Клебанов (№№ 5, 6), И. Шамо, В. Рождественский. Однако ведущие позиции у мэтров украинского квартета постепенно отвоевывает музыкальная молодежь: Ю. Ищенко, В. Сильвестров, Ю. Шамо, В. Кирейко, Е. Станкович.

Говоря об особенностях развития квартетного жанра в 1960–1980-е годы, исследователи, наряду с появлением новых тенденций, отмечают и преемственность по отношению к прежним. Так, в частности, сохраняется интерес композиторов к программности. Однако если для квартетов 1960–1970-х годов характерно преломление тем интернационального и политического звучания (квартет № 3 М. Тица, посвященный В. И. Ленину, «Кавказские акварели» Н. Юхновской) или традиционное апеллирование к лидерам украинской культуры (квартет № 2 В. Рождественского «Пам'яті Тараса Шевченка»), то в сочинениях 1980 – начала 1990-х годов источником вдохновения чаще выступают художественные образы, запечатленные в искусстве классиков и современников, или авторские философско-символистские идеи: «Прославлення чотирьох стихій» К. Цепколенко (1982), «Струнный квартет по картинам М. Рериха»

Т. Хмельницької (1986), «Діалог з власним відображенням у дзеркалі»
І. Небесного (1993).

Не ослабевают и связи украинской квартетной музыки с национальным фольклором. Эти связи не всегда лежат на поверхности, в редких случаях они фиксируются в названии, как в «Буковинском» квартете П. Ладыжинского (1970), или проявляются в использовании цитатного материала, как в квартете В. Губаренко (1965), во второй части которого развивается мелодия хороводно-игровой песни «А ми просо сіяли». Чаще органичная связь с фольклором обнаруживается в воссоздании особенностей того или иного песенно-танцевального жанра или типа инструментального музицирования, в попевоочном принципе структурирования мелодии, в претворении интонационных, ладовых, метроритмических, фактурных элементов народной музыки конкретных регионов Украины. Такой творческий диалог с фольклором характерен для квартетов Л. Дычко, Е. Станковича, И. Карабица, Г. Ляшенко, В. Кирейко.

Что касается традиций, преломление которых ощутимо в квартетных сочинениях украинских композиторов, то место А. Скрябина, С. Рахманинова, К. Дебюсси, которым нередко подражали авторы 1920-х годов, прочно занимают Д. Шостакович, С. Прокофьев, Б. Лятошинский. Как указывает И. Капканец, «степень проявленности “внетекстовых функций” тематизма колеблется от прямых стилизаций до скрытых опосредованных влияний, выделение которых подчас крайне затруднительно» [3, с. 61]. В квартете О. Кивы (1975), посвященном Д. Шостаковичу, воссоздается тематический облик двух характерных для него образных сфер – лирико-философской и гротескной. Первая воплощена в лейттеме квартета, которую Е. Зинькевич называет «темой-посвящением», отмечая, что в ней «резонуют емоційно-змістовні обертони музики Шостаковича – чистота, висока ніжність, смуток, доброта – і використовуються “ладоінтонаційні ідеї” Шостаковича: широта гострих мелодійних ходів в сполученні з плавністю секундового руху, тенденція до зниження діатонічних ступенів» [2, с. 69]. Б. Лятошинському посвятив свой Третий квартет Ю. Ищенко (1973), преломив в нем такие характерные для классика украинской музыки черты как драматический пафос высказывания, конфликтность драматургического развития, включение в музыкальную ткань фольклорных элементов.

Получает продолжение и отмеченная в квартетном творчестве 1950-х годов тенденция к замене традиционного жанрового наименования «квартет» названиями, отражающими образно-содержательный смысл произведения. Г. Суворовская связывает данное стремление с отходом от сонатного цикла, вытеснением его «інтонаційною фабулою драматичного оповідання, зосереджено безконфліктною медитативністю або атональною конструкцією поліфонічних пластів» [6, с. 153].

Среди новых тенденций, обнаруживающихся в украинских квартетах 1960–1980-х годов, следует назвать повышенный интерес к полифоническим формам и приемам развития. Полифоническое начало проявляется в их тематизме, приемах развития, формообразовании. Характерны имитационные вступления голосов, контрапунктические соединения отдельных элементов тем, канонические проведения. В ряде квартетов имеются части или разделы внутри частей, написанные в полифонических формах.

Новой чертой украинского квартета 1960–1980-х годов является также обращение к современным техникам композиции, прежде всего, сонорной, реже алеаторной. В наибольшей степени склонностью к «лингвистическим новациям» (Е. Зинькевич) отличаются В. Сильвестров, Л. Грабовский, Е. Станкович, И. Карабиц, В. Загорцев, Я. Верещагин.

Современный этап развития украинского квартета охватывает 1990–2000-е годы. Необходимо отметить, что и в последние два десятилетия интерес к данному жанру не угасает, свидетельством чему могут служить сочинения Ю. Ищенко, М. Скорика, В. Бибика, В. Зубицкого, А. Красотова, Ю. Бабенко, Е. Дондука, В. Ронжина, Ю. Гомельской, А. Щетинского. В творческом багаже современных украинских композиторов имеются как вполне традиционные по своему обозначению произведения, так и детерминированные художественным замыслом жанрово-индивидуализированные опусы. В качестве примера последних можно назвать Эскизы для струнного квартета «Vixi» В. Рунчака, «Белый квадрат» С. Пилютикова, «Духовні хорали» Б. Фильц, «Діалог з власним відображенням у дзеркалі» И. Небесного, «Мелодія зі щоденника Т. Шевченка» Л. Колодуба, «Експресії» А. Гаврилец. Творческое экспериментирование сочетается в их

произведениях с опорой на традиции предшественников, при этом поиск новых выразительных средств практически всегда подчинен содержательным задачам.

Весомый вклад внесли в становление и развитие квартетного жанра в Украине харьковские композиторы. Выше уже упоминались имена некоторых из них: Д. Клебанов, М. Тиц, В. Губаренко, В. Бибик. Особенно важную роль сыграл в этом плане Дмитрий Львович Клебанов, причем не только как автор шести квартетов, но и как педагог, композитор-ученый [7, с. 153], воспитавший целую когорту талантливых учеников, обращавшихся впоследствии к квартетному жанру. Первый (1925) и Второй (1926) квартеты Д. Клебанова, созданные в годы учебы в Харьковском музыкально-драматическом институте, отмечены активными поисками новых языковых средств. Третий квартет, написанный в 1932 году, характеризуется чертами романтической стилистики, а Четвертый (1946), посвященный 25-летию со дня смерти М. Леонтовича, принадлежит к фольклорной линии развития украинского квартета. Пятый (1965) и Шестой (1968) квартеты Д. Клебанова отмечены слиянием традиционных языковых средств с характерными для данного этапа истории жанра новыми стилистическими тенденциями.

У истоков украинского квартета стоял и Валентин Тихонович Борисов. Первые два его струнных квартета (1926, 1928) примечательны попыткой привнести в камерно-ансамблевую музыки элементы программности. Третий квартет, появившийся через 35 лет после Второго, демонстрирует не только зрелость композиторского почерка автора, но и не утраченную с годами полноту жизнеощущения.

В трех струнных квартетах Михаила Дмитриевича Тица (1946, 1956, 1970) заметно стремление «вывести камерный жанр за пределы “личностной” темы» [4, с. 39], придать ему симфоническую масштабность, насытить актуальной проблематикой. Приуроченность каждого из трех квартетов к определенному, значимому для советской эпохи, событию¹ обусловила особенности их интонационного содержания

¹ Квартет № 1 («Российский») написан к 300-летию воссоединения Украины с Россией, № 2 (1905 год) – к 40-летию Октябрьской революции, № 3 – к 100-летию юбилею В. И. Ленина.

и драматургического развития. Однако художественная ценность квартетов М. Тица заключается не только в этом, но и в совершенстве их ансамблевой партитуры. Как пишут авторы монографии о композиторе, «М. Тіц був справді закоханим у чудові можливості струнної групи і втілював їх через індивідуально диференційоване звучання, яким володіє квартет» [4, с. 30].

Харьковские композиторы следующего поколения обращаются к жанру струнного квартета лишь эпизодически. Так, в 1960-е годы появляются квартеты Л. Шукайло (1963), Л. Донник (1964), В. Губаренко (1965), Н. Юхновской («Кавказские акварели»), в 1970-е – Н. Стецюна (1976), А. Гугеля («Забытая пьеса» – 1978/1994), в 1986 году возникает интересный по замыслу квартет Т. Хмельницкой, в трех частях которого отражены впечатления от полотен Н. К. Рериха, 1991 годом датируется единственный на сегодняшний день образец квартетного жанра в творчестве А. Щетинского.

Значительный вклад в историю украинского квартета внес Валентин Саввич Бибикич. За десять с небольшим лет (1990–2002) им написано пять струнных квартетов. И хотя последние четыре из них созданы уже в период, когда композитор покинул Харьков и Украину, они, наряду с произведениями других жанров, относящимися к последнему десятилетию его жизни, являются неотъемлемой частью культурного наследия нашей страны.

Подводя итоги, следует отметить, что украинский квартет за годы своего существования прошел непростой путь, характеризующийся переплетением традиционного и экспериментаторского, путь, на котором периоды временного торможения сменялись активным продвижением к вершинам. Однако интерес к жанру струнного квартета со стороны украинских композиторов сохранялся во все периоды его эволюции, не угасает он и сегодня, и этот факт является залогом плодотворного развития данного жанра в будущем.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Боровик Н. К. Пути развития камерно-инструментального ансамбля / Н. К. Боровик // Музыкальная культура Украинской ССР : сб. ст. / Сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко. — М. : Музыка, 1979. — С. 337–367.
2. Зинькевич О. Маршрути творчих пошуків (камерно-інструменталь-

ний ансамбль) / О. С. Зинькевич // *Музична критика і сучасність / Упорядник О. О. Стельмашенко*. — К. : Муз. Україна, 1982. — Вип. 2. — С. 57–76.

3. Капканец І. П. *Некоторые тенденции тематизма и формы в украинском струнном квартете 70-х годов : Дипл. работа / И. П. Капканец* — Донецк, 1999. — 71 с.

4. Очеретовська Н. Л., Калашиник П. П., Калашиник М. П. *Михайло Дмитрович Тиц : Монографія / Н. Л. Очеретовська, П. П. Калашиник, М. П. Калашиник*. — Харків : РВП «Оригінал», 1995. — 144 с.

5. Раабен Л. Н. *Советская камерно-инструментальная музыка / Л. Н. Раабен*. — Л. : Гос. муз. издат, 1963. — 340 с.

6. Суворовська Г. Л. *Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці / Г. Л. Суворовська // Українське музикознавство : Респ. міжвідомчий наук.-метод. збірник : Вип. 26*. — К. : КДК ім. П. І. Чайковського, 1991. — С. 146–154.

7. *Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Pro Domo Mea : Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського / Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін.* — Х. : Харківський держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2007. — 336 с.

Утіна А. *Становление и развитие струнного квартета в украинской музыке. В статье рассматривается история становления украинского квартета, прослеживаются тенденции развития его на отдельных этапах эволюции, указывается роль, которую сыграли в этом развитии композиторы харьковской школы.*

Ключевые слова: струнный квартет, квартетное творчество украинских композиторов, этапы эволюции жанра, камерно-инструментальный ансамбль, фольклор, программность, современные техники композиции, харьковская композиторская школа.

Утіна А. *Становлення та розвиток струнного квартету в українській музиці. В статті розглядається історія становлення українського квартету, простежуються тенденції розвитку його на окремих етапах еволюції, вказується роль, яку відіграли в цьому розвитку композитори харківської школи.*

Ключові слова: струнний квартет, квартетна творчість українських композиторів, етапи еволюції жанру, камерно-інструментальний ансамбль, фольклор, програмність, сучасні техніки композиції, харківська композиторська школа.

Utina A. The formation and development of the string quartet in Ukrainian music. The article reviews the formation of Ukrainian quartet, traces its development trends at certain stages of evolution, indicates the role played in the development by the Kharkov school of composers.

Key words: string quartet, quartet works by Ukrainian composers, stages in evolution of the genre, chamber-instrumental ensemble, folklore, program, modern techniques of composing, Kharkov school of composers.

УДК 78.071.2 : 786.8 (477.-54)

Юрій Дяченко

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВА СТИЛІСТИКА В ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-БАЯНІСТІВ

Стаття присвячена **актуальному** питанню щодо процесу інтенсивного розвитку нових стильових течій в творчості сучасних композиторів для баяна. **Предметом** даного дослідження є новаційні тенденції, що знаходять свій прояв у творах естрадно-джазових напрямів в українському баянному мистецтві другої половини ХХ століття, зокрема творах харківських композиторів В. Подгорного, А. Гайденка та О. Назаренка. **Мета** дослідження полягає у виявленні основних складових композиторського стилю та значенні творчості харківських композиторів-баяністів в процесі зародження та розвитку естрадно-джазової стилістики в українському баянному мистецтві.

Аналізуючи тенденції розвитку баянного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття, слід звернути увагу на своєрідний «ренесанс» народних інструментів, який відрізняється бурхливістю свого раптового революційного розвитку і багатогранністю виниклих проблем, серед яких і відстоювання своєї ніші в культурному просторі сучасного українського музичного мистецтва. Процес розвитку професійного баянного мистецтва вимагав появи ґрунтовних наукових праць мистецтвознавців у галузі баянно-акордеонного виконавства, розробки та впровадженню основних методичних принципів при вихованні молодих баяністів, розвитку конкурсно-фестивального та концертного життя України.

Поява значних наукових праць якісно вплинула на формування та розвиток українського баянного мистецтва. Дисертаційні дослідження М. Давидова, А. Черноіваненко, Д. Кужелева, А. Сташевського, В. Князева значною мірою вплинули на тенденції розвитку та становлення вітчизняного баянного інструменталізму. Перемоги молодих виконавців на престижних міжнародних змаганнях стали доказом прогресивності педагогічної думки українського баянного мистецтва.

Однак пріоритетним завданням на шляху розвитку вітчизняного баянного виконавства стало формування загальнонаціональної виконавської школи баяністів. Відомі митці баянної педагогіки заснували основні принципи регіональних виконавських шкіл: київську (М. Геліс), харківську (Л. Горенко), одеську (В. Базилевич), львівську (Г. Казаков), донецьку (В. Дікусаров), що в своєрідному симбіозі становлять загальнонаціональну виконавську баянну школу¹.

Процес накопичення оригінальної репертуарної скарбниці слугував своєрідним каталізатором розвитку баянного виконавства та суттєво сприяв академізації інструмента на концертній естраді. Поява нових напрямів та стилів в сучасному баянному мистецтві, використання творів нових жанрів та стилів, для баянно-акордеонного мистецтва, вимагає більш глибокого теоретичного осмислення даної проблематики.

Унікальним явищем новітньої хвилі в розвитку баянного мистецтва є впровадження естрадно-джазової стилістики в творчості композиторів для баяна. Популярність музики серед виконавців та слухачів відкрили нові горизонти перед композиторами; стилістичні, жанрові та образно-змістовні пошуки котрих значною мірою відбилися на сучасні тенденції в розвитку баянно-акордеонного мистецтва України. Популярність творів серед виконавців створили ґрунтовний плацдарм для наукового осмислення даного явища в сучасному баянному виконавстві.

Першою спробою дослідити естрадно-джазову музику в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – почат-

¹ Виконавська школа – системний художній напрямок, що склався у виконавсько-педагогічній галузі мистецтва, пов'язаний зі своєрідністю та спільністю основних поглядів, пріємністю принципів та методів у навчанні та грі на тому чи іншому музичному інструменті [3].

ку ХХІ століття зробила М. Булда у своєму дисертаційному дослідженні «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство». В процесі дослідження М. Булда визначає основні відмінності понять «естрадна» і «джазова» музика. За твердженням авторки *естрадна* («легка», розважальна) музика вибирає в себе багатство жанрів, стилів, манер, способів виконання і належить до виду музичного мистецтва, що об'єднує різні форми вокального та інструментального виконавства. Її характерними ознаками є простота форми і змісту, доступність для сприйняття, розважальне призначення. «Серйозна» *джазова* музика – виявляється у специфічності музичної мови, імпровізаційній основі джазу, оригінальному звукотворенні та фразуванні, складній багатоплановій ритмічній структурі, інтонаційному строю, що допускає відхилення від темперації. Все це сформувало джаз як самостійний напрям професійного музичного мистецтва.

Також авторка розкриває три етапи становлення і розвитку виконавської творчості вітчизняних та зарубіжних акордеоністів-баяністів:

- Перший етап (1920-ті – 1940-ві рр.) пов'язаний зі *стадією професійного становлення* естрадно-джазової музики в акордеонно-баянному мистецтві України. До цього періоду відносяться перші спроби акордеонно-баянного музикування у популярних пісенно-танцювальних жанрах; цілеспрямоване використання акордеона як сольного й акомпануючого інструмента у джаз-оркестрах, концертних фронтових бригадах.
- Впровадження естрадно-джазової музики у професійну виконавську практику акордеоністів-баяністів створює другий етап, в процесі якого формувалася стадія *філармонійної спеціалізації* (1950-ті – 1980-ті рр.). Він пов'язаний з утвердженням самостійного статусу акордеона та баяна як професійних інструментів у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві філармонійних естрадно-джазових колективів.
- Третій етап (1970-ті роки – до нашого часу) характеризується активним зростанням статусу філармонійної спеціалізації, що викликало появу нової стадії розвитку – *академізації*. В цей пе-

ріод відбувається активне поширення акордеона та баяна у концертній діяльності музикантів, з'являються перші професійні оригінальні естрадно-джазові твори, в музиці академічного напрямку використовується естрадно-джазова специфіка, акордеонно-баянне мистецтво досягає високого художнього еталону на міжнародному рівні [1].

Підсумовуючи, висловимо власну думку: *естрадно-джазова* стилістика – це проявленість в музичній мові сукупності рис, характерних естрадному та джазовому напрямкам, зокрема ритмічній, гармонійній, фактурній, формотворчій складовим. Важливо, що композитори використовували відносно прості форми творів, які були наповнені різноманітним, багатоплановим ритмічним візерунком, ускладненою гармонією, «повнотою» фактури, та доступним широкому колу слухачів змістом.

Важливу роль в зародженні української естрадно-джазової стилістики відіграла творчість закордонних виконавців та композиторів, зокрема, Арта Ван Дамма, Френка Марокко, Астора П'яццолли, Рішара Гальяно.

Однією з яскравих зірок естрадного виконавського мистецтва – акордеоністів, більш пів століття сяючій на концертній естраді, став Арт Ван Дамм. Його ім'я постійно фігурує в числі провідних джазових музикантів, ним видано велику кількість грамзаписів, його концерти з успіхом відбулись в різних країнах світу. Для творів та імпровізацій митця характерна різноманітна орнаментика мелодійної лінії – що постійно синкопує, урізноманітнюється яскравими фігураціями, та розквітає колоритними септакордами.

Творчість Френка Марокко є унікальним надбанням світового баянно-акордеонного мистецтва. Після блискучого виступу на Національному фестивалі в Чикаго в 1948 році на протязі наступних десятиліть його джазове мистецтво отримує феноменальну популярність. Серед джазових мініатюр Френка Марокко слід виділити такі, як «Осінь в Нью-Йорку» («Autumn in New York»), «Ноктюрн Гарлема» («Harlem Nocturne»), «Пам'ять про Париж» («Memories of Paris»), різноманітні аранжування п'єс Джорджа Гершвіна, Кола Портера, Ірвінга Берліна та інші композиції [5]. Характерною рисою творів автора є не тільки колоритна та яскрава мелодика, альтерована септ- та

нонакордова гармонія, але і незвичайний несиметричний ритм, нерегулярні тактові розміри. Створивши, в середині ХХ століття цілу низку естрадно-джазових композицій, Арт Ван Дамм та Френк Марокко були одними з перших авторів та виконавців творів естрадно-джазової стилістики в баянно-акордеонному мистецтві.

Велике захоплення творчістю Астора П'яццолли, твори якого виконуються нині баяністами та акордеоністами як на двох американських континентах, так і по всій Європі, в різних азіатських країнах з початку 90-х років ХХ століття отримали велику популярність і в Україні. В своїй творчості А. П'яццолла виводить танго на новий щабель професійного музичного мистецтва, створює новий вид танго – «Nuevo Tang». Однак на початку своєї блискучої музичної кар'єри композитор не одразу був сприйнятий впливовими музикантами та критиками. Головними супротивниками його «Nuevo Tang» стали ортодоксальні «тангуерос», за словами яких елементи джазу чи музики класичних структур, незвичайної інструментовки нівелюють суть цього традиційного аргентинського танцювального жанру, через це «не мають місця в справжньому танго» [5]. Основною ж рисою несприймання довгий час танго П'яццолли стала концертна спрямованість музики, музика для «прослуховування», а не для танцювальних майданчиків. Композиторський стиль Астора П'яццолли – це особлива поетична атмосфера. Його танго мають найрізноманітніші форми: від розгорнутих форм (цикл «Пори року») до розвитих поліфонічних форм («Смерть янгола» («Muerte del Angel»), «Fugata»), досить часто його музика насичена імітаційними елементами та контрапунктичними сполуками. Більшість танго починається з гостро синкопованих вступних мелодичних зворотів, незвичайно експресивних, пронизаних великою пристрасністю, які змінює виразний ліричний мелос.

Роль творчості А. П'яццолли відбилась також на розвитку ансамблевого виконавства. Завдяки самотутності та експресивності музики аргентинського митця, вона є досить популярною серед виконавців на різних інструментах. Музиканти з великим бажанням та ентузіазмом почали створювати перекладення творів для різних інструментів.

Іншою знаковою постаттю в сучасному баянному виконавстві є творчість французького баяніста Рішара Гальяно. На відміну від А. П'яццолли, творчість Р. Гальяно не має чіткої жанрової спрямова-

ності. Р. Гальяно увійшов в історію світового баянного мистецтва як видатний джазовий баяніст. За словами самого Гальяно його учнівською базою стала творчість А. П'яццолли, який порадив Р. Гальяно створити свій стиль мюзету – «New Musette». Від тих пір Р. Гальяно створив велику кількість мюзетів та джазових творів для баяна соло: «Fou rire», «Tango pour Claude», «Waltz for Nicky», «La Valse a Margaux» та інші. Його творам характерна виразна мелодика, гнучка, пластична і разом з тим пружна ритміка, блискуча віртуозність. Творчість Рішара Гальяно на сьогоднішній день користується феноменальною популярністю, його багаточисельні мініатюри постійно виконуються в різних країнах світу. В той же час вони відкривають великий простір для імпровізаційної фантазії – і сам автор є натхненним імпровізатором, що вільно володіє не лише стилем мюзет, але і мистецтвом джазу у всіх його проявах [5].

Велике надбання закордонних митців, в галузі естрадно-джазової стилістики, слугувало потужним каталізатором для зародження і розвитку творів даної стилістики у вітчизняному баянному мистецтві. Популярність музики серед виконавців та слухачів приваблює творчу увагу вітчизняних композиторів, тим самим наповнюючи оригінальну скарбницю баянного репертуару та розвиваючи сучасне баянне виконавство. Продовжуючи тенденції, закладені попередниками, використовуючи популярні джазові, естрадні та фольклорні теми, своєю творчістю українські композитори значною мірою розвили та трансформували вид естрадно-джазового музикування та створили характерні типи творів, притаманні українському баянному мистецтву.

Серед українських композиторів, які створюють музику естрадно-джазової стилістики, слід виділити Володимира Зубицького, Віктора Власова, Володимира Подгорного, Анатолія Гайденка, Олександра Назаренка, Бориса Мирончука, Андрія Шашевського. Головною ознакою естрадно-джазової композиції більшості вітчизняних митців є синтез академічного з естрадним та джазовим мистецтвом.

В загальному розвитку сучасного баянного виконавства особливе місце займає діяльність **харківських** митців. Серед великого розмаїття оригінального репертуару для баяна важливе місце займають твори В. Подгорного, А. Гайденка, О. Назаренка, які з успіхом виконуються на всіх баянних «континентах». Секретом такого успіху, на нашу

думку, є яскравість та доступність музичного матеріалу широкому загалу слухачів. Різноманітність гармонічних барв, повнота музичної фактури, віртуозність музичного матеріалу виводить баян на якісно новий рівень професійного музичного мистецтва. Твори харківських композиторів-баяністів є постійними учасниками конкурсних, фестивалів, концертних програм багатьох виконавців.

Значне місце в репертуарному здобутку митців відведено творам естрадно-джазової стилістики. Поєднання професійного баянного мистецтва з естрадним типом музикування є одним з основних складових творчості харківських композиторів-баяністів.

Внесок у скарбницю оригінального репертуару для баяна Володимира Подгорного², одного з фундаторів харківської баянної школи, важко переоцінити. Використання тем відомих радянських пісень та індивідуальний стиль обробки музичного матеріалу вигідно вирізняють твори митця з ряду подібних та популяризують їх серед виконавців. Серед таких творів слід виділити наступні: концертна імпровізація на тему Дж. Гершвіна «Коханий мій», «Ретро-фантазія»³ (інша назва – «Ретро-сюїта»), концертна фантазія на тему пісні Е. Куртиса «Повернись в Соренто», концертна фантазія на тему Л. Далла «Присвячення Карузо», концертна фантазія на тему пісні М. Фрадкіна «Случайный вальс», концертна фантазія на тему романсу Б. Фоміна «Дорогой длинною», концертна фантазія на тему пісні Г. Петербургського «Синий платочек».

Розглянувши більш детально композиторський стиль В. Подгорного на прикладі «Ретро-фантазії», слід виділити основні стилістичні складові в творчості митця. Використання складних різновидів септ-та нонакордів створюють неповторний колорит та джазовий характер звучання. Слід зазначити, що за виключенням кількох епізодів, твір

² Подгорний Володимир Якович (04.10.1928, с. Верхня Богданівка Луганської обл. – 31.05.2010, м. Харків) – композитор, баяніст, педагог. Заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, володар «Серебряного диска» РАМ ім. Гнесіних [7].

³ Частини мають наступні назви: 1. «Зелёный огонёк такси», 2. «Утро и вечер», 3. «Душа и сердце», 4. «Над заливом», 5. «Песня любви» (з кінофільму «Моя любовь»), 6. «Вальс» (з кінофільму «Моя любовь»), 7. «Московские окна», 8. «Лунный вальс» (з кінофільму «Цирк») [6].

створений для баяна з готовими акордами, проте композитор майстерно використовує максимальні можливості інструмента. Утворення більш складних акордів шляхом сумісництва готових акордів лівої клавіатури з окремими звуками в партії правої руки є своєрідною візитівкою композиторського стилю В. Подгорного та надає можливість композитору значно збагатити гармонійну мову твору.

По суті, «Ретро-фантазія» є своєрідною стилізацією естрадно-джазового музикування, побудованого на відомих музичних темах минулих років. Автор ніби дає нове життя популярним радянським пісням. Використовуючи звичні для себе принципи композиції (поліфонізація, ускладнення гармонії, повнота фактури), автор зробив величезний вклад у скарбницю оригінального баянного репертуару. Наявність варіанту для акордеона значно розширює коло виконавців даного твору⁴.

Це був перший досвід обробок відомих радянських пісень у вигляді цілого опусу, тим паче, як сюїти-фантазії. Вважаю, що композиторська творчість В. Подгорного є своєрідним початком зародження українського естрадно-джазового стилю.

Наступною знаковою постаттю в розвитку естрадно-джазового баянного руху України кінця ХХ століття є Анатолій Гайденко, ім'я якого відоме широкому загалу музикантів багатьох країн. Композитор, баяніст, аранжувальник, науковець, заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського А. Гайденко робить свій вагомий внесок в скарбницю світової музичної культури.

Серед естрадно-джазових композицій Анатолія Павловича слід виділити: цикл вальсів в стилі французьких мюзетів для акордеона «Парижские тайны», «Здравейте другарі», «Невестіно коло», «Плетеніца», «Над Сеною», «Дош у Парижі».

Цикл вальсів в стилі французьких мюзетів для акордеона «Парижские тайны» є знаковим опусом сучасного банного мистецтва.

Нагадаємо, що *Мюзет* (франц. musette – волинка, дудка) – це рід волинки зі складаним міхом, двома мелодичними трубками та патруб-

⁴ Так, варіант для акордеона виконав молодий акордеоніст Євген Кочетов (Воронеж, Росія), що свідчить про велику увагу до цієї музики виконавців інших країн.

ком для перестроювання інструмента. Також мюзетом називають старовинний народний танок, який має музичний розмір 2/4, 6/4 або 6/8, швидкого темпу та виконуваного під акомпанемент мюзету (звідси і назва) [3].

Цикл «Парижские тайны» був створений на замовлення відомого радянського баяніста Йосипа Пурица. Однак за трагічних обставин виконавцю не вдалось виконати жодного з вальсів.

За своєю образністю мюзети мають свої картини, пов'язані з назвою – «Дождь в Париже», «Елисейские поля», «Май в Париже», «Парижские тайны», «Над Сеною».

Характерною ознакою вальсів композитора є раптові динамічні контрасти, зміщення сильних долей такту, акордовий вступ, віртуозність, яскравість музичних фраз та речень, що є типовим для французьких мюзетів.

Регістрівка, використана композитором, вказує на оркестральність мислення виконавця. Використання професійних виконавських можливостей вирізняють твори митця з поміж інших композицій даного стилю, при загальній доступності музичного матеріалу широкому колу слухачів. Типова мелізматика французьких «мюзетів» якісно та професійно впроваджена А. Гайденом у всьому циклі творів. Основою такої мелізматики є: довгі висхідні або низхідні форшлагги по звукам акорду, форшлаггові оспівування окремих звуків, хроматичні форшлаггові ходи (імітація «під'їздів» до звуку), морденти, короткі форшлагги.

Цикл «Парижские тайны» п'ять вальсів в стилі французьких мюзетів для акордеона А.Гайденка є першим досвідом створення творів даного жанру в українському баянному мистецтві.

Визначальною в сьогоденній баянній педагогіці та виконавстві, є постать Олександра Івановича Назаренка⁵. В своїй роботі з учнями Олександр Іванович є послідовником педагогічних засад В. Под-

⁵ Назаренко Олександр Іванович (02.11.1938, Росія, с. Казачок Сторооскольського р-ну Белгородської обл.) – баяніст, педагог. Заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Автор науково-методичних праць: «Змішані ансамблі» (К. 1989), «Володимир Подгорний» (співатор О. Кононова, К. 1992), «Віртуозні транскрипції» (Харків 2003) та ін. [7].

горного. На сам перед це точність інтонування музичного матеріалу, велика різноманітність артикуляційних сполучень та видів звукоутворення, гнучкість та динамізм виконання музичної фрази при загальній цілісності твору, оркестральність музичного мислення та імітація звучання інструментів і груп симфонічного оркестру. Але при цьому всьому не утворюючи так званого «шаблону», при вихованні баяніста, та залишаючи мистецьку індивідуальність учня на першому місці.

Значним є здобуток О. Назаренка у сфері баянної композиції. Ним створено ряд творів для баяна-соло та ансамблів баяністів різних складів. Авторські транскрипції естрадних творів є показовими композиторського стилю Олександра Івановича. Насамперед це, концертна самба на бразильську тему «Amorado», самба на популярну тему З. Абреу «Тіко-тіко», вальс Б. Тіхонова «Пушинка», музика М. Фрадкіна «Випадковий вальс». За останній час Олександром Івановичем було створено кілька нових творів даного стилю: концертна транскрипція вальсу П. Норбака «Дрожащие листья» (2011 р.), «Ретро-сюїта» (2012 р.), концертна імпровізація на тему Х. Харра «Джерело» («Manathial») (2012 р.).

Слід зазначити, що стиль композиції О. Назаренка має схожість з творами В. Подгорного. Перш за все стосується основної ідеї баянної композиції – розкриття максимальних виражально-технічних властивостей інструмента.

Проте визначимо самотність стилю та основні складові естрадно-джазової стилістики О. Назаренка на прикладі концертної самби на бразильську тему «Amorado».

Впроваджуючи принцип поєднання кількох готових акордів в партії лівої руки, автору вдається значно збагатити гармонійну мову твору та надати їй легкої джазовості. Використання синкопованості ритму, зміщення акцентності такту, ритмічних різновидів тремоло міху на фоні загальної віртуозності є одними з основних стильових ознак композиції цього твору. Значної ролі набуває партія лівої руки. Автор відходить від звиклого принципу рівного басо-акордового акомпанементу, збагачуючи його синкопованістю ритму, контрапунктами, елементами теми та численними перегукуваннями. Стилізація джаз-бенду є характерною відмінністю композиторської творчості митця.

Використовуючи популярні теми вальсів та самба, автор створив віртуозні твори високохудожнього змісту.

На основі розглянутого матеріалу слід зробити певні **висновки** щодо внеску творчості харківських композиторів у розвиток естрадно-джазового руху світового баянного мистецтва:

Продовжуючі тенденції започатковані попередниками, харківські композитори значною мірою розвинули естрадно-джазовий вид музикування. Кожен з авторів має риси відмінності притаманні своїм творам, проте у соєрідному синтезі творчість кожного з них створює харківську школу естрадно-джазової композиції.

- Творчість В. Подгорного є унікальним надбанням сучасного баянного репертуару. Автор був одним з перших, хто започаткував впровадження естрадно-джазової стилістики в українському академічному баянному мистецтві, розвиток якої продовжили послідовники – В. Зубицький, В. Власов, А. Гайденко, А. Сташевський, Б. Мирончук та інші. Відмінністю композиторської творчості В. Подгорного є поліфонічність письма та використання ускладненої гармонії. Використовуючи відомі теми радянських пісень, автор одним з перших в українському баянному мистецтві втілює естрадний принцип музикування. Специфічна обробка цих пісень надає легкій «джазовості» циклу і в такому значенні слід вжити термін **«естрадно-джазова»** стилістика.

- Цикл «Парижские тайны» (п'ять вальсів в стилі французьких мюзетів) для акордеона А. Гайденка є значним опусом в розвитку баянного мистецтва. Такий вид творів як «мюзет» ще не був опанований ніким з вітчизняних композиторів, тим паче у формі циклу. Своєрідністю композиторської техніки автора є поєднання професійного та аматорського виду мистецтва. Такий синтез більш якісно вплинув на розвиток «мюзету». На сьогодні він єдиний на теренах України створює твори цього жанру.

- В своїй творчості О. Назаренко поєднав легкий, естрадний вид музикування з професійним баянним мистецтвом. Стилзація джазових ансамблів є характерною рисою композиторського стилю Олександра Івановича. За допомогою використання популярного музичного матеріалу значно збагаченого ритмічними, фактурними, гармонічними, технічними засобами музичної виразності, автор тим са-

ним розвиває сучасне баянно-інструментальне мистецтво створюючи твори доступні широкому загалу слухачів.

Отже, внесок харківських композиторів-баяністів в сучасне баянне мистецтво є суттєвим. Вони значною мірою вплинули на впровадження естрадно-джазової стилістики в українське баянне мистецтво та розвиток баянного виконавства взагалі. Створивши велику кількість новітніх та визначальних композицій естрадно-джазової стилістики, наповненими новітніми засобами баянної композиції, харківські композитори-баяністи заслужено увішли до плеяди найпопулярніших авторів серед виконавців, створивши значний плацдарм для послідовників та розвитку естрадно-джазової стилістики українського баянного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Булда М. В. *Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Булда Марина Володимирівна. — Харків, 2007. — 19 с.*
2. Давидов М. А. *Історія виконавства на народних інструментах: Українська академічна школа : підручник [для вищих та серед. муз. навч. закладів] / М. А. Давидов. — К. : НМАУ, 2005. — 418 с.*
3. *Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энцикл., 1973–1982. — 6 т.*
4. *Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика. — М. : Музыка, 2007. — 128 с.*
5. *Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона : учеб. пособие / М. И. Имханицкий. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. — 376 с.*
6. *Подгорный В. Я. Ретро-фантазия (Ретро-сюита). [ноти] / В. Я. Подгорный // Репертуарный сборник для учебных заведений искусств и культуры. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. — 36 с.*
7. *Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть : довідник / Анатолій Семешко. — Тернопіль : Богдан, 2009. — 244 с.*

Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. В статті розглядаються основні риси композиторського стилю харківських композиторів-баяністів. Визначено роль творчості композиторів в процесі розвитку естрадно-джазової стилістики.

Ключові слова: баянне мистецтво, харківська баянна школа, естрадно-джазова стилістика.

Дяченко Ю. Эстрадно-джазовая стилистика в творчестве харьковских композиторов-баянистов. В статье рассматриваются основные черты композиторского стиля харьковских композиторов-баянистов. Определена роль творчества композиторов в процессе развития эстрадно-джазовой стилистики.

Ключевые слова: баянное искусство, харьковская баянная школа, эстрадно-джазовая стилистика.

Dyachenko Y. The variety-jazz stylistics in creation of Kharkiv accordion composers. The article reviews the basic lines of Kharkov accordion composers style. The role of composers creation at process of development of variety-jazz stylistics is determining.

Key words: accordion art, Kharkov accordion school, variety-jazz stylistics.

Відомості про авторів

- Бабій Оксана Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, докторант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Белік-Золотарьова Наталія Андріївна** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорового диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Богатирьова Анна Миколаївна** – аспірантка кафедри історії та теорії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Ганзбург Григорій Ізраїлевич** – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист ХМУ ім. Б. М. Лятошинського, член Національної спілки композиторів України.
- Гарна Наталія Олександрівна** – аспірантка кафедри історії та теорії музичного виконавства НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Григор'єва Ольга Борисівна** – старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Здобувач кафедри теорії та історії світової та української культури.
- Головін Юрій Аркадійович** – народний артист України, актор Харківського державного академічного російського драматичного театру ім. О. С. Пушкіна. Доцент кафедри майстерності актора ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Дяченко Юрій Станіславович** – асистент-стажист кафедри народних інструментів України ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Жаркіх Тетяна Василівна** – солістка вищої категорії ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка. Старший викладач кафедри сценічної мови, здобувач кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Кіценко Тетяна Сергіївна** – викладач ДМШ № 10, ДМШ № 6. Аспірантка ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Кобзар Ірина Іванівна** – актриса, провідний майстер сцени Харківського державного академічного українського театру імені Т. Г. Шевченка. Старший викладач кафедри сценічної мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Кохан Тимофій Григорович** – кандидат мистецтвознавства, доцент. Заслужений діяч мистецтв України. Заступник Міністра культури України.

- Леонтєва Наталія Іванівна** – аспірантка ХНУМ ім. І. П. Котляревського, викладач ХССМШ-і.
- Михайлова Наталія Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри сценічної мови ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Можаєв Федор Миколайович** – старший викладач кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Полтавцева Галина Борисівна** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Приходько Ігор Михайлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри гармонії та поліфонії, докторант ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Прокопов Сергій Миколайович** – заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри хорового диригування ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Пупіна Олеся Олександрівна** – асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано, концертмейстер кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування, педагог кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Рубинський Олексій Юрійович** – народний артист України, актор Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва, академік Академії наук вищої освіти України, професор кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Президент Харківської міської громадської організації діячів театру ляльок.
- Савельєва Ганна Володимирівна** – викладач кафедри хорового диригування, здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Серебрянська Ганна Сергіївна** – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Сидоров Максим Олександрович** – викладач ХССМШ-і.
- Сирятська Тетяна Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

- Сухленко Ірина Юріївна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, завідувач Аспірантури ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Сухомлінова Тетяна Петрівна** – викладач ХМУ ім. Б. М. Лятошинського, здобувач кафедри історії та теорії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Удовиченко Микола Миколайович** – доцент кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Утіна Анна Миколаївна** – аспірантка кафедри гармонії та поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського, викладач Костянтинівської школи мистецтв.
- Цуранова Оксана Олексіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії.
- Шубина Ольга Миколаївна** – аспірантка кафедри історії та теорії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського, викладач ХМУ ім. Б. М. Лятошинського.
- Щепакін Василь Михайлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та фортепіано, докторант Харківської державної академії культури.
- Юрченко Ольга Петрівна** – аспірантка кафедри народних інструментів України ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/6
від 6 жовтня 2010 року як наукове видання для публікації основного змісту
дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальністю
“мистецтвознавство”.
Бюлетень ВАК України. — 2010. — № 11 (133).

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

Збірник наукових статей
Випуск **36**

Відповідальний за випуск: І. С. Драч, д-р мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник: Г. І. Ганзбург

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 3.09.2012 р. Формат 60x84 1/16.

Умов. др. арк. 22,3. Об. вид арк. 25,3.

Зам. № 45. Тираж 100 прим.

Видавництво ТОВ «С. А. М.»

Свідоцтво про державну реєстрацію ДК № 1105 від 31.10.2002 р.

Україна, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б.

Телефон: (057)752-47-90

Віддруковано у друкарні ТОВ Видавництво «С. А. М.»

Україна, 61002, м. Харків, вул. Пушкінська, 51-б