

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти

**Шлях до майстерності
в реаліях мистецької практики та освіти**

Збірник наукових статей
Випуск 37



Харків
2012

УДК 78.01
ББК Щ31
П 78

*Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 4 від 27 грудня 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 – Л. В. Русакова

П 78

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 37. Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2012. — 544 с.

У пропонованому збірнику особлива увага науковців концентрується на темі професійної майстерності, що притягує до своєї орбіти іншу, актуальну саме в 2012 році – 95-му від заснування ХНУМ ім. І. П. Котляревського – тему осмислення укорінених на ґрунті харківської музично-театральної школи мистецьких феноменів. Переплетіння цих двох основних напрямків дослідницького пошуку забарвлює перший, ювілейний, розділ видання; домінуючого звучання тема майстерності набуває у наступних розділах, розкриваючи стратегії професійної освіти, виконавської інтерпретації та художньої комунікації, глибинні аспекти композиторської творчості.

Видання адресоване професійним музикантам, акторам, фахівцям-науковцям мистецтвознавчої і театрознавчої галузей та може становити певний інтерес для любителів музики й театру.

ББК Щ31

ISBN 978-617-7044-09-2

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

ЗМІСТ

<i>Зміст</i>	3
--------------------	---

Розділ 1

*Харків в іменах та подіях: до 95-річчя Харківського
національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського*

Чернявська М. КАФЕДРА СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ МИСТЕЦТВ ІМ. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ	7
Бевз М. ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У КУРСІ ЗАГАЛЬНОГО ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО МУЗИЧНОГО ВУЗУ (нотатки викладача)	17
Данилова О. ДЕСЯТА ФОРТЕПІАННА СОНАТА ВАЛЕНТИНА БІБКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ	27
Рябуха Н. ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ОБРАЗ СВІТУ В ФОРТЕПІАННИХ ТРАНСКРИПЦІЯХ С. Ю. ЮШКЕВИЧА	37
Круглова Є. ФОРМУВАННЯ ПЕДАГОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ В. В. КРАЙНЄВА	47
Кіценко Т. ПРО ОСОБЛИВОСТІ ГАРМОНІЇ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ «КОЛЬОРИ ТА НАСТРОЇ» В. С. ГУБАРЕНКА	56
Деркач Л. ВТІЛЕННЯ ПОЕЗІЇ ЛЮБОВІ У ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ В. ЗОЛОТУХІНА	64
Бабій О. ОПЕРА ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО «БЕСТІАРІЙ»: ВІДОБРАЖЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО СЕНСУ ТВОРУ ЯК МІСТЕРІЇ ПЕРЕВТІЛЕННЯ ЗАСОБАМИ РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ	76
Утіна А. В. Т. БОРИСОВ І С. О. МАМОНОВ: АСПЕКТИ ТВОРЧОЇ СПАДКОЄМНОСТІ	97

Бадалов О. ДІЯЛЬНІСТЬ ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ШКОЛИ З РОЗВИТКУ ХОРОВОГО ЖИТТЯ ЧЕРНІГІВЩИНИ	109
Майба О. СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА І ПЕДАГОГА К. Д. ТУЧІ	116
Щенакін В. «СМИЧОК В НЬОГО ДОВГИЙ, СПІВУЧИЙ І ВИРАЗНИЙ» (до 120-х роковин зі дня смерті С. В. Неметця)	126
Мірошникова Д. ПІДСУМКИ СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ В ЦИКЛІ «24 ПРЕЛЮДІЇ ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО» М. А. РОСЛАВЦЯ	141
Логвинова Н. ЛЕСЬ ДУБОВИК – РЕЖИСЕР І ЛЮДИНА	151
Пінчук О. ВСЕВОЛОД ТОПІЛІН: ТРИУМФ І ТРАГЕДІЯ	160

Розділ 2

Професіоналізм: сучасні освітні стратегії та історичні уроки

Зенкін К. ПРО ДЕЯКІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА	185
Приходько І. КОНЦЕПТУАЛЬНІ СХЕМИ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА	199
Космовська М. ДІЯЛЬНІСТЬ М. Ф. ФІНДЕЙЗЕНА В РАКУРСІ ІСТОРИЧНИХ ВИМІРІВ ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ ...	211
Петренко І. СПЕЦИФІКА АРИСТОКРАТИЧНОГО ДИЛЕТАНТИЗМУ: ШЛЯХ ПРИНЦА ЛУЇ ФЕРДИНАНДА ПРУССЬКОГО ДО МАЙСТЕРНОСТІ МУЗИКАНТА.....	225
Мариняко Н. ПОСТАТЬ МИХАЙЛА СКОРУЛЬСЬКОГО В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ СОЦІУМІ.....	238
Довжинець І. МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ СУМЩИНИ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	245
Бондар Є. ПРОФЕСІЙНЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО І ОСВІТА В УКРАЇНІ: І ПОЛОВИНА ХХ СТОЛІТТЯ.....	259
Пономарьова М. ПРОЦЕС ВИХОВАННЯ АКТОРА В КРАЇНАХ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ (ФРАНЦІЯ, АНГЛІЯ).....	269

Портний Ю. ФОРМУВАННЯ ПАНІСТИЧНИХ НАВИЧОК У СТУДЕНТІВ ФОРТЕПІАННИХ ВІДДІЛІВ МУЗИЧНИХ УЧИЛИЩ	280
--	-----

Розділ 3

Звук, образ, стиль в інтерпретаціях та дослідженнях

Кулиняк М. УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ХХ СТ. В РЕПЕРТУАРІ ОЛЕГА КРИСИ	289
Сухленко І. МЕТОДИКА АНАЛІЗУ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ	303
Золотарьова Н. ЖАНРОВІ КОНСТАНТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ REMINISCENCES Ф. ЛІСТА (на прикладі «Reminiscences de Don Juan»)	312
Чень Жуньюань. ПРОБЛЕМА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР ВАН ЦЗЯНЧЖУНА	324
Сутулова Н. ЗВУКОВЕДІННЯ В РЕФЛЕКСІЇ МУЗИКАНТІВ-ВИКОНАВЦІВ	334
Михєєва Н. ВИКОНАВСЬКИЙ ФАКТОР У ФОРМУВАННІ СИСТЕМИ ЖАНРІВ (на прикладі сонат для кларнета і фортепіано композиторів ХІХ ст.)	345
Данченко Н. ЕЛЕКТРОННА МУЗИКА ТА РЕАЛІЇ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПРАКТИКИ	354
Сердюк Я. ФІЛОСОФІЯ ВІРТУАЛЬНОГО У ВИВЧЕННІ МУЗИЧНОЇ ПРАКТИКИ СЬОГОДЕННЯ	362

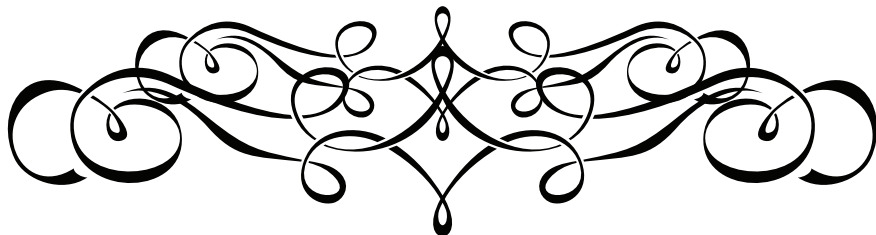
Розділ 4

Майстерня митця

Федіна О. «ГАРМОНІЯ СВІТУ»: ОПЕРНИЙ МІФ ПАУЛЯ ХІНДЕМІТА	375
Коваль О. ХУДОЖНИК ЯК «КОМПОЗИТОР МОВИ»: ЖИВОПИСНЕ ВИСЛОВЛЮВАННЯ В КОНТЕКСТІ ВІЗУАЛЬНО-МОВЛЕНЄВОЇ КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ Й МАЙСТЕРНОСТІ ЖИВОПИСЦЯ	391

Панасюк В. УРОКИ КОХАННЯ В РОМАНІ М. ЧЕРНИШЕВСЬКОГО «ЩО РОБИТИ?»	401
Мовчан В. «ФАУСТ» Ш. ГУНО: МУЗИКОЗНАВЧІ ТА РЕДАКТОРСЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	412
Єфремова І. БАЛ ЯК МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНА ПРОБЛЕМА У ПОСТАНОВКАХ ОПЕРИ П. ЧАЙКОВСЬКОГО «ЄВГЕНІЙ ОНЄГІН»	422
Білаш О. ЖАНР СКЕРЦО У ФОРТЕПАННІЙ ТВОРЧОСТІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО	431
Бондаренко О. ТОКАТА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ	442
Сулім Р. ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КОНЦЕРТИ ЖАННИ КОЛОДУБ ЯК ШЛЯХ ДО ТВОРЧИХ ВЕРШИН	450
Ревенко Н. КОМПОЗИТОРСЬКІ ТЕХНІКИ ЯК ЗАСІБ ВТІЛЕННЯ НОВОЇ СЕМАНТИКИ У ФОРТЕПАННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ КІНЦЯ ХХ СТ.	469
Метлушко В. П'ЄСА ДЛЯ КЛАРНЕТА <i>SOLO</i> В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ	479
Лісовенко О. ГРА СМИСЛІВ У «МАДРИГАЛІ ПАМ'ЯТІ ОЛЕГА КАГАНА» ДЛЯ СКРИПКИ <i>СОЛО</i> АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ	488
Бай Є. ФОРТЕПАННА ТВОРЧИСТЬ ВАН ЛІСАНЯ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ПРОЦЕСУ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА	498
Анотації	506
Аннотации	514
Annotations	523
Відомості про авторів	531
Содержание	534
Table of contents	539

Розділ 1



*ХАРКІВ В ІМЕНАХ ТЯ ПОДІЯХ: ДО 95-РІЧЧЯ
ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
МИСЛЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО*

УДК 78.03(477.54)

Марианна Чернявская

**КАФЕДРА СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО
ХАРЬКОВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТА
ИСКУССТВ ИМЕНИ И. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
В ЕВРОПЕЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ**

Деятельность кафедры специального фортепиано ХНУИ в последние годы достигла небывалого прежде масштаба, получая всё большее признание, как в Украине, так и за её пределами. Прекрасная созидательная атмосфера в коллективе способствовала его колоссальному творческому взлету и замечательным профессиональным достижениям: как свидетельствуют отзывы музыкантов, критиков и многочисленные факты, которые мы приведем в дальнейшем, пианистический уровень выпускников кафедры очень высок.

Огромные успехи и настоящий расцвет кафедры специального фортепиано в последние несколько лет связаны, прежде всего, с деятельностью её заведующей, ректора Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского, народной артистки Украины, кандидата искусствоведения, профессора *Татьяны Борисовны Веркиной*. Присвоение в январе 2011 г. университету статуса национального явилось знаком общегосударственного признания

результатов деятельности его педагогического и студенческого коллективов, существенности достижений вуза, весомости его вклада в развитие художественного образования и науки, дело возрождения национальной духовности и культуры. Это высокое звание стало свидетельством заслуг нескольких поколений преподавателей и выпускников, посвятивших свою жизнь развитию и популяризации в обществе классической музыки, повышению авторитета отечественного искусства во всём мире.

Одной из важнейших задач, стоящих ныне перед университетом и кафедрой специального фортепиано как носительницей высочайшего исполнительского потенциала, Т. Б. Веркина считает постоянное расширение поля культурного взаимодействия с коллегами и слушателями за рубежом и подтверждение *европейского стандарта* предоставляемого вузом музыкального образования. **Цель** настоящей статьи – освещение роли кафедры специального фортепиано ХНУИ в процессе интеграции вуза в европейское и мировое музыкальное пространство.

За последние годы значительно укрепились международные связи, творческие и научные контакты кафедры с зарубежными музыкальными и театральными университетами и академиями, среди которых – высшие учебные заведения Цинциннати (США), Нюрнберга (Германия), Неаполя и Венеции (Италия), Москвы, Санкт-Петербурга (Россия), Женевы (Швейцария), Хельсинки (Финляндия) и др. В 2011 г. были приняты соглашения о творческом сотрудничестве с нашими европейскими соседями – Музыкальной академией им. К. Шимановского (Катовице, Польша) и Музыкальным училищем им. Э. Бенеш (Будапешт, Венгрия). В этих учебных заведениях состоялись концерты наших студентов – членов делегации от Украины – где кафедру специального фортепиано ХНУИ представляли в Польше В. Смолянинов и М. Сердюк, в Венгрии – А. Мисик. В рамках Международного студенческого фестиваля в Катовице выступили студенты нашей кафедры О. Копелюк, А. Мисик, Е. Шевченко. Очень интересными и плодотворными были польские встречи ректора нашего вуза с ректорами Варшавской академии музыки им. Ф. Шопена и Музыкальной академии им. К. Шимановского в Катовице.

Татьяна Борисовна Веркина, возглавляющая в настоящее время харьковскую фортепианную школу, внесла весомый вклад в форми-

рование современного пианизма. Своим общественным долгом, как педагог и пианистка, она считает просветительскую деятельность, сегодня особенно актуальную. Её цель, прежде всего, состоит в пропаганде классического музыкального наследия, сохранении и совершенствовании системы музыкального воспитания и образования в стране, что может и должно способствовать естественной интеграции украинской культуры в европейскую. Первыми шагами Т. Б. Веркиной на этом пути было проведение в конце 1980 гг. первых в Украине мастер-классов на базе нашего вуза (в то время – ХГИИ) с участием известных советских и зарубежных педагогов. Затем были мастер-классы с коллегами из Германии (Нюрнберг), Швейцарии (Тун), Франции (Дюнкерк), США (Рован-университет, штат Нью-Джерси), Великобритании (Лондон, Тринити-колледж).

Только за последние пять лет как член жюри профессор Т. Б. Веркина приглашалась на II Всеукраинский академический смотр-конкурс молодых пианистов памяти профессора О. М. Бугаевского, I Всеукраинский конкурс пианистов во Львове, IV Международный конкурс пианистов «Fausto Zadra Award» (Италия), Международный конкурс «Ночь в Мадриде» (Испания), многочисленные детские конкурсы в Украине. Среди учеников Т. Б. Веркиной лауреатами различных конкурсов за это время стали Олег Копелюк (2 премия, I Всеукраинский конкурс пианистов, Львов, 2008; 1 премия, «Ночь в Мадриде», Испания, 2012), Марк Сердюк (2 премия, «Ночь в Мадриде», Испания, 2011), Валентин Смолянинов (1 премия, «Ночь в Мадриде», Испания, 2011), Андрей Мисик (гран-при, «Ночь в Мадриде», Испания, 2011), Игорь Седюк (гран-при, «Ночь в Мадриде», Испания, 2012).

С 2007 г. работу на кафедре специального фортепиано ХНУИ плодотворно совмещает с заведованием кафедрой композиции и инструментовки народный артист Украины, профессор *Владимир Михайлович Птушкин*. Творческое общение с композитором-пианистом очень полезно для исполнителей – как коллег, так и студентов, играющих его произведения с большим интересом. Фортепианные сочинения В. М. Птушкина вошли в репертуар музыкантов России, США, Франции, Македонии, постоянно исполняются на международных конкурсах и фестивалях памяти Д. Шостаковича, Э. Гилельса, В. Горовица, В. Крайнева, а его «Украинское каприччио» (в 2006 г.) и «Импровиза-

ция и бурлеска» (в 2009) были обязательными произведениями II тура Международного конкурса пианистов памяти Э. Гилельса в Одессе.

Огромным авторитетом и уважением пользуется профессор *Валентина Федоровна Шукайло*, воспитавшая более 90 учеников разных поколений, работающих и в Украине, и за рубежом. В. Ф. Шукайло состояла в жюри Международного конкурса «Искусство XXI века», проходившего в Чехии, Италии, Австрии, Финляндии, много лет возглавляет жюри Международного Фестиваля славянской музыки (г. Мелитополь). В последние годы в классе В. Ф. Шукайло стали лауреатами Валерия Бублик (2 премия, «Искусство XXI века», Киев – Ворзель, 2007) и Виктория Сушанова (1 премия, Чехия, 2007; 1 премия, г. Лониго, Италия, 2008; 1 премия, Финляндия, 2010; гран-при, «Золотой звездопад», Днепропетровск, 2011).

Концертные выступления и многолетняя педагогическая работа лауреата международного конкурса имени Королевы Елизаветы в Брюсселе, заслуженного артиста Украины, доцента *Сергея Юрьевича Юшкевича* – одна из ярких страниц в деятельности кафедры специального фортепиано. С. Ю. Юшкевич – блестящая творческая индивидуальность, известная во многих странах мира. Пианист концертирует как солист и ансамблист, записывает компакт-диски. Он также является автором многих оригинальных фортепианных транскрипций, среди которых и обработки украинских народных песен, изданные в Париже.

Гордостью класса доцента *Марианны Станиславовны Чернявской* является выпускница 2012 г. Оксана Миц – победительница международных конкурсов в рамках форумов «Музыкальное исполнительство и педагогика» (Мадрид, Испания, 2010; Лониго, Италия, 2011; Вена, Австрия, 2011). В период обучения в университете О. Миц не только выступала в Испании, Италии, Австрии, но и в 2010 г. была приглашена на курсы повышения квалификации в Летнюю школу музыкального фонда принца Астурийского в Овьедо (Испания), где принимала участие в мастер-классах, а также играла соло и в дуэте с испанским скрипачом. За качественную педагогическую подготовку к международным конкурсам студентки О. Миц доцент М. С. Чернявская дважды награждалась Почетными грамотами Международного форума «Музыкальное исполнительство и педагогика» (Мадрид, Испания),

а в 2010 г. имела честь выступить на этом представительном форуме с докладом.

Многовекторной является деятельность профессоров *Елены Васильевны Кононовой* и *Ларисы Андреевны Кузёминой*, часто выступающих на научных конференциях в Украине и России, публикующих научные статьи, в том числе и в европейских изданиях. За высокие достижения в многолетней плодотворной педагогической, исполнительской и научной деятельности Е. В. Кононова была награждена дипломом Общества польской культуры (2009).

Важным событием в жизни кафедры стали концертные выступления в Швейцарии (2010) доцента *Юрия Кирилловича Попова*, приглашенного для выступлений соло и с оркестром в Цюрих, Женева и Бургдорф, где он продемонстрировал высокий уровень пианистического мастерства и убедительность интерпретации исполняемых произведений.

Педагогическая деятельность ведущих профессоров и преподавателей кафедры специального фортепиано заложила прочный фундамент её дальнейшего развития. Сегодня уже можно сказать, что на кафедре работает плеяда достойных продолжателей дела воспитания талантливых пианистов. Это – лучшие из учеников Т. Б. Веркиной, зарекомендовавшие себя как одаренные педагоги, исполнители и ученые.

Блестяще работает кандидат искусствоведения, доцент *Мария Васильевна Бондаренко*. За несколько лет преподавания на кафедре специального фортепиано она уже подготовила в своём классе лауреата международного конкурса Татьяну Ковалёву и дипломанта Чень Жуньюань (соответственно, 2 премия и диплом, «Ночь в Мадриде», Испания, 2011). М. В. Бондаренко ведёт активную исполнительскую деятельность, в том числе, за рубежом: сольное выступление в Нюрнберге (Германия), ансамблевые концерты во Флоренции (Италия), выступления с оркестром, с дирижерами Эмиром Нухановичем (Босния и Герцеговина), Бинь Дун Ву (США), Антонио Лизаррагой (Мексика–Австрия), Тимоти Рейнишем (Великобритания). М. В. Бондаренко принимала участие в мастер-классах профессоров из США (Вида Зупонич), Канады (Людмила Снежкова-Хасси), Германии (Габриэль Розенберг, Мартин Доррие, Эрика Хаазе), Швейцарии (Кристина Штайнегер).

Успешно концертирует за пределами Украины старший преподаватель кафедры *Анна Владимировна Сагалова*. Ещё в годы учёбы в ассистентуре-стажировке она стала участницей Международного фестиваля камерной музыки и мастер-классов в Шанхае (Китай, 2007), затем завоевала III премию на IV Международном конкурсе пианистов «Fausto Zadra» (Абано Терме, Италия, 2007), в 2008 г. вышла в финал XII Международного конкурса пианистов «Pacific Piano Competition» (Ричмонд, БК, Канада) и приняла участие в мастер-классах в Ницце (Франция). В 2009–2010 гг. пианистка прошла курс аспирантуры у профессора Г. Отто в Высшей школе музыки им. Ф. Листа (Веймар, Германия), не прекращая концертной деятельности (участие в Днях украинской культуры в Польше, 2009; концертах в Доме-музее Ф. Листа и зале Альтенбург в Веймаре, где ею исполнялись сольные и камерные сочинения, 2009–2010). На изданном в Польше компакт-диске с музыкой К. Горского А. В. Сагалова исполняет Увертюру польского композитора, а студией звукозаписи Высшей школы музыки в Веймаре записан собственный компакт-диск пианистки (2010).

В феврале 2012 г. воспитанницы класса старшего преподавателя *Натальи Александровны Сутуловой* Елена Василенко и Ярослава Сердюк с успехом выступили на Международном конкурсе пианистов Европейской Ассоциации фортепианных педагогов (ЕРТА) в Грe-Дуассо (провинция Брабант, Бельгия): Е. Василенко стала дипломантом конкурса, Я. Сердюк была приглашена на мастер-классы с участием европейских профессоров (Ида Гамулин, ученица А. Бренделя, Загреб; Иоганн Шмидт, Брюссель; Михаил Марков, Амстердам).

Если в 1970–80 гг. основной концертной площадкой Харькова был зал филармонии на улице Сумской, то сегодня, бесспорно, это – большой зал Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского – красивый, прекрасно отремонтированный, тёплый зимой и прохладный в жару, с роскошным роялем фирмы «Steinway&Sons». Только за последние три года в большом зале университета кафедрой специального фортепиано было проведено более 200 концертов – кафедральные вечера, сольные и ансамблевые выступления преподавателей и студентов, концерты класса и т. п.

Основой такой плодотворной концертной деятельности стал единственный в Украине Международный фестиваль классической музыки

ки «Харьковские ассамблеи», созданный более 20 лет назад по инициативе профессора Т. Б. Веркиной. Ещё тогда, в кризисные 1990-е, именно этот фестиваль дал толчок стремительному подъёму, приведшему в последнее десятилетие к настоящему расцвету классической фортепианной музыки в городе. За 20 лет «Харьковские ассамблеи» окрепли и превратились в масштабное и имеющее широкий резонанс культурное мероприятие, собирающее известных музыкантов со всего мира. В приветственном слове участникам XVIII Международного музыкального фестиваля 2011 г. Т. Б. Веркина сказала: «Этот фестиваль открыл нам мир и нас миру ... Харьков знают, знают, что выступать у нас престижно, что наш фестиваль европейского уровня» [4].

Совершенно очевидно, что столь значительный музыкальный форум дает уникальную возможность харьковским пианистам встречаться «на одной сцене» с исполнителями мирового уровня. Это, несомненно, способствует международному сотрудничеству, как и постоянному совершенствованию профессионализма музыкантов. Уважаемыми гостями фестиваля были такие известные пианисты, как М. Плетнев, П. Егоров, Л. Кузнецова, И. Котляревский (Россия), Т. Шевченко (Одесса), А. Ляхович и А. Романова (Киев), Г. Отто (Германия), М. Белл, Г. Скотт (Великобритания), Д. Бател, А. Галло, Ф. Аттести (Италия), Л. Стратулат (Испания), А. Затин и В. Васильева (Мексика). Рядом с ними на сценах фестиваля выступали и преподаватели кафедры специального фортепиано – Т. Веркина, Н. Руденко, Н. Горецкая, М. Чернявская, М. Бондаренко, А. Сагалова, Д. Треничев и другие, проходили концерты класса Т. Веркиной, совместные концерты студентов кафедры специального фортепиано ХНУИ и отдела специального фортепиано ХССМШ – лауреатов и дипломантов международных и национальных конкурсов. Наряду с сольными выступлениями исполнялись концерты для фортепиано с оркестром, где харьковские музыканты играли под руководством выдающихся зарубежных дирижеров Т. Рейниша, Р. Янга (Великобритания), А. Лизарраги (Мексика-Австрия), Ю. Насушкина (Испания) и других.

Обзор деятельности кафедры специального фортепиано за последние годы хочется закончить на «кульминационной ноте» – рассказом о выпускном экзамене по специальности пианистов-магистров 2012 г. Ещё пять лет назад, на экзаменах абитуриентов, очевиден был очень

высокий профессиональный уровень будущего первого курса. И действительно, работать с этими студентами было так интересно, что и педагоги чувствовали счастье настоящего творческого поиска. В годы обучения молодые пианисты демонстрировали прекрасные профессиональные результаты, подтверждая свой музыкантский рост на многочисленных концертах, конкурсах и фестивалях. Преподаватели кафедры единодушно отмечали, что такого выпуска в последнее время они не помнят. Поэтому было принято решение: для «необычного» курса пианистов провести «необычный» выпускной экзамен.

Впервые в истории кафедры специального фортепиано на государственный экзамен Председателем выпускной комиссии был приглашен профессор Департамента специального фортепиано Нюрнбергской Высшей школы музыки Габриэль Розенберг (Германия). Им были особо отмечены выступления «пятёрки» магистров, исполнявших программу государственного экзамена в течение двух дней (18–19 мая): первый день – сольная часть, второй – игра с оркестром. В своём отчете Г. Розенберг подчеркнул, что «...выпускники, которые являются “музыкальными бриллиантами” этого выпуска, продемонстрировали высокий *европейский*¹ уровень фортепианного исполнительства, показали себя не просто пианистами-виртуозами, а настоящими художниками. Их исполнение существенно отличалось повышенной сложностью и масштабностью программ, пианистическим и художественным совершенством, высокой интеллектуальностью игры»². Замечательную магистерскую «пятёрку» составляют Антон Коршаков, Игорь Седюк, Олег Копелюк, Андрей Мисик (класс профессора Т. Б. Веркиной), Оксана Миц (класс доцента М. С. Чернявской), получившие наивысший балл «отлично с плюсом» (5+), квалификацию «концертный исполнитель» и единодушную рекомендацию кафедры к обучению в ассистентуре-стажировке.

Предоставление лучшим выпускникам кафедры уникальной возможности выступления с симфоническим оркестром на государст-

¹ *Курсив наш – М. Ч.*

² Звіт про результати державних іспитів в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського зі спеціальності 802020401 «Музичне мистецтво» – «фортепіано», «орган» 2011–2012 навч. р. [Рукопис]. — Харків, 2012. — Зберігається в архіві кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

венном экзамене – бесспорное достижение кафедры специального фортепиано и лично её заведующей, ректора ХНУИ Т. Б. Веркиной. В последний день экзаменов прозвучали сложнейшие произведения концертного жанра: Концерт для фортепиано с оркестром № 2 A-dur Ф. Листа (солистка – О. Миц), «Равсодия на тему Паганини» С. Рахманинова (солист – А. Коршаков), Концерт для фортепиано с оркестром № 1 e-moll Ф. Шопена (солист – О. Копелюк). И – почти никогда не исполняющиеся студентами высших учебных заведений оба Концерта для фортепиано с оркестром И. Брамса, № 1 d-moll (солист – И. Седюк) и № 2 B-dur (солист – А. Мисик). Концерты исполнялись в сопровождении Молодежного академического симфонического оркестра «Слобожанский» под руководством профессора Высшей консерватории Астурийского княжества Юрия Насушкина-Лабовского (Испания). В интервью после завершения государственного экзамена Ю. Насушкин сказал: «Я думаю, очевиден тот факт, что возможность публично выступать с симфоническим оркестром может предоставляться только лучшим выпускникам, которыми и являются знакомые нам юноши и девушка. Такое начинание существует далеко не во всех консерваториях. Студенты, чтобы сыграть с оркестром, соревнуются в сложных конкурсах, и кафедра, как правило, выбирает одного, максимум двух музыкантов. А здесь их пять, и каждый – со своим непревзойденным, самобытным стилем... С точки зрения *европейского*³ музыкального образования трудно переоценить то, что происходит сегодня в Харьковском университете искусств. Это качественно новый этап развития, свидетельством которого является высокопрофессиональный уровень нынешних выпускников» [1].

В интервью, состоявшемся по окончании государственных экзаменов, Председатель ГЭК профессор Г. Розенберг сказал, что может подтвердить европейский стандарт музыкального образования на кафедре специального фортепиано в Харьковском университете искусств: «Из того, что я прослушал, всё было очень хорошо, красиво. Уровень пианистов я могу сравнить с Мюнхеном, Нюрнбергом и Вюрцбургом. Исполнять концерт Брамса – это сложная задача, ведь в нём столько симфонизма! Я считаю, что это удалось осуществить».

³ *Курсив наш – М. Ч.*

В отношении лидеров курса немецкий пианист заметил: «Каждая индивидуальность – это своеобразный знак качества не только самого исполнителя, но и его педагога. Только настоящий талант будет способен не подражать, а играть самобытно. Последние пять студентов, бесспорно, имеют эти черты. Их исполнение – это не только высокий технический уровень, но и яркая художественная проработка каждого произведения» [1]. Г. Розенберг ещё раз подчеркнул важность весьма ценного и очень интересного опыта общения европейских и украинских музыкантов во время государственных экзаменов [1], углубляющего взаимопонимание сторон и приводящего к возникновению идей о дальнейшем сотрудничестве.

Выводы. Плодотворная деятельность профессорско-преподавательского состава кафедры специального фортепиано, её творческие и научные контакты с зарубежными музыкальными университетами и академиями, победы студентов-пианистов на международных конкурсах, их участие в зарубежных музыкальных форумах и фестивалях, общение европейских и украинских музыкантов в рамках «Харьковских ассамблей», а также новаторский позитивный опыт их педагогического сотрудничества во время государственных экзаменов, явившийся поводом для подтверждения выдающимися иностранными музыкантами *европейского* стандарта музыкального образования и высочайшего уровня фортепианного исполнительства в нашем вузе – все эти факты свидетельствуют об успешном развитии процесса *интеграции в европейское и мировое музыкальное пространство* – задачи, решение которой является стратегической перспективой работы и кафедры специального фортепиано, и нашего Университета в целом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Государственный экзамен 2012 года. Интервью с председателем государственной комиссии Габриэлем Розенбергом (Германия) и дирижером Юрием Насушкиным (Испания) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://dum.kharkov.ua/specpiano.htm>. — Загл. с экрана.

2. *Dominanta* [Электронный ресурс]: Часопис Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. — 2012. — Травень. — Вип. № 7 (19). — Режим доступу : <http://www.dum.kharkov.ua/doc/gazeta19.pdf>.

3. *Зоряний час [Текст] : нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського / Ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. — Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2012. — 400 с.*

4. *30 сентября. Открытие XVIII Международного музыкального фестиваля «Харьковские ассамблеи» [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.dum.kharkov.ua/events1109.htm>. — Загл. с экрана.*

УДК 78 : 786. 2 (477. 54)

Марина Бевз

**ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
У КУРСІ ЗАГАЛЬНОГО ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО
ФОРТЕПІАНО МУЗИЧНОГО ВНЗ
(нотатки викладача)**

Загальне та спеціалізоване фортепіано у музичному ВНЗ – досить специфічна галузь фортепіанної педагогіки. Особливість її криється в тому, що рівень мислення студентів та сприймання ними музики, як правило, значно перевищує рівень їх вмінь та навичок у грі на фортепіано. Тому питання вдалого, доцільного вибору репертуару, створення сучасних програм з цього курсу є дуже актуальними. Особливо цінними у цьому контексті стають твори, що мають ясну музичну мову, зручні, з точки зору фортепіанної техніки, прийоми викладу, та, разом з тим, достатньо узагальнену, «дорослу» образність.

Для музичного розвитку особистості величезне значення має національний репертуар, оскільки «національне сприймання» світу звуків, органічний «звуковий фон», що формується в дитинстві – мелодика рідної мови, колискові пісні матері – створюють фундамент музичних уявлень, які розвиваються у процесі професійного навчання. Така «базова» наповненість звуковими враженнями сприяє розвитку навичок диференційованого інтонування, вірного та органічного фразування тощо.

Значення сучасних творів, що спираються на близькі та зрозумілі інтонаційні та жанрові сфери, ніяк не менше, ніж значення музичної класики. Включення цих творів до навчальної програми курсу,

на нашу думку, сприятиме не тільки оволодінню необхідними піаністичними навичками, але й подоланню певного психологічного бар'єру у виконанні опусів, що складають «золотий фонд» світової фортепіанної літератури. Вивчення творчого спадку українських композиторів ХХ ст., зокрема, представників харківської композиторської школи – один з шляхів, спрямованих на максимальний розвиток майбутнього музиканта-професіонала.

Актуальність пропонованого дослідження полягає у тому, що у сучасній науково-методичній літературі практично відсутні аналітичні праці, що розглядають фортепіанний доробок харківських композиторів, особливо у виконавському та педагогічному аспектах. Автор **має на меті** привернути увагу викладачів та виконавців до фортепіанної творчості відомих харківських композиторів, та, як наслідок, сприяти збагаченню сучасного педагогічного та концертного репертуару. **Об'єктом** розгляду є фортепіанна творчість В. Борисова, І. Ковача, М. Кармінського, В. Птушкіна, в аналізі якої ми спиратимемось на розроблену в українському музикознавстві методологію досліджень музики ХХ ст. [2; 3], **предметом** – специфіка аспектів трактовки жанрів фортепіанної музики яскравими представниками харківської композиторської школи.

Творчість відомого українського композитора *Валентина Борисова* (1901–1988) – класика харківської композиторської школи, автора багатьох творів у різних жанрах – є невід'ємною складовою скарбниці національного музичного мистецтва. В. Борисов належав до тієї когорти митців, які визначили шляхи розвитку професійної музики в Україні ХХ ст. Творчий спадок митця є у певному сенсі «літописом часу» – в ньому знайшли відбиток численні художні тенденції вкрай різнобарвної, суперечливої і, водночас, плідної епохи. Окрім значного вокально-симфонічного доробку, він є автором великої кількості камерних, вокальних, зокрема, фортепіанних, творів [1].

«Шість характерних п'єс для фортепіано», запропоновані до розгляду, містять у собі увесь спектр емоційних станів, спостережень, міркувань, осяяних світлом мудрості та великої любові до життя. Музична мова композитора, пронизана токами рідної землі, має в своєму арсеналі усі надбання професійного мистецтва кінця ХХ ст., органічно укорінені на національному ґрунті.

Різноманітні мініатюри, що складають цикл, мають програмні назви узагальнюючого характеру. Відкриває цикл «Імпровізація». Споглядальний настрій, створений у ній, закріплюється у «Сумному спогаді», але елегантне забарвлення останньої п'єси надає цьому стану більш індивідуалізованого характеру. Яскравий драматургічний контраст створює «Дивний танок», його енергійну, швидкісну лінію продовжує п'єса «*Perpetuum mobile*». Різкою зупинкою поступально-го руху є мініатюра «Біля братської могили». Роль жанрового фіналу, що урівноважує усі колізії попереднього розвитку, виконує «Скерцо». Темповий профіль циклу (*allegretto – adagio – scherzando – allegro – andante – vivo*) виявляє певну енергію просування у часі: дві повільні п'єси – дві швидкі – повільна – швидка. Чим ближче до кінця циклу, тим більш глибоким стає темповий контраст. Його можна розглядати і як втілення двох модусів життєдіяльності: рефлексійного («Сумний спогад», «Біля братської могили») та дієвого («Дивний танок», «Скерцо», «*Perpetuum mobile*»).

«Імпровізація» посідає особливе місце у циклі. П'єса є яскравим зразком адаптації елементів авангардних композиторських технік ХХ ст. на українському ґрунті. Вступний та заключний розділ «Імпровізації» побудовані на розкладених та зібраних у кластер п'яти-шестизвучних послідовностях. «Мозаїка» мотивів середнього розділу, щедро прикрашених мелізмами, що за своєю інтонаційною будовою нагадують українські інструментальні награвання, складається в лінію безперервного розгортання, що створюється за допомогою змінного метру. Оригінальні прийоми фортепіанного письма підкреслюють образну палітру твору: імпресіоністична трактовка тембральних фарб роялю, гармонічні «плями», що повторюються як фіксація об'єктивного, дещо статичного, стану, колоритне використання педалі тощо.

Гармонічну основу мелодики «Сумного спогаду» складає нон-акорд, в якому тритон *b-e* викликає майже фізичне ущемлення, відчуття душевного жалю. Трьохшарова фактура втілює три тембрових плани – профундовий бас *d*, акорди заповнення та мелодичний голос. Підголосок у верхньому регістрі надає звучанню п'єси багатомірності – як відбиття того, що здавна бринить у душі, і саме виконавець, який добре володіє майстерністю інтонаційного звукопису, має від-

чуття гармонійної та реєстрової фарби, здатен втілити всю тендітність, сповідальність образного строю «Сумного спогаду».

Стан споглядання, вслухування, згадування порушує «Дивний танок». В просторі циклу п'єса немов виконує функцію «повернення до реалій життя». Це твір токатного типу з ознаками рондальності. В. Борисов трактує жанр токати у дусі традицій композиторів ХІХ ст., у витриманій техніці *martellato*. Кластерність зі звуковою фарби перетворюється у цій п'єсі у дієвий фактор руху; механістичність, інтонаційна жорсткість, характерна ритмічна напруга пунктирного мотиву, організованого стабільною пульсацією дводольного метру, створюють дещо гротескний образ. Контраст між тематичними та розробковими розділами пов'язаний із втіленням жанрових відтінків токатності – елементи скерцозної танцювальності, що втілюють атмосферу народного музикування, змінюються «чистою токатністю», побудованою на репетиційній техніці. Багаторазове повторення дружної ритмічної теми, своєрідна, насичена хроматизмами мелодика, що розгортається у стабільному механістичному русі, створюють яскравий, багатозначний образ.

«*Perpetuum mobile*» (етюд). Фактура п'єси побудована на остинатній фігурації дрібних тривалостей, що, звісно, викликає асоціації з механістичним рухом. Музична тканина п'єси складається із синхронного розвитку двох фактурних прошарків. Фігурації нижнього – в обсязі нони, дисонантність якої нівелюється квінтовым заповненням. У повній відповідності з нижнім прошарком рухається ритмічно узгоджений верхній, але його інтонаційна будова відмінна – остинатна фігура шістнадцятих складається з терцевих та секундових інтонацій, і цей інтонаційний мікст – поєднання квінт, терцій, секунд «під дахом» квартолей стабільно рухається у часі. Але втручання «реальної дійсності» – порушення остинатності руху та інтонаційної стабільності (тт. 23–25) – призводить до зупинки у модифікованому *C-dur* (зупинка явно не кінцева – тональність забарвлена мінорною секстою, тому створюється відчуття, що «далі буде»).

Друга частина простої двочастинної форми твору – спроба знову запустити двигун, але на іншому, більш енергійному рівні – замість шістнадцятих у фігурації з'являються дрібніші тривалості, інтонаційна будова ускладнюється, з'являються ходи на септими замість квінт,

звуковий діапазон розширюється, напруження зростає, стабільність супроводу змінюється синкопованим «гальмуванням» акордів, побудованих за квартовим принципом. Саме завдяки цим «додатковим зусиллям», майстерно та з гумором втіленим композитором музичними засобами, рух призводить до цілі – зупинки у *C-dur*. Подорож, хоча і з великими складностями, закінчилася вдало, але засвідчила, що «вічного двигуна» не існує і прекрасна мрія знову розбилася у зіткненні із реаліями життя.

Яскрава емоційність, відвертість, пафос вислову п'єси «Біля братської могили» обумовлені жанровою спрямованістю твору та підкреслені романтичним втіленням: «лістівською» фактурою, гіпертрофованою динамікою. Ознаки траурного проводу – повільний статичний рух з пунктирним ускладненням, підкреслена важкість сильних долей чотирьохдольного метру, динамічний профіль твору, що спрямований на втілення ефекту наближення звучання, низхідні мелодичні конструкції надають п'єсі характеру «репліки у діалозі з Ф. Шопеном» із використанням традиційної для жанру епітафії «системи знаків».

«Скерцо» – завершальна п'єса циклу. У творі панує ігрова стихія – це народне гуляння із танцями, піснями у супроводі народних інструментів. В. Борисов майстерно користується тембровим багатством роялю для імітації звучання волинки, струнних, дерев'яних духових. Мелодика п'єси, у якій майстерно використовуються композиторські техніки ХХ ст., яскраво виявляє свою національну приналежність завдяки діатоніці, кварто-квінтовим інтонаціям, квінтовим остинато басу. Однак не тільки характер інтонування поєднує першу і останню п'єси циклу: споглядальний, у дусі народних награвань, мотив середньої частини «Імпровізації» набуває енергії життя у «Скерцо». Прийом *martellato* в епізодах (форма твору – трьох-п'ятичастинна з ознаками рондальності) безпосередньо адресує до «Дивного танцю», механістичності руху в «*Perpetuum mobile*». Все життєдіяльне, активне зібране у «Скерцо», і тільки настроєм легкого смутку та пафосному емоційному вислову немає місця в цій п'єсі, що виконує роль оптимістичного фіналу.

У творчому спадку *Марка Веніаміновича* Кармінського (1934–1995) твори для фортепіано займають важливе місце. «Разные пьесы» та «Домашний зоопарк», «Пёстрая тетрадь» та «Новеллеты», «Театральные

інтермедии», «Музыка для детей», «4 партити для фортепиано» та «27 пьес в трёхдольном ритме» – це калейдоскоп яскравих образів. І цей перелік можна продовжувати: прозора «Багатель» мі-мінор та аскетичне «Ларго», парадний «Торжественный выход», галантний «Менует», буфонадний «Карнавал», ліричний, повний суму вальс «Прощание с летом», хоральна «Lacrimosa», пристрасна «Печальная строка из Лорки» та ін.

Програмність та чітко визначена жанрова приналежність – особливість творчого почерку композитора: наприклад, в альбомі «Музыка для детей» первинні жанри представлені маршем «Похід ляльок», сумною полькою «Осінній день», ліричним наспівом «Степом, степом». Музичні форми – вільні: прелюдія «Біля зарослого озера» та інтермецо «Образа», класичні: скерцино «Ляльки танцюють», маленьке рондо «Улюблена казка».

Використання епіграфів до творів – ще одна особливість творчого стилю композитора. Мініатюра «Печальная строка из Лорки» відкривається рядками поета у перекладі М. Цветаєвої: «Начинается плач гитары, разбивается чаша утра». Своєрідними епіграфами є назви: «А над нами голубое небо», «Песня Золушки» та рядок з чарівного вірша Г. Гейне «Чтобы спящих не тревожить». Спочатку – слово, потім – звук. Думається, М. Кармінський володів особливим секретом сполучення звуків, що впливають на глибинні рецептори людської душі, викликаючи безпосередній, невимушений відгук, апелюючи до найкращого та світлого, до того, що має корені в дитинстві.

У синтезі зі словесним компонентом програмна музика має й інші засоби конкретизації: на звуковому рівні – це прийоми імітації; просторові ефекти, що відтворюються фактурними засобами, регістровою драматургією, різним тембральним забарвленням. «Печальная строка из Лорки» – яскравий приклад програмної музики М. Кармінського. Рефреном п'єси є вільно організована одноголосна мелодія у діапазоні септими. Метрична організація дуже гнучка: заявлена трьохдольність слугує цементуючим фактором формування, але індивідуалізована тема рефрену, що втілює суб'єктивне начало, вільно рухається у часі. Перемінний метр підкреслює плинність музичного руху. Взагалі, прагнення до безперервності розгортання музики – одна з найхарактерніших ознак творчого стилю композитора.

Як елемент звукопису виступає синкопований мотив, що імітує гітарний pizzicat'ний акордовий супровід. Докладні ремарки автора стосуються як темпу та характеру (*Moderato con liberta*) п'єси, так і її динаміки, інтонування та штрихів. Твір – яскравий приклад того, як М. Кармінський вміє показати динаміку становлення емоцій. Імппульсивність, нервова експресія буквально «пронизують» музичну тканину, але... спалах емоцій пройшов, лишилися тільки самотність і тиша – закінчує п'єсу проведення теми рефрену у прозорій інструментовці початкової стадії розвитку, але на якісно новому рівні – «після бурі – спокій».

Фортепіано можна назвати творчою лабораторією *Ігоря Костянтиновича Ковача* (1924–2003): першими творами композитора були «Етюд в тріольних ритмах» та «Фантастична соната»; до вступу в консерваторію він підготував п'єси «Вірменський танок» та «Прелюдія», його дипломною роботою був Концерт для фортепіано з оркестром сі-мінор, а останніми творами – альбоми фортепіанних п'єс «По сторінках музичних жанрів» та «Бембі-альбом».

Загальна позитивність світосприймання, щирість, експресія, рух – основні характеристики музичного іміджу І. Ковача [див.: 4]. Фортепіанні твори композитора відрізняються чіткою логікою побудови форми у поєднанні з безпосередністю музичного висловлення, увагою до колориту гармонії з особливою схильністю до квартовості, тяжінням до остинатності супроводження, підвищеною увагою до акустичних властивостей фортепіано.

У «Дитячому альбомі» – першому з виданих творів І. Ковача – один з «китів» професійної музики – танок – представлений композитором досить різноманітно. Цикл складають «Український козачок», «Мазурка», «Вірменський танок», «Полька». І. Ковач враховує специфіку початкового етапу навчання грі на фортепіано у музичній мові п'єс циклу: яскраві мелодії добре запам'ятовуються, піаністична фактура зручна та корисна з точки зору фортепіанної педагогіки, агогічні та динамічні вказівки, дотримання яких сприятиме оволодінню різноманітними ритмічними малюнками, докладно виписані. Особливістю музичної мови п'єс циклу є також використання альтерованих ступенів ладу, що надає звісну терпкість звучанню, сприяє розвитку гармонійного слуху учня.

«Вірменський танок» – калейдоскоп яскравих образів, концертна п'єса середньої складності, яка має чітку структуру – рондо зі вступом та кодою. Контраст повільного розгортання та енергійних закінчень мотивів – одна з драматургічних знахідок цієї п'єси. Динамічний план твору побудований за принципом накопичення: кожний епізод – гучніше, яскравіше, «фактурніше» – за допомогою арсеналу крупної фортепіанної техніки: октав, акордів, тремоло, яке композитор вдало використовує.

«Сонатина-пікколо» І. Ковача – справжній шедевр у творчому доробку митця. Проста та щира, разом з тим – елегантна, зручна піаністично та зрозуміла за конструкцією (тричастинна форма з контрастною середньою частиною майже поглинає вільно трактовану сонатність). Музичний матеріал експозиції та репризи складає невимушена, дуже органічна тема (викладена двічі із тональним зрушенням, що відсилає до сонатності). Як м'яч, вона котиться з вершини-витоку на тлі остинатної фігурації супроводу. Варіантні закінчення мотивів, синкопований ритм, хроматизація мелодики не дають заслабнути увазі слухачів. Динамічний план побудований за принципом контрастного співставлення, що надає темі то прохального, то наполегливого характеру. Середня частина – *Quasi Cadenza* – фантастичний, казковий світ: час зупинився, немає розподілу по тактах, тільки власна тривалість звуку має значення. Складні септакорди «обтяжені», як гроно, секундами (секунда у цьому розділі – інтонація-загадка, стимул подальшого розвитку), секундові зітхання у верхньому регістрі, сміливі співставлення звучностей, динаміки, ритмічна різноманітність – пунктир, синкопи, фермати тощо – усі ці чинники створюють атмосферу казки, пробуджують уяву виконавця. У репризі початковий образ, як варіант динамізації форми, спочатку викладається у повільному русі, збільшених тривалостях та контрастній динаміці (*ppp*), що надає темі не грайливого, а сумного характеру. Повернення експозиційної швидкості (*Allegretto*) та початкового типу викладення тематичного матеріалу, створюючи драматургічну арку, цементує форму.

«Інтермеццо» – вдалий внесок І. Ковача у ансамблевий фортепіанний репертуар. Чітка структура, яскравий тематизм, вміле використання оркестральних можливостей роялю, драматургія руху, боротьби, перемоги – особливості цього твору. Це музика дії, музика життя.

Головний лейтмотив – лейтмотив руху – остинатна фігурація восьмих супроводу, на тлі якої розгортаються усі тематичні побудовання експозиційного та репризного розділів. Перша тема – наступальна, дещо механістична. Рояль трактований як ударний інструмент. Друга викликає асоціації з мелодикою «Концертино» Д. Шостаковича – світла та енергійна, сповнена оптимізму. «Інтермеццо» є яскравим прикладом використання І. Ковачем поліфонічних прийомів музичного письма (хоча суто поліфонічних творів в його доробку немає) – стретти, органі пункти, канонічне проведення тем. У поєднанні з умілим використанням акустичних можливостей роялю створюється ефект величезного об'єму звуку, стереозвучання. Контрастна середина – зона суворой, пафосної скорботи. Мужня, декламаційного характеру, тема з ритмоформулою маршу повільно розгортається на тлі литавр супроводу. Стреттне проведення теми у різних регістрах роялю сприяє напруженості інтонування, поступове «обростання» підголосками природно збільшує об'єм звучання та його забарвлення, надає блиск та урочистість кульмінаційному проведенню теми-гімну. Фактура твору демонструє майстерність І. Ковача у володінні прийомами оркестрового письма: тембри різних груп інструментів (ударні, мідь, струнні) втілені за допомогою відповідних барв різних регістрів роялю, докладно виписаних агогічних та динамічних вказівок, що чітко спрямовують роботу виконавця на досягнення необхідного автору звукового ідеалу.

«Концертино» – віртуозна, досить складна п'єса (форма твору – вільна з ознаками рондо-сонати), наповнена яскравими темами-образами – вражає сміливим поведженням І. Ковача з фортепіанною фактурою. Можна з упевненістю сказати, що весь піаністичний арсенал вміло використаний композитором у цьому масштабному творі. Жорстко дисонуючі акорди-кластери вступу є його лейтобразом. З'являючись у розробці та кодї, він слугує єдності форми. В крайніх розділах експонується та підлягає розвитку хроматизована, інтонаційно загострена, дуже моторна тема, що рухається на тлі остинатної фігурації супроводу, створюючи ефект безперервності, стрімкості руху. Остинатна фігурація шістнадцятих супроводження пронизує майже всю музичну тканину «Концертино», також виконуючи роль лейтобразу – невпинності, дієвості музичного розвитку. Рояль використо-

вується як ударний інструмент з великими шумовими можливостями – литаври басів, мідь, дзвони у верхньому регістрі тощо. Педалізація слугує підсиленню звукових ефектів, але не в розділах «secco».

Підкреслимо, що деяка калейдоскопічність є особливістю композиторського почерку І. Ковача. Усі розділи, усі музичні побудовання мають чіткі категоричні закінчення; в жодному творі композитора для фортепіано немає плавних переходів, а тим більше – об'єднуючих побудов.

Володимир Михайлович Птушкін – народний артист України, композитор та піаніст – з особливим натхненням створює фортепіанну музику: сонати та сонатини, інвенції, збірки п'єс для фортепіано соло та фортепіанного ансамблю. Музика маестро упізнається одразу – В. Птушкін має яскраво виражений творчий почерк, власну систему прийомів виразності, гармонії, фактури. В першу чергу, це – складний метроритм, «пристрасть» до синкоп та пунктирів як носіїв і характеру, і дії. «Біогенно» пульсуюча ритміка, драматургічна яскравість, концертність, особлива театральність, «стихія гри» у музиці – характерні риси творчої манери композитора. Скерцозність у поєднанні з глибинним ліризмом – головні грані образності творів митця.

Вивчення п'єс з «Дитячого альбому» В. Птушкіна буде дуже доречним у курсі загального та спеціалізованого фортепіано. Безумовними чеснотами творів, що складають цикл, є узагальнена образність («Коломийка», «Українська токата», «Балалайки»), опора на первинні жанри пісні, танцю, маршу, зручна піаністична фактура.

Безумовно, викличуть інтерес студентів створені у руслі традиції фортепіанних ансамблів для юних музикантів сюїти В. Птушкіна для двох фортепіано – «Віндзорські жартівниці», «Театральний калейдоскоп», «Гуллівер», сповнені гумору, дотепних акустичних та фактурних «цікавинок».

Висновки. Питання фахового виховання знаходяться у центрі уваги музикантів-професіоналів з часів формування професійного музичного мистецтва. Курс загального та спеціалізованого фортепіано у музичному ВНЗ спрямований на пізнання музики у всій її різноманітності через фортепіано, оскільки саме фортепіанна підготовка в значній мірі обумовлює можливість широкого охоплення та глибинного засвоєння як фахових, так і музично-теоретичних дисциплін.

Досягненню цієї мети сприяє ретельно підібраний репертуар, цінним внеском в який є фортепіанні твори відомих українських композиторів, яскравих представників харківської композиторської школи – В. Борисова, М. Кармінського, І. Ковача, В. Птушкіна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Калашиник П. П. Риси стилю творчості В. Борисова [Текст] / П. П. Калашиник. — К. : Муз. Україна, 1979. — 112 с.*
2. *Кияновська Л. Українська музична культура [Текст] / Л. Кияновська. — Львів : Триада плюс, 2009. — 335 с.*
3. *Клин В. Українська радянська фортепіанна музика [Текст] / В. Клин. — К. : Наукова думка, 1980. — 314 с.*
4. *Тишко Н. Ігор Ковач [Текст] / Н. Тишко. — К. : Музична Україна, 1980. — 52 с.*

УДК 786.2.082.2:78.071.1 (477.54)

Оксана Данилова

ДЕСЯТАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА ВАЛЕНТИНА БИБИКА: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ДОМИНАНТЫ

Фортепиано XX столетия – инструмент бесконечно развивающийся. Для меня это самый теплый, выразительный и человеческий инструмент. У меня к нему любовь на всю жизнь. Это единственный инструмент, который звучит во всех моих ста опусах.

В. Бибик

Десятая соната для фортепиано (ор. 98) была создана Валентином Бибикиком в 1993 г. и посвящена известной пианистке Виктории Ивановне Лозовой, доценту кафедры специального фортепиано Харьковского института искусств им. И. П. Котляревского. После Десятой сонаты из-под пера художника появятся на свет ещё несколько

произведений для этого инструмента: «Ранняя музыка...» для двух фортепиано (1999), Третий концерт для фортепиано и камерного оркестра «Symbols» (2000), «Звоны и напевы» (2002). Как и прежде, композитор будет обращаться к фортепиано и его колористическим возможностям в жанрах камерно-инструментальной и симфонической музыки. Десятой фортепианной сонате Валентина Саввича свойственны как философичность, так и предельная искренность самовыражения. Именно эти качества музыки композитора оставили глубокий след в душах современных ему исполнителей и слушателей, а сегодня привлекают к себе внимание музыкантов уже нового поколения.

Цель предлагаемой статьи – выявить жанрово-стилевые принципы Десятой фортепианной сонаты выдающегося представителя украинской композиторской школы последней трети XX в. В. С. Бибика.

Фундамент исполнительской традиции фортепианной музыки В. Бибика был заложен когортой блестящих музыкантов – первых интерпретаторов его сочинений. Так, в начале 1980-х состоялась премьера Четвертой и Шестой фортепианных сонат в исполнении Сергея Полусмяка. Пятая и Седьмая сонаты прозвучали в поэтично-проникновенной интерпретации Татьяны Веркиной. «Соавтором»-интерпретатором Девятой и Десятой фортепианных сонат в последний период своего пребывания в Украине композитор избрал Викторю Лозовую, которая также была первой исполнительницей Трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 76 (1989), Второй сонаты для виолончели и фортепиано, посвященной памяти Г. Аверьянова ор. 85 (1991).

Опыт обоснования особенностей стиля и музыкального мышления В. Бибика содержится в статье В. Лозовой, где композитор рассматривается как яркий представитель неоромантизма в украинской культуре конца XX ст. «Погружение в авторский замысел, кажущаяся на первый взгляд антипианистичность фактуры постепенно открывают главное в сочинении В. Бибика: благодаря новаторскому использованию элементов музыкального языка (мелоса, исполнительских туше, динамики, артикуляции и в целом всей фактуры) открываются новые горизонты в трактовке фортепиано. Принципиальная антиударность фактуры предполагает бесконечно чуткое вслушивание

в “живой, биологический” рост каждого тона, каждой фразы. Сложная полипластовость фортепианной фактуры является тем путем, где рождаются моменты новой выразительности» [5, с. 162–163].

Основные принципы музыкального мышления, лежащие в основе композиторского стиля В. Бибика, были найдены им ещё в ранний период творчества, отмеченный экспериментаторскими тенденциями, ставшими базовыми для формирования стилистики его зрелых сочинений. Среди таких важнейших принципов – медитативность, синтез полифонических приемов письма с сонорным тематизмом, значимость тембрально-фонического колорита, создаваемого в фортепианных сочинениях во многом благодаря педальным эффектам.

Чтобы понять индивидуальные особенности сонатного мышления В. Бибика, обратимся к ранним образцам жанра, к числу которых относятся первые три сонаты, написанные в 1970 г. Эти произведения стали для Валентина Саввича творческой лабораторией, в которой шёл поиск собственной стилиевой интонации, с одной стороны, а с другой – происходило овладение сложившимися техниками письма XX ст. Экспериментаторские черты, свойственные сонатам этого периода, не могли не отразиться на их образности, о чём справедливо пишет Т. Веркина: «Не все сочинения В. Бибика равноценны в плане соответствия формы и содержания. Например, в ранних фортепианных сочинениях ощущался некий “холодок”, увлечение формой, поиск ради поиска...» [2, с. 15]. Безусловно, эти сонаты уступают последующим, но уже в них слышны отличительные черты трактовки фортепиано В. Бибином.

Четвертая фортепианная соната, посвященная И. Золотовицкой, ор. 41, 1981, стала рубежной в творчестве автора: «Саме ця композиція започатковує новий етап у діяльності В. Бібіка, позначений психологізацією жанру. Вона належить до найпоетичніших творінь художника; це, фактично, соната-поема, настільки органічна в ній єдність романтично піднесеної образності і форми втілення» [4, с. 4–5]. Позитивным мировосприятием наполнена музыка и Пятой сонаты для фортепиано, посвящённой Т. Веркиной, ор. 46, 1982, словно согретая внутренним светом и теплом – композитор назвал её «музыкой о счастье» [1, с. 152]. Эти сонаты уже в полной мере демонстрируют откристаллизовавшийся композиторский почерк В. Бибика.

Таким образом, в Четвертой и Пятой сонатах сложился уникальный синтез жанра и формы, воплощающий поиски композитором собственного авторского стиля. Углубленный лиризм, сочетающийся с излюбленными художником образами философского раздумья, в музыкальной стилистике находит выражение, в частности, в усилении роли мелодического начала и становится характерной чертой зрелого стиля В. Бибика. Другими словами, в этих сонатах для фортепиано формируется лирико-философский тип высказывания композитора.

Заметим, что тип сонатности в двух названных опусах характеризуется *камерностью*. Именно камерность, лишённая внешней бравуры и социальных лозунгов, сокращает дистанцию между слушателем и композитором (исполнителем) и способствует личностной окрашенности, интимности высказывания. Исповедальность, речевая интонация и спокойный темпоритм сонат воссоздают созерцательное мироощущение автора. Философская углублённость и психологическая насыщенность, пропитанные эмоциональным переживанием, приносят в произведения особую нотку искренности. Камерность находит выражение и в тяготении автора к микроструктурному тематизму. Трепетное отношение к каждому звуко-тону – вот что завораживает в произведениях В. Бибика и заставляет надолго оставаться в плену его музыки даже после того, как она отзвучала...

На наш взгляд, Десятая фортепианная соната имеет черты внутреннего родства с Четвертой и Пятой сонатами – зрелыми образцами жанра. Композиция Десятой сонаты одночастна. Напомним, что В. Бибик отказался от цикличности в Первой, Четвертой и Пятой фортепианных сонатах. Последняя фортепианная соната написана композитором по принципу свободно трактованного сонатного аллегро. В ней, по аналогии с сонатным творчеством А. Скрябина, происходит «насыщение жанра и формы поэмными признаками» [3, с. 196]. Этот романтический метод приносит в сонатный жанр не только лирико-психологический модус, окрашенный экспрессией самовыражения, но и особый тип образной концентрации, лаконизм и насыщенность, предельные на одну смысловую единицу времени. В Десятой фортепианной сонате В. Бибик опирается на генетически связанный с симфонической поэмой принцип монотематизма. Признаки поэмности встречаются и в симфонической музыке Валентина Саввича:

например, в одночастной Девятой симфонии «Pastorale» (op. 75) для большого симфонического оркестра, написанной ранее (1989).

Общность Четвертой, Пятой и Десятой сонат обнаруживается как в структурном, так и в семантическом планах. Прежде всего, это медитативность природы композиторского мышления, свойственная Валентину Саввичу, которая выражается в легко различимых слухом стилевых приметах музыки, таких как медленный темп, длительное переживание одного эмоционального состояния, монотематическое единство, разработочность на всех этапах сонатной драматургии, в свою очередь, приводящая к волновому принципу развития. В произведениях Мастера конфликт рождается не из внешнего противостояния – он вызревает во внутреннем мире личности. Так, в фортепианном стиле и стилистике Десятой сонаты находим опору на полифонические приемы письма в сочетании с сонорной техникой, пристальное внимание к фортепианному колориту, тембральному фонизму, семантическую информативность каждого отдельного инструментального тона и звукообраза, и даже – паузы. Следовательно, можно утверждать, что на протяжении всего творческого пути В. Бибикич остаётся верен этим выработанным принципам музыкального мышления.

Перейдем к анализу интонационной драматургии произведения.

Десятая соната открывается главной партией (Г. П.), состоящей из нескольких элементов. Первый из них (элемент «а») основан на гаммаобразном восходящем (по белым клавишам) и нисходящем (по черным) движении в пределах квинты, которое с появлением второго элемента темы приобретает роль остиной фигуры. Фигурации выполняют не столько колористическую функцию, ассоциируясь с импрессионистской звукописью, сколько создают атмосферу тревожной зыбкости. Этот фоновый рисунок, напоминающий хождение по кругу, способствует погружению в одно эмоциональное состояние. Начиная своё звучание в первой октаве, фигурации поступенно по звукам *C–dur'a* спускаются вниз, создавая ощущение объёма и регистрового разделения со следующим элементом Г. П.

На фоне фигураций появляется тема-мелодия (элемент «в»). Так с первых тактов сонаты проявляется принцип фактурной полипластовости, столь характерный для фортепианного стиля В. Бибикича. Тема-мелодия, изложенная вначале крупными длительностями

(половинные с точкой, половинные заливанные при размере 3/4), звучит так, словно в сонате нет тактовых черт, и она не ограничена метрическими рамками, настолько свободно её «дыхание». Даже синкопированный ритм не в силах разрушить мелодию, единую по своей мысли и фразе. При восприятии второго элемента Г. П. создаётся двойственное впечатление. С одной стороны, тема-мелодия написана очень цельно, с другой – большое информативное значение имеют звучание каждого отдельно взятого тона и интервальное соотношение между ними. В этом мы усматриваем творческое развитие украинским мастером принципов Д. Шостаковича, преемственность с его симфоническим стилем. Н. Горюхина, характеризуя музыкальный тематизм зрелых сочинений Д. Шостаковича, отмечает: «Каждый звук мелодии, темы становится весомым, значительным, и его тяготение, переход, скольжение, сопротивление движению или интенсивное устремленное целенаправленное разрешение, скачок или плавный переход к следующему звуку наполнены энергией связи или разрыва, энергией поступательного движения, сопротивления, торможения» [3, с. 220].

За краткий промежуток времени (пять тактов) тема-мелодия Г. П. сонаты взлетает с тона *h* первой до *e* третьей октавы, посредством интервального восхождения вначале на уменьшенную квинту, затем чистую кварту и, наконец, малую септиму. Достигнув вершины, она ритмически мелкими длительностями (триоль) по чистым квартам скатывается с неё до ноты *f* второй октавы, к закругляющей фразу щемящей интонации малой секунды, словно не в силах удержаться на столь быстро захваченной высоте.

Полёт темы-мелодии прерывается появлением третьего элемента Г. П. (элемент «с»), звучащего в малой октаве. Этот элемент контрастирует теме-мелодии не только звучанием в низком регистре, но и краткостью высказывания (два такта). Остинатность его изложения невольно наталкивает на ассоциации с «темой судьбы» из Пятой симфонии Л. Бетховена.

Второе предложение Г. П. представляет собой повтор первого в развитии. Диапазон темы-мелодии расширяется до *a* третьей октавы, но, так же как и в первом проведении, тема сразу спускается в триольной фигурации по звукам чистой и увеличенной кварт до

тона f второй октавы. А третий элемент Г. П. словно помогает «заземлить» это соскальзывание.

Г. П. сонаты получает развитие. Продолжает своё, завораживающее слушателя, нисхождение элемент « a ». Изложенный шестнадцатью, он, с одной стороны, создаёт метроритмический контраст написанной крупными длительностями теме-мелодии и элементу « c », с другой – способствует динамизации, постоянному внутреннему движению в рамках Г. П. Элемент « b » начинает своё звучание с a^2 восходящими секундовыми интонациями с последующим квинтовым скачком до g^3 . словно боясь угаснуть сразу, звук повторяется несколько раз восьмыми, подобно мерцанию далёкой звезды. Этот ритмический рисунок перебрасывает арку к третьему элементу Г. П., однако в верхнем регистре он звучит совершенно по-другому, его регистровая трансформация уже не несёт трагической образности. Тема-мелодия продолжает своё звучание, и, перед тем как спуститься вниз до e^2 , используя уже знакомую семантику темы (ч. 4, м. 2 и триольный ритм), она, точно кончиками пальцев, дотягивается до as^3 . В нижнем регистре появляется третий элемент « c », он несколько видоизменен. Подобно долго крутящейся в сознании мысли, которая, постепенно обогащаясь внутренним эмоциональным содержанием, выводит человека на новый уровень понимания действительности и самого себя, так построенному на одном звуке элементу стало «внутри себя» тесно, и он «вырос» до интонации малой секунды с характерным триольным рисунком, образованным благодаря принципу ритмического дробления. Можно говорить о взаимопроникновении семантических элементов внутри партии – триоль как характерный ритм элемента « b » вместе с секундовой интонацией ассимилировалась в третьем элементе Г. П.

Заключительное проведение темы-мелодии в экспозиции сонаты представляет собой неточную секвенцию предыдущей фразы, которая завершает своё парение в высоком регистре одиноко звучащим повисшим fis^3 . Третий элемент опять видоизменён, на этот раз произошло его ритмическое сжатие – звучит один тон – длительно выдерживаемая залигованная нота c малой октавы. Заканчивается Г. П. элементом « a », отмеченным ритмическими, регистровыми, динамическими изменениями. Изложенный восьмыми длительностями (а не шестнад-

цатыми, как первоначально), словно наделённый функцией соло, он звучит рельефно и выразительно, поднимаясь от *c* большой октавы до *gis* малой за краткий промежуток времени – четыре такта, в которых происходит всплеск от *pp* до *f*. Восхождение резко прерывается фермой, «приостанавливающей» эмоционально открытое высказывание автора.

Образный строй главной партии Десятой сонаты воссоздает мир размышлений зрелого человека, имеющего опыт потерь и разочарований, который, однако, ещё жив надеждой и верит в красоту человеческой души, незыблемость вечных жизненных ценностей. На наш взгляд, в ней явно присутствует симфоническое развитие: легко представить звучание главной партии в исполнении различных инструментов оркестра, услышать их тембры, которые в соединении создают красочное, фонически богатое полипластовое звучание, что ещё раз подчеркивает комплексный подход композитора-полифониста к «выстроенности» каждой линии.

В экспозиции Десятой сонаты отсутствует образный контраст между главной и побочной партиями, хотя структурная граница между ними ощущается достаточно явно благодаря наличию выписанной цезуры (фермата в целый такт). Побочная партия появляется как продолжение главной, раскрывая её новые грани. Опора на тематическое единство связывает творчество В. Бибика с традициями русской классической школы (П. Чайковский, С. Рахманинов).

Разработка Десятой сонаты строится по волновому принципу. Можно выделить три волны нарастания. Каждая последующая отличается большим фактурным насыщением, нагнетанием динамики и силой кульминации. Для разработки характерны частые темповые изменения, скрупулезно выписанные автором (с указанием метрономических обозначений). Кроме темпа *Adagio*, за рамки которого практически не выходит экспозиция сонаты, в разработке происходят смены темпа – *Andante*, *Moderato*, *Animato* и, наконец, *Allegro*, *Molto allegro*. Все темповые градации связаны с кульминационными волновыми нарастаниями и спадами, так же как и метроритмическая организация сонаты. Если экспозиция выдержана в размере 3/4, то в разработке происходит смена размера в зависимости от драматургических задач (концентрированности или развернутости музы-

кального материала). А в момент кульминации второй волны метрические изменения встречаются практически в каждом такте – 4/4, 5/4, 6/4, 6/8, 7/8.

Таким образом, зоны кульминаций отличают почти полный охват диапазона звучания фортепиано, ускорение и сжатие метроритма, обогащение фактуры (в кульминации третьей волны используются аккорды и октавы, не встречавшиеся ранее) и динамические нагнетания от *pp* до *fff*. Всё перечисленное выше в сочетании с полипластовостью фортепианного изложения способствует расширению пространственных границ, создавая ощущение, что слушатель находится внутри звуковой массы, словно окутан ею, или даже является её частью.

После напряженной разработки реприза возвращает к настроению экспозиции сонаты. Г. П. повторяется почти точно, за исключением «возникающих отзвуков» (ремарка автора) на остинатном тоне *h*³. Именно появление этого звуко-тона придает проведению темы иной колорит – появляется ощущение, что она поднимается в ещё более высокий регистр, и, подобно облакам, проплывает над всеми жизненными невзгодами, приобретая воздушность, хрустальную прозрачность.

Заканчивается Десятая соната хорально изложенной темой, выполняющей своеобразную функцию «голоса автора». Эта тема проходит в произведении трижды. Первый раз «голос автора» появляется в конце экспозиции, второй – строго, мощно (*fff*), призывно – в конце разработки, и, наконец, третий – в завершении всей сонаты, где эта тема звучит очень тепло и просветленно (*pp*), постепенно растворяясь и оставляя после себя звуковой шлейф.

Выводы. Десятая фортепианная соната увенчивает сонатное творчество В. Бибика, и, вместе с тем, наряду с симфонией для камерного оркестра «Летняя музыка» и 39 вариациями для фортепиано «*Dies irae*», завершает харьковский период творчества композитора. Посвящение сонаты В. И. Лозовой не случайно. Именно эта пианистка была одной из первых исполнительниц ряда произведений В. Бибика для камерного состава, написанных Мастером на рубеже 80–90 гг. XX в.

1. Десятая соната не только «замыкает» эволюцию сонатного жанра в творчестве В. Бибика, но и является одним из последних произведений для фортепиано. Сочинение отражает весь предшествую-

щий творческий опыт Мастера, одновременно «фокусируя» особенности его позднего мироощущения. Глубинные погружения в недра человеческого духа с «вечными» проблемами Жизни и Смерти напрямую связаны с духовной зрелостью художника.

2. В трактовке сонатного цикла В. Бибик возвращается к одночастности как форме, наиболее соответствующей психологии жанра, интимному, лирико-философскому типу самовыражения. После развернутых двухчастных Шестой (ор. 47, 1982), Седьмой (ор. 49, 1982), Восьмой (ор. 70, 1988) и трёхчастной Девятой (ор. 79, 1990) сонат сжатие сонатного цикла до одночастности в Десятой как следствие эволюции жанра в творчестве композитора утвердило камерность в качестве стилового признака сонатного мышления В. Бибика.

3. В основе драматургии сонаты лежит принцип монодрамы, предполагающий отсутствие внешнего действенного конфликта: «Автор на основе двух исконно лирических модусов – психологического переживания и философского осмысления – воссоздает художественную модель монодрамы с характерным для нее рефлексивным модулем сознания» [6, с. 185]. Внутренний конфликт, возникающий путем развертывания сокровенных мыслей и чувств героя во времени, находит свое драматургическое выражение через разработочность и волновой принцип развития.

4. Одночастная форма с чертами поэмности, обнаруженная в Десятой сонате, наряду с обращением к субъективно-лирической образности, наводит на мысль о связях творчества В. Бибика с неоромантическим направлением в музыкальном искусстве конца XX ст.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Веркина Т. Б. Ахматовская поэзия в музыке В. Бибика (вокальный цикл «Заветнейшее») [Текст] / Т. Б. Веркина // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. — Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. — Вип. 22. — Аспекти історичного музикознавства-II. — С. 152–158.*

2. Веркина Т. Б. *Современная советская музыка в учебном репертуаре вуза [Текст] : метод. реком. / Т. Б. Веркина. — Харьков, ХИИ, 1984. — Ч. I. — 23 с.*

3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы [Текст] / Н. Горюхина. — К. : Музична Україна, 1973. — 308 с.

4. Кононова О. В. Еволюція авторського почерку [Текст] / О. В. Кононова // Музика. — 1985. — № 5. — С. 4–5.

5. Лозовая В. И. О романтическом мироощущении в Девятой сонате для фортепиано В. С. Бибика [Текст] / В. И. Лозовая // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : сб. науч. тр. — Харьков, ХИИ, 1995. — С. 161–164.

6. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве [Текст] / Л. В. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

УДК 781.2 : 780.616.432

Наталья Рябуха

«ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ОБРАЗ МИРА» В ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЯХ С. Ю. ЮШКЕВИЧА

Актуальность исследования инструментального образа мира неразрывно связана с вопросами исполнительства, которые в современной ситуации находятся на новом этапе осмысления. В контексте музыкального мышления XX ст. окончательно сформировалась «новая музыкально-исполнительская поэтика» (термин И. Черновой), которая отражает изменение роли исполнителя в системе музыкальной коммуникации. Познание исполнительской концепции произведения предполагает не только оценку степени воплощения художественного замысла композитора, но и отношение интерпретатора к звуковой природе инструмента, которое и формирует *инструментальный образ мира*. Именно музыкальный инструмент всегда был и остается связующим звеном между внутренним миром композитора и «звучащим миром» исполнителя.

Понятие «инструментальный образ мира» отражает объективно-субъективную сущность исполнительского искусства, обнаруживает коммуникативную связь композиторского и исполнительского мышления через звуковой образ инструмента. Категория «звучо-

образ» вмещает иной уровень художественного мира – это *художественно-акустическая концепция инструмента*, отражающая *единство* способа мироощущения композитора и исполнителя через выразительно-акустические возможности инструмента в сочетании с исполнительскими приёмами и принципами.

В рамках данной статьи проблема инструментального образа мира будет рассматриваться на примере фортепианного искусства: трёхсотлетняя история его развития свидетельствует о существенном преобразовании звукового мира фортепиано техническими новшествами и фактурными решениями. Эта эволюция, в свою очередь, повлияла на формирование *звуковой модели инструмента*, отражающей принцип мышления и особое инструментальное звукоощущение как композитора, так и исполнителя-интерпретатора.

Таким образом, *цель* статьи – раскрыть понятие «инструментальный образ мира» как коммуникативную связь композиторского и исполнительского мышления, осуществляемую через звуковой образ инструмента, на материале фортепианных транскрипций нашего современника, представителя харьковской пианистической школы, Сергея Юрьевича Юшкевича – заслуженного артиста Украины, доцента кафедры специального фортепиано Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского. Эти сочинения украинского музыканта ранее не анализировались.

Степень научной разработанности проблемы. Базовое для нашего исследования понятие «звуковой образ фортепиано» впервые было обосновано Л. Гаккелем на основе типологизации этапов развития фортепианного мышления в культурном контексте первой половины XX в. [3]. В монографических трудах, принадлежащих перу выдающихся исполнителей – Г. Нейгауза, С. Фейнберга, Г. Когана и др., имеются отдельные высказывания о специфике фортепианного звучания и анализируются тенденции фортепианного исполнительства. Среди исследований последних лет в названных направлениях отметим диссертации российских ученых: В. Чинаева [8], Н. Мельниковой [6], Б. Бородина [2], Н. Иванчей [4]. Проблема жанра транскрипции в сфере композиторской деятельности наиболее полно раскрыта в диссертации М. Борисенко [1]. Отдельным вопросам фортепианного исполнительства и интерпретации посвящены также диссертации

Т. Веркиной, В. Москаленко, Т. Сирятской, О. Фекете и др. Однако понятие инструментального образа мира до сих пор не получило достаточно полного осмысления.

История исполнительского искусства содержит немало фактов, свидетельствующих об исключительном значении фортепиано в инструментальной западноевропейской культуре. Этот инструмент отличается всеобъемлющей способностью отобразить фактуру любого типа – от монодической (нередкой в сочинениях И. Стравинского, Б. Бартока, А. Шнитке), полифонической (произведения И. Баха, Д. Шостаковича, П. Хиндемита) до разнообразнейших типов фактурных наслоений в авангардных композициях XX ст. (произведения В. Сильвестрова, В. Бибика, Э. Денисова).

Художественно-акустические возможности фортепиано обеспечили ему широкую популярность и на большой профессиональной сцене в качестве концертного инструмента, и в сфере домашнего музицирования. Однако развитие представлений о звукообразе фортепиано напрямую связано как с формированием его конструктивных особенностей (XVIII–XX вв.), так и со становлением и проявлением *инструментализма как типа мышления* композитора. Последнее понятие связано не только с историко-культурным контекстом эпохи, но и с индивидуально-стилевыми чертами, которые моделируют отношение автора к инструментальной природе фортепиано, его звуковому потенциалу.

Наиболее полное раскрытие выразительного потенциала фортепиано связано с эпохой романтизма: особенности трактовки звукообраза инструмента в этот период могут быть переданы через такие категории музыкально-исполнительского мышления, как виртуозность, пианистичность, масштабность, оркестровость звучания. В современной картине мира звукообразная трактовка фортепиано обусловлена сосуществованием новых композиторских техник письма (додекафония, сериальность, пуантилизм, алеаторика, сонористика), которые привели к возникновению нетрадиционных для классико-романтической традиции приёмов игры и способов звукоизвлечения. К тому же, полистилистика, интертекстуальность, полисемантическая установка в раскрытии содержания порождают интерпретационный характер сознания как композитора, так и, в большей степени, исполнителя.

Таким образом, стилистические изменения и обновление представлений о звуковых возможностях инструмента формируют новую музыкально-исполнительскую поэтику и создают *звукообразную концепцию картины мира*, отражающую специфику звукового мироощущения композитора. *Инструментальный образ мира как исполнительская категория* раскрывает в трактовке звукообраза фортепиано инструментализм как тип мышления, отражающий родовые черты инструментальной культуры определенной эпохи.

Так, в каждой историко-культурной и художественно-стилевой среде формируется свой тип инструментализма, связанный с конструктивными особенностями и пониманием звуковой природы инструмента (спецификой звукоизвлечения), а также существующей исполнительской традицией, влияющей на индивидуально-стилевые параметры композиторско-исполнительского творчества. В связи с этим мы можем судить о своеобразии трактовки звучания фортепиано, анализируя приемы звукоизвлечения, принципы взаимодействия исполнителя со звуковым потенциалом инструмента, умение музыканта на этой основе создавать индивидуальную исполнительскую концепцию, отражающую инструментальный образ мира.

Для дальнейшего исследования специфики данной проблемы необходимо обратиться к жанру фортепианных транскрипций. Это связано со следующими соображениями. Транскрипция как вторичный музыкальный жанр объединяет композиторское и исполнительское мышление. Образуется своего рода «внутрихудожественная коммуникация» (термин М. Арановского) композиторского и исполнительского текстов – диалог на уровне индивидуально-стилевого и инструментального мышления. Транскрипция – это «зафиксированная интерпретация существующих художественных ценностей» [2, с. 12], «модифицированная знаковая система» [2, с. 21], отражающая специфику инструментализма как типа мышления в новом историко-стилевом контексте. Таким образом, этот жанр композиторско-исполнительского творчества является фиксированным художественным артефактом, свидетельствующим о формировании новой звукообразной концепции произведения, которая рождается в результате взаимодействия двух индивидуальностей – композитора и интерпретатора – с учётом природы инструмента.

Ярким подтверждением сказанному служат фортепианные транскрипции С. Ю. Юшкевича. Все созданные им сочинения этого жанра были опубликованы в 90 гг. XX в. во Франции, где также вышел в свет диск с их авторскими интерпретациями.

Объектом транскрипторского творчества С. Ю. Юшкевича стали всемирно известные классические произведения, которые обращены к «вечным» темам и сюжетам. Это избранные части оркестровых сюит И. С. Баха, старинные клавирные миниатюры Дж. Фарнеби, Концерт для двух органов А. Солера, «Литовская песня» Ф. Шопена, «Серенада» Ф. Шуберта, «Сегидилья» из оперы «Кармен» Ж. Бизе, «Менуэт» из Струнного квартета и «Прелюдия» из «Сюиты из украинских песен» Н. Лысенко, песня из кинофильма «Встречный» Д. Шостаковича.

Остановимся на фортепианных транскрипциях произведений И. С. Баха. *«Ария» из Оркестровой сюиты № 3, BWV 1068*, по замыслу самого композитора, является лирико-философским центром сюитного цикла. Жанровое определение сочинения подчёркивает вокальную природу интонирования, которая у И. С. Баха передаётся выразительными средствами скрипки как инструмента с характерным льющим певучим тоном. В транскрипции С. Ю. Юшкевича фортепиано передаёт чувственную красоту вокального мелоса за счёт (1) приближения инструментальной фразировки к особенностям певческого дыхания; (2) преодоления ударной природы звука («безударное» туше) и стремления к «пению на инструменте»; (3) создания с помощью педали акустических эффектов, позволяющих мелодии свободно царить в фактурно-гармонической вертикали.

Принцип «пения на рояле» с соответствующей фразировкой и агогикой был открыт ещё романтической музыкой. Трактовка звукообраза фортепиано у С. Ю. Юшкевича продолжает романтическую традицию, преломляя её сквозь призму современного темброво-акустического звукоощущения.

Так, фортепианная фактура у С. Ю. Юшкевича усложняется и полифонизируется, однако константными остаются музыкальная тема и форма-структура. Важной особенностью, отражающей специфику инструментальной и фактурной трансформации оригинала, является приём «игры в три руки», открытый также романтиками, создававшими

ми оригинальные фортепианные транскрипции (Ф. Лист, Ф. Бузони, С. Тальберг, Л. Годовский). Этот приём подчёркивает индивидуальное искусство регистровки интерпретатора – умение распределить фактуру между партиями обеих рук на трёхстрочном стане так, чтобы сохранить целостность и выразительность звучания. При этом многослойная фортепианная фактура у С. Ю. Юшкевича тонко дифференцирована. В ней есть чёткая конструктивная логика, делающая его транскрипции образцом высочайшего мастерства с точки зрения чувства стиля и изысканности.

Особого внимания заслуживает тембровая оркестровка звучания. Оригинальная тема И. С. Баха, звучащая в высоком регистре, в транскрипции С. Ю. Юшкевича транспонируется на октаву ниже – в певческий диапазон меццо-сопрано. А партии второй скрипки и виолончели подвергаются ещё более интересной трансформации – используются приёмы органной регистровки, соответствующие романтизированному образу органного стиля барокко. Так, иллюзия органного тембра создаётся с помощью сложных октавных, терцовых, секстовых и других удвоений, регистровых противопоставлений и красочно-колористической педализации, имитирующей акустику собора. Исполнитель получает возможность темброво-динамически и артикуляционно дифференцировать звуковую вертикаль, что, в свою очередь, зависит от его воображения и мастерства.

Фортепианная транскрипция *«Шутки» из Оркестровой сюиты № 2, BWV 1067, И. С. Баха* является примером воздействия скрипичной сферы на инструментальное мышление интерпретатора. Октавное дублирование голосов, богатство и насыщенность фактурного звучания, рациональное распределение скрипичных партий и техника быстрых регистровых переносов, имеющих смычковую природу – всё это отражает влияние специфики инструментально-оркестрового типа композиторского мышления на творческий процесс интерпретатора-пианиста. Он направлен на воссоздание выразительными средствами фортепиано особенностей скрипичного инструментализма при сохранении композиционной структуры баховского сочинения. Влияние особенностей скрипичной техники игры на формирование «фактурно-интонационной концепции» фортепианной версии данного произведения проявляется и в соответствующем расположении

звучающего материала на клавиатуре. По мнению М. Борисенко, частые позиционные перемещения подчёркивают ударную природу и оркестровые «политембровые» качества инструмента [1, с. 9]. Однако инструментальная и регистровая трансформация оригинала не приводит к кардинальному переосмыслению звукообразного содержания пьесы. Плотная фактура транскрипции, характеризующая своеобразие инструментального письма последней, формируется под воздействием «образа» скрипичной виртуозности в сочетании с художественно-акустическими и техническими возможностями современного рояля.

В фортепианных версиях вокально-инструментальных произведений Ф. Шопена, Ф. Шуберта и Ж. Бизе, созданных С. Ю. Юшкевичем, обращает на себя внимание наследование транскриптором романтической традиции камерной трактовки звукообраза фортепиано в сочетании с претворением принципов театрально-концертного стиля. Камерная ориентация транскрипций «Литовской песни» Ф. Шопена и «Серенады» Ф. Шуберта отражает «топос мечтательности»¹.

В оригинале «Литовской песни» Ф. Шопена лирико-драматическая образность оттеняется пасторальной и лирико-бытовой. В транскрипции С. Ю. Юшкевича темброво-колористическое и фактурное развитие песни, отличающееся лёгкостью и невесомостью, прозрачностью и воздушностью регистровки с «колоратурными» октавными удвоениями и «глубокими» басами, перебивается на кульминациях небольшими «оркестровыми» вкраплениями, создающими драматургический контраст. Появление фермат («смысловых пауз») свидетельствует о глубине и силе внутреннего конфликта. Так, камерность и господство лирико-созерцательной направленности в трактовке образности сочетается с принципом театральности: в небольшом эпизоде *a la mazurka* «зримо» воссоздаются характерные для этого танца жанровые особенности – подвижный темп, синкопированный ритм и др. Образно-смысловая направленность транскрипции С. Ю. Юшкевича

¹ Этот термин Л. Кириллина соотносит с периодом исхода классического стиля, в котором особое значение приобретает образ «нового героя» – человека, характеризующегося «способностью принимать все близко к сердцу, переживать каждое движение своей души как событие...» [5, с. 121].

восходит к прообразу шопеновской мазурки-воспоминания с чертами трагического монолога-размышления, в котором на первый план выходит песенно-ариозное начало.

Лирико-романтическая интонация *«Серенады» Ф. Шуберта* в транскрипции С. Ю. Юшкевича разрастается до возвышенно-лирического поэтического образа романтической мечты. Тема в пространстве «тающего в небесной вышине» аккомпанемента в сочетании с басовыми ходами в крайних нижних регистрах, обрисовывающих широкий фактурный контур, становится «путеводной звездой», светящей одинокому заблудшему страннику. Лиризм подчёркивают мелодико-интонационные и образно-смысловые «двойники» темы – вторы к основной мелодии в высоком регистре, создающие эффект «эхо». Если в начале транскрипции делается акцент на статической созерцательности, то ближе к её кульминации нарастают внутреннее беспокойство, неустойчивость, создаваемые переносом темы в средний регистр, укрупнением и углублением интонации в фактуре, насыщением её темброво-динамическими контрастами и полифоническими элементами. Таким образом, «Серенада» Ф. Шуберта в интерпретации С. Ю. Юшкевича обрела масштабы развёрнутой лирической пьесы с дымкой «ноктюрновости», чертами «романса без слов» и лирико-философского интермеццо, в которой переплетаются фактурно-интонационные отголоски позднеромантического стиля Ф. Листа, И. Брамса, А. Скрябина, С. Рахманинова, К. Дебюсси.

В жанрово-стилевом и фактурном решении транскрипции *«Сегидильи» из оперы «Кармен» Ж. Бизе* С. Юшкевича происходит переосмысление образа Кармен. Неповторимый испанский колорит, который композитор воссоздаёт, не привлекая фольклорный материал, с виртуозным мастерством передаётся в своеобразии ладовой окраски (сопоставление мажорного и минорного тетрахордов), характерных гармонических оборотах (S после D), «гитарном» аккомпанементе. С. Юшкевич темброво-динамически варьирует и фактурно усложняет созданный композитором звуковой образ с учётом возможностей фортепиано, многообразно претворяя ритмическое и ладовое богатство испанского танца. Контрастирующие мотивы, фактурные и гармонические элементы воспринимаются как всё новые грани страстного и темпераментного образа Кармен. Виртуозность, динамизм и развёр-

нутость кульминации свидетельствует о тяготении С. Юшкевича к монументальному пианизму Ф. Листа.

В фортепианных транскрипциях С. Ю. Юшкевича практически отсутствуют редакторские указания, регламентирующие выбор средств исполнительской выразительности. Как указывается в небольшом комментарии, исполнителю предоставляются полная творческая свобода и инициатива, дающие новую жизнь интерпретируемому оригиналу в соответствии с художественно-эстетическими взглядами и индивидуальным чувством инструмента, выражающим в конечном итоге личное отношение к музыке [9]. Изысканность культуры звука, «эстетизм» звучания, утонченность интонационного слуха и темброво-фактурного мышления, внимание к каждой детали – основные характеристики исполнительского стиля самого С. Ю. Юшкевича. Если говорить о поиске нового в трактовке звукового образа фортепиано, то в транскрипциях барочных произведений он ощутим в многообразии темброво-динамической колористики, создающей эффект политембровой структуры звучания. В итоге звукообраз фортепиано, предполагающий камерность как способ общения со слушательской аудиторией, несёт на себе отпечаток оркестрового мышления композитора.

Таким образом, в исполнительской интерпретации С. Ю. Юшкевичем созданных им фортепианных транскрипций сочинений, принадлежащих разным композиторам, эпохам и стилям, инструментальный образ мира неизменно отражает индивидуальное, личностное отношение интерпретатора к фортепианному звуку. Вспоминается высказывание Г. Нейгауза: «инструмент существует вне нас, это частица объективного внешнего мира, которую надо познать, которой надо овладеть, чтобы подчинить ее нашему внутреннему миру, нашей творческой воле» [7, с. 18].

В транскрипциях С. Ю. Юшкевича чувствуется взаимодействие «творящей руки» музыканта, его субъективного ощущения клавиатуры с художественно-акустическими особенностями инструмента, отражающее *инструментальный образ мира как индивидуальный способ мироощущения*. Последний, в свою очередь, выступает показателем исполнительского стиля, узнаваемого в объективных реалиях звукового горизонта музыкальной культуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / Марія Юрійвна Борисенко. — Харків, 2005. — 17 с.
2. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования [Текст] : дис. ... д-ра искусств. : 17.00.02 / Б. Бородин. — Москва, 2006. — 434 с.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века [Текст] / Л. Гаккель. — М. : Сов. композитор, 1976. — 296 с.
4. Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Наталия Павловна Иванчей. — Ростов-на-Дону, 2009. — 24 с.
5. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков [Текст] / Л. Кириллина. — М. : НТЦ «Консерватория», 1996. — 1 ч. Само-сознание эпохи и музыкальная практика. — 192 с.
6. Мельникова Н. И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Наталия Ивановна Мельникова. — Новосибирск, 2002. — 48 с.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога [Текст] / Г. Нейгауз. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 240 с.
8. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: (На примере фортепианного исполнительского искусства) [Текст] : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.02 / Владимир Петрович Чинаев. — Москва, 1995. — 48 с.
9. *Badinerie* [Notes] : transcriptions et arrangements pour piano de Serge Yuchkevitch / S. Yuchkevitch. — France : Suoni e colori, 1999. — 56 p.

**ФОРМИРОВАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ
В. В. КРАЙНЕВА**

Вклад выдающегося пианиста Владимира Всеволодовича Крайнева в украинскую музыкальную культуру трудно переоценить. С его именем связана целая эпоха в истории фортепианного искусства и педагогики. Тем не менее, система преподавания В. Крайнева – одного из выдающихся отечественных фортепианных педагогов – и те факторы, которые оказали влияние на формирование её принципов, пока *не становились предметом научного анализа*. **Цель** данной статьи – изучить генезис исполнительской школы В. Крайнева, ознакомившись с методами и принципами работы его творческих наставников. **Объектом** исследования, таким образом, становится отечественная фортепианная культура. **Предметом** – педагогическая система В. Крайнева.

Формирование пианиста-педагога, его профессионального мышления и навыков педагогического мастерства происходит в классе по специальности в процессе накопления не только исполнительских, но также теоретических и психологических знаний. Так, по мнению Ж. Дедусенко, одной из основных функций музыкальной педагогической традиции является создание алгоритмов различных видов деятельности [3, с. 6]. Закрепляясь в коллективной памяти, эти алгоритмы не только помогают сохранить исполнительские и педагогические принципы, но и обеспечивают коммуникативную связь музыкальных поколений. Основной компонент развертываемой во времени традиции – это пара «учитель – ученик».

Можно утверждать, что педагогические принципы будущего учителя формируются ещё в процессе обучения. При этом обучаемый может как сознательно *следовать* традиции своей исполнительской школы, так и *вступать в противоречие* с ней. Не случайно, говоря о музыкальном стиле, Е. Назайкинский отмечал, что последний «обладает значением – он отражает мир и выражает отношение к нему. Но он обладает также и культурной значимостью, задаваемой переключками и отталкиваниями от других направлений. Как ска-

зал бы М. Бахтин, стиль всегда диалогичен, он рождается и утверждается в споре с существующими» [5, с. 32]. Думается, что наблюдение ученого верно и по отношению к исполнительской традиции.

Сложившись в систему (понимание того, как и для чего учить), педагогические принципы могут так и остаться в латентном состоянии, если по каким-либо причинам музыкант не занимается педагогической деятельностью. Например, С. В. Рахманинов, вынужденный в юности давать уроки игры на фортепиано, страдал от этого. С. А. Сатина вспоминает, что «Рахманинов, получая большой гонорар, встречая в семьях учениц исключительно доброжелательное отношение, чувствовал непреодолимое отвращение к урокам и делал всё возможное, чтобы избежать их» [6, с. 4]. Блестящими исполнителями, так никогда и не пришедшими в педагогику, были В. Горовиц, Г. Гульд, С. Рихтер.

Что касается В. Крайнева, то он сознательно избрал стезю пианиста-педагога. Стремление передать свой опыт начинающим музыкантам естественным образом определило продолжение творческой биографии пианиста. В возрасте 43 лет В. Крайнев берёт класс специального фортепиано в Московской консерватории, некоторое время совмещая педагогику и исполнительство. А ближе к 50 годам В. Крайнев целиком посвящает себя педагогической деятельности. Пианист следует совету своего учителя, Г. Нейгауза – отдался педагогике лишь тогда, когда «вдоволь наиграешься». «А я, откровенно сказать, к пятидесяти годам уже так наигрался, – восклицает Владимир Всеволодович, – что успел выполнить почти все свои “исполнительские” задачи в этой жизни» [2, с. 3].

Несколько лет спустя (1992) В. Крайнев открыл фортепианную школу в самом центре Европы, быстро ставшую одной из авторитетнейших, привлекавшей музыкантов со всего мира: из России, Китая, Германии, Кореи, Франции. Среди выпускников класса В. Крайнева – концертирующие пианисты, победители и лауреаты многих международных конкурсов. Это Игорь Четувев, Динара Наджафова, Михаил Данченко, Екатерина Сканави, Илья Рашковский, Елена Колесниченко, Вадим Холоденко и многие другие. Их успех не только свидетельствует о педагогическом мастерстве В. Крайнева. Он подтверждает верность принципов, лежащих в основе музы-

кально-педагогической традиции, которую пианист унаследовал от своих учителей.

Фортепианная педагогика – своего рода искусство, особое умение помочь развиться талантливой личности, не лишив её права на самобытность. Этим искусством в полной мере владели учителя В. Крайнева, которые не только помогли развиться его уникальному исполнительскому дарованию, но и заразили пианиста тягой к музыкальной педагогике.

Первые шаги в своем музыкальном образовании В. Крайнев сделал в Харьковской средней специальной музыкальной школе-интернате (ХССМШ-и), воспитавшей целую плеяду выдающихся музыкантов-исполнителей, среди которых – В. и Г. Фейгины, Л. Чижик, Т. Гринденко, Т. Веркина и многие другие... Открытие музыкальной десятилетки в 1943 г. стало логическим продолжением формирования системы профессионального музыкального образования в Харькове, основы которой были заложены И. И. Слатиным, Р. В. Геникой, С. А. Брикнером и другими. Для работы в школе были приглашены лучшие музыкально-педагогические кадры города: С. С. Богатырёв, И. В. Добржинец, Н. В. Ландесман, А. Л. Лунц, Л. И. Фаненштиль и первая учительница В. В. Крайнева – М. В. Итигина. Достаточно скоро десятилетка стала значимым центром музыкальной культуры. Специально для её учеников давали концерты знаменитые музыканты: Глеб Аксельрод, Дмитрий Башкиров, Белла Давидович, Юлиан Ситковецкий.

Благодаря творческой атмосфере в школе и, конечно же, прекрасным харьковским педагогам, юные музыканты получали подготовку, которая позволяла им продолжать обучение в престижнейших консерваториях мира. В. Крайнев со словами глубокой признательности вспоминал о годах, проведенных в стенах ХССМШ-и. Первый преподаватель В. Крайнева – Мария Владимировна Итигина – принадлежит к зачинателям детского специального музыкального образования в Харькове. Она обладала большим педагогическим талантом и умела заложить фундамент профессионального мастерства, сохранив интерес ребенка к музыке. В одном из интервью В. Крайнев сказал: «Мне всегда везло с педагогами. В детстве это была Мария Владимировна Итигина. Как сложно в процессе начальных занятий добить-

ся заинтересованности ученика! Какие ответственные задачи стоят в этот период перед педагогом в отношении двигательного аппарата! Мария Владимировна великолепно владела этим искусством. Когда я приехал к Анаиде Степановне Сумбатьян, ей практически уже не приходилось заниматься со мной чистой технологией» [7, с. 2].

В школьные годы с В. Крайневым занималась и ассистентка М. В. Итигиной – Виктория Ивановна Лозовая, которую В. Крайнев также часто упоминал как одного из своих первых педагогов, познакомивших его с прекрасным миром музыки. В дальнейшем класс замечательного преподавателя В. И. Лозовой стал колыбелью для очень многих талантливых музыкантов. С её именем связаны интереснейшие страницы жизни Харьковской консерватории. В. И. Лозовая – неизменная участница концертов, выступавшая как сольный и камерный исполнитель, постоянно расширявшая свой репертуар и непрестанно совершенствовавшаяся. «Пианистка яркого романтического направления, – отмечает Е. В. Кононова, – В. И. Лозовая не оставляла равнодушных в концертных залах, где бы не выступала – в Харькове или Москве, Киеве или Ленинграде, где она была участницей знаменитых концертов-лекций Л. А. Энтелиса. Программы из произведений Ф. Шопена, Ф. Листа, Ф. Шуберта, А. Аренского в полной мере раскрыли её артистическую индивидуальность» [9, с. 129].

Таким образом, можно утверждать, что начинающий пианист В. Крайнев был окружен заботой лучших педагогов Харькова того времени. Их совместный самоотверженный труд на фоне выдающихся способностей юного пианиста дал прекрасные результаты, открыв В. Крайневу блестящие возможности для дальнейшего профессионального роста.

Талант В. Крайнева быстро развивался: в девять лет на юбилее школы он исполнил I часть Концерта Ре-мажор Й. Гайдна. Уже через год Владимир Крайнев играл весь Концерт с симфоническим оркестром Харьковской филармонии под управлением Израиля Гусмана. В этот же год состоялся первый в жизни В. Крайнева клавирабэнд. В первом отделении 11-летний пианист исполнил «Английскую сюиту» И. Баха и «Патетическую сонату» Л. Бетховена, а во втором – «Два интермеццо» Р. Шумана и «Блестящие вариации» Ф. Шопена. Отметим, что уже в юном возрасте В. Крайнев обладал не только

врожденной музыкальностью и эмоциональной свободой, но и железной выдержкой – качествами, необходимыми для выступления на большой сцене. Благодаря *ежедневным* занятиям с М. В. Итигиной к моменту переезда в Москву пианист слыл «невероятным виртуозом» [4, с. 21].

Начиная с пятого класса, В. Крайнев несколько раз в год ездит в Москву на прослушивание к известным педагогам-пианистам. К окончанию восьмого класса было принято решение о поступлении в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории. М. В. Итигина настояла на выборе будущего наставника – Анаиды Степановны Сумбатьян. «“Это уникальный педагог, вот у кого тебе бы учиться”, – сказала Мария Владимировна», – вспоминал В. Крайнев [4, с. 19].

А. С. Сумбатьян – ученица знаменитого профессора Санкт-Петербургской консерватории Анны Николаевны Есиповой. Выпускница класса Т. Летешитцкого, А. Есипова в молодые годы тяготела к уравновешенности и некоторой рационалистичности интерпретаций, точному воспроизведению «буквы» авторского текста. Однако постепенно в её игре всё более явственным становилось стремление к естественной простоте выражения, идущей от русской школы пианизма, в частности, от А. Г. Рубинштейна. Сочетание блестящей пальцевой техники и филигранного владения разнообразными оттенками звучания, отсутствие форсированного, тяжеловесного звукоизвлечения – эти особенности были присущи стилю А. Есиповой.

Педагогические взгляды пианистки главным образом основывались на художественных и методических принципах школы Т. Летешитцкого, берущей начало от В. Моцарта и Л. Бетховена. «Важнейшим в пианизме А. Есипова считала выработку свободы движения, развитие пальцевой техники (“активных пальцев”), добивалась “нацеленной подготовленности аккордов”, “скользящих октав”; развивала вкус к гармоничной, уравновешенной игре, строгой и изящной, безупречной по отделке деталей и лёгкой по манере выполнения» [1, с. 6].

Достойная продолжательница традиций своего педагога, Анаида Степановна Сумбатьян была одним из ведущих преподавателей-пианистов своего времени, воспитала двух лауреатов Международного конкурса имени П. И. Чайковского – Владимира Ашкенази и Влади-

мира Крайнева. Однако их именами далеко не исчерпывается список всемирно известных музыкантов, окончивших класс А. С. Сумбатьян. Среди них – Нелли Акопян, выигравшая в 1963 г. конкурс имени Р. Шумана; Тигран Алиханов – лауреат Международного конкурса имени М. Лонг в Париже; Оксана Яблонская, солистка московской филармонии, Сергей Безродный – клавесинист и пианист Государственного камерного оркестра «Виртуозы Москвы»; Максим Могилевский – победитель Международного конкурса пианистов в Токио в 1989 г., обладатель премии Фонда С. В. Рахманинова; заслуженные артисты России Константин Орбелян и Нина Коган. Список «звёздных» выпускников А. С. Сумбатьян можно продолжать, и все они с огромной любовью и благодарностью вспоминают педагога.

Так, О. Яблонская пишет: «Сумбатьян, несомненно, была выдающейся личностью и прекрасным педагогом. Как нужно играть, Анида всегда объясняла очень образно. У Сумбатьян было одно феноменальное качество: она имела особый нюх на талантливых детей, умела видеть алмаз в необработанной и внешне пока ничего не обещающей породе. У неё был ещё дар объединять, сплачивать, все её ученики ощущали себя единой семьёй. У некоторых это осталось и теперь, когда многие “наши” стали знаменитыми музыкантами» [8, с. 18].

Из воспоминаний многочисленных учеников А. Сумбатьян следует, что в своем общении с маленькими музыкантами она никогда не допускала фамильярности, а в игре – малейшего упрощения. В классе А. Сумбатьян большое внимание уделялось воспитанию художественного вкуса и чувства стиля. Для лучшего понимания образного содержания музыкального произведения А. Сумбатьян проводила параллели между музыкой и другими видами искусства. Например, во время разучивания «Темы с вариациями» П. Чайковского А. Сумбатьян предложила В. Крайневу обязательно прочитать повесть И. Тургенева «Степной король Лир». С этим же методом В. Крайнев столкнётся и во время учёбы в классах Генриха и Станислава Нейгаузов. А со временем принцип построения ассоциативного ряда «музыка – другие виды искусства» станет одним из основных в педагогической деятельности самого В. Крайнева.

В книге «Монолог пианиста» В. Крайнев пишет: «Фактически из класса Сумбатьян выходили уже сложившиеся музыканты. Помимо

музыки, Анаида Степановна приучала нас обращаться к литературе, живописи. Это очень помогало пониманию музыки, хотя, конечно, не отменяло необходимости заниматься часами. И когда ты уже понимал, как надо играть, отсюда вытекало и то, о чём ты играешь, что расскажешь своей игрой. Генрих Густавович придавал этому не меньшее значение, и, благодаря Анаиде Степановне, я пришел в его класс уже “вооруженным”. Нейгауз всегда старался выстроить ассоциативный ряд между музыкой, живописью, поэзией и прозой. Но первым педагогом, который начал развивать меня в этом направлении, была Анаида Степановна» [4, с. 23].

Отметим, что именно А. Сумбатьян раскрыла в юном В. Крайневе педагогический талант, пробудив в музыканте интерес к этому виду деятельности. В классе А. Сумбатьян практиковались занятия учеников друг с другом, что не только обогащало их музыкальный кругозор, но и заставляло взглянуть с иной стороны на собственное исполнение. Именно тогда В. Крайнев проявил себя не только как грамотный музыкант, способный услышать огрехи в чужой игре, но и как корректный педагог. К исполнительским проблемам сверстников ученик девятого класса Владимир Крайнев подходил со всей серьезностью и находил новые методы решения тех или иных технических задач. «Как я понял позже, именно на её уроках начали складываться мои представления об основах педагогики, ведь научить этому нельзя. Анаида Степановна говорила: “Вова, ты обязательно должен преподавать, это твоё дело”. Пока она была жива, я в течение долгих лет занимался со многими её учениками», – напишет В. Крайнев спустя годы [4, с. 26].

Что касается выбора программ, то к этому процессу А. Сумбатьян подходила весьма демократично. Репертуар подбирался с учётом не только физических и технических возможностей ученика, но и его музыкальных пристрастий. Так, за время учёбы в ЦМШ В. Крайнев обогатил свой репертуар произведениями, которые в дальнейшем стали «визитной карточкой» исполнителя. Это Вторая соната А. Скрябина, «Мефисто-вальс» и «Блуждающие огни» Ф. Листа, Третий концерт С. Прокофьева, «Баллады» и «Скерцо» Ф. Шопена.

В 1962 г. прекрасно подготовленный, обладающий блестящей техникой и музыкальностью, В. Крайнев успешно поступает в Москов-

скую консерваторию. В его творческой жизни начинается новый этап, связанный с обучением в классе корифея русской фортепианной школы Генриха Густавовича Нейгауза.

Г. Г. Нейгауз продолжил и развил романтическую традицию европейского пианизма XIX–XX вв., соединив её с достижениями русской исполнительской школы. Артистизм, элегантная свобода интерпретации, богатый образный колорит, широкая эрудиция – всё это выделяло Г. Нейгауза из ряда пианистов-современников. Его вклад в развитие отечественной фортепианной школы колоссален. Многочисленные выдающиеся музыканты – ученики маэстро – демонстрировали богатство звуковой палитры, романтический накал эмоций, высокую техническую оснащенность и интеллектуальный подход к интерпретации музыкального произведения. Анализируя научно-методические труды Г. Нейгауза, можно выделить ряд принципов, которыми он руководствовался в процессе педагогической деятельности:

- индивидуальный подход к каждому ученику;
- развитие образного мышления ученика посредством обращения к другим видам искусства;
- превалирование художественных задач над техническими;
- уважительное отношение к авторскому нотному тексту;
- трактовка фортепиано как инструмента, равного оркестру по темброво-динамическим возможностям.
- абсолютная свобода посадки за роялем.

Годы обучения у Г. Нейгауза стали основополагающими в формировании педагогической системы В. Крайнева, о чём последний говорил неоднократно.

В 1964 г. Г. Нейгауза не стало, и своё обучение В. Крайнев продолжил в классе Станислава Нейгауза, выдающегося пианиста, продолжателя знаменитой школы отца. С. Нейгауз был активно выступающим пианистом. Как и его отец, он был самобытен в трактовках композиторского замысла музыкального произведения. Его стиль отличался утончённостью, исполнение – вдохновенностью. Чувство меры, природный художественный вкус и врождённая скромность позволяли С. Нейгаузу передавать слушателям мир чувств композитора, оставаясь при этом самим собой. Принято считать С. Нейгауза преемником и продолжателем исполнительских традиций отца. Одна-

ко из воспоминаний В. Крайнева следует, что педагогический подход у Станислава Генриховича был несколько иной: «В педагогике Стасик был крайне педантичен: он мог бесконечно заниматься одним тактом, одной фразой, пока не достигал того, что считал нужным. Генрих Густавович работал более широкими мазками: если сравнить их обоих с живописцами, то Генрих был Ван Гогом, а Стасик – пуантилистом» [4, с. 47]. «Коньком» С. Нейгауза была педализация и, в особенности, полупедадь, которая так необходима в романтике, импрессионизме и, нередко, – в модерне. Этот прием В. Крайнев очень хорошо освоил и использовал в своей педагогической деятельности.

Время обучения в классе С. Нейгауза стало для В. Крайнева заключительным этапом в формировании его исполнительских и педагогических принципов, синтезировавших богатство образного мышления Генриха и изысканную утонченность Станислава Нейгаузов. При этом, безусловно, огромное влияние на формирование педагогических взглядов В. Крайнева оказали годы обучения у М. Итигиной и А. Сумбатян.

Подводя итоги, обозначим педагогические принципы В. В. Крайнева, сложившиеся как продолжение традиций русской пианистической школы, изложенные им в книге «Монолог пианиста» [4, с. 192]:

- поиск звука – основная работа пианиста;
- художественный образ сочинения – важнейшая составляющая интерпретации. Цель работы над интерпретацией – встать на точку зрения композитора;
- подход к фортепианной музыке с точки зрения дирижера;
- сочетание абсолютной свободы корпуса и «острых», упругих пальцев – залог благородного звука и технической отточенности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Болотов Ю. В. *Исполнительская и педагогическая деятельность А. Н. Есиновой в контексте отечественного фортепианного искусства [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Ю. В. Болотов. — Санкт-Петербург, ГОУВПО, 2008. — 207 с.*

2. Грум-Гржимайло Т. *Владимир Крайнев [Текст] : Творческий портрет / Т. Грум-Гржимайло. — М. : Музыка, 2004. — 48 с. — (Мастера исполнительского искусства).*

3. Дедусенко Ж. В. *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.01 / Ж. В. Дедусенко. — К., 2002. — 20 с.*
4. *Крайнев В. В. Монолог пианиста: Кого помню и люблю [Текст] / В. В. Крайнев ; послесл. Е. Баранкина. — М. : Музыка, 2011. — 192 с.*
5. *Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособ. для студ. вузов. — М. : Музыка, 1965. — 96 с.*
6. *Сатина С. Записки о Рахманинове [Текст] : [Воспоминания двоюродной сестры С. Рахманинова ; Ст. из «Нового журнала», Нью-Йорк, 1968, № 91] // Музыкальная академия. — 1993. — № 3. — С. 205–209.*
7. *Яковлев М. Владимир Крайнев [Текст] / М. Яковлев // Музыкальная жизнь. — 1980. — № 14. — С. 4.*
8. *Яблонская О. Маленькие руки. Тема с вариациями [Текст] / О. Яблонская. — М. : Музыка, 2011. — 68 с.*
9. *Pro Doto Mea [Текст] : Нариси. До 95-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського // Ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. — Харків : Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2007. — 336 с.*

УДК 784.3:78.01

Татьяна Киценко

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ГАРМОНИИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «ЦВЕТА И НАСТРОЕНИЯ» В. С. ГУБАРЕНКО

В. С. Губаренко является одним из наиболее ярких представителей музыкальной культуры Украины XX в. К рассмотрению его творческого наследия обращались такие исследователи, как И. Драч, Г. Полянская, О. Батовская, М. Загайкевич, Н. Некрасова. В их трудах на материале музыкально-театральных сочинений подробно раскрываются проблемы драматургии и жанрового поиска в творчестве В. С. Губаренко. Менее изученной страницей творческого наследия композитора остаются его камерно-вокальные произведения, что обусловливает **актуальность** их исследования. Совсем неизученной областью является гармонический язык произведений В. С. Губаренко,

отличающийся яркостью и новизной. *Цель* настоящей статьи состоит в раскрытии разнообразия гармонических приемов, подробном рассмотрении и систематизации различных аккордовых вертикалей и фактурно-гармонических средств, которые композитор избирает для передачи образного смысла стихов И. Драча, использованных в вокальном цикле «*Цвета и настроения*» – *объекте* нашего исследования. Принципы строения гармонической вертикали и их выразительная роль составляют его *предмет*.

Немало жизненных страниц связывают композитора с Харьковом и харьковской композиторской и музыковедческой школами. В. С. Губаренко родился и вырос в этом городе. В 1960 г. закончил Харьковскую консерваторию по классу композиции Д. Клебанова, где с 1961 по 1972 гг. и преподавал теорию музыки и композицию. Этот период был очень плодотворным для В. С. Губаренко. В годы работы в консерватории композитором были созданы оперы «Гибель эскадры» (1966), «Мамай» (1969), «Листи кохання» (1971)¹, балет «Каменный властелин» (1968), Первая и Вторая симфонии (1961, 1965), симфоническая поэма «Памяти Т. Г. Шевченко» (1962), камерная симфония № 1 (1967), Концертино для струнного оркестра, Концерт-поэма для виолончели с оркестром (1963), флейтовый Концерт (1965).

В целом 60-е гг. в искусстве можно охарактеризовать как период особого подъёма. В живописи, поэзии, музыке появляются различные новые тенденции, веяния. Одной из них является особое внимание к цвету, колористике, игре света и тени. Интересуясь современными течениями в искусстве, В. С. Губаренко создаёт вокальный цикл на стихи Ивана Драча «Цвета и настроения», который является неким синтезом поэтической и музыкальной колористики. Год его создания – 1965 – для В. С. Губаренко был особенно продуктивным: именно тогда на свет появились такие известные опусы композитора, как Вторая симфония и флейтовый Концерт.

Премьера цикла состоялась в Харькове в 1967 г. в исполнении преподавателя консерватории А. А. Костюка. Жанр произведения И. С. Драч обозначила как «лирические этюды для баритона в сопровождении фортепиано» [3, с. 45]. Определение понятия «этюды»

¹ Сочинение принадлежит к жанру монооперы.

в разных видах искусства (живописи, литературе, музыке) имеет три основных значения: 1) техническое упражнение, лишенное особых художественных заданий [4, с. 582]; 2) подготовительная работа, зарисовка, заготовка; 3) опыт, приобретающий самостоятельную художественную ценность [8, с. 418].

Несомненно, В. Губаренко, давая жанровое определение своему сочинению, использовал понятие «этюда» в третьем из приведённых выше значений. Несмотря на то, что вокальный цикл «Цвета и настроения» относится к числу ранних произведений композитора, его стилистика близка к таковой в сочинениях зрелого периода творчества В. Губаренко.

Рассмотрим *логику построения* цикла. В его центре – «Ночной» и «Лебединый» этюды, написанные в простой трёхчастной репризной форме. Они обрамляются «Фиалковым» и «Солнечным» этюдами, имеющими куплетно-вариационную форму. «Фиалковый» этюд играет в цикле роль вступления, а «Солнечный» – его логического завершения.

Помимо одинаковой формы в первом и последнем этюдах, автор использует тональные арки, которые создают целостность цикла. Заметна тенденция к постепенному усложнению тонально-гармонического языка на протяжении цикла. В «Фиалковом» этюде чётко прослеживается преобладание одной основной тональности – G-dur, хотя во вторых разделах куплета её оттеняют a-moll – тональность первой степени родства и g-moll – одноименная. «Ночной» этюд сразу заявляет о себе тритоновым соотношением своей основной тональности с таковой в первом этюде: G-dur – Des-dur. Средний же раздел трёхчастной формы отмечен тональной неустойчивостью, тотальным использованием эмансипированных аккордовых созвучий различной структуры и ладового наклона. «Лебединый» этюд интересен своей ладовой переменностью. Если в первой и третьей частях использован параллельно-переменный лад (f-moll – As-dur), то в середине композитор сопоставляет тональности секундого соотношения (Ges-dur – a-moll). Последний, «Солнечный», этюд представляет собой новый виток спирали в тонально-гармоническом развитии цикла. С одной стороны, автор возвращается к тональности G-dur, но, с другой стороны, он использует её для создания политональности.

Вторые разделы куплетов отмечены широким применением аккордов нетерцового строения (квинтаккордов, квартаккордов, кластеров).

Гармоническая ткань цикла, так же как и его форма, имеет ряд индивидуальных особенностей. Одной из них является широкое использование усложнённых аккордовых структур.

Аккорды с добавленными тонами преобладают в «Фиалковом» этюде. К ним относятся аккорды тонической и доминантовой групп с секстой (Т и D трезвучия, доминантовый квинтсектаккорд), тонической и медиантовой групп с квартой (септаккорды I и III ступеней).

Альтерированные аккорды также широко представлены в первом этюде. Это те же септаккорды тонической и медиантовой групп с пониженной или расщепленной квинтой.

Многочисленные тонико-медиантовые обороты подчеркивают неопределённость «синих сумерек».

Широко использован в музыкальном языке цикла фактурно-гармонический комплекс, образуемый параллельно движущимися септаккордами. Например, второй раздел первого куплета в «Фиалковом» этюде полностью построен на сопоставлении тонического септаккорда и септаккорда VI ступени. Тот же гармонический комплекс представлен и во втором разделе второго куплета, однако композитор меняет тип фактуры, разбивая каждый септаккорд на две отдельные терции, таким способом создавая больше динамики и подводя к основной кульминации первого этюда. В обоих разделах речь идет о фиалках, следовательно, аккордовый комплекс $VI_7 - T_7$ можно считать лейтгармонией первого этюда.

Ещё один пример такого фактурно-гармонического комплекса можно найти во втором этюде. По мнению И. Драч, «“Ночной” этюд – это бурная, страстная, огненная середина цикла. Представляет собой два образных начала: действенное и созерцательное. Одно отражается в бурной фигурации сопровождения, другое – проявляется в среднем разделе и длится до кульминации. Реприза оставляет неразрешенным заявленный вначале конфликт двух контрастных образных начал» [3, с. 46]. В этом этюде композитор воссоздаёт романтический облик «возлюбленной поэта», присутствующий в стихотворении И. Драча, её противоречивый характер, грани которого соответствуют **контрастным образным началам**. Действенный образ проявляется

в первой части и репризе. Основу фактуры составляют два пласта. Нижний пласт – волевой кварто-квинтовый ход к трезвучию III мажорной ступени. Верхний пласт – гармоническое остинато, изложенное в виде бурного нисходящего движения по звукам септаккордов секундового соотношения ($\mathbf{m}_{\text{мин.7}} - \mathbf{B}_{\text{маж.7}}$). *Созерцательный образ* воплощён в музыке с помощью совмещения разных аккордовых структур в одном вертикальном срезе, где нижний пласт представлен мажорными трезвучиями малосекундового соотношения, а верхний – противоположно движущимися трёхзвучными квартаккордами.

Особенностью цикла является остинатность, которая также предстаёт как его формообразующий фактор. Этот выразительный приём подчеркивает фактурно-гармоническое единство цикла, находя отражение во всех четырёх этюдах и способствуя, тем самым, целостности произведения. В «Фиалковом» этюде остинатный комплекс представлен мерной пульсацией тонического трезвучия с секстой, а в кульминации, на словах «Стих мой новую славит жизнь» – триолями повторяющихся больших мажорных септаккордов ($\mathbf{B}_{\text{маж.7}}$), а затем трёхзвучных квартаккордов. Начало и реприза «Ночного» этюда также построены на гармоническом остинато. Наиболее ярко остинатность представлена в третьем, «Лебедином», этюде. Как отмечает И. Драч, «композитор избирает жанровую модель колыбельной» [3, с. 46], вследствие чего фактурно-гармонический комплекс этюда складывается из двух контрастных пластов. Нижний пласт – выдержанное остинато двух квинт в малосекундовом соотношении. Верхний – простой двухголосный контрапункт. Интересна ладовая окраска каждого пласта: нижний имеет ярко выраженную фригийскую основу, верхний – элементы дважды гармонического лада. Таким образом, в третьем этюде присутствует полиладовость². В «Солнечном» же остинатность представлена не просто квинтами, а пятизвучными квинтаккордами, создающими красочные пространственные эффекты.

Широкое применение в двух первых этюдах цикла получает такой гармонический приём, как вертикализация звукоряда. «Аккорд как ре-

² От греческого «многочисленный» и «лад» – смешение различных ладов при единой тонике, многообразии типов ладотональности и разного рода хроматических ладов [4, с. 26–27].

зультат вертикализации того или иного звукоряда, созвучие как воспроизведение отношений линейного ряда тонов в отношениях вертикального ряда тонов. Таков путь происхождения, деривации аккордов из звукоряда, серии звуков, лежащих в основе ладотональной, высотной системы. Взаимодействие тонов, переключение из горизонтальной в вертикальную координату, – характерный стилистический принцип, применяемый в начале века Скрябиным. Знаменитый “Прометеев аккорд” является примером аккорда-лада, аккорда – звуковысотной модели, гармонии, несущей уникальную семантическую, сонористическую и конструктивную нагрузку» [2, с. 28]. «Таким образом, структура аккорда оказывается непосредственно соотносительной со структурой звукоряда, и тоны, несомненно, дают о себе знать в большей или меньшей степени – как первичные элементы аккорда, определяющие “сетку” отношений в нем. При классификации аккордов, однако, этот уровень отношений обычно не учитывается, и в качестве существенного дифференцирующего признака фигурируют интервалы» [2, с. 29].

В первом этюде – «Фиалковом» – велика роль такого рода усложнённых гармонических структур. В начале первого куплета тоническая функция представлена тоническим трезвучием с секстой, а во втором она усложняется до звучащей в одновременности мажорной пентатоники. Таким образом, фактура второго куплета представляет собой квинтовый выдержанный бас и равномерную пульсацию дискретного ангемитонного кластера. Такое гармоническое решение в целом даёт просветлённое звучание. Завершается этюд также вертикализированным пентатонным звукорядом мажорного наклонения. Однако в этот раз пентатоника представлена в виде пятизвучного квинтаккорда (g-d-a-e-h). Следовательно, несмотря на общую ладовую принадлежность, при классификации эти аккорды необходимо отнести к разным группам.

Гармоническая ткань второго этюда – «Ночного» – также содержит аккорды-лады, представляющие собой мажорную пентатонику, взятую от разных звуков. Однако, в отличие от предыдущего этюда, в «Ночном» налицо полипластовость фактуры: нижний пласт – мажорное трезвучие (e-gis-h), верхний – трёхзвучный квартаккорд (cis-fis-h), которые в совместном звучании представляют вертикализацию мажорной пентатоники (e-fis-gis-h-cis).

Отдельного внимания заслуживает последний, «Солнечный» этюд, который играет роль финала в цикле. Подобно первому этюду, «Солнечный» написан в куплетно-вариационной форме. Как и в «Ночном», в нём ярко очерчены грани двух образных планов: действенного и созерцательного. Этюд открывается бурным встречным движением шестнадцатыми. Такое широкое по диапазону непрерывное фактурное движение точно характеризует поэтический текст: «В безбрежных тех просторах голубых». Начало представляет действенный образ и создаёт некую реминисценцию «Ночного» этюда, однако выдержанная квинта в басу отсылает нас и к «Лебединому». Говоря о гармоническом наполнении этюда, необходимо отметить его яркую политональную основу. Верхний слой фактуры представляет собой нисхождение по звукам тонического трезвучия G-dur, завершающееся акцентированным движением по звукам трехзвучного квартаккорда. Нижний слой принадлежит тональности Es-dur и представлен остинатным чередованием тоники и септаккорда II ступени с пониженной квинтой. Таким образом, эту гармоническую систему в целом можно определить как гармоническую битональность с равновесием субтональностей. Второй раздел второго куплета репрезентирует созерцательное образное начало, но, если в «Ночном» этюде оно воплощалось с помощью вертикализованного пентатонного звукоряда, то в «Солнечном» его сменяют широкие пятизвучные квинтаккорды с удвоениями. В фактурном плане это остинатный квинтаккордовый комплекс с секундовым сдвигом в середине раздела и возвратом на исходную высоту в конце. Связка между разделами куплета построена исключительно на нетерцовых структурах (дискретных кластерах, трёхзвучных квартаккордах), которые придают ей тревожный, неопределённый характер.

Итак, «Солнечный» этюд является полноценным финалом цикла, вобравшим в себя и его основные образные начала, и все фактурные и гармонические способы их воплощения.

В книге И. Драч «Композитор В. Губаренко: формула индивидуальности» прослеживается мысль о том, что, «отдавая дань обязательному в искусстве советской эпохи оптимизму выводов, Губаренко воспользовался в финальной части цикла эффектным “Солнечным” этюдом. Но “солнечная” часть цикла оказалась совсем чужой» [3, с. 45].

В подтверждение этой мысли приводится письмо музыковеда В. Тимофеева, который отмечает, что «Солнечный» этюд показался ему менее удачным: «Звучить він якось приглушено у барвах, навіть важкувато» [3, с. 45]. Возможно, с точки зрения тематизма и фактурно-гармонического материала он и не является ярко индивидуальным, но, с точки зрения целостности цикла, он становится вершиной его концепции, его смысловой и музыкальной кульминацией. Во второй редакции цикла, где оставлен лишь «сумеречный» триптих, цикл приобретает черты сюитности, лишаясь множества формообразующих моментов.

Выводы. Все четыре этюда создают неповторимые «цвета и настроения», воплощению которых способствует, прежде всего, гармония. А именно, огромное разнообразие фактурно-гармонических приемов:

- различное усложнение аккордовых структур (аккорды с добавленными, заменными, побочными тонами, альтерированные аккорды);
- широкое использование параллельно движущихся септаккордов терцового (медиантового) соотношения;
- гармоническая оstinатность как особенность и формообразующий фактор цикла;
- вертикализация ангемитонного звукоряда (создание с помощью одного звукоряда различных в интервальном отношении аккордовых структур);
- яркие тональные сопоставления, переменного-параллельная ладо-тональность, политональность, полиладовость;
- использование аккордов нетерцовой структуры (квартаккордов, квинтаккордов, кластеров).

Подобное многообразие фактурно-гармонических приёмов способствует точной передаче образного строя каждого этюда и смены настроений внутри них. Композитором широко применяются самые разнообразные виды вертикальных структур: кластеры, аккорды терцового строения, квартаккорды, квинтаккорды, аккорды, образованные путем вертикализации звукоряда. Вокальный цикл В. С. Губаренко «Цвета и настроения» являет множество примеров органичного сочетания терцовых и нетерцовых принципов организации аккордовой

вертикали, что лишний раз свидетельствует о мастерстве композитора и прогрессивности его взглядов и творческих устремлений.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гуляницкая Н. С. *Современная гармония [Текст] : Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов / Н. С. Гуляницкая. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1977. — Лекция 1 : Аккордовый материал. — 55 с.*
2. Драч І. С. *Композитор В. Губаренко: формула індивідуальності [Текст] / І. С. Драч. — Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.*
3. Овсянникова Т. Ю. *Этюд [Текст] / Т. Ю. Овсянникова // Музыкальная энциклопедия / ред. кол. : Ю. В. Келдыш (гл. ред.) [и др.]. — М. : Советская энциклопедия, 1982. — Т. 6. — С. 581–582.*
4. Паисов Ю. *Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века [Текст] / Ю. Паисов. — М. : Музыка, 1977. — 391 с.*
5. Скорик М. М. *Структура і виражальна природа акордики в музиці XX століття [Текст] / М. М. Скорик. — К. : Музична Україна. — 1983. — 160 с.*
6. Холопов Ю. Н. *Функциональный метод анализа современной гармонии [Текст] / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы музыки XX века. — М. : Музыка, 1978. — Вып. 2. — С. 169–199.*
7. *Этюд [Текст] // Популярная художественная энциклопедия / ред. кол. : В. М. Полевой (гл. ред.) [и др.]. — М. : Советская энциклопедия, 1986. — С. 418.*

УДК [784.3 : 781.68] : 78.071.1(477.54)

Лариса Деркач

ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЭЗИИ ЛЮБВИ В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ В. ЗОЛОТУХИНА

Так случилось, что сборник сочинений в жанре камерно-вокальной лирики оказался последним изданием, опубликованным при жизни композитора, которому он лично придавал большое значение. В этой последней вокальной тетради (2008) собрано лучшее, что представляет камерно-вокальное творчество **Владимира Максими**

ча Золотухина в разные годы: «Три романса на стихи Леси Украинки», а также новые опусы – «Очам твоей души», «Элегия», «Колыбельная», «Джемми», «Не журися, дівчинонько», «Кто ты, скажи» [1].

Цель нашей статьи – выявить стилевые доминанты камерно-вокального творчества В. Золотухина в контексте национальной и жанровой традиции 70–90 годов XX ст., на основе личного опыта концертирования и творческого общения с композитором раскрывая интерпретационный аспект деятельности исполнителя-вокалиста.

В современном вокальном исполнительстве и его высшей художественной сфере – интерпретировании – наблюдается синтез двух основных способов интонационного мышления – камерно-вокального и оперного. Творческое воспроизведение певцом новейших сочинений его современников обнаруживает две тенденции интерпретирования как *разновидности творческой деятельности вокалиста* в области камерно-вокальной лирики. В первую очередь, *охранительную*, связанную с национальными и индивидуально-стилевыми *традициями* камерного жанра, его мироощущения и философского мирозерцания (интимность, психологизм, изменчивость и богатство душевного мира, концентрация духовной силы лирического героя). Вторая тенденция – *новационно-деятельностная* – результат трансформации сложившихся исполнительских стереотипов, поиска личностных механизмов творчества поэта и композитора. Премьерный опыт становится для слушателей «художественным открытием» (Л. Мазель), ориентированным на осмысление духовных ценностей *коммуникации автора и интерпретатора*. Для автора статьи таким открытием стали творческие встречи с В. М. Золотухиным. Для исполнения своих романсов композитор искал певицу, которая смогла бы тонко передать оттенки лирических состояний души, обладая при этом большим оперным голосом. К счастью, без долгих раздумий он доверил эту миссию мне. Так началось наше творческое содружество, результатом которого стала новая версия произведения – его *исполнительская концепция*.

Многогранность таланта В. М. Золотухина открывается в разнообразии лирических впечатлений, переданных в романсах – «зеркале души» композитора. Так, монолог Леси Украинки – романс «*О, знаю я*» – щемяще перекликался с его чувствительной поэтической натурой, страдавшей от несовершенства современной действи-

тельности. Романсу не случайно дано жанровое обозначение «Ария». Достаточно широкий диапазон, тесситурно сложные эпизоды, явно не «романсовые» протяжённость, драматургическое развитие, штрихи, интонирование – всё это было в поле зрения Владимира Максовича. Следуя его творческой задумке, при создании концертной версии романса мы искали выразительные тембры и интонационные краски; приходилось даже менять вокальные технологии, подбирая новые, дающие возможности для более яркого и мощного раскрытия смыслообраза романса.

«*Бахчисарай*» завораживает своей таинственностью, прозрачной созерцательностью, духовной чистотой. Он достаточно сложен для исполнения именно оперным певцам, так как требует безукоризненного владения пиано в высокой тесситуре, идеально ровного звуковедения (кантилены). Эти технические средства, в первую очередь, помогают создать тонкий поэтический образ романса. Но без ощущения вдохновенности и отрешенности от мирской суеты, которые должны искренне исходить от певца, создать образ, адекватный композиторскому замыслу, невозможно. Романсы В. М. Золотухина можно исполнять, только сопереживая всей душой, с полной отдачей. Вот тогда-то и возникает момент творческого единения, великого таинства рождения нового произведения¹.

«*Элегия*» на стихи И. Северянина, созданная в конце 90 годов минувшего столетия – яркий образец любовной лирики, репрезентант мелодического дара композитора. Вокалисту-интерпретатору импонируют его способность «пропевать» лирическое чувство на широком дыхании, с интересным мелодическим рельефом, в чётко заданном метроритмическом движении (в данном случае – вальсовом). Мелос В. Золотухина интонационно насыщен и богат ассоциативно-жанровыми аллюзиями, очень пластичен и романтически искривлен. Кажущаяся вокально-техническая простота «Элегии» обусловлена использованием кратких мотивов, небольшого диапазона сопрано, чётких кадансовых построений, помогающих установить синтаксис песенной формы. Миниатюризм жанра помогает певцу адаптироваться

¹ Презентация этих произведений состоялась на творческом вечере Владимира Максовича в Москве, в рамках «Дней украинской культуры» (2002 г.).

к проблемам сложного художественного текста, отражающего миро-созерцание поэта и композитора – ведь именно на его основе должна строиться модель исполнительской концепции.

С точки зрения формирования внутреннего слуха и художественного вкуса вокалиста – необходимых механизмов исполнительской интерпретации – очень важно ощущение гармонического стиля, который складывается как единство вокальной и фортепианной партий романса: ажурная вязь фортепианной фактуры – мелодически насыщенная и подвижная – регулируется гармонической вертикалью. Доля хроматизации в условиях отсутствия выписанных при ключе знаков тональности, безусловно, значительна («хроматическая диатоника»), однако речь идёт, скорее, не о сложности аккордовых комплексов, а о степени узнаваемости авторского стиля за счёт гармонической интонации. Среди других гармонических элементов, влияющих на жанровую стилистику романса – регулярность гармонической (вальсовой) пульсации, опора мелодии на звуки тонических трезвучий (или других модальных построений) и их обращений.

«Элегия» открывается 12-тактовым инструментальным вступлением, в котором обыгрываются движение из неопределённой ладогармонической сферы, почти атональной (сцепление двух малых терций, дающих звучание уменьшенного трезвучия, переход к квартсекстаккорду тональности *cis-moll*) и неожиданное разрешение в *c-moll*. Выбор тональности *c-moll* не случаен. По нашим наблюдениям, она входит в жанровый генотип любовной элегии русских и украинских композиторов XIX–XX ст. (наряду с *d-moll*), характеризую тип «несбывшейся любви» (Г. Гачев). Основная тема «Элегии», *canto*, заключена в ладогармонический вальсовый «каркас» фортепианного сопровождения, где начало и окончание мелодических фраз *canto* всякий раз тонально устойчиво: квинтовый тон открывает мелодию, терцовый (мажорный!) завершает её экспозиционную строку. Свободное развертывание мелоса захватывает в дальнейшем и тонический секстаккорд на широком октавном взлете, и малую септиму с разрешением в тональность VI ступени, и эллипсис из бемольной сферы в диезную (входящий в стилевую интонацию фортепианного вступления). Четырёхтактовые синтагмы соответствуют поэтической строке и способствуют рифмовке кадансов.

Сдвиг в дизонную сферу в мелодике *canto* (во втором предложении) с обратным возвращением в бемольную в зоне каданса связан с семантикой поэтического текста («*Но отчего на личике усталом глухой тоски неизгладимый след?*»). Очевидно, заложенная в настроении элегического образа *мера авторского отношения к Слову* у В. Золотухина диктуется его оптимистичным взглядом на мир и окрашена философской мудростью с достоинством прошедшего через горнило жизненных страстей Человека (с большой буквы), художника. Отсюда мелодический рельеф строится сначала как движение вверх (усилие преодоления «глухой тоски»), а затем – как возврат на исходные позиции вниз, к бемольной сфере, «на круги своя».

Отметим фактурное «совмещение» мелоса в обеих партиях: фортепиано либо дословно вторит *canto* («унисон сердец» как цельность, полнота любви), либо гармонически поддерживает акцентные тоны партии солиста (темброво-гармонический «резонанс»). Этот принцип нарушается в среднем, развивающем разделе «Элегии». Характерен заключительный каданс экспозиции романса, открытой в *Es-dur*!

Средний раздел выделяется благодаря драматургическому развитию образа лирического героя. Его светский, вальсово раскрепощённый тон сменяется глубоким раздумьем, обращением к внутреннему «Я»: впервые звучит псалмодическая интонация (повтор тона в хорейском метре): «...*необходим для сердца перелом*». В инструментальной партии рождается самостоятельная линия: упорство восходящего мотива (в октавном изложении) на фоне речитативных фраз солиста. Вторая поэтическая строка «*Догнать, вернуть, сказать...*» отличается декламационными знаками (восходящие кварты и квинты), которые в условиях основной тональности *c-moll* словно «повисают в воздухе» без разрешения. В конце развивающего раздела, имеющего четкую завершённость композиционных граней модулирующего периода (*Es-cis-Des*), ощущается трагический подтекст. Нарочитое «зависание» на кадансовом квартсекстаккорде *Des-dur* 'а создаёт иллюзию воздушной лёгкости, образ ушедших воспоминаний. Как ответ на речитатив солиста в фортепианной интерлюдии звучит октавный мотив «перелома».

Реприза романса – синтетическая, сокращённая. В ней нарушена монолитность тематизма: фортепиано повторяет тему вступления,

тогда как в партии солиста утверждается смысловой итог сочинения: *«а в будущем не видно и былого»*. Отсюда особый лаконизм и напряжённость музыкальной экспрессии. Песенная драматургия простой трёхчастной репризной формы типична для классических образцов воплощения российской элегии например, в творчестве А. Даргомыжского, А. Бородина. Трактовка жанрово-стилистической модели романса близка традициям русского психологического реализма П. Чайковского и С. Рахманинова. Добавим к этому принцип единства мелодического и гармонического факторов в создании целостного образа. Инструментальное вступление и заключение, построенные на одном тематическом материале, создают арочность композиции, способствующие её стройности и ясности.

Таким образом, элегия и элегичность в произведениях В. Золотухина выявляют ментальную связь с «генокодом» русского национального стиля. Исконный жанр российско-украинской культуры обрёл в творчестве композиторов XX ст. «легкость дыхания» (И. Бунин), синтезировав психологические приметы старинного романса и современного звукового мира. Другими словами, в творчестве украинского композитора создана «авторская концепция жанра» (термин О. Курчановой) [2]².

Что же касается проблем исполнительского плана, то в условиях камерного хронотопа вокалисту не требуется больших певческих возможностей или затрат физических сил. Однако при этом не упрощаются задачи раскрытия внутреннего психологического подтекста и духовного потенциала образного мира произведения. При создании исполнительской концепции требуется вдумчивое отношение к авторскому тексту, как следствие, вызывающее духовное преображение личности и певца, и его слушателя.

Романс *«Очам твоей души»* (стихи И. Северянина) во многом повторяет жанрово-стилистическую модель, созданную В. Золотухиным ранее. В отличие от «Элегии», речь идёт о семантике «счастья» и взаимного чувства. Жанровый облик основной темы определяет

² «...авторська концепція жанру відбиває ступінь історико-стильової дистанційованості жанру від жанрового інваріанта, пов'язану з композиторськими новаціями...» [2, с. 5].

синтез *гимничности* (размер 4/4, крупные длительности), *хоральности* (аккордовая фактура) и *ариозности* (широта мелодической фразы и дыхания)³. Огромную роль играет инструментальная прелюдия, построенная на теме с характерным сольным «зачином», представляющей собой лейткомплекс из восходящей квинты (*des-as*) и нисходящего движения по звукам септаккорда на фоне гармоний с ясной функциональностью. Инструментальный тембр предваряет образ «счастья», когда из начальной гармонической идеи рождается кантиленный мелос удивительной пластичности (широта дыхания, октавные взлёты с кружением и мягкими задержаниями на фоне оstinатного квинтового тона в аккомпанементе), требующий от вокалиста особых качеств – гибкости, красоты и «тембральности» голоса, владения *bel canto* и тонкости нюансировки.

Безбрежный разлив лирического чувства не укладывается в чёткие границы песенной формы основной темы, состоящей из двух предложений с суммированием: 4+4+8. Синтаксис служит выявлению семантических единиц, заключённых в символах поэтического текста: «очи», «душа», «молитва», «печаль», «болезнь», «страх», «плач совести». Каждая из этих сем озвучена особым образом и имеет свой интонационный «ключик»: например, интервал, ритмическую формулу, ладогармоническую краску. Повтор начальной строки, как кольцо, замыкает экспозицию. Например, образ «очей души» тонально устойчив, ибо покоится на тонической квинте. «Молитва» – интонаема октавного взлета; «болезнь» – речевая интонаема, псалмодия; «плач совести» – опевание минорного квартсекстаккорда с модуляцией в мрачный b-moll.

Во втором предложении к развитию темы подключаются элементы, драматизирующие образ: ритмическое движение восьмыми, «одухотворяющее» хоральную фактуру внутренним трепетом, восходящий скачок вверх на квинту с последующим закруглением фразы на звуках тонического трезвучия. Кольшущийся фон фактурных одеяний темы создаёт многомерное пространство звучания.

³ «... в музыке романса отражаются разнообразнейшие оттенки чувств человека, который имеет счастье любить», – пишет Д. Гендельман, автор предисловия к сборнику романсов В. Золотухина [1, с. 5].

Средний раздел (*con animato*) простой трёхчастной формы романса «Очам твоей души» наделён тональной неустойчивостью, свидетельствующей о развитии любовного чувства героя (хотя в поэтическом тексте к этому повода нет: «упоение сирени», «гимн жасминовым ночам»). Развивающий образ воспринимается как иная сторона человеческих отношений. Кульминацией становится заключительная фраза второго периода: «*Всё, что дорого, что будит вдохновение*», образованная интономемой нисходящей септимы и обратным восходящим движением по звукам минорного трезвучия II ступени. Динамическая реприза романса – третья смысловая волна лирико-психологической драматургии, поскольку в ней представлена трансформация исходного образа счастья, отмеченная стремлением к самоотдаче и самопожертвованию: «*Казни меня, пытай, замучай, задуши, но ты должна принять и плач, и хохот лиры*». Возникает иной уровень осмысления любовной семантики. Насыщенность мелоса новыми декламационно-ариозными интонами на фоне активной фактурно-гармонической поддержки превращает музыку в драматический монолог, выражение экстатического чувства. Интонация кварты («*казни меня*») комплементарно сцеплена с песенной квинтой с секстовым «захватом» и нисходящей камбиатой. Это новое качество мелодической речи к каденции «свёртывается» (диапазон мелодии сужается до исходной малой терции на словах «*ты должна принять*») и в последний раз утверждается декламационно-ариозным комплексом – восходящая квинта («*и хохот лиры*»), нисходящая терция (на VI ступени) и разрешение нисходящим скачком (камбиата) на тонической квинте (des-as).

Итак, жанровыми константами репризного проведения темы становятся *речитация* (повтор тона и восходящие терции); песенный *распев* (поступенное движение, крупный синтаксис и широта фразового дыхания); *декламационность* (кварто-квинтовые скачки в диалогах героя и его обращениях к возлюбленной Музе: «*твоей души очам...*», «*...но ты должна...*»); *ариозность* (крупный штрих, «кругообразное» строение мелодического рисунка). Интонационный «профиль» темы в целом свидетельствует о *жанровой модуляции* от песенной формы к ариозно-декламационной сцене оперного типа со сквозным развитием. Роль инструментальных прелюдий, интерлюдий и постлюдий свидетельствует о принадлежности композиции не толь-

ко к сфере вокального интонирования, но и к жанру симфонизированной миниатюры. Ещё одним *жанровым измерением* лирики становится органичный синтез вокального мелоса и инструментального (темброво-динамического) типа развития.

Партия фортепиано отличается гармонической роскошью, сочетая различные вертикально-фактурные комплексы; обилие септ- и нон-аккордов создаёт пряно-чувственный колорит музыки, словно пришедшей из Серебряного века. В то же время неверно считать романс подражательным, простой стилизацией. Точнее будет предположить, что мировосприятию композитора близок тип художественного сознания той эпохи – романтический, чистый, чувственный и светлый. Дух любви, которому служит музыка Владимира Максовича, наполняет основную тематическую линию камерно-вокального творчества, и, с этой точки зрения, анализируемый романс – один из самых показательных для его стиля, своего рода «украинское бельканто».

К основным задачам работы над произведением в классе камерного пения отнесём необходимость *осмысления певцом мелодического целого, мышления крупными «блоками»* (не мотивами, а широкими фразами, что соответствует природе бельканто); создания представлений *о мелосе не камерного типа, а более сложного жанрового явления*; опоры *на фактуру инструментального сопровождения* с богатством тембрально-регистровых красок. Певец должен продемонстрировать органичное чувство стиля: точность артикуляции, тонкость нюансировки (иногда не отмеченной в композиторском тексте), широту динамической амплитуды, ассоциативность образного мышления.

Чуткость мелодико-гармонического слуха, способность к эмоциональному сопереживанию, интеллектуальному прочтению и осмыслению Слова позволили В. Золотухину создать адекватный поэтическому музыкальный мир, уникальный синтез слова и музыки, привлекающий стилиевой определенностью, узнаваемостью, пластичностью решений. Душевный строй музыки отличается высокой духовностью переживаний, чистотой и целомудрием. Композитор является создателем яркого индивидуального камерно-вокального стиля, где роль певца диалектична. С одной стороны, произведения В. Золотухина весьма сложны, ориентированы на высокопрофессиональные возможности академических певцов, с другой – от исполнителя требует-

ся не столько сила голоса, технический блеск, сколько духовное проникновение в смысл музыки, искренность чувства, мягкость и тепло интонирования Слова-Логоса. Наконец, исполнительское прочтение вокальных сочинений мастера невозможно без понимания оптимистичности его художественной концепции. Обобщая наблюдения над интонационной фабулой воплощения любовной лирики, отнесём рассмотренные сочинения к проникновенным образцам *позднего стиля* композитора, где соседствуют простота, достоверность, глубина переживаемого чувства и интеллектуальный изыск.

Выводы. Воплощение любовной семантики в романсах В. Золотухина непосредственно связано с традициями русского романса («линия» С. Рахманинов – Н. Мяковский – Д. Шостакович). Безусловно, украинский мастер привносит и *собственное толкование* законов камерной формы благодаря постепенной модуляции от песенных или романсовых к оперно-ариозным интонациям. Данное явление мы определяем как «*стилевую доминанту*» и относим его к области специфики композиторского мышления в целом. В лирическом мирозерцании В. М. Золотухина стилевой доминантой оказывается органичный синтез песенности и ариозности; в области формообразования – отказ от циклизации и укрупнение малой формы за счёт сквозной интонационной драматургии; в области трактовки жанра романса – приоритет «авторской концепции» жанра. В целом, В. Золотухин значительно обогащает «интонационный словарь» камерно-вокальной лирики.

1) *Исполнительское интонирование*, адекватное авторскому замыслу, предполагает, во-первых, осознание семантики поэтического текста сквозь призму композиторской интерпретации (по принципу самоидентификации, удвоения художественного сознания: Я = Я). Во-вторых, *сотворчество* Автора и Интерпретатора – стадию кристаллизации индивидуального прочтения «чужого стиля» как своего открытия на основе энергии процесса звукообразования и его вариантно-множественного бытия. При этом исполнительская концепция певца должна соответствовать не только уже сложившемуся опыту (*традиция*), но и мировосприятию новых поколений слушателей (*актуальность*). Результат такого сотворчества – глубокий психологизм и духовная красота камерно-вокальной музыки как *особой жанровой*

формы общения в системе «поэт – композитор – музыкальное произведение – исполнитель – слушатель».

2) Малые формы (песня, романс, монолог), используемые зачастую в оперной структуре в качестве вставных номеров, наряду с типичными для оперы развернутыми («ария», «ариозо», «дуэт», «сцена»), способны оказывать влияние на тип вокального интонирования в опере. В творчестве В. Золотухина отметим обратную тенденцию – влияние способов интонирования, характерных для оперного жанра, на трактовку камерно-вокального стиля. И мелос, и сложность гармонического языка, и развитость фортепианной фактуры его романсов предполагают *наличие особого типа вокального исполнительства*. Стиль мышления композитора предъявляет высокие требования к концентрации смысловых образов, предусматривающих лаконизм и искренность чувств и эмоций, простоту и ясность высказывания при их передаче, столь характерные для генотипа камерно-вокальной лирики, её психологии и коммуникации.

Опыт личного общения с композитором свидетельствует о том, что Владимира Максовича волновали мысли о роли художника в современной культуре. Он требовал от певца не только профессионального совершенства, но творческого содружества, когда интерпретатор берёт на себя миссию донесения до слушателей авторского голоса. И на этом пути певцу приходится выходить не только за жанровые границы камерного мироощущения, но и, соответственно, менять вокальные технологии.

3) Роль певца-интерпретатора заключается в осуществлении межличностной коммуникации поэта и композитора на основе моделирования психологии лирических героев в произведениях камерно-вокального жанра. *Исполнительская концепция – совокупность действий стилизованных механизмов, как интра-, так и экстрамузыкальных, которые объективно заложены в художественной структуре произведения и воссозданы певцом-интерпретатором в энергичных образах вокального творчества*. Отсюда важность оценки такого аспекта стилизованных механизмов исполнительской интерпретации камерно-вокальной лирики, как *творческая самоактуализация*, определяемая в современной психологии термином «акме» (от греч. *ακμή* – наивысшая точка, пик).

Смысл предлагаемой дефиниции заключается в опыте суммирования трех деятельностных уровней певца – *технологии, психологии* и *духовного опыта* его личности – на фундаменте синергичной концепции. Стилеобразование и его механизмы в творческом процессе невозможны без синергичного единения всех его участников. Исполнительская концепция предстает как результат совместной деятельности всех участников межличностной коммуникации.

4) В контексте исполнения произведений В. Золотухина становится ясно, что его выбор не случайно приходился на певцов (как женщин, так и мужчин), обладающих большим оперным голосом, предполагающим динамическую шкалу от *pp* до *ff*, широкий диапазон, энергетический посыл и подачу звука на большую аудиторию. При этом не отменяются гибкость нюансировки, умение создать тонкую психологическую ауру, способность проникать в интонационную драматургию сочинения, которые есть далеко не у каждого оперного исполнителя.

Таким образом, *интерпретологический подход* певца к камерно-вокальной лирике – это «зона переходов» аналитических механизмов работы его сознания в интонационно-деятельностные моменты сотворчества с композитором. На современном этапе развития культуры, отмеченном сменами и коренными сдвигами в психологии творческой деятельности, способах обмена художественной информацией, синтезом науки и практики, воспитание интерпретологического мышления становится актуальным горизонтом высшей вокальной школы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Золотухін В. М. *Камерні вокальні твори: романси, арії, пісні [Ноти]*. — Харків : Тимченко, 2008. — 56 с.
2. Курчанова О. В. *Элегия в музыке: опыт жанрового моделирования (на материале произведений русских и украинских композиторов XIX–XX вв.) [Текст] : автореф. дис ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Курчанова О. В. ; Харьковский гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского*. — Харьков, 2005. — 18 с.

**ОПЕРА ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО «БЕСТІАРІЙ»:
ВІДОБРАЖЕННЯ ВНУТРІШНЬОГО СЕНСУ
ТВОРУ ЯК МІСТЕРІЇ ПЕРЕВТІЛЕННЯ ЗАСОБАМИ
РЕЖИСЕРСЬКОГО ТЕАТРУ**

Харківська оперна виконавська школа має і славну історію, і, як свідчить сучасна сценічна практика, значні перспективи подальшого становлення. Серед корифеїв та молодих, але вже відомих у світі талановитих українських співаків – вихованці Харківської консерваторії (нині – Національного університету мистецтв) Гізела Ціпола, Борис Гмиря, Ірина Журіна, Ірина Яценко, Оксана Дика, Оксана Крамарева та багато інших. Харківський національний академічний театр опери та балету ім. М. В. Лисенка за останні роки поповнився молодими яскравими талантами. Цей творчий колектив з багатими традиціями водночас виявив і здатність до діалогу зі світовим виконавським та режисерським досвідом, втіливши на своїй сцені експериментальну постановку опери Олександра Щетинського «Бестіарій», прем'єра котрої відбулася 7 квітня 2011 р. у Малій залі театру. У спектаклі яскраво поєдналися обдаровання співаків-акторів Олексія Лапіна, Олеси Мішаріної, Вікторії Житкової, Сергія Леденьова та постановників: диригента Юрія Яковенка, режисера Армена Калояна, художниці Надії Швець. Наголосимо, що за складне завдання втілення авторського задуму сучасного українського композитора взяли молоді виконавці, спрямовані на сприйняття нового, неординарного, незвичного, а постановники зуміли знайти переконливі штрихи у створенні музичного, сценічного, візуального образів спектаклю. Відзначимо виразне виконання партій артистами оркестру та вокалістами, скерованими диригентом та режисером, винайдений оригінальний сценічний простір, утворений сучасними мінімалістськими засобами, прекрасні костюми та аксесуари¹. Вони дозволяли співа-

¹ Використання у виставі «Бестіарія» в ХНАТОБ напівмасок апелює до різнонаціональних традицій лицедійства. Так, європейська опера з її прагненням до типізації героїв та афектів співацько-акторської гри ґрунтується на традиціях театральних вистав XVI–XVII ст. Комедія *dell'arte* – театральна вистава в Італії, де імпровізаційність

кам перевтілюватися зовнішнє, а завдяки переходу в іншу роль – бо новаторством композитора та лібретиста є ідея, згідно якій співакам доводилося виконувати не одну, а декілька ролей в оперному спек-

поєднується з опорою на лібрето, а тонкий гумор з трагічним началом. Хоча герої комедії dell'arte мали певні прототиби, вони сприймалися як «маски» – соціально-психологічні типи. Витоки комедії dell'arte – фарс та карнавальні дійства. З іншого боку, музично-театральні придворні вистави *the masque*, що виникли в Англії у другій половині XVI ст., поєднували професіональне та народне, високе та низьке, розмовні діалоги та музичні номери. Алгоритм, фантазмагорія, феєрія та висока лірика, народно-жанрові епізоди та буфонада утворювали неймовірний сплав. «Маска» поєднувала безпосередність почуттів та технічні винаходи (машини), синтезуючи музику, слово, сценічну дію, хореографію і навіть аромати, що розповсюджувалися спеціальними пристроями у залі. Геніальним композитором, який звернувся до традиції англійської «маски», був Г. Перселл. Ще один національний вимір театрального лицедійства, де особливого розквіту набула аллегорія – німецький *Festspiel*, до якого був причетний Й. В. Гете. В подальшому ж ця ідея одержала розвиток в творчості Р. Вагнера, який не мислив цей жанр як королівську розвагу, вкладаючи в нього власне розуміння музично-театрального дійства. Однак, як показує Д. Борхмайер [14], і тут не обійшлося без короля як інтерпретатора алгоритмичних сенсів в особі Людвіга II Баварського, який пов'язував міфотворчість німецького композитора з власним життєвим досвідом, створюючи, таким чином, міф власної долі.

Якщо ж апелювати до східної традиції, можна згадати *пекінську оперу* з її типізованими героями: *шен* (чоловічий персонаж з різними типами характерів), *дань* (жіночий персонаж, в ролі котрого традиційно виступають чоловіки), *цзин* (чоловічий персонаж, що має велику силу волі або наділений добросердям) та *чоу* (простолудин з комічними рисами, живий та оптимістичний). У 2009 р. в Харкові була захищена дисертація Лянь Юнь «Пекінська опера як музично-естетичний феномен» [5], де її сценічні амплуа розглядаються з точки зору їх типології. Порівнюючи європейську та східну традиції, зазначимо, що використання певного гриму, сценічного костюму, прикрас, усталені норми сценічної поведінки в виставах пекінської опери дозволяють співвіднести китайські акторські амплуа з європейськими персонажами-масками. Грим, що накладається різними фарбами на обличчя персонажів пекінської опери – це і є своєрідна маска, яка наноситься на лице актора. Східна практика цілком співвідноситься з європейськими традиціями, оскільки маска та грим – невід'ємні атрибути лицедійства, тобто сценічного *перевтілення*. Таким чином, можна стверджувати, що містерія перевтілення в «Бестіарії» посилена використанням напівмасок, які вказують на типологічність, лицедійство, умовність театрально-сценічної дії, де все відбувається по-справжньому, та водночас глядач розуміє, що це вистава, яка є алгорією, фантазією-вигадкою авторів твору та постановників спектаклю, а герої-маски (співачи-актори) представляють мораль притчі (перекожливо втілюючи переживання) в процесуальній формі «сценічного життя» оперного дійства.

таклі, втілюючи в життя містеріальний задум твору – і внутрішньо. Для цього необхідним є вживання в декілька образів опери, звідси – ретельна розробка партитури дій та почувань, що віддзеркалює водночас містеріальні засади музично-сценічного твору та самі моменти перевтілення, завдяки чому утворюється єдність глибинної ідеї та її безпосереднього здійснення (нероздільність духу та матерії)². Завдяки ретельно розробленій режисерській експлікації А. Калояна акторська гра співаків за своїми параметрами наближувалася до виконання лицедіїв драматичного театру.

На сьогоднішній день існують статті, які оцінюють показ «Бестіарію» у Локкумі (Німеччина), Москві (Росія), та прем'єру опери у Харкові (Україна)³. Яскраві враження відносно фестивальної вистави «Бестіарію» в Німеччині знаходимо в статті К. Штахау [12]. Оперний спектакль у Москві знайшов відбиття в рецензії П. Поспелова [7]. Український показ у Харкові анонсувався О. Чепаловим [11]⁴.

² О. Лапін виконав роль Грегора Замзи, який перетворився у Жука, втілюючи двоїстий образ – людське страждаюче «я», що знаходиться в личині огидної комахи («Дійство про Жука»), у другій історії він зіграв підступного міністра Тарталью та короля Дерамо в подобі Оленя, вживаючись у цілком протилежні амплуа («Дійство про Оленя»), в третій притчі він втілює образ Розбійника («Дійство про Жабу»). О. Мішаріна зіграла Матір Грегора Замзи («Дійство про Жука»), чарівника Дуранте в подобі Папуги («Дійство про Оленя»), в третій історії вона втілила двоїсту роль – дівчини Хельги, що одержима злими чарами: вдень вона жорстока красуня, а вночі перетворюється на огидну Жабу із добрим серцем («Дійство про Жабу»). В. Житкова в першій історії грає роль Брата Грегора Замзи («Дійство про Жука»), в наступній притчі – дружини короля Анджели («Дійство про Оленя»), в третій – Матері Хельги та Ангела, який проголошує кінцеву мораль містерії про протистояння добра і зла в людських серцях («Дійство про Жабу»). С. Леденьов втілює образи Керуючого («Дійство про Жука»), короля Дерамо та міністра Тартальї в подобі Дерамо («Дійство про Оленя»), а також Священника («Дійство про Жабу»).

³ Камерна опера «Бестіарій» О. Щетинського була інсценізована «збірною командою» московських, пермських та катеринбурзьких музикантів у Німеччині (м. Локкум) в 2004 р. під час проведення фестивалю «Сакро-Арт», після чого показ цієї ж вистави був здійснений в Москві (2005). Назвемо постановників та виконавців даної інсценізації: диригент Є. Бражник, режисер Г. Ісаакян, художник О. Соловйова; співаки – Н. Бабінцева, Т. Куїнджі, С. Власов та В. Тайсаєв.

⁴ О. Чепалов пояснює походження назви опери, звертаючись до середньовічної практики, та називає сучасні приклади літературних творів, які можна віднести до цього жанру: «<...> назву опера одержала від слова “Бестіарій”, тобто середньовічні

Цікавим є також інтерв'ю музикознавця з О. Щетинським відносно подальшої долі українського музичного театру, можливостей його реформування [13]. Роздуми після прем'єри «Бестіарію» у Харкові містяться в публікації Марини Єфанової [2]. Спираючись на цю статтю, можна дійти висновку, що першорядне завдання українського оперного театру – йти в ногу з європейськими тенденціями. Сам О. Щетинський не вважає постановку «Бестіарію» в ХНАТОБ режисерською оперою, де фантазія не має меж, однак комбінація новаторських елементів з традиційною виставою – це значний крок вперед. Композитор із захопленням відзивається про роботу співаків-акторів: «Зате як працюють співаки! Мови нема про те, щоб співаки просто стояли та співали. Актор рухається [*виконавець партії Грегора Замзи – О. Б.*], катається по підлозі, в останній картині лежить, звисившись вниз головою, і при цьому співає. В цьому сенсі “Бестіарій” став проривом: усі актори мають дуже складний сценічний малюнок і при цьому справляються із вельми складними вокальними партіями. Час оперної рутини пройшов» [2]. Отже, камерна опера «Бестіарій» постає як музично-сценічний твір, де композитор втілює комунікативні процеси, відзначені зміною звичних координат художнього спілкування, актуалізував інноваційні ідеї, далекі від традиційного та узвичаєного⁵. Таким чином, хоча в названих періодичних виданнях відсутній аналіз твору з позицій його містеріальних засад на різних рівнях авторського тексту – сценічному, словесному, музичному, структурному – однак в них містяться передумови для постановки даної проблеми.

Актуальність та новизна пропонованої наукової розвідки полягає у висвітленні сенсу опери О. Щетинського «Бестіарій» як містерії перетворення (за назвою новели Ф. Кафки, що виступає у творі в якос-

збірники статей про реальних та фантастичних тварин, які супроводжувалися алегоричними тлумаченнями. Бестіарій вчив міркувати про речі шляхом аналогій, а це є близьким художньому, образному мисленню. До речі, і в наші дні виходять збірки статей про неіснуючих тварин. Наприклад, “Фантастичний бестіарій” Кіра Буличова або “Бестіарій” Анджея Сапковського. До цього жанру можна віднести “Книгу вигаданих істот” Х. Л. Борхеса або “Чарівні тварі і де їх шукати” Джоан Роулінг» [11].

⁵ Проблема зміни комунікативних координат розглядається в дисертації Г. О. Зуб на прикладі «П'яти віршів Матільди Везендонк» Р. Вагнера при їх перекладах на інші виконавські склади [3, с. 139].

ті ініціюючої ідеї) крізь призму інноваційних комунікативних процесів у режисерському театрі на основі вражень авторки від прем'єрного показу спектаклю, що був здійснений у руслі експериментальних шукань колективу ХНАТОБ⁶.

*

В творі Олександра Щетинського окреслена смислова рамка-обрамлення, що утворена Прологом та Епілогом, які формують фази *initio* та *terminus*, асоціюючись з конфігурацією композиційно-смислової дуги. Показово, що саме сукупна ідея «Прологу – Епілогу» – перше, що народилось в свідомості лібретиста Олексія Паріна як ініціальна інтенція, спонукаючи співавторів до подальшої розробки тексту опери. Цікавим є звернення до мозаїчної композиційно-смислової структури, що нагадує обрис лабіринту та водночас відтворює процес сходження по спіралі. Три історії-дійства основані на літературних джерелах: новелі «Перевтілення» Ф. Кафки, п'єсі-казці К. Гоцці «Король-олень» і казці Г. К. Андерсена «Донька болотяного царя», та пов'язані зі спільним сюжетним мотивом – перетворенням людей на тварин (його втілюють 4 співаки-актори, що задіяні в усіх історіях). Однак кожна з притч показана не послідовно, а вільно переважаючись із двома іншими. На макрорівні вгадується конфігурація, що складається із трьох кіл, які відтворюють фази *initio*, *movege* та *terminus* усіх трьох історій. Можна трактувати її як символічне втілення містичної нумералістики – ідеї троїчності, зведеної у квадрат – три кола, що розходяться, розширюючись у часопросторі твору згідно математичній формулі: $3 \times 3 = 9$, де кожна з фаз становлення охоплює по три епізоди – зав'язка, розгортання та розв'язка сукупності містеріальних дій. Простежується і смислова перемінність функцій, оскільки 9 епізодів, в основі котрих лежить трьохфазна структура, сукупно виконують у творі єдину функцію *movege*. В них відбувається розгортання *initio* Прологу, де усі три історії були «анонсовані» в наступному порядку – притча про Оленя, Жабу, Жука. Рефреном постала фраза: «Ми покажемо Вам, як душам людським прийшлося звикати до звіриних тіл», а епізодами – «анонси» трьох історій, що надало загальній композиції вступної сцени рис рондальності. Послідовність трьох

⁶ 11 квітня 2011 р. у Малій залі театру.

епізодів-«анонсів» відповідає черговості картин *terminus*'у основного розділу (VII–IX картини). Ключові фрази Епілогу «Усі ми – жакливі звірі» та «Кожному достанеться по його вірі» представляють кінцеву мораль сукупної притчі, виступаючи смисловим знаменником оповідання про страждання та перемогу людини над долею. В опері є також поділ на акти: I дія охоплює етапи *initio* та *movere* сукупної притчі (I–VI картини), а II дія відповідає *terminus*'у (VII–IX картини).

Конфігурація лабіринту обумовлена постійними переходами від однієї історії до іншої, породжуючи у реципієнта відчуття блукання в загадковому просторі. Ідея лабіринту втілюється дією дзеркального концентричного принципу, який обумовлений нанизуванням структурних одиниць (картин) на дві композиційні вісі. Завдяки цьому в творі виникає неодноразовий рух до центру, а потім – зворотний рух, повернення назад. Однак подібні «маршрути» цілком логічні у контексті блукань в таємничому розгалуженому просторі, породжуючи асоціації з дзеркальною симетрією та загадковими поворотами лабіринту. Так, якщо IV картину («Дійство про Жука») мислити як першу композиційну вісь, то можна виявити два концентричних кола, оскільки III епізод кореспондує з V епізодом («Дійство про Жабу»), II епізод – з VI епізодом («Дійство про Оленя»). Друга композиційна вісь охоплює межу I та II дій, оскільки VI і VII картини знаходяться на стику стадій *movere* й *terminus* основного розділу форми. Завдяки цьому навколо VI та VII картин («Дійство про Оленя») утворюються ще два концентричних кола: V та VIII картини («Дійство про Жабу»), IV та IX картини («Дійство про Жука»); в цілому весь цей композиційний відрізок (IV–IX картини) охоплює етапи *movere* та *terminus* основного розділу. Симетрія створюється також смисловою рамкою Пролога та Епілога. А якщо додати, що послідовність історій у фазі *terminus* (VII–IX картини) відповідає черговості трьох «анонсів» Прологу, то спостереження стають ще цікавішими: виникає композиційно-смислова арка не тільки між Прологом та Епілогом, але й між Прологом та ще одним *terminus*'ом – розв'язкою сюжету в межах основного розділу композиційної форми опери.

Таким чином, в творі О. Щетинського діє принцип симетрії на різних рівнях композиційно-смислової структури, яку можна співвіднести із розгалуженим простором лабіринту.

– Концентричний принцип (дзеркальна симетрія) виникає а) завдяки координованості концентричних кіл навколо ІV картини опери, охоплюючи ІІ–VІ картини; б) завдяки координованості концентричних кіл навколо композиційної вісі, якою є VІ–VІІ картини, що знаходяться на межі І та ІІ актів, охоплюючи часопростір ІV–ІХ картин опери.

– Розгортання ядра, представленого у Пролозі, з подальшим сходженням від заявленої тези до її кінцевого повного втілення в контексті «мандрів» по містеріальному шляху, за своїм обрисом нагадує кола спіралі, породжуючи асоціації зі сходженням до вершин духу.

– Функції *initio*, *moveere*, *terminus* та їх змінність втілюють містеріальні засади твору, що підпорядковані принципам композиційної домірності розділів форми, обумовлюючи виникнення та дію принципу симетрії в контексті процесу смислоутворення.

– Завдяки симетрії, що виникає на основі обраної послідовності епізодів («анонсів» дійств) у Пролозі, утворюється арка із *terminus*’ом основного розділу (VІІ–ІХ картини), реалізуючи ідею репризності за схемою: А (Пролог) – В (І–VІ картини, І дія) – А₁ (VІІ–ІХ картини, ІІ дія) – Кода (Епілог).

– В загальній композиційно-смысловій структурі з *Прологом* співвідносяться два *terminus*’и: *terminus*-розв’язка основного розділу (VІІ–ІХ картини) та завершальний *terminus* (Епілог), де відбувається досягнення моменту Істини.

– Структурна та смыслова симетрія опери, що виникає завдяки наявності такої у Пролозі та Епілозі (рамка-обрамлення), обумовлює сприйняття сукупності трьох історій в контексті розкриття алегоричного сенсу твору.

Аналіз процесу смислоутворення у «Бестиарії» О. Щетинського дозволяє дійти висновку про втілення в творі ідеї параболічності в її філологічному аналозі – притчі. Звернемося у зв’язку із цим до теорії К. Свасьяна, який наводить ілюстрацію параболічності в трагедії «Фауст» Гете: «“Минуще”, по Гете (заклучний хор “Фауста”), стає “подобою”, “символом”, важливо врахувати: крива не є простою служницею нескінченності; вона – її повноважний представник тут-і-тепер, в самій гущі повсякденності (“Мить є вічність”, – говорить Гете), щоб крива не викривилась остаточно і не збилася з шляху

Таблиця 1.1. Композиційно-сміслові закономірності часопростору опери «Бестіарій»

<i>initio</i>	<i>movere</i>									<i>terminus</i>
Пролог	I дія						II дія			Епілог
	<i>initio</i>			<i>movere</i>			<i>terminus</i>			
	I картина	II картина	III картина	IV картина	V картина	VI картина	VII картина	VIII картина	IX картина	
Рондальний принцип. Рефрен «Ми покажемо Вам, як душам людським прийшлося звикати до звіриних тіл» – основна ідея твору, його <i>initio</i> , «зерно», з якого «проростає» сукупна притча	«Дійство про Жука»	«Дійство про Оленя»	«Дійство про Жабу»	«Дійство про Жука»	«Дійство про Жабу»	«Дійство про Оленя»	«Дійство про Оленя»	«Дійство про Жабу»	«Дійство про Жука»	Підсумкова мораль сукупної притчі, її заключне резюме, що міститься в ключових фразах «Усі ми – жахливі звірі» та «Кожному достанеться по його вірі»
			Принцип концентричної (дзеркальної) симетрії							
				Принцип концентричної (дзеркальної) симетрії						
Порядок «анонсу» притч у Пролозі (епізоди рондальноподібної композиції) відповідає їх послідовності на етапі <i>terminus</i> (VII–IX картини)										
Рамка-обрамлення «Пролог – Епілог» відтворює алегоричний сенс твору										

(договір з Мефістофелем), даний третій елемент притчі – вісь, або непорушна вірність кривої своїй первородності (симетрія!)» [9, с. 15]. В геометрії парабола характеризується трьома елементами: крива, вісь, безкінечність. Виходячи із міркувань К. Свасьяна, виразимо

параболічність притчі схематично: крива – даність реальних подій; крива, спрямована у ∞ , – зверненість подій до «подобі», «символу»; вісь – це ∞ , і в той же час – невід’ємний елемент симетрії (вірність кривої первородності). У «Бестіарії» смислоутворення спрямоване у безкінечність, підкоряючись централізуючій вісі, що окреслена в крайніх пунктах Прологу та Епілогу, у той час як сукупність подій окреслює криву алегоричного сенсу, не втрачаючи при цьому психологічної достовірності у змалюванні ситуацій, далеких від повсякденного буденного та навіть художньо-реалістичного досвіду, втілюючи містеріально забарвлену парадоксальну фантазмагорію.

Кожна з історій має в загальній притчі свою функцію. «Дійство про Жука» виконує ініціюючу роль, ним починається (і закінчується) сукупна притча. «Дійство про Жабу» звернене до християнської теми протистояння добра і зла в людських серцях, виступаючи стрижнем містерії. «Дійство про Оленя» – ліричний центр твору, де подружнє кохання й вірність серця, яке неможливо обманути, говорять музичною мовою, яку відзначено стилістикою класичної опери у сучасному перевтіленні і вокального співу в дусі *bel canto*. Втілення ліричної лінії цієї притчі сполучається з осміянням зла прийомами буфонати. Подібна стилізація виразно проявляється в комічних епізодах (один з найяскравіших знаходимо в VII картині). Композитор адресується, наприклад, до прообразу речитативу *secco*, але відтворюючи старовинну стилістику не цілковито серйозно, а крізь призму музичного жарту. У контексті сценічної дії віддзеркалення в музиці XXI ст. вельми знайомої, знакової форми вислову опери XVII–XVIII ст. демонструє тонкий гумор музиканта (повчання Тартальї в личині Дерамо, яке він дає Анджелі). Комічний дует Анджелі і Тартальї в личині Дерамо відбувається на тлі галантного тридольного танцю (що за своєю функцією схожий з менуетом), трактованому у неокласицистському ракурсі, відповідаючи комізму сценічної ситуації (церемоніальність повертається тут удаваною, показною, фальшивою, чисто зовнішньою стороною). В той же час заїкуватість негативного героя (доповнена незграбністю) породжує прямі асоціації з використанням аналогічного буфонатного прийому в операх віденських класиків («Аптекарь» Й. Гайдна, «Одруження Фігаро» В. А. Моцарта).

Шлях героїв опери, окреслений співавторами твору – Олександром Щетинським та Олексієм Парінім⁷, полягає в проходженні дев'яти містеріальних епізодів, які можна ототожнити з ходінням містеріальними спіралевидними колами-лабіринтами, що завдяки ньому в кінцевій точці досягається момент Істини – глибинний висновок усіх трьох історій, утворюючих сукупну притчу про зовнішнє перетворення людей на звірів – випробування через страждання та перемога людяності у високому сенсі цього слова, кінцеве резюме Епілогу, яке породжує у публіки просвітлене катарсичне почуття через осмислення вищої правди буття та подолання його колізій. Хоча сценічна дія направлена на розкриття містеріального сенсу, оперні персонажі не виступають «рупорами ідей», оскільки вони уособлюють сповнених глибоких переживань героїв, що мають власний індивідуальний психологічний простір. Особливо яскраво це виявляється у «Дійстві про Жука», де емоційний шал набуває експресіоністичного забарвлення, а акторська гра обумовлена нерозв'язним конфліктом героя із дійсністю. Вокальне інтонування головного героя виділяється напруженістю експресивних інтонацій, виразністю *Sprechgesang* у душі шенбергівської естетики жаху. Усі ці засоби виступають у єдності із акторською грою виконавця ролі Грегора Замзи, а партитура дій містить водночас абсурдність ситуації та трагедію відчуженості. Відчутним контрастом втручається мелодія скрипки в рваному ритмі регтай-

⁷ К. В. Глюк підкреслював значення лібрето в своїх реформаторських задумах, висуваючи Р. Кальцабіджі на роль співтворця оперної реформи. Р. Вагнер вважав лібрето фундаментом своїх музичних драм, він не тільки власноруч створював їх, але й публікував у вигляді окремих літературних опусів. Справжніми співтворцями оперних задумів є Олександр Щетинський та Олексій Парін. Так, при створенні опери «Бестіарій» саме автору лібрето належала ініціююча роль. О. Парініну належить ідея написання оперного твору, що складається з історій, об'єднаних фантазмагоричною ситуацією перетворення людини у тварину при збереженні її внутрішньої людської сутності. Співавторство обернулося комунікацією двох творчих «я», що будують єдину концепцію у контексті взаємодоповнюючого діалогу, де $1+1=1$ (двоєдність). Нагадаймо, що новий етап творчого становлення О. Щетинського, котрий пов'язано із розширенням жанрової палітри (написання першої опери «Благовіщення»), був обумовлений конкретним біографічним фактом – знайомством з О. Парінім, який виступив автором лібрето усіх трьох камерних опер композитора («Благовіщення», «Сліпа ластівка», «Бестіарій»).

му, яка асоціюється зі стилем І. Стравинського, сприймаючись у заданому смисловому контексті знаком прекрасного, могутньої сили мистецтва, що торкається струн душі зовні відразливого героя.

Виконавцю ролі Грегора Замзи Олексію Лапіну вдалося переконливо передати парадоксальне перевтілення комівояжера в Жука виключно засобами акторської пластики та співацько-акторської гри без допомоги сценічного костюма, що справило на публіку сильне емоційне враження (далека від традицій прекрасного оперного співу *bel canto* вокальна партія у душі естетики початку ХХ ст., агресивна поведінка, «викрики» в адресу огидного Жука, який викликає у оточуючих виключно негативні реакції відчуження). Звідси образ Грегора Замзи рельєфно вирізнявся як страждальницький на тлі підкреслено бездушних механістичних рухів інших співаків-акторів (доречним уявляється їх позначення театрознавчим терміном «біомеханіка»). Відчувається велика робота режисера А. Калояна, якому разом зі співаками-акторами О. Лапіним, О. Мішаріною, В. Житковою, С. Леденьовим вдалося створити переконливий синтез, що демонструє єдність зовнішнього та внутрішнього. При цьому досягнутий баланс між музичною інтонацією, яка розкриває те, що неможливо виразити ні словом, ні дією, і режисерськими знахідками в області сценічного руху та співацько-акторської гри. Мимоволі згадуються творчі настанови К. С. Станіславського, звернені до оперних режисерів, його творчий досвід, творче *Credo*, впевненість у тому, що постановник повинен вміти інсценізувати оперну виставу, не спотворюючи авторського задуму, а підкреслюючи його, розставляючи певні наголоси в своїй інтерпретації. Як стає зрозумілим з інтерв'ю А. Калояна ЗМІ⁸, усвідомлюючи значення режисерського театру на сучасному етапі і прагнучи відтворити глибинний зміст твору, він намагався надати спектаклю привабливості для широкого масового глядача різних вікових категорій, у тому числі молоді, надати йому яскравої видовищності, враховуючи спорідненість оперного та драматичного театру,

⁸ Авторка цієї статті брала безпосередню участь у телепередачі «Опера доступна чи елітарна?» (її запис відбувся 25.03.2011 р., ведучий О. Чепалов), що була приурочена до прем'єри опери О. Щетинського у ХНАТОБ. Телетрансляція відбулася на каналі «ОТБ» 3.04.2011 р. о 18.05, її повтор – 6.04.2011 р. о 12.15. Авторка публікації також брала участь у прес-конференції 7.04.2011 р. в ХНАТОБ, яка передувала виставі.

музично-сценічного та хореографічного напрямків, у результаті чого оперний спектакль набуває рис музично-театрального шоу. Однак слід зазначити, що вистава в першу чергу зацікавила музикантів-професіоналів та меломанів, які були здатні адекватно сприймати містеріальні глибини цього неординарного твору.

Повертаючись до змістовного рівня «Бестіарію», відзначимо, що, незважаючи на приналежність новели Ф. Кафки модерністській експресіоністичній естетиці ХХ ст., в ній ясно окреслюється літературна традиція ХІХ ст., пов'язана із втіленням теми «двійництва», особливо в російській літературі, де тема двійника («Ніс» М. В. Гоголя,⁹ «Двійник» Ф. М. Достоєвського) пов'язується із положенням «маленької» людини в неприязному, бездушному, байдужому до її особистих почуттів світі. У зв'язку із образом Грегора Замзи мимоволі згадуються герої М. В. Гоголя та Ф. М. Достоєвського. Незважаючи на несхожість рис естетики російського критичного реалізму та європейського модернізму, між новелою Ф. Кафки та творами російських письменників виникають паралелі, на котрих варто зупинитися. Гумор Ф. М. Достоєвського, втілений в його романі «Бідні люди» та «петербурзькій поемі» «Двійник» кореспондує з художнім перебільшенням Ф. Кафки, водночас породжуючи глибоке співчуття «маленькій» людині. В. Г. Белінський, характеризуючи ранні опуси Ф. М. Достоєвського, відзначає, що «тільки морально сліпі та глухі можуть не бачити і не чути в “Двійнику” глибоко патетичного колориту та тону; але <...> цей колорит та тон у “Двійнику” сховались, так сказати, за гумор замаскувались...» [1, с. 281].

Сюжет «Двійника» Ф. М. Достоєвського сходить до ситуації раптово усвідомленої соціальної відчуженості, що породжена абсурдними обставинами. Двійник Якова Петровича Голядкіна, що є його подобою, займає його місце, витісняючи дрібного чиновника із соціального буття, внаслідок чого ця «маленька» людина, яка викликає посмішку, раптово пробуджує у читачів глибоке співчуття, оскільки він – цілком звичайна, пересічна особистість, чиновник, яких безліч перетворюється у ніщо. Подібне перетворення у творах Ф. М. Достоєвського та Ф. Кафки викликає сильне емоційне потрясіння, оскільки

⁹ Що ліг в основу однойменної опери Д. Д. Шостаковича.

в них втілений трагізм буденної тривіальної ситуації, що виражена, однак, в гіперболізованій художній формі. Ще одна точка перетину – незбіг зовнішнього та внутрішнього. В образі гидкого Жука проступають душевна чутливість, емоційна вразливість, внутрішня краса, що виявляються в його безпосередній реакції на звучання мелодії, в прагненні знайти розуміння у оточуючих. В характеристиці іншого героя, Макара Олексійовича Девушкіна з роману «Бідні люди», Ф. М. Достоевський окреслює розбіжність між соціальною непримітністю, матеріальною нужденністю, інтелектуальною недалекоістю та внутрішнім багатством цієї «маленької» людини. «Чим більш обмежений його розум, чим тісніші та грубіші його поняття, тим, здається, ширше, шляхетніше та делікатніше його серце; можна сказати, що у нього усі розумові здібності з голови перейшли у серце. Багато хто може подумати, що в особі Девушкіна автор хотів зобразити людину, у якої розум та здібності придавлені, приплющені життям. Було б великою помилкою думати так. Думка автора набагато глибша та гуманніша; він в особі Макара Олексійовича показав нам, як багато прекрасного, шляхетного і святого лежить в самій обмеженій людській натурі» [1, с. 284].

В «Перевтіленні» Ф. Кафки тема «маленької» людини здобуває ще більшого трагізму у зв'язку із цілковитим усвідомленням негативних наслідків становлення європейської цивілізації, «перші ластівки» котрих давали про себе знати ще в епоху романтизму. В знаменитій новелі ясно окреслюються характерні для романтизму смислові опозиції: людина – дійсність, страждання – відчуженість, почуття – бездушність. Романтичний комплекс самотності, неможливість здобути любов та розуміння в реаліях суспільства, байдужого до проблем особистості, у ХХ ст. значно посилюється у зв'язку із урбанізацією, загальним поширенням раціонального підходу до життя. Згадаємо образи бюхнерівського «Войцека» та опери А. Берга, написаної за цією п'єсою. Вони створені на основі синтезу несумісного, оскільки музика, метафорично кажучи, нібито одухотворяється, надихається, живиться, запалюється і навіть окриляється літературним текстом, незважаючи на закладений у ньому важкий соціально-етичний підтекст. А. Берг показує нам людину, яка є не тільки «маленькою», безправною, пригніченою, але й навіть психічно неврівноваженою. Усі обра-

зи твору сукупно виявляються настільки рельєфними, промовистими, експресивними, що, справляючи небувалий емоційний ефект та потужний вплив на свідомість реципієнта, значно посилюють ті інтенції слова та сценічної дії, які складають основу драматичної колізії, втілюючи принципи музичної драми на новому витку еволюційного становлення музично-театрального мистецтва. Опера А. Берга «Воццек» – один з найулюбленіших творів О. Щетинського. В інтерв'ю О. Чепалову композитор сказав: «“Воццек” – це не просто геніальний твір, а ще й наріжний камінь усієї сучасної музики» [13].

У новелі Франца Кафки проглядають також риси автобіографічності. Такий висновок можна зробити, звернувшись до життя і творчості празького письменника. Вадим Руднев, автор досліджень в області філологічного структуралізму, в книзі із красномовною назвою «Геть від реальності» окреслює портрет Франца Кафки, яким він постає погляду вченого завдяки вивченню документальних матеріалів. «Маленький хворобливий іпохондрик, невпевнений у собі чиновник, тихий єврей з Праги, вічно хворий та незадоволений життям, стає після смерті видатним письменником ХХ сторіччя, кумиром культури нашого віку. Гадана неуспішність при житті обертається гіперуспішністю після смерті» [8, с. 75]. Усі прагнення одного з найбільш крупних представників європейського модернізму ХХ ст. завершилися цілковитим крахом: «Уся творча доля Франца Кафки (у тому числі його життя, як воно засвідчене в документах, листах і біографічних матеріалах) могла би розглядатися як ланцюг неуспішних мовних актів¹⁰: в дитинстві та юності залежність від грубого брутального батька породжує неможливість звільнитися і зажити самостійним життям – усі спроби зробити це марні; не виходить забезпечити собі свободу, забезпечити можливість для спокійної творчості – найголовнішого у житті; спроби одружитися декілька раз зриваються; всі три романи залишаються недописаними; лист батькові (“Лист батькові”) – невідправленим; кохана жінка (Мілена Есенська) – втраченою; уся творчість видається невдалою – Кафка заповідає Максу Броду знищити усі його рукописи. Однак і ця остання воля не виконується» [8, с. 74].

¹⁰ Згідно міркуванням В. Руднева, доля Ф. Кафки була запрограмована ним самим. Можна згадати й вислів, що кожен сам творець своєї долі.

Музичне втілення новели Ф. Кафки має в камерній опері О. Щетинського ініціюючу функцію, виступаючи її стрижнем, справляючи сильний емоційний вплив на реципієнта. Сукупна ж притча твору українського композитора звернена до містерії перевтілення, метаморфози, переродження¹¹, спрямована на подолання трагізму існування через усвідомлення істинних першооснов буття, якими є співчуття, милосердя та людяність. Представлені в опері дві казкові розповіді набувають серйозного містеріального сенсу, звільняючись від очікуваної семантики розважальності, захоплюючої фантазії-вигадки, тим самим демонструючи зворотний рух від казки до міфу, який представляє загальнозначущі істини у формі оповідань.

Оформлення сценічного простору в харківській інсценізації «Бестіарію» витримане у мінімалістських рамках. Художник-постановник вистави Н. Швець звертається до візуальної символіки – образу кокону, що незмінно присутній у якості виразної деталі декорації. Він трактований нею як символ духовних процесів – внутрішнього визрівання, трансформації, оскільки Н. Швець екстраполює природне явище перетворення гусені в кокон та народження з нього метелика на внутрішні процеси в душі людини. Метафорично кажучи, для неї цей візуальний символ означає «кокон душі», з якого народжується «метелик душі». Дані висновки ґрунтуються на інтерв'ю художниці, які вона давала ЗМІ¹².

Смисловий ряд можна продовжити, оскільки виникає явна алюзія з початковими кадрами кінострічки Кена Расселла «Густав Малер». В цьому фільмі візуальний образ кокона втілюється виразними плас-

¹¹ До містеріальних засад О. Щетинський «доторкнувся» при створенні нової оркестрової редакції містерії італійського композитора XVI ст. Еміліо де Кавальєрі «Дійство про душу та тіло». Ця назва цілком відповідає і концепції опери «Бестіарій», де тілесне перетворення кореспондує з внутрішньою духовною метаморфозою-переродженням.

¹² У згаданих раніше телепередачі «Опера доступна чи елітарна?» та прес-конференції 7.04.2011 р. (Див. зноску 8).

До містеріальних засад О. Щетинський «доторкнувся» при створенні нової оркестрової редакції містерії італійського композитора XVI ст. Еміліо де Кавальєрі «Дійство про душу та тіло». Ця назва цілком відповідає і концепції опери «Бестіарій», де тілесне перетворення кореспондує з внутрішньою духовною метаморфозою-переродженням.

тичними рухами, що апелюють до сучасних хореографічних засобів. У контексті режисерського задуму цей візуальний символ поєднується із зануренням у внутрішній світ композитора, з підсвідомим, і справляє сильне емоційне враження, асоціюючись із прихованим буттям внутрішнього світу людини, його перетворенням, метаморфозою, – це погляд на щось дуже інтимне, таємниче, символ визрівання душі, і, водночас, процесів, які найбільш яскраво виявляються у духовному сходженні митця, в творчості котрого відбивається не тільки внутрішнє «я» автора, а й увесь світ, пропущений крізь призму його свідомості. Однак, в першу чергу, образ кокону пов'язується із природними формами буття, з іманентними і загадковими для людини законами, що ним підвладне усе існуюче у світі, який, у свою чергу, підлягає постійним перетворенням внаслідок природного становлення й руху.

У трактуванні ідеї зовнішньої та внутрішньої трансформації композитор та лібретист звертаються до європейського досвіду (Ф. Кафка, К. Гоцці, Г. К. Андерсен). Однак ідея подібної трансформації, як думається, є універсальною, співзвучною культурам Заходу та Сходу. П. Поспелов назвав О. Щетинського композитором-аніمالістом, а кінцевий підсумок трьох історій, показаний в Епілозі, охарактеризований ним як «гуманістична (вона ж аніمالістична) мораль» [7]. Пригадуються буддистські уявлення про можливість реінкарнацій, внаслідок яких усі істоти є частиною загального буття, а людина в колі перевтілень може стати в наступних життях ким завгодно – її внутрішнє «я» може відродитись у рослині, комасі, тварині. Основна ідея камерної опери О. Щетинського виявляється близькою давньоіндійській мудрості, в якій наголошується у якості безперечної істини неспричинення зла усім живим створінням. Перевтілення людини в Жука, Оленя, Жабу дозволяє відчутти людське буття у єдності з природним світом, надихає на гармонійне співіснування. Проведемо ще одну паралель із буддистським світоглядом: людина у даній системі цінностей не виступає вінцем природи, тоді як інші істоти – братами нашими меншими; це притаманне європейському світосприйняттю. В буддизмі наголошується ідея загальної рівності перед законами буття, шанобливе ставлення до тварин, що обумовлює певні моральні чинники поведінки. Спричинення зла іншим повертається своєрідним «бумерангом життя» та призводить до кармічного покарання, тобто

відповідних наслідків у майбутньому, що осмислюється у контексті вічності через глибинний символ, яким є колесо сансари – низка страждань у нескінченному ланцюгу смертей та народжень. Не отожднюючи смислоутворення «Бестіарію» О. Щетинського із буддизмом, все ж наголосимо на моментах співзвучності.

З іншого боку, у «Бестіарії» через «Дійство про Жабу» втілюється ідеологія християнської містерії. Показовими є образ Священика, його жертвовної смерті, яка звільнює дівчину від одержимості, злих чаклунських чар, а також звернення до символу вічного світла, яким є Бог, що використано постановниками ХНАТОБ у VIII картині – містеріальній розв'язці цієї історії. В музиці «Дійства про Жабу» знаходимо, у тому числі, «звуковий образ» дзвонів та семантику аскетичної мелодійної лінії, позначеної своєрідною строгою величиною та дорійським ладовим нахилом. Мелодія початково виконується віолончеллю на тлі витриманих звуків в партії контрабаса¹³, що змінюють один одного в ролі «бурдонів», супроводжуючи архаїзовану музичну тему. Мелодика та фактура трактовані у контексті стилізації стародавньої форми поліфонічного двоголосся. Подібний тип старовинної поліфонії у єдності із архаїчним мелосом можна зустріти, наприклад, у візантійському культовому хоровому співі. Інтонаційний матеріал інструментального вступу опери знаходить продовження в вокальних партіях її сценічних персонажів – Хельги та Священика, які звертаються в молитві до Всевишнього. Подібні алюзії на культову музику в «Дійстві про Жабу» виникають на тлі імпресіоністичної оперної стилістики та енергійних оркестрових і сольних реплік. Своєрідний «полілог» музичних стилів, їх різноголосся не суперечить художньому синтезу, оскільки в усіх стилізаціях проглядає авторське «я» композитора, його індивідуальний метастиль, пов'язаний із постійним «діалогом» зі спадщиною минулого, який О. Щетинський незмінно здійснює в своїх творах.

Постановочні ефекти, до яких звернувся режисер А. Калоян, цілком вписуються в мінливий музичний простір опери, наповнений

¹³ Існують дві авторські редакції опери «Бестіарій», що розраховані на різні інструментальні склади: камерний та більш потужний. У ХНАТОБ постановники звернулися до камерного варіанту партитури, де кожна партія включала лише одного виконавця.

безліччю стильових напівнатяків, що втілені витонченими засобами вокального інтонування та оркестру, де кожна інструментальна партія наділена вагомістю. Слід особливо відзначити чудове виконання останніх камерним оркестром під керуванням диригента Ю. Яковенка – музикантам-інструменталістам вдалося майстерно втілити складну партитуру композитора, незважаючи на змінність комунікативних координат твору та примхливість виразності його оркестрової сфери, багатозначну семантику, що органічно вписується в інноваційні пошуки в галузі режисури та співацько-акторської гри. Кожен інструментальний «голос» в партитурі «Бестіарію» має своє «власне життя», водночас підлягаючи дії сумісного ансамблевого принципу, що обумовлене камерністю інструментального складу опери та своєрідністю її оркестрового письма, яке ґрунтується на надбаннях композиторської практики ХХ–ХХІ ст. В оркестровці виділяються солюючі інструменти, які подекуди вступають в діалог з голосом, виступаючи в ролі його супутника («Дійство про Оленя»); несподівано з'являються короткі репліки, що імітаційно проходять в різних голосах, поліфонізуючи оркестрову фактуру. Гармонічна мова вказує на різні стилі – від відродження класичних норм до звукопису імпресіонізму та «колючих» експресіоністичних співзвуч, втілюючи різноманітні музичні стилі. Інструментальна колористика твору вражає щедрістю палітри ударних інструментів, котрою композитор володіє майстерно і до її виразових можливостей звертається у своїй творчості постійно – наприклад, в ораторії «Різдво Іоанна Предтечі», моноопері «Благовіщення», де ударні інструменти грали визначальну роль, створюючи неповторно витончену звукову «ауру» цього камерного твору

Розгляд опери «Бестіарій» поза аналізу її сценічного втілення є неможливим, оскільки сам задум твору надихає на неординарні постановочні рішення. В комунікативному просторі опери органічно реалізуються тенденції режисерського театру, продовжуючи інноваційні спрямування, які знайшли відбиття в першій опері композитора «Благовіщення». В ній, згідно задуму О. Щетинського, усі інструментальні партії (фортепіано, челеста, ряд ударних інструментів: трикутники, гонг, кроталі, там-там) повинна виконувати одна людина, що створює цілком інший тип виконавської комунікації, цілком іншу атмосферу, ніж у тому випадку, якби цей матеріал був розподілений між кількома

музикантами¹⁴. Спираючись на аналітичні розвідки дослідниці Г. Зуб, можна дійти висновку, що в першій опері українського композитора також втілена ідея метаморфози, але в цілком іншому комунікативному ракурсі – «перетворення піаніста в свого роду “Людину-Оркестр”» [4, с. 194]¹⁵. В «Благовіщенні» епізоди, а в «Бестіарії» картини слідує аттаса в традиції опери *dürchkomponieren*, вимагаючи від

¹⁴ Аналогічно цьому «Антифони» О. Щетинського – твір для віолончелі та фортепіано – в умовах традиційного втілення в межах сценічного простору втрачає самотність, яка полягає в своєрідності акустичного рішення – незвичному просторовому «стереофонічному» забарвленні звучання, що обумовлює зміну звичних комунікативних координат. Завдяки екстраполяції просторових принципів культового хорového співу на камерно-інструментальний жанр, що визначає цілком інший виконавський склад, тип висловлювання, виникає інноваційна комунікативна ситуація, яка розширює традиційні норми виконавського «спілкування» в умовах камерного музикування. Культовий спів, який віддзеркалює соборну спрямованість громади, та камерна (салонна) природа вельми інтимного, індивідуального вислову у тісній «розмові» двох виконавців між собою та публікою, знаходять несподіваний перетин. Об'єднуючим началом можна вважати інтровертивність виконання та водночас діалогічність комунікації в умовах антифонного культового співу та камерно-інструментального виконавства, у зв'язку із чим можна згадати, що ще Боецій писав про людську музику, яка доступна розумінню тих, хто схильний до самопоглибленості [6, с. 111].

¹⁵ Вагнерівська лейтмотивна система, трактовка *oper als drama*, процесуальна невпинність становлення вокально-інструментального цілого – *dürchkomponieren* – знайшли відбиття в опері «Благовіщення» О. Щетинського [4], де традиція байройтського генія була цілковито переосмислена на новому витку становлення виконавського мистецтва та інноваційних пошуків у сфері музичного театру. Крім цього, як стає зрозумілим із новітніх інсценізацій оперних творів Р. Вагнера, творчі інтенції німецького композитора в опосередкованому вигляді прокладають шлях до режисерського театру ХХ ст. завдяки смислової змістовності та процесуальній природі музичної драми. У майбутнє звернене і вагнерівське тлумачення оперних творів з позицій містеріального сюжету, образів, драматургії. Так, в «Королі Рогері» К. Шимановського дослідник О. В. Сердюк виявляє музично-сценічне втілення духовних пошуків, підкреслюючи, що у якості містеріальної істини у творі польського композитора проголошується поклоніння законам природи, символом яких, згідно думці головного героя опери, є небесне світило – Сонце [10]. Містеріальні ідеї незмінно виступають стрижнем вагнерівських оперних опусів, починаючи з 40 рр. ХІХ ст., сягаючи кульмінаційного звучання в дійстві-містерії «Парсифаль». Містеріальні засади, що визначають драматургію опери «Бестіарій» О. Щетинського, виступають фактором сприйняття твору у єдиному руслі з вагнерівськими оперними опусами, поза ототожнення творчих здобутків обох композиторів, що втілюють різні національні та епохальні стилі у світлі індивідуальних інноваційних пошуків.

виконавців миттєвих переходів у контрастні образно-інтонаційні сфери. Однак в «Бестіарії» у галузі виконавської комунікації знаходимо цілковито іншу новацію в порівнянні із «Благовіщенням». Це полілог музично-сценічний та музично-стилістичний у контексті «поліфонічної» єдності процесу здійснюваних виконавцями (співаками-акторами та інструменталістами) перманентних перевтілень. В трьох камерних операх О. Щетинського – «Благовіщення», «Сліпа ластівка», «Бестіарій» – окреслені різні типи драматургії, однак їх об'єднує дух пошуку, неординарність виняткового, кожен раз неповторно-індивідуального художнього рішення. Отже, в творчій еволюції українського композитора можна віднайти не тільки поступальний рух вперед, але і єдність спрямувань, пов'язаних з особливостями художнього мислення співавторів названих оперних творів – О. Щетинського та О. Паріна.

Висновки. Таким чином, стрижнева ідея перевтілення розкривається у «Бестіарії» на різних рівнях художнього цілого:

- композиційно-смысловому, окреслюючи трьохфазну конфігурацію з обрамленням, в яку «вписуються» дві концентричні структури, сукупно утворюючи таємничий лабіринт;

- містеріального задуму твору, що пов'язаний з ідеєю духовного переродження через пізнання істинних основ буття, яка асоціюється з геометричною фігурою параболи та реалізується у формі її філологічного аналогу – притчі;

- музично-інтонаційному, оскільки музика у творі підлягає постійним образно-стильовим перетворенням;

- сценічного простору, бо тут здійснюються миттєві трансформації, переходи від одного дійства до іншого, що вимагає змін декорацій згідно принципу поліфункціональності складових, можливості їх метаморфоз;

- на рівні гри співаків-акторів, котрі повинні безпосередньо втілювати задум в контексті здійснення «сценічного життя», оскільки перманентні перевтілення мають на увазі звернення до інноваційних принципів у сфері комунікативних процесів, вимагаючи миттєвих переключень на цілком інші, нерідко протилежні вокальні та акторські амплуа.

Підсумовуючи аналіз «містерії перевтілення» (за Ф. Кафкою) в контексті інноваційних шукань сучасного режисерського театру, зауважимо, що задум камерної опери «Бестіарій» О. Щетинського

звернений у майбутнє. Утворюючи загадкову смислову конфігурацію, подібну до розгалуженого лабіринту, блукання у якому асоціюється зі спрямованими вгору витками спіралі та, водночас, відкритою у нескінченність параболою, сукупна притча твору позначає в художній формі процес духовного сходження через подолання страждань та перемогу над колізіями буття, які є далекими від безпосереднього досвіду реципієнта, що призводить врешті решт до містеріального усвідомлення істинних онтологічних першооснов. Інсценізація опери, здійснена у ХНАТОБ, демонструє яскравий творчий здобуток колективу, свідчить про наявність значних артистичних резервів, які можна в подальшому спрямовувати на досягнення найскладніших авторських стилів та втілення найсучасніших тенденцій режисерського театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Белинский В. Г. Из статьи, помещенной в «Петербургском сборнике» (1846 г.) [Текст] / В. Г. Белинский // Достоевский Ф. М. Бедные люди. Двойник. — М. : Сов. Россия, 1992. — 288 с.*
2. *Ефанова М. Композитор привез в родной город европейские традиции [Текст] / Марина Ефанова // Вечерний Харьков. — 2011. — № 43 (9720). — Суббота, 16 апреля — С. 20.*
3. *Зуб Г. А. Концертмейстер-пианист в контексте эволюции исполнительского искусства [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Г. А. Зуб. — Харьков, 2012. — 222 с.*
4. *Зуб Г. А. Специфика работы концертмейстера над партитурой оперы А. Щетинского «Благовещание» [Текст] / Г. А. Зуб // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харьков, 2007. — Вып. 20 : Мистецтво: «Від існуючого до виникаючого». — С. 191–197.*
5. *Лянь Юнь. Пекинська опера як музично-естетичний феномен [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Лянь Юнь. — Харьков, 2009. — 18 с.*
6. *Музична естетика західноєвропейського середньовіччя [Текст] / упор., вст. ст. В. Шестакова. — К. : Муз. Україна, 1976. — 261 с.*
7. *Поспелов П. Композитор-анималист Александр Щетинский впряг жабу, жука и оленя в оперную телегу [Электронный ресурс] / Пётр Поспелов*

лов. — Режим доступа : <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4035>. — Загл. с экрана.

8. Руднев В. П. Прочь от реальности [Текст] : Исследование по философии текста / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 2000. — 423 с. — (Сер. «XX век +» : Междисциплинарные исследования).

9. Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гете [Текст] / К. А. Свасьян. — Ереван : АН Арм. ССР, 1983. — 183 с.

10. Сердюк О. В. Музыкальная драма «Король Рогер» К. Шимановского в контексте духовных поисков эпохи [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17. 00. 03 / О. В. Сердюк. — К., 1995. — 29 с.

11. Чепалов А. И. «Зверинец» на оперной сцене? Такого еще не было [Текст] / Александр Чепалов // Время. — 2011. — № 60 (16734). — Вторник, 5 апреля. — С. 7.

12. Штахау К. Антология бестий. Мировая премьера на фестивале «Сакро-Арт» [Текст] / Кристиана Штахау // Культура. — 2004. — № 37 (7445). — 23–29 сент.

13. Щетинский А. Стараюсь не обращать внимания на препоны [Электронный ресурс] / Александр Щетинский. — Режим доступа : <http://mignews.com.ua/ru/articles/8171.html>. — Загл. с экрана.

14. Borchmeyer D. Die Festspielidee im Spannungsfeld von Hofkultur und «Kunstreligion». Goethe – Richard Wagner – Ludwig II [Text] / D. Borchmeyer // Bayreuther Festspielbuchs. — 2001. — P. 18–25.

УДК 78.02 (477) “19”

Анна Утина

В. Т. БОРИСОВ И С. А. МАМОНОВ: АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Творческий почерк композитора складывается под воздействием множества факторов, однако едва ли не самыми главными среди них являются знания и опыт, полученные в процессе обучения. Роль учителя не ограничивается только исправлениями ошибок и повторениями правил. Его взгляды на искусство, его музыкальные симпатии, свойственные ему самому методы и приёмы письма оказывают не-

посредственное влияние на его учеников, определяя художественные замыслы последних.

Учителем Сергея Алексеевича Мамонова – известного украинского композитора, педагога, главы донецкой организации НСКУ, лауреата Республиканской комсомольской премии имени Н. Островского, Республиканского конкурса на лучшую песню, заслуженного деятеля искусств Украины – был Валентин Тихонович Борисов¹. В 1969 г. С. А. Мамонов поступил в Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского, где В. Т. Борисов стал его преподавателем по всему циклу специальных предметов. Занятия запомнились начинающему композитору непринужденностью в отношениях между педагогом и студентом, свободой творческого общения, которому не мешали возрастные и профессиональные барьеры. Остроумный и живой, но внешне сдержанный, корректный, В. Т. Борисов, будучи не согласен с той или иной музыкальной идеей, говорил об этом всегда мотивированно и деликатно. Несомненно, для учеников В. Т. Борисова «кладезем» знаний были не только замечания, высказанные на уроке, но и музыка, созданная их учителем. **Цель** настоящей статьи – выявить в творчестве С. А. Мамонова черты преемственности по отношению к композиторскому стилю В. Т. Борисова. **Материал** исследования составляют «Дивертисмент» для симфонического оркестра В. Т. Борисова и «Концерт-дивертисмент» для камерного оркестра С. А. Мамонова.

Творчество композиторов, чьи произведения будут рассмотрены в дальнейшем, получило пока *недостаточно глубокое освещение* в музыковедческой литературе. Так, В. Т. Борисову посвящены монографические работы Н. С. Тышко [8] и П. П. Калашника [5]. Первая из них датируется 1972 г., в ней рассматривается творческий путь композитора, в хронологической последовательности характеризуются сочинения, написанные до этого времени. В книге П. П. Калашника (1979) объектом аналитического внимания становятся образный

¹ В. Т. Борисов – композитор, педагог, заслуженный деятель искусств Украины (1971). С 1944 по 1948 г. В. Т. Борисов возглавлял Харьковскую организацию Союза композиторов Украины. В 1944–1949 гг. – ректор Харьковской консерватории, с 1973 г. – заведующий кафедрой композиции и инструментовки Харьковского института искусств, с 1977 г. – профессор.

строй произведений В. Т. Борисова и отдельные стороны его музыкального языка: мелодика, лад, полифония, гармония, оркестровка. В статье того же автора [4] (1992) освещаются различные сферы деятельности В. Т. Борисова, указываются характерные черты его творческого метода. Вопросы, связанные с фортепианным творчеством В. Т. Борисова, поднимаются в работах М. В. Бевз [1].

Степень изученности творчества С. А. Мамонова также не слишком высока. Отдельные его произведения рассматриваются в статьях И. Гамовой, В. Иванченко, Е. Пономаренко-Цанк. Так, И. Гамова [2] обращается к произведениям С. Мамонова в связи с анализом полифонических явлений в музыке донецких композиторов. В. Иванченко [3] и Е. Пономаренко-Цанк [7] вовлекают в орбиту своих исследований концертные сочинения С. Мамонова. Диссертация Е. Шаповаловой [9], посвящённая циклическим формам инструментальной музыки композиторов Донеччины, содержит характеристику некоторых сочинений композитора различных жанров.

Рассмотрим те черты стиля В. Т. Борисова, которые отмечаются в музыковедческой литературе как наиболее характерные для него. Так, исследователи единодушно подчёркивают глубокую связь творчества композитора с народной музыкой. Усвоение В. Т. Борисовым характерных особенностей украинского песенно-танцевального и эпического фольклора позволяло ему создавать оригинальные мелодии, проникнутые национальным духом: интонационные обороты, напоминающие попевки народных песен, элементы лидийского, дорийского, миксолидийского ладов, их чередование и смешение, орнаментальные украшения, характерные для украинских дум и инструментальных наигрышей, специфические хроматизмы на расстоянии, порождённые ладовой переменностью.

Влияние народной музыки обнаруживается и в фактуре сочинений В. Т. Борисова, проявляясь «у вільних переходах від унісону до багатоголосся, від неповних акордів до повних і навпаки, у закінченні окремих фраз і досить крупних побудов унісонами і октавами, акордами з пропущеними терціями після більш насичених структур» [5, с. 109]. Своеобразная манера использования деревянных и медных духовых инструментов (сольное и «хоровое» пение), органичное вплетение в оркестровую ткань ударных, звучание которых иногда вызывает ас-

социации с «тройными музыками», позволяют говорить о претворении фольклорных традиций в оркестровом письме В. Т. Борисова [5].

При достаточно частом цитировании фольклорных напевов В. Т. Борисов, как правило, переосмысливает песенный образ, подчиняя его собственному замыслу. Композитор называет такой метод работы с народной песней «разработкой»², отделяя его от «гармонизации» и «обработки». Вообще, разработочность, ведущая к кардинальной трансформации исходной сущности тем (не только фольклорных, но и собственных), непрерывность развёртывания образов, монолитность целого – эти качества, как справедливо отмечает П. П. Калашник [5], в полной мере свойственны драматургии произведений харьковского композитора.

Главным компонентом музыкального языка В. Т. Борисова является мелодия. Она обуславливает гармонические и фактурные особенности его сочинений. Стремление выявить мелодический потенциал каждого голоса определяет ведущую роль полифонии, при этом подголосочность, питающаяся из родника народного многоголосия, сочетается у В. Т. Борисова с приёмами, выработанными в профессиональном музыкальном искусстве – имитациями, каноническими секвенциями, перестановками голосов в вертикально-подвижном контрапункте. Полифоническое начало не только способствует динамизации гомофонно-гармонической ткани, но и обуславливает возникновение самостоятельных полифонических форм [5].

Индивидуальность стиля В. Борисова во многом определяется особенностями его оркестрового письма. Проблемы оркестровки постоянно находились в центре его внимания не только как композитора, но и как педагога и учёного-исследователя. На протяжении многих лет Валентин Тихонович вел в Харьковской консерватории курсы инструментоведения и истории оркестровых стилей, он – автор ряда научных работ, посвящённых оркестровым стилям русских композиторов XIX – начала XX в. Велика заслуга В. Борисова в качестве редактора сочинений украинских композиторов. Им созданы, в част-

² Опыт работы над фольклорным материалом был обобщен В. Т. Борисовым в статье «Об обработке народной песни», опубликованной в журнале «Советская музыка» за 1937 г. [8, с. 16–17].

ности, оркестровые редакции симфонии В. Сокальского, фантазии «Козак-шумка» и кантаты «Радуйся, ниво неполитая» Н. Лысенко. В собственных сочинениях он умело использует технические и колористические возможности инструментов с целью разностороннего освещения образов, создания свежих тембровых красок.

В качестве характерных примет индивидуального стиля В. Т. Борисова исследователи отмечают также лаконичность высказывания, значимость конструктивного начала, органичность синтеза «фольклорной» и «академической» составляющих музыкального языка композитора, оптимистичность его мироощущения [1].

В сочинениях 1970 годов прослеживаются новые, ранее не свойственные музыке В. Т. Борисова, тенденции. «Дивертисмент» для симфонического оркестра, «Музыка для струнных», два фортепианных концерта, Третья симфония – эти опусы характеризуются сочетанием тембровой и ладогармонической колористичности с авангардистскими исканиями. Интерес к серийности, сонористике возник у В. Т. Борисова под влиянием поездки в Польшу на международный фестиваль современной музыки в 1968 г., но, возможно, был инициирован также появлением у него молодых талантливых учеников, увлечённых новыми техниками письма. По воспоминаниям С. А. Мамонова³, об этом неоднократно говорил сам композитор, подчеркивавший, что он не только «даёт» знания своим ученикам, но и сам многое «берёт» у них.

Одно из сочинений В. Т. Борисова 1970 гг. стало импульсом к написанию С. А. Мамоновым собственного опуса. Речь идёт о *Концерте-дивертисменте для камерного оркестра* (1981), посвящённом В. Т. Борисову и созданном по образцу его «Дивертисмента» для симфонического оркестра (1972). Сходство между двумя произведениями обнаруживается в целом ряде моментов. Прежде всего, это жанровое обозначение «дивертисмент», апеллирующее к традициям лёгкой (фр. *divertissement* – «увеселение», «развлечение») музыки эпохи классицизма. Поскольку данный термин не относится к числу широко распространённых в творческой практике укра-

³ С. А. Мамонов делился своими воспоминаниями в личной беседе с автором статьи.

инских композиторов второй половины XX в., вряд ли такое совпадение можно считать случайным⁴. Сходной является и структура цикла в произведениях В. Т. Борисова и С. А. Мамонова: 4 части⁵, чередующиеся по принципу темпового контраста: *Lento* (I ч.) – *Moderato assai* (II ч.) – *Lento, tempo giusto* (III ч.) – *Allegro* (IV ч.) у В. Т. Борисова и *Grave* (I ч.) – *Allegro* (II ч.) – *Andante moderato* (III ч.) – *Allegro non troppo* (IV ч.) у С. А. Мамонова. Обращает на себя внимание тождественность жанровых характеристик первых двух частей цикла и родственность двух последних. Так, первые части в обоих произведениях носят название «Прелюдия», вторые – «Вальс» (у С. А. Мамонова – «Вальс-скерцо»). В третьих частях – «Интерлюдии» в Концерте С. А. Мамонова и «Каденциях» в Дивертисменте В. Т. Борисова – жанровая конкретность музыки несколько нивелируется. Финальная функция заключительных частей цикла подчеркнута в обозначении С. А. Мамонова («Финал») и завуалирована названием «Бурлеска» в произведении В. Т. Борисова.

Объединяют «Дивертисмент» В. Т. Борисова и «Концерт-дивертисмент» С. А. Мамонова также принцип сквозного развития тематического материала, приводящий к его синтезированию в финале цикла, широкое применение полифонических приёмов изложения и разработки, использование в качестве сольных практически всех инструментов оркестра, демонстрация их виртуозного потенциала, актуализация идеи тембровой колористичности.

I часть *«Дивертисмента» В. Борисова* основана на серийном ряде. 12 неповторяющихся звуков распределены по четырем голосам струнных инструментов⁶. Такая фактурная идея перекликается с приёмом *klangfarbenmelodie* А. Шёнберга и, одновременно, с пуантилистической техникой А. Веберна. Шесть проведений серии прославляются эпизодами аккордово-гармонического склада, два

⁴ В западноевропейской музыке XX в. обозначение «дивертисмент» встречается в случаях нарочитой стилизации музыки XVIII ст. (например, «Дивертисмент» для струнного оркестра Б. Бартока или «Дивертисмент» для камерного оркестра Б. Бриттена).

⁵ Заметим, что четырехчастный цикл в дивертисменте – скорее исключение, чем правило, обычно количество частей варьируется в диапазоне от трех до десяти.

⁶ Первая часть написана только для струнной группы симфонического оркестра.

из которых разрастаются, образуя кульминационные зоны. Использование техники вертикально-подвижного контрапункта позволяет композитору в каждом проведении серии варьировать соотношение голосов. Дополнительным фактором целостности Прелюдии выступает единая динамическая волна, охватывающая всю форму: от *ppp* в первых тактах до *fff* в кульминации (аккордово-гармонический эпизод после пятого проведения серии), и далее – вновь угасание звучания до *ppp*.

Если в I части царит сосредоточенное размышление, то музыка II части разворачивается в атмосфере элегической мечтательности, которую подчёркивает указание «*con morbidezza*» – «с особой деликатностью». Лёгкое танцевальное движение, пластичные мелодические линии, пастельные оркестровые краски создают изысканный лирический образ, напоминая некоторые фрагменты музыки С. Прокофьева [5, с. 41]. Включение в цикл танцевального номера усиливает дивертисментные черты произведения, практически не ощутимые в его I части. «Вальс» написан в трехчастной форме с неконтрастной серединой и сокращённой репризой, однако композиционные грани сглажены благодаря чередованию дополняющих друг друга тем, характерному для танцевальной сюиты.

III часть – «Каденции» – представляет собой на первый взгляд калейдоскопическую последовательность инструментальных соло, подчинённую, однако, строгой логике развития. Тематический материал некоторых соло закреплён за определёнными инструментами, но есть и такие мотивы, которые свободно переходят из одной партии в другую. Отметим реминисценцию основной темы «Вальса», звучащую у валторны в среднем разделе формы. Композитор использует разнообразный арсенал технических и колористических приёмов игры: флажолеты, пиццикато, глиссандо, аккорды струнных, трели и фруллато деревянных. Поочерёдное солирование различных инструментов, виртуозность их партий, импровизационность развития привносят в музыку этой части отчётливые черты концертности.

Шуточная подоплека IV части – «Бурлески» – определяется контрастом между математически выверенной серийной основой темы и жизнерадостной энергией заключённого в ней образа. Композитор подвергает тему ряду преобразований, опирающихся на сво-

бодно трактованные правила додекафонной техники. Однако приёмы инверсии, ракохода, сегментации создают комический эффект, усиливая царящую в финале атмосферу радостной игры. Средний раздел трехчастной формы контрастирует с крайними. Темп *Adagio*, динамика *ppp*, тремоло струнных в сочетании с аккордами арф полностью меняют звучание хроматической темы, мелькавшей в экспозиционном разделе «Бурлески», но подчёркивают родство данного эпизода с серединой «Вальса». В репризе финала возникает аллюзия на музыку III части «Дивертисмента», однако сходство здесь обнаруживается не в тематической плоскости, а в фактурной – в концертно-виртуозных переключках сольных тембров и оркестровых групп.

«Концерт-дивертисмент» С. Мамонова, так же как и «Дивертисмент» В. Борисова, открывается «Прелюдией». Но, если в «Прелюдии» В. Борисова драматургическое развитие основано на росте одного образа, то у С. Мамонова оно построено на сопоставлении двух тематических элементов: экспрессивного восклицания в диапазоне уменьшённой терции и восходящего движения по квартам. В процессе развития происходит их варьирование путём звуковысотных смещений, фактурных уплотнений, смены направления движения. Принцип сопоставления элементов сочетается с их объединением по вертикали и горизонтали. Прорастающий из первого элемента «колышущийся» мотив (ц. 2 в партии гобоя) сыграет заметную роль в III части «Концерта». В разделе *Andante* имитационно излагается новая тема, в которой переплавлены интонации обоих тематических элементов. Непрерывное тематическое развёртывание, сопровождающееся усилением динамики и темповым ускорением, устремлено к кульминации, на пике которой возвращаются два главных элемента «Прелюдии». Но это не столько реприза, сколько лаконичная кода, напоминающая об исходной диспозиции и одновременно подготавливающая следующую часть цикла (стаккатный мотив кларнета и фагота, контрапунктирующий главной теме).

На сопоставлении двух тем строится и драматургия II части «Концерта-дивертисмента». Прихотливые узоры кларнетовых мотивов, «цепляясь» друг за друга, выстраиваются в рельефную мелодическую линию, своей изысканностью напоминающую вальсовую тему «Дивертисмента» В. Т. Борисова. Вторая тема, звучащая у скрипок, опи-

рается на нисходящее хроматическое движение, охватывающее полтораоктавный диапазон. Стаккаттный мотив, впервые появившийся в конце «Прелюдии», вначале контрапунктирует хроматической теме, а затем проникает в мелодическую линию, смягчая «прямолинейность» её очертаний.

Развитие, опирающееся на игровое соревнование между темами, не только подчёркивает их контраст по отношению друг к другу, но и вскрывает их завуалированное интонационное родство. Возвращение главной темы в основной тональности (ц. 6) воспринимается как реприза, однако экспозиционный тип изложения быстро переходит в разработочный. На начало настоящей репризы указывает возвращение основной тональности, исходного типа фактуры, тембровой диспозиции. Точно воспроизводятся и внутренние композиционные очертания экспозиции. Такая точность репризы, приближенной к типу *da capo*, характерна для танцевальных жанров. Вместе с трёхдольным метром и специфической фактурной формулой этот признак репрезентирует первый компонент жанрового обозначения части – «Вальс». Черты второго компонента – «скерцо» – связаны с опорой на бытовую танцевальность и моторику движения, но, в первую очередь, – с игровым характером развития, приёмом тембровых переключек и тематических сопоставлений.

III часть – «Интерлюдия» – созвучна «Каденциям» В. Т. Борисова. На первый план выступают сольные инструментальные тембры, диалогические переключки между ними, изысканные колористические эффекты. Тематический материал «Интерлюдии» произведен по отношению к тематизму I части цикла. В крайних разделах трехчастной формы звучат квартовые мотивы, рисунок которых напоминает извилистые контуры кларнетовых линий «Вальса-скерцо». С ними чередуются экспрессивные возгласы, смягчённые приглушённой динамикой. В среднем разделе (ц. 4) на передний план выходит «колышущийся» мотив, лишь намеченный в «Прелюдии». Его варианты и подголоски изобретательно инкрустированы интонациями других тем, звучавших ранее как в этой части (восходящие квартовые обороты, опевания), так и в предыдущих (хроматизмы из второй темы «Вальса»). Неожиданный всплеск драматизма выливается в скандирование звука «а» всем составом духовых инструментов на *ff*. Крат-

кое заключение, совмещающее функции репризы и коды, непосредственно переходит в финал.

IV часть «Концерта-дивертисмента» С. А. Мамонова написана в форме рондо с двумя эпизодами. Тема рефрена проходит у фортепиано, поддерживаемая *pizzicato* низких струнных. Ритмическую упругость ей придают нерегулярная акцентность и остиная пульсация сопровождения. Обращает на себя внимание контраст жизнерадостной моторики, определяющей характер музыкального образа, и строгой рациональности звуковысотной конструкции темы. Аналогичное сочетание имело место и в финале «Дивертисмента» В. Т. Борисова.

Первый эпизод строится на нисходящем хроматическом движении, знакомом благодаря одной из вальсовых тем II части. Тема излагается не сразу, а постепенно кристаллизуется из «осколков», мелькающих в различных голосах, тембрах, регистрах. В сформировавшемся виде она проходит несколько раз, не уступая теме рефрена по своей ритмической энергии и артикуляционной чёткости.

Второй эпизод представляет собой фугато на теме, производной от музыкального материала I части. Энергичное восходящее движение по чистым и увеличенным квартам в сочетании с имитационным изложением апеллирует к среднему разделу «Прелюдии». Однако развитие достигает более широкого размаха, вовлекая в своё русло малосекундовые и квартовые интонации из I части, репетиционные обороты из III части и увенчиваясь мощной кульминацией (ц. 12). Последнее проведение рефрена внезапно прерывается. В темпе *Grave* звучит начальная тема «Прелюдии». Таким образом, идея финального синтеза, последовательно проводившаяся в заключительной части «Концерта-дивертисмента», подкреплена приёмом арочного обрамления циклической формы.

Выводы. Анализ двух произведений, написанных учителем и учеником, позволяет обнаружить несомненное сходство в драматургии, структуре, особенностях тематизма этих сочинений, используемых в них приёмах развития. Вместе с тем, преломление молодым композитором традиций, унаследованных от учителя, глубоко индивидуально. Он переосмысливает последние, усиливая некоторые тенденции, намеченные в произведении В. Т. Борисова, и привнося при этом новые черты, рождённые в процессе поисков своего пути.

Так, взяв за основу жанровое обозначение «дивертисмент», С. А. Мамонов дополняет его указанием на концертное начало, которое, несомненно, присутствует в произведении В. Т. Борисова, хотя это обстоятельство и не отражено в заглавии. С другой стороны, С. А. Мамонов не «афиширует» присутствие такого атрибута концертного жанра, как каденция, ибо у него черты виртуозного солирования не сконцентрированы в одной части, как у В. Т. Борисова, а рассредоточены по всему циклу. Заметим, что уже в «корректировке» исполнительского состава (камерный оркестр вместо симфонического) молодой композитор манифестировал главенство жанровых признаков концерта: все инструменты, кроме струнных, представлены у него в единственном числе.

Индивидуализация унаследованных от В. Т. Борисова традиций заметна и в драматургической сфере. При сходстве образной планировки цикла развитие внутри частей осуществляется по-разному. У В. Т. Борисова, как правило, доминирует один образ, подвергающийся более или менее значительным преобразованиям, контраст же, если и присутствует, то выполняет оттеняющую функцию (средний раздел во II и IV частях). У С. А. Мамонова определяющую роль в драматургическом развёртывании играет принцип противопоставления двух образно-интонационных сфер. И, поскольку в «Концерте-дивертисменте» жанровые условия не способствуют их конфронтации, движущей силой развития оказывается игровое взаимодействие контрастных образов.

Сравнение стилистической стороны сочинений демонстрирует больше различий, чем сходства. Вернее, базовые установки у обоих композиторов общие – рациональность организации целого, конкретность жанровых ассоциаций, опора на краткий мотив, обуславливающая синтаксическую дробность тематизма, линейность мышления, не исключая внимания к фонизму вертикали, интерес к тембровой колористичности. Однако звуковая реализация этих установок демонстрирует принадлежность учителя и ученика к разным творческим поколениям. Если для В. Т. Борисова серийный ряд в I части или разрастающийся кластер в III-ей – сознательный эксперимент, направленный на обновление языковых ресурсов творчества, то для С. А. Мамонова диссонирующая аккордика и предельно заострённые

мелодические ходы – естественная интонационная среда. В отличие от учителя, с интересом использовавшего непривычную для него лексику, он выступает как «носитель» нового языка. Этим обстоятельством, очевидно, объясняется достаточно опосредованная связь музыки С. А. Мамонова с фольклором. Именно такая преемственность, неразрывно связанная с творческим переосмыслением наследуемых традиций, обеспечивает непрерывность и плодотворность развития искусства по линии «учитель – ученик».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бевз М. В. *Жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості Валентина Борисова [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / М. В. Бевз. — Харків, 2009. — 18 с.*

2. Гамова І. В. *Про поліфонію в творах донецьких композиторів [Текст / І. В. Гамова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька держ. консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк : Юго-Восток, 2001. — С. 103–114.*

3. Іванченко В. Г. *Інструментальний концерт в творчості донецьких композиторів (до проблеми симфонізації жанру) [Текст] / В. Г. Іванченко // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька держ. консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк : Юго-Восток, 2001. — С. 137–144.*

4. Калашиник П. П. *Валентин Тихонович Борисов [Текст] / П. П. Калашиник // Музична Харківщина : зб. наук. праць / упоряд. П. П. Калашиник, Н. Л. Очеретовська. — Харків : Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського, 1992. — С. 77–86.*

5. Калашиник П. П. *Риси стилю творчості В. Борисова [Текст] / П. П. Калашиник. — К. : Муз. Україна, 1979. — 112 с.*

6. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. [Текст] / Упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька держ. консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк : Юго-Восток, 2001. — 148 с.*

7. Пономаренко-Цанк О. Ю. *Жанр фортепіанного концерту в творчості донецьких композиторів 70–90-х років ХХ століття [Текст] // О. Ю. Цанк // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / Упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька держ. консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк : Юго-Восток, 2001. — С. 126–131.*

8. Тишко Н. С. Валентин Борисов [Текст] / Н. С. Тишко. — К. : Муз. Україна, 1972. — 43 с. — (Творчі портрети українських композиторів).

9. Шаповалова О. В. Циклічні форми інструментальної музики композиторів Донеччини у жанровому контексті сучасної української музики [Текст] : автореф. дис.... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / О. В. Шаповалова. — К., 2008. — 24 с.

УДК 78.071.5

Олег Бадалов

ДІЯЛЬНІСТЬ ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ШКОЛИ З РОЗВИТКУ ХОРОВОГО ЖИТТЯ ЧЕРНІГІВЩИНИ

Постановка проблеми. Вивчення національних диригентсько-хорових шкіл є надзвичайно актуальним у сучасному українському музикознавстві. Здійснені ґрунтовні дослідження київської (А. Лашенко, О. Бенч) та одеської (І. Шатова) хорових шкіл, з'ясовано особливості розвитку «школи М. Колесси» (Л. Кияновська), ведеться робота по вивченню й узагальненню традицій харківської хорової школи (В. Рожок, Л. Шаповалова, О. Батовська, В. Матюхін та ін.). Однак сучасний етап розвитку хорової культури України, на думку В. Рожка, характеризується тим, що «чітке розмежування системи функціонування київської, харківської, львівської та одеської хорових шкіл, що мали свої яскраво виражені педагогічні принципи, форми методичної роботи, визначних лідерів» змінюється процесами взаємовпливу у багатьох напрямках їх існування (естетичні засади, тенденції виконавства, форми організації хорів тощо) [3, с. 44]. Інтегральні процеси актуалізували цікавість до регіональних аспектів розвитку хорової культури України, зокрема, до вивчення значення національних хорових шкіл у розвитку хорового життя локусів держави.

Дослідження особливостей розвитку хорового життя Чернігівщини зумовлює звертання до вивчення творчого шляху керівників хорових колективів як репрезентантів хорових шкіл України. У цьому контексті важливим завданням постає з'ясування впливу представників

харківської хорової школи на розвиток хорового життя Чернігівщини. Їх творча діяльність у регіоні ще не стала предметом вивчення, що обумовлює актуальність обраної теми дослідження.

Об'єкт дослідження – музично-хорове життя Чернігівщини другої половини ХХ ст. **Предмет** – багатогранна діяльність представників харківської хорової школи на Чернігівщині.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні значення ролі випускників Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського у процесі становлення хорового життя Чернігівщини другої половини ХХ ст.

Аналіз останніх публікацій. Вивченню творчої діяльності представників харківської диригентсько-хорової школи присвячені розвідки В. Рожка, Л. Шаповалової, В. Матюхіна, А. Мартинюка, Н. Белік-Золотарьової, у яких піддано аналізу діяльність таких провідних майстрів, як О. Перунов, К. Греченко, З. Заграничний, Ю. Кулик, В. Палкін та ін. Дослідження впливу харківської хорової школи на розвиток хорового життя Чернігівщини ще не стало предметом уваги науковців.

Виклад основного матеріалу. Перші згадки про діяльність на Чернігівщині представників харківської хорової школи сягають 1957 р. Випускник Харківського державного інституту мистецтв ім. І. Котляревського (тоді – консерваторії) Петро Михайлович Власов, який викладав хорові дисципліни у Городнянському педагогічному училищі, 3 жовтня 1957 р. заснував хорову капелу вчителів районного будинку культури. За даними архівних і періодичних джерел, цей колектив став одним з перших хорів, що були створені на Чернігівщині у другій половині ХХ ст. У 1959 р. капела здійснила гастрольну подорож до Канева, де з успіхом виступила. Згодом артисти-аматори брали участь в обласних та республіканських конкурсах, відвідали з гастролями Одесу, Київ, Севастополь, Ригу, Москву, неодноразово виступали у Чернігові, містах Російської Федерації і Білорусії [4, с. 4]. Репертуар капели включав обробки українських народних пісень, твори українських і західноєвропейських композиторів-класиків та сучасних майстрів. П. Власов працював з хором до 1967 р.

У 70 – першій половині 80 рр. ХХ ст. значний вплив на розвиток хорового життя Чернігівщини справив випускник Харківського інсти-

туту мистецтв ім. І. Котляревського, заслужений працівник культури України *Григорій Михайлович Драгинець*.

Г. М. Драгинець народився 28 лютого 1940 р. у селі Бобрик Ніжинського району Чернігівської області. До хорової справи він став ще під час навчання у Чернігівському музичному училищі: працював з самодіяльними хорами Чернігівської дистанції залізничної колії, головпоштамту, обласної лікарні. Довгий час Г. Драгинець керував самодіяльними хоровими колективами області, які під його орудою ставали переможцями міських й обласних конкурсів-оглядів та Всесоюзного фестивалю самодіяльної народної творчості.

Значно розширило мистецькі обрії Григорія Михайловича навчання протягом 1971–1974 рр. у Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського, куди його прийняли одразу на третій курс. До харківської хорової школи Г. Драгинець прилучився у класі доцента Зої Вікторівни Яковлевої, яка, за словами В. Рожка, «вчила своїх студентів ніколи не здаватись, йти рішуче й сміливо, торуючи нелегкі шляхи мистецького злету. Зоя Вікторівна <...> підтримувала людей відвертих, щирих, хто своєю натхненною працею домагався значних творчих успіхів» [2, с. 3].

У 1977 р. Г. Драгинець був призначений на посаду керівника Заслуженого самодіяльного народного хору України «Десна». Час його роботи з колективом у 1977–1991 рр. позначився значним впливом митця на розвиток хорового життя Чернігівщини. Заснований 1951 р. учнем Г. Верьовки Леонідом Миколайовичем Пашиним, хор «Десна» наслідував, значною мірою, діяльність Державного українського народного хору ім. Г. Верьовки. Для створення власного творчого обличчя «Десни» Г. Драгинець визначив метою діяльності хору розшук і впровадження в музичний обіг досі невідомих народних пісень Чернігівщини, збереження регіональної народної пісні шляхом виведення її на концертну сцену. Для реалізації такого завдання Григорій Михайлович виїздив у етнографічні експедиції по селах області. Коли зібрав значний матеріал, почав створювати спеціально для свого колективу обробки українських народних пісень. Так, на основі поліського фольклору було сформовано власний репертуар «Десни», що визначило творчу індивідуальність колективу, і, зрештою, вплинуло на здобуття хором неодноразових перемог у Всесоюзних фестивалях

самодіяльної народної творчості та Всеукраїнському телевізійному турнірі «Сонячні кларнети».

Широкою була географія гастролей «Десни». Колектив об'їхав усю Чернігівщину, виступав у багатьох містах України, Російської Федерації, Литви, Білорусії. П'ять разів «Десна» під орудою Г. М. Драгинця відвідувала з концертами Чехословаччину. Окрім гастролей, значному поширенню досвіду хорового виконавства «Десни» на Чернігівщині сприяло проведення Обласним будинком народної творчості на базі колективу семінарів, практикумів, стажувань хормейстерів. Це дозволяло мистецтвознавцям називати хор «своєрідною консерваторією на Поліссі» [1, с. 82]. Творчі здобутки «Десни», зокрема, неодноразові успішні гастролі за кордоном, стали свідченням конкурентоздатності хорових сил регіону, адже довгий час «Десна» була єдиним загальноновизнаним представником хорового мистецтва Чернігівщини. Актуальності набуло питання переведення хорового життя регіону на професійний рівень, що було реалізовано з утворенням ансамблю пісні і танцю «Полісся» та, згодом, народного хору обласної філармонії у першій половині 80 рр. ХХ ст.

З 1991 р. Г. М. Драгинець займається педагогічною та організаційною роботою. Він стає директором Чернігівської міської школи мистецтв. Завдяки організаційним здібностям Григорія Михайловича за кілька років школа виросла у найбільший заклад естетичного виховання на Чернігівщині, а провідним напрямом її діяльності став розвиток дитячого хорового виконавства. Для цього Г. М. Драгинець ініціював відкриття десяти хорових класів – філій школи мистецтв – на базі загальноосвітніх шкіл Чернігова.

У 90 рр. ХХ – початку ХХІ ст. значний внесок у розвиток хорового життя Чернігівщини здійснила вихованка харківської хорової школи, заслужена артистка України *Марина Анатоліївна Гончаренко*.

М. А. Гончаренко народилася у Чернігові 14 жовтня 1967 р. У 1986 р. вона закінчила диригентсько-хоровий відділ Чернігівського музичного училища ім. Л. Ревуцького, а у 1986–1991 рр. – здобула освіту у Харківському інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського, де навчалася у класі професора Наталії Андріївни Белік-Золотарьової.

Після закінчення інституту Марина Гончаренко працювала викладачем хорових дисциплін у Чернігівській музичній школі ім. С. Віль-

конського. У хоровому житті Чернігівщини 1990 рр. стали періодом потужного розвитку дитячого хорового виконавства. Саме в цей час було засновано хорові конкурси «Сонечко» (1990) та «Свято хору» (1995), навколо яких сформувалася система міських та районних оглядів, конкурсів, фестивалів. Поступово до хорового руху залучилося надзвичайно широке коло учнів загальноосвітніх шкіл та, звісно, шкіл естетичного виховання регіону. У цьому русі важлива роль належала хору музичної школи ім. С. Вільконського під орудою М. А. Гончаренко, яка неодноразово приводила свій колектив до перемог у хорових фестивалях, слугуючи прикладом для інших колективів. Вагомість діяльності М. А. Гончаренко полягає у розробленні й застосуванні нею новітніх методик роботи, розширенні репертуару дитячого хору, розвитку його виконавських можливостей.

Подальша творча діяльність Марини Анатоліївни пов'язана з розвитком академічного хорового співу. Мисткиня у 2003 р. очолила новоутворений камерний хор Чернігівського військово-музичного центру Сухопутних військ Збройних Сил України. З початку діяльності на чолі колективу М. А. Гончаренко формувала різностильову репертуарну палітру хору з творів І. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Дж. Верді, Дж. Гершвіна, М. В. Лисенка, Л. М. Ревуцького. Окремі програми колективу склалися з творів духовної музики (М. С. Березовський, П. Г. Чесноков, В. С. Калінніков, С. В. Рахманінов, А. Г. Шнітке), творів сучасних українських композиторів (В. М. Птушкін, В. С. Мужчіль, В. М. Золотухін, Л. М. Колодуб, Ю. М. Грицун), численних обробок народних пісень тощо. Хор під орудою М. А. Гончаренко став лауреатом всеукраїнських та міжнародного фестивалів, брав участь у «Київ-Музик-Фесті», веде широку концертну діяльність.

Суттєвий внесок у розвиток хорового життя Чернігівщини зробив випускник Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України Олег Павлович Васюта. Значення його діяльність полягає, передусім, у організаційно-теоретичному спрямуванні хорового руху регіону.

О. П. Васюта народився 11 березня 1949 р. у селі Новоолександрівка Близнюківського району Харківської області. По закінченні Харківської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату

вступив до Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, де навчався у класі старшого викладача Елли Михайлівни Гритчиної. Ще під час навчання, з 1970 р., Олег Васюта працював концертмейстером народної академічної хорової капели Харківського танкового заводу ім. Малишева. На чолі капели стояли заслужений працівник культури України Абрам Маркович Птіц та Ольга Миколаївна Коломієць, яка була викладачем Олега Васюти з фаху у музичній десятирічці. У 1972 р. Олег Павлович закінчив з відзнакою інститут мистецтв і розпочав викладацьку роботу у Запорізькому державного педагогічному інституті, де керував студентським хором музично-педагогічного факультету.

З 1973 р. О. П. Васюта працює на Чернігівщині. На початку своєї діяльності у регіоні він був практиком хорового життя: керував ансамблем бандуристів Чернігівської обласної філармонії та хором хлопчиків міського палацу культури. З переходом на керівну роботу (директор та художній керівник Чернігівської обласної філармонії, директор музичного училища ім. Л. Ревуцького, начальник обласного управління культури) О. Васюта спрямував свої зусилля на всебічний розвиток хорового життя Чернігівщини. Так, за безпосередньої участі Олега Павловича були створені хорові колективи філармонії: ансамбль пісні і танцю «Полісся» (1979), Чернігівський український народний хор (1984), камерний хор ім. Д. Бортнянського (1996), ансамбль пісні і танцю «Сіверські клейноди» (2002). Неабиякої ваги у розвитку хорового життя Чернігівщини набули лекції-концерти проекту «Україна музична», ініціатором проведення і художнім керівником якого став О. П. Васюта, а виконавцем – камерний хор ім. Д. Бортнянського на чолі з заслуженим діячем мистецтв України Л. М. Боднаруком (1938–2009). У циклі лекцій-концертів хорової музики слухачам було презентовано хорову творчість Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. М. Леонтовича, Б. Лятошинського, сучасних українських композиторів. Реалізація проекту «Україна музична», ініційованого О. Васютою, збагатила репертуар камерного хору ім. Д. Бортнянського, розширила його виконавські можливості, зумовила цікавість до хорового мистецтва найширшої слухацької аудиторії, популяризувала сучасну українську композиторську творчість.

Значну роль О. П. Васюта відіграв у розвитку дитячого хорового руху. Так, за час його керівництва обласним управлінням культури (1990–2003) було засновано дитячі хорові фестивалі «Сонечко» і «Свято хору», а також відкриті хорові класи у школах естетичного виховання регіону, що сприяло залученню великої кількості дітей до хорового мистецтва.

Висновки. Підсумовуючи вищенаведене, можна констатувати, що діяльність представників харківської хорової школи з розвитку хорового життя Чернігівщини тривала у виконавському та теоретично-організаційному напрямках народного та академічного хорового виконавства. Організація вихованцем Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського П. М. Власовим у 50–60 рр. ХХ ст. хорового життя Чернігівщини за принципом формування самодіяльних колективів, що мали провідною метою сумісне музикування, змінилася у 1970-х такою, де переважаючим став етнографічно-пошуковий напрямок роботи зі значним розширенням географії гастролей у діяльності Г. М. Драгинця, творчість якого зумовила зростання виконавського рівню аматорських хорів, сприяла професіоналізації хорового руху регіону.

Новий етап розвитку хорового життя Чернігівщини у 1980–90 рр. пов'язаний з теоретично-організаційною діяльністю О. П. Васюти. Він розпочав процес фахової переорієнтації хорового виконавства області шляхом організації при обласній філармонії хорових колективів народного та академічного звучання, впливаючи на їх репертуарну спрямованість, чим значною мірою сприяв розвитку дитячого хорового руху Чернігівщини.

З 90 рр. ХХ ст. розвиток традицій академічного хорового виконавства Чернігівщини відбувається у діяльності М. А. Гончаренко, яка продемонструвала значні досягнення у роботі з дитячим хоровим колективом музичної школи ім. С. Вільконського та камерним хором Військово-музичного центру Сухопутних військ Збройних Сил України.

Перспективи подальших досліджень поставленої проблеми. Отже, не викликає сумнівів те, що у розвитку хорового життя Чернігівщини другої половини ХХ – початку ХХІ ст. визначна роль належить представникам харківської хорової школи. Поглиблене вивчення особливостей діяльності випускників Харківського інституту мис-

тецтв ім. І. П. Котляревського слугуватиме вагомим внеском у процес визначення стильових рис харківської хорової школи, допоможе у з'ясуванні специфіки розвитку ідей її фундаторів у хоровому житті регіонів України, Чернігівському, зокрема. Дослідження впливу регіональних хорових шкіл на хорову культуру Чернігівщини, вивчення творчого спадку керівників регіонального хорового руху, реконструкція їх біографій дозволить відтворити цілісну картину розвитку хорового життя Чернігівщини як одного з важливих культурно-історичних центрів України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Музиченко І. Пісенна муза Десни [Текст] / І. Музиченко // Прапор. — 1970. — № 10. — С. 79–83.
2. Рожок В. І. Обласканий піснею [Текст] // Без пісні життя безголо-се: життєвий і творчий шлях заслуженого працівника культури України Г. М. Драгинця / Упор. О. П. Бадалов. — Ніжин : Аспект-Поліграф, 2011. — 100 с. — С. 3–4.
3. Рожок В. І. Музика і сучасність [Текст] : Монографічні досліджен-ня, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори / В. І. Рожок. — К. : Пошуково-видавниче агентство «Книга Пам'яті України», 2003. — 220 с.
4. Смаль Л. Не заросте душі криниця [Текст] / Л. Смаль // Новини Го-родняниціни. — 1997. — 6 листопада.

УДК 78.071.2(091)(477.54/.62)

Ольга Майба

СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА І ПЕДАГОГА К. Д. ТУЧІ

Актуальним для розбудови сучасних концепцій в галузі художньої освіти є вивчення творчого доробку відомих музичних діячів не тільки великих культурних центрів, а й окремих регіонів України. **Предметом** нашого наукового дослідження є багаторічна плідна діяльність відомого хорового диригента, співака, педагога Мелітопольщини К. Д. Тучі. Вона увінчалася вагомими здобутками і стала важ-

ливим джерелом духовного розвитку багатьох поколінь музикантів. Про це свідчить велика кількість публікацій про творчу діяльність К. Д. Тучі у засобах масової інформації. Однак період професійного становлення К. Д. Тучі, пов'язаний із навчанням у Харкові, яке представлено багаторівневою, у сучасному розумінні, музичною освітою, не висвітлювався у спеціальних наукових розвідках.

Мета даної статті полягає у розкритті впливу традицій Харківських вокальної й диригентсько-хорової шкіл на мистецьку діяльність хорового диригента і педагога Мелітопольщини К. Д. Тучі.

Джерела розвитку його творчої індивідуальності є досить розмаїтими. Важливу роль у формуванні майбутнього диригента відіграло родинне середовище, адже саме від батьків К. Д. Туча успадкував музичні здібності. Безперечно, слід відзначити позитивний вплив на розвиток музичних здібностей К. Д. Тучі шкільного вчителя співу чоловічої школи № 97 м. Харкова, талановитого музиканта і педагога П. Т. Єрещенко. *Музичне* виховання в цьому навчальному закладі вирізнялось глибиною і новаторством, про що засвідчували неодноразові успішні виступи її дитячого хорового колективу на Харківському радіо.

Основою формування таланту молодого митця стало навчання у Харківській середній спеціальній музичній школі-інтернаті (1951–1957). Засновниками школи (спочатку – студії для музично обдарованих дітей) були талановиті педагоги-піаністи М. В. Ітігіна та М. С. Хазановський, тоді доцент, пізніше – професор Харківської консерваторії, на яку в середині 1930 рр. було перетворено Музично-драматичний інститут. Ядро новоутвореного педагогічного колективу склали кращі викладачі вищого учбового закладу, професори Н. Б. Ландесман, А. А. Лунц, Л. Й. Фаненштіль, І. В. Добржинець, С. С. Богатирьов та інші. В студії для музично обдарованих дітей було розроблено специфічні вимоги, створено особливі умови, в яких виховувалися юні музиканти. Це був сміливий експеримент в галузі педагогіки, що дав блискучі результати. Більшість вихованців студії стала професіоналами-музикантами, виконавцями та педагогами. Тут навчалися піаністи М. Єщенко, В. Сечкін, С. Суслович, Н. Гольдінгер, Е. Цукурова, О. Іоліс, Б. Юхт, скрипачі І. Заславський, В. Міхелевич, І. Дуднік, композитори і теоретики Ф. Бельман, Б. Яровинський [3].

На формування музичного світогляду К. Д. Тучі суттєво вплинула участь у хорі хлопчиків та юнаків середньої спеціальної школи-інтернату під керівництвом видатного хорового диригента і педагога М. І. Герасимчука. Справжній ентузіазм, любов до справи, велика працьовитість, терпіння та любов до дітей – основні риси, які молодий диригент вбирав від непересічного педагога-хормейстера у свій творчий досвід. До репертуару хору входили найскладніші твори хорової класики та народної творчості. Плідні мистецькі традиції цього унікального хорового колективу простежуються у подальшій творчій діяльності К. Д. Тучі як засновника і керівника дитячого хору хлопчиків «Дзвіночок» мелітопольського Палацу творчості дітей та юнацтва.

Важливим джерелом становлення музичного професіоналізму та індивідуальних рис виконавської естетики К. Д. Тучі було навчання в Харківській державній консерваторії¹ (1957–1962). У нас немає детальних свідчень самого К. Д. Тучі про його навчання у консерваторії, та його подальша творча діяльність у галузі музичного мистецтва дає підстави зробити висновок, що ця освіта була досить ґрунтовною. Музичний професіоналізм К. Д. Тучі формувався під інтенсивним впливом різноманітних мистецьких і педагогічних принципів багатьох визначних педагогів і музикантів Слобожанщини: Л. О. Карпової, К. М. Греченко, З. Д. Заграничного, А. А. Мірошникової, З. В. Яковлевої, М. М. Долідзе, П. В. Шокальського, Н. О. Пирогової, П. І. Андросюка, О. М. Сироткіна та інших – тобто, непересічним для свого часу культурним оточенням.

Велику роль у формуванні музичного світогляду і диригентської майстерності молодого музиканта відіграла його педагог з диригування Л. О. Карпова. Зважаючи на часові виміри, вплив був вагомим, оскільки період навчання К. Д. Тучі у цього відомого диригента, педагога, організатора розпочався ще в середній спеціальній музичній школі і далі продовжувався в консерваторії. К. Д. Туча за своєю природою був музичний лірик, і саме Л. О. Карпова розкрила цю сторону його обдарування. Виконавські інтерпретації Л. О. Карпової охоплювали широкий стильовий і жанровий діапазон хорових творів. За-

¹ Нині Харківський національний університет мистецтв (ХНУМ) імені І. П. Котляревського.

вдяки художньо-музичному світогляду свого талановитого педагога К. Д. Туча як диригент опрацював багато з різноманітного хорового репертуару.

Художній світогляд і музичний професіоналізм К. Д. Тучі розвивались і зріли у хорі диригентсько-хорового факультету Харківської консерваторії під керуванням професора К. М. Греченка. Значні здобутки харківської школи тісно пов'язані з ім'ям цього видатного хорового диригента. Ґрунтовна музична підготовка на диригентському факультеті Київського музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка дозволила К. М. Греченку досягти значних успіхів у своїй діяльності, яка одразу ж по закінченні цього навчального закладу (1930) розгортається у двох напрямках: виконавському та педагогічному. Великий мистецький досвід і музичний професіоналізм К. М. Греченка повною мірою виявилися у роботі з хором студентів диригентсько-хорового факультету Харківської консерваторії [1]. Маємо на увазі такі визначальні риси його школи, як уміння перетворити хоровий клас і вивчення диригентських дисциплін на творчу лабораторію, де народжується виконавська інтерпретація хорового твору і формуються у майбутнього диригента і співака воля, артистизм; де зростає його творчий потенціал. Особливим натхненням, глибиною втілення художнього образу, ювелірною витонченістю відзначалося виконання хорів *a cappella*. Сучасників вражало вміння К. М. Греченка подолати труднощі куплетної форми (наприклад, у хорових творах М. Д. Леонтовича), виявити виконавські деталі, досягнути темпоритмічної гнучкості, продемонструвати широку палітру динамічних відтінків, різноманітність тембральних барв. Чудовий майстер вокалу, К. М. Греченко надавав великого значення формуванню у студентів вокальних даних, оскільки виразне виконання хорових партій дозволяє, на його думку, глибше усвідомити особливості твору, що вивчається, та методи його диригентського втілення в репетиційному процесі [2]. Основні риси диригентсько-хорової педагогіки К. М. Греченка знайшли свій розвиток у подальшій творчій діяльності К. Д. Тучі.

Одним із фундаторів хорової освіти в Харкові був відомий композитор, диригент та педагог З. Д. Заграничний, який викладав у К. Д. Тучі курс хорового аранжування. Впродовж багатьох років З. Д. Заграничний керував хором Харківського музичного училища,

що відрізнявся високими художніми якостями, тонким трактуванням творів. Високими мистецькими здобутками позначена діяльність З. Д. Заграничного як керівника хору заочного відділу Харківської консерваторії та хору угорських студентів, які навчалися у Харкові. Окрему сторінку в історії української музичної культури становить творча співпраця З. Д. Заграничного з Єврейською хоровою капелою Харкова. Плідною була робота З. Д. Заграничного як керівника хору Будинку культури трудових резервів. Одним з важливих напрямків діяльності З. Д. Заграничного в Харківській консерваторії було читання курсу хорового аранжування. Формуючи репертуар для різних хорових колективів, З. Д. Заграничний здійснив велику кількість аранжувань, обробок народних пісень, зокрема, угорських та єврейських. Глибокі різнобічні знання, отримані ним на кафедрі теорії музики і композиції Харківської консерваторії в класі професора С. С. Богатирьова, дозволили З. Д. Заграничному сформувати власну школу хорового аранжування, яка представлена цілою плеядою харківських майстрів (Ю. І. Кулик, В. С. Палкін, В. Ю. Бриліант, І. В. Бідак) [1]. Отже, завдяки вивчання тонкощів хорового аранжування у класі З. Д. Заграничного дар К. Д. Тучі як музичного аранжувальника виявився надзвичайно яскраво, розвиваючись у його подальшій творчій роботі із численними художніми колективами.

Історія диригентсько-хорового факультету Харківської державної консерваторії нерозривно пов'язана з діяльністю одного з найвидатніших її професорів – А. А. Мірошникової. К. Д. Туча вивчав у неї курс методики викладання диригування. Мистецькі і педагогічні принципи А. А. Мірошникової базуються на усвідомленні основних закономірностей диригентської техніки, глибокому знанні музичного матеріалу, розвитку самостійності мислення студентів. Вагомим є науковий доробок А. А. Мірошникової, що представлений кандидатською дисертацією «Хорова творчість К. Стеценка» та низкою праць, які становлять велику цінність як для диригентської, так і для фортепіанної педагогіки² [1]. Успадковані від А. А. Мірошникової принципи ви-

² «Про роботу концертмейстера в диригентсько-хоровому класі», «Читання хорових партитур у класі концертмейстерської майстерності», «Про виховання професійних якостей диригента хормейстера в класі хорового диригування» [1].

кладання хорових дисциплін виразно простежуються у педагогічній діяльності К. Д. Тучі в Мелітопольському училищі культури.

Не менш важливий вплив на формування мистецької індивідуальності К. Д. Тучі мали традиції харківської вокальної школи, зокрема, навчання його у вокальному класі доцента М. М. Долідзе, талановитої співачки і педагога. На кафедрі сольного співу Харківської консерваторії М. М. Долідзе розкрилась як визначний педагог з глибокою музичною культурою, знанням різноманітних стилів, ґрунтовною вокально-технічною підготовкою. Як випускниця Тбіліської консерваторії, М. М. Долідзе збагатила харківську вокальну школу новими для неї методичними підходами і прийомами [1]. Аналіз вокально-педагогічних поглядів К. Д. Тучі вказує на тісний взаємозв'язок із традиціями вокальної педагогіки М. М. Долідзе. Так, у самостійній творчій роботі К. Д. Тучі, передусім, з дитячими хоровими колективами, простежується особлива увага до розвитку рухливості і гнучкості співацького голосу, чіткості і природності дикції, обережний і поступовий підхід до розширення діапазону, збагачення тембру голосу вихованців, прагнення виявити кращі риси особистості учня.

На становлення музичного професіоналізму К. Д. Тучі помітно вплинула харківська композиторсько-музикознавча школа, засновником якої був професор С. С. Богатирьов. Сформована в довоєнний період, вона стала визначним явищем української музичної культури. Курс «Сольфеджіо», який належить до найважливіших пріоритетів в системі диригентсько-хорової освіти, вивчався К. Д. Тучею у відомого композитора і музикознавця, доцента П. І. Андросюка – відомого учня С. С. Богатирьова, автора низки інструментальних п'єс, обробок народних пісень, укладача хрестоматії «Гармонія у музичних прикладах» [1]. Інший учень С. С. Богатирьова, доцент О. М. Сироткін, автор численних наукових праць³, викладав у К. Д. Тучі такі музично-теоретичні дисципліни, як гармонія та поліфонія.

Значну роль у формуванні музичного світогляду К. Д. Тучі відіграли й викладачі музично-історичних дисциплін. Курс «Історія російської музики» вивчався ним у доцента П. В. Сокальського, який

³ Таких як монографія «В. Н. Нахабін», дослідження «Поліфонія М. І. Глинки», а також статей і рецензій у газетах [1].

блискуче закінчив Московську консерваторію і відрізнявся енциклопедичністю знань. Його науковий труд «Мистецтво музики» видавався двічі, а лекції в Центральному лекторії, які відзначалися глибиною змісту, ґрунтовним аналізом художніх напрямків і стилів у музичному мистецтві, викликали широкий резонанс. Плідною була і його праця як члена Спілки композиторів України [1]. Курс «Загальна історія музики» – методологічне підґрунтя формування музичної культури студентів усіх факультетів консерваторії – читала у К. Д. Тучі талановитий вчений-музикознавець і педагог Н. О. Пирогова⁴, чудова, високодуховна людина, відома представниця школи фундатора харківської історико-музикознавчої традиції професора Г. О. Тюменевої. Отже, ґрунтовність та універсальність освіти як визначальна традиція харківської музикознавчо-композиторської школи, без сумніву, позитивно вплинули на формування принципів диригентсько-хорової педагогіки К. Д. Тучі.

Здобуті під час навчання у Харківській державній консерваторії знання, уміння й навички виявилися для К. Д. Тучі тими творчими паростками, які розквітли у самостійної просвітницької діяльності самовідданого митця.

На професійному шляху К. Д. Тучі найважливішими віхами стали Мелітопольське училище культури, творча співпраця з аматорськими художніми колективами, робота у мелітопольському Палаці творчості дітей та юнацтва.

Вагомим є внесок К. Тучі у розвиток системи диригентсько-хорової освіти в Мелітопольському училищі культури, де в період з 1962 по 1996 р. він проводив велику творчо-виконавську, методичну та педагогічну роботу. Одержана К. Тучею фундаментальна музична освіта дозволила викладати широке коло не тільки диригентсько-хорових (хоровий клас, диригування, хорознавство, хорове аранжування та інші), а й музично-теоретичних дисциплін (гармонія, сольфеджіо, теорія музики). Декілька років К. Туча був керівником студентського хору училища культури, а також створив в цьому навчальному закладі чоловічий вокальний ансамбль. Виконавський стиль хорових

⁴ Авторка ґрунтовної монографії «Становлення музичної культури Харкова (1917–1932 рр.)», заснованої на архівних матеріалах [1].

колективів під керівництвом К. Тучі відзначався не тільки майстерним втіленням загальної художньої концепції тієї чи іншої хорової партитури, а й тонким відтворенням окремих виконавських деталей. Його характеризували висока вокальна культура, ансамблева злагодженість, дикційна ясність, гнучке нюансування. Програми виступів були різноманітними за своїми стильовими і жанровими ознаками. Відмінною рисою К. Тучі-диригента було особливе тяжіння до сучасного репертуару. Програми хору постійно поповнювалися творами І. Шамо, Г. Майбороди, Б. Лятошинського. К. Туча активно пропагував творчість композиторів харківської школи – В. Бідака, В. Золотухіна, Б. Яровинського та ін. Активна робота К. Тучі у галузі хорового аранжування дала нове життя кращим зразкам пісенної творчості українських і російських композиторів ХХ ст. Митцем було опрацьовано багато пісень. Серед них – «Красно сонечко» П. Аєдоницького (слова І. Шаферана), «Калина» О. Білаша (слова В. Федорова), «Я люблю свою землю» Є. Птичкіна (слова В. Харитонова), «Край березовий» А. Броневицького (слова І. Резника). Ці та багато інших пісенних творів в музичній редакції К. Тучі прикрасили репертуар навчальних і аматорських хорових колективів, з успіхом виконувалися на державних іспитах з диригування, в концертах, на фестивалях і оглядах художньої творчості. Аналіз педагогічної діяльності К. Тучі у Мелітопольському училищі культури переконує в тому, що вона базувалася на основних положеннях виконавської естетики і педагогіки харківської вокально-диригентсько-хорової школи.

Яскравою сторінкою у творчій діяльності К. Д. Тучі була співпраця з численними аматорськими художніми колективами, такими як Народний хор Будинку культури «Жовтень», вокально-інструментальний квартет «Ритм» (м. Мелітополь), фольклорно-хоровий ансамбль села Данило-Іванівка та інші.

В роботі з народним хором Будинку культури «Жовтень» (1967–2003) К. Туча виявив себе не тільки як керівник і диригент колективу, а й як незрівнянний майстер обробки народної пісні та хорового аранжування. До найвищих здобутків К. Тучі в даній галузі можна віднести обробки українських народних пісень «Чом ти не прийшов», «Ой, чорна, я си чорна», «Калина», аранжування для хору пісні «Гололедица» В. Шаїнського (слова Ю. Ентіна) та низку

інших вокальних та інструментальних творів, які прикрасили репертуар народного хору. Творчі праці К. Тучі відзначаються бездоганним художнім смаком, великою майстерністю у використанні різноманітних прийомів хорової інструментовки, мелодійністю окремих голосів та багатством гармонічних барв. Виконавська манера народного хору під керуванням К. Тучі відмічена глибиною відтворення образного змісту творів, високою культурою вокалу, інтонаційною злитністю звучання, злагодженим ансамблем, широкою палітрою динамічних градацій. Визначальною рисою цього художнього колективу була яскрава індивідуалізація хорових груп і окремих партій. Наявність в хорі баса-октавіста збагачувала виконавську палітру колективу новими барвами.

Творча співпраця К. Д. Тучі з вокально-інструментальним квітетом «Ритм» (1963–1980) стала важливим джерелом розкриття багатгранності його таланту співака, інструменталіста і аранжувальника. За своїм виконавським складом і високою культурою виконання це був унікальний колектив, якому на той період не було аналогу в Україні. Специфічною рисою цього самобутнього ансамблю було те, що велику частину його репертуару було створено учасниками квітету: «Мелітопольська залізнична», «Пісня про Київ» та ін. Ці твори, які отримали визнання не тільки в Україні, а далеко за її межами, виконувалися у музичному опрацюванні К. Д. Тучі. Вокально-інструментальний квітет «Ритм» представляв українську музичну культуру у Польщі: з великим успіхом прийшли його гастролі у Вроцлаві, Любліні, Карачі та інших містах країни.

Найвищі мистецькі здобутки К. Д. Тучі пов'язані з художнім керівництвом дитячими хоровими колективами мелітопольського Палацу творчості дітей і юнацтва [4]. Так, важливою подією у культурному житті Мелітополя було створення К. Д. Тучею дитячого хору хлопчиків та юнаків «Дзвіночок» (1962–2003), якому були притаманні висока вокальна і сценічна культура, глибина проникнення у художню концепцію виконуваного твору, майстерне володіння елементами хорового звучання. Надійним фундаментом методики диригентської роботи К. Д. Тучі з хором хлопчиків «Дзвіночок» стали педагогічні та вокально-хорові принципи його харківських вчителів – першого викладача музики П. Т. Єрещенко і керівника хору

хлопчиків Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату М. І. Герасимчука.

Педагогічні принципи вокально-хорової роботи К. Д. Тучі створювали найбільш оптимальні умови для роботи дитячого хорового колективу хлопчиків, система роботи з яким передбачала спадкоємність в діяльності художнього колективу, його різних вікових груп, що нею досягалась й відносна стабільність виконавського складу. До репертуару хору входили твори класики, сучасних композиторів, народної музики, що мало позитивне значення для формування духовного світу молодих вихованців. Отже, педагогічна концепція, на якій базувалась мистецька діяльність К. Д. Тучі, забезпечувала функціонування хорового колективу як системи високого рівня організації.

Таким чином, самовіддана творча праця К. Д. Тучі – унікальний індивідуальний досвід видатного педагога-диригента – є вагомим надбанням музично-педагогічної культури Мелітополя та становить велику цінність для розбудови нової освітньої системи в Україні. Загалом, творчі традиції харківських вокальної і диригентсько-хорової шкіл виразно презентовані К. Д. Тучею у двох вимірах: його діяльності яскравого співака-соліста і чудового диригента-педагога. Свідомством великого диригентського таланту К. Д. Тучі є високі художні досягнення керованих ним дитячих хорових колективів, які неодноразово відзначалися званнями лауреатів і дипломантів численних оглядів і фестивалів колишнього Радянського Союзу [4]. Виконавському стилю хорових колективів під його керівництвом були притаманні глибоке осмислення художньо-образного змісту творів, висока культура вокалу, інтонаційна злітність звучання, злагодженість та фонічна рівновага хорових груп і партій, широка палітра динамічних градацій. Перспектива наукового дослідження становлення музичного професіоналізму хорового диригента і педагога К. Д. Тучі закладена у вивченні його педагогічної системи, якій притаманні цілісність, методологічний плюралізм і опора на широкий загальнокультурний контекст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Кононова Е. В. *Из истории Харьковского института искусств [Текст] / Е. В. Кононова // Харьковский институт искусств. — Харьков, ХИИ, 1992. — С. 18–41.*

2. Мартинюк А. К. *Визначні діячі Харківської диригентсько-хорової школи в контексті розвитку української музичної культури [Текст] / А. К. Мартинюк // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Музичний ландшафт України: регіони, школи, індивідуальності».* — Суми : Держ. пед. ун-т імені А. С. Макаренка. — С. 105–112.

3. Тишко Н. *Сторінки з історії Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату [Текст] / Н. Тишко // До 50-річного ювілею.* — Харків, ХССМШ-і, 1993.

4. Туча К. Д. [Текст] // *Хто є хто на Мелітопольщині : Інформаційно-біографічна збірка.* — Харків : Факт, 2004. — С. 489–490.

УДК 78.071.2 : 787.1(477.54)

Васи́лий Шена́кин

«СМЫЧОК У НЕГО ДЛИНЕН, ПЕВУЧ И ВЫРАЗИТЕЛЕН...»

(к 120-летию со дня смерти С. В. Неметца)

Постановка проблемы. Последние десятилетия в музыкальном искусствоведении отмечены пристальным вниманием к прошлому отечественной музыкальной культуры. Детально изучаются и анализируются факты, касающиеся деятельности в Украине музыкантов, внёсших значительный вклад в развитие музыкальной культуры конкретного региона, возвращаются забытые или полузабытые имена ярких личностей. Одной из знаковых фигур в музыкальной летописи Слобожанщины второй половины XIX в. был скрипач из Чехии *Серафим Венцеславович Неметц*. Многогранная деятельность и жизненный путь этого яркого музыканта до сих пор не были предметом специального исследования; первым в современном музыкознании имя С. В. Неметца возродил в 1960 гг. известный харьковский музыковед Ю. Л. Щербинин в ряде проводимых им исторических теле- и радиопередач, публичных лекций-концертов и заметок в периодике. В небольшом количестве более поздних работ [2; 3; 30] фигура С. В. Неметца рассматривалась преимущественно в контексте его музыкального руководства Харьковским отделением Императорского русского музыкального общества (далее ХО ИРМО) в 1864–1866 гг.

Деятельность же его как педагога музыкальных классов ХО ИРМО (1878–1882) и камерного исполнителя, а позже – основателя частной музыкальной школы, организатора студенческого оркестра в Императорском Харьковском университете (далее ИХУ), первого дирижёра любительского оркестра Харьковского музыкального кружка (ХМК), и, наконец, трагические последние годы его жизни, практически не изучены.

Этим объясняется *актуальность* данной работы. *Объект* исследования – музыкальная культура Харькова второй половины XIX в., *предмет* – многогранная музыкальная деятельность С. Неметца в контексте межкультурных связей. *Цель исследования* – реконструировать харьковский период деятельности С. Неметца, выявить его влияние на развитие скрипичного и ансамблевого исполнительства в Харькове и дореволюционной России.

Изложение основного материала. Чешский период жизни С. Неметца освещён в двух работах чешских музыковедов: Й. Сханильца [32] и Б. Урие [33]. Скрипач родился в 1825 г. в деревне Хваленице к юго-востоку от г. Пльзень. Время его учёбы в Пражской консерватории совпало со сменой профессоров по классу скрипки: смертью (1842) Ф. В. Пиксиса и началом работы его ученика и последователя М. Мильднера. От Ф. Пиксиса музыкальные корни тянутся через И. Френцля к знаменитой династии Стамицев. От своих учителей Неметц унаследовал, как традицию в обучении скрипачей, внимание к унисонной игре, которую позже постоянно блестяще применял в собственной педагогической деятельности. По окончании в 1846 г. Пражской консерватории С. Неметц играл в театральном оркестре, в начале 1850-х входил в состав известного в Праге квартета (Неметц-Кёкерт-Краль-Траг), выступал в концертах вместе с Ю. Гольтерманом [33, с. 55], Б. Сметаной [32, с. 72]. Один из наиболее ярких выпускников Пражской консерватории, С. Неметц в конце 1840 – начале 1850 гг. был профессором скрипичного класса в своей Alma Mater, воспитав известных скрипачек: Б. Броусилу, М. Питшманову и Г. Хофманову [32, с. 222].

В письме харьковского пианиста-чеха Й. П. Иранека к его учителю и другу Б. Сметане (1878) есть такая информация: «Сейчас мы имеем прекрасного скрипача в лице г. Неметца, который <...> был

первым директором здешнего общества. Потом он женился и жил примерно 12 лет в своём имении в 100 верстах от Харькова. Сейчас он в обществе работает учителем скрипичной игры. <...> Он играл с Вами примерно 25 лет назад в квартете (с Гольтерманом). Однажды исполнял Ваши произведения <...> в присутствии старого императора. Господин Неметц тогда был профессором скрипичной игры в консерватории (вместе с Мильднером). Приблизительно в 1853 году он уехал в Россию, и Прагу с тех времён видел один раз (в 1861 году). <...> Он настолько обрусел, что уже не может говорить на чешском языке, но всё понимает. В Харькове он во времена своего директорства был очень популярен» [32, с. 153–154, *перевод мой* – В. Щ.].

Период по прибытии Неметца в Харьков в 1864 г. до сих пор не исследован. Отсутствие упоминаний о Неметце в прессе до 1864 г. может свидетельствовать о его работе либо частным учителем музыки, что маловероятно, либо руководителем крепостного оркестра или военным капельмейстером. На страницах периодики, как правило, фигурировали имена владельцев крепостных коллективов или названия полков, но гораздо реже – имена их капельмейстеров. Неметц, вероятно, перешёл в православие, так как имени «Серафим» у чехов нет. Несомненно одно: в музыкальных кругах юга России как дирижёр и скрипач-виртуоз Неметц был хорошо известен, что подтверждает сделанное ему предложение занять должность музыкального директора ХО ИРМО. Вероятно, приглашению Неметца благоприятствовал авторитетный статус работавших в Харькове с 1840–1850 гг. чешских музыкантов, выпускников Пражской консерватории: братьев Краль, с отцом которых, Я. Кралем, С. Неметц играл в Праге, и воспитанников пражской органной школы В. Вольнера и Й. Вильчека.

За время руководства Неметцом музыкальными собраниями ХО ИРМО (1864–1866) состоялось 14 концертов, большей частью, симфонических. В некоторых из них принимало участие до 140 исполнителей. Практически в каждом концерте выступал и сам Неметц – как дирижёр, скрипач-солист, ансамблевый исполнитель и композитор. Своеобразный «срез» харьковского интеллигентного общества тех времён даёт одна из рецензий, представляющая многонациональный состав ХО ИРМО: «На масляной был 6-й концерт русского музыкального Общества из немцев и евреев. <...> Стечение

публики было многочисленное» [16]. Замена в традиционном репертуаре прошлых лет малохудожественных пьес Ашера, Пахера и Гориа сочинениями венских классиков, Мендельсона и Шумана свидетельствовало о том, «что настоящая дирекция общества солидно смотрит на своё дело и правильно идёт к своей цели – содействовать развитию музыкального вкуса» [27]. Так, Неметцем, заботившимся об усовершенствовании деятельности ХО ИРМО, уже перед прекращением функционирования такового, были приглашены в город для руководства хорами мастера итальянского *bel canto* – супружеская пара Каневка-Альберти. В 1869 г. они основали хоровую школу, ставшую последней ступенью к открытию музыкальных классов при возродившемся в 1871 г. под руководством И. И. Слатина ХО ИРМО.

После вынужденного прекращения деятельности ХО ИРМО Неметц со своей увеличивающейся семьёй, в которой родилось три сына, жил в усадьбе Андреевка на границе Волчанского и Купянского уездов. В летние месяцы, уже в 1880-е, Андреевка становилась своеобразной творческой лабораторией для Неметца и его молодых коллег – харьковских музыкантов-чехов, готовивших там новые программы, сочинявших музыку, изучавших местный фольклор [32, с. 156]. С возобновлением деятельности ХО ИРМО чешский скрипач специально приезжал в город для участия в его концертах. Так, в 1873 г. в прессе появилась информация об участии в одном из камерных собраний «С. В. Неметца, так лестно известного нашей публике и своим талантом, и своим высоким музыкальным образованием» [29].

В 1870 г. мастерство Неметца-исполнителя стало своеобразным эталоном, с которым сравнивали искусство скрипачей, выступавших перед харьковской публикой. Осенью 1873 г. пресса констатировала: «В лице г. Салина мы приобрели опытного и серьёзного скрипача, такого именно, какого со времени С. В. Неметца не доставало» [5].

В 1878 г. Неметц возвращается в Харьков, сменив Салина, выбывшего из числа педагогов музыкальных классов ХО ИРМО. В те четыре года, когда в них работал Неметц, в число учащихся-скрипачей входило от 20 до 35 человек. В открытых ученических вечерах выступления его воспитанников составляли, как правило, 4–6 номеров при таком же количестве номеров пианистов, которых было в классах в 3–4 раза больше, чем скрипачей. Кроме сольных номеров, Неметц

предлагал публике многочисленные ансамбли и унисоны скрипачей: сочинения Аллара, Баха-Гуно, Данкля, Пиксиса, Шуберта, собственные произведения. В концертах принимала участие большая часть класса Неметца – до 22 человек. Ученики исполняли всё: от инструктивных пьес до сочинений Баха, концертов Липинского, Мендельсона, Вьетана. Пресса отмечала: «И такие-то пьесы исполняются у нас в Харькове, и исполняются весьма удовлетворительно учениками музыкального общества. <...> Профессор Неметц имеет замечательную преподавательскую способность: он умеет хорошо поставить ученика, т. е. дать ему хорошую школу, легко и скоро проводить через все технические трудности скрипичной игры. <...> Теперь Харьков имеет своё музыкальное общество, за учреждение которого харьковцы более всего обязаны благодарностью двум главным просвещённым деятелям – директору Слатину и профессору Неметцу» [15]. Беспрецедентною была и благотворительная сторона работы Неметца: по сравнению с остальными преподавателями, у него ежегодно было максимальное число «бесплатных от преподавателя» учеников (до 8 человек) [14, с. 5].

Деятельность педагога скрипач соединял с исполнительской. В отчёте дирекции ХО ИРМО за 1878–79 гг. отмечалось: «Благодаря <...> неутомимой энергии нашего даровитого преподавателя по классу скрипки С. В. Неметца <...> музыкальные вечера, на которых исполнялась преимущественно камерная музыка, проходили каждые две недели...» [10, с. 7]. За время работы в отделении в составе различных ансамблей и соло Неметцем было сыграно более 50 сочинений 20 авторов – от Баха до музыки современников скрипача, многие композиции в исполнении Неметца и его коллег прозвучали в Харькове впервые. Неоднократно скрипач знакомил публику и с собственными пьесами. Неметц участвовал и в благотворительных концертах, проводимых в городе. В 1879 г. чешский скрипач был единогласно избран в число директоров ХО ИРМО [12, с. 3].

В декабре 1880 г. руководство ИХУ пригласило Неметца организовать и возглавить оркестр из студентов, многие из которых имели музыкальное образование. Видимо, это вызвало негативную реакцию ХО ИРМО. Однако ещё полтора года Неметц был в числе его преподавателей и участников музыкальных собраний, одновременно бес-

платно руководя новым любительским оркестром, в который вошло немало его учеников. Очевидно, в ХО ИРМО, при единственном дирижёре симфонических собраний, Слатине, Неметц не мог проявить себя в этом качестве. Показательным представляется факт выступлений в двух собраниях общества весной 1882 г. струнного оркестра, «составленного из гг. любителей, артистов и учеников музыкальных классов» [14, с. 17], то есть, преимущественно, из учеников Неметца, но под руководством Слатина.

Выход Неметца в 1882 г. из состава директоров ХО ИРМО и прекращение его педагогической деятельности в нём были расценены частью харьковской интеллигенции как «великий раскол» [1]: вслед за педагогом музыкальные классы покинули 25 из 30 его учеников. Однако музыкальный авторитет Неметца был настолько велик, что на заседании ХО ИРМО 7 сентября 1882 г. скрипач единогласно был избран в его пожизненные почётные члены.

В январе 1882 г. отмечалась годовщина первого музыкального собрания в ИХУ, положившая начало студенческому оркестру под руководством Неметца, а через две недели состоялся первый симфонический концерт коллектива. На суд публики были представлены произведения Гайдна, Чайковского, Гуно, Бетховена и др. В марте того же года прошли ещё два концерта, «которые не могли не быть замечены здешнею публикою. Более двух третей исполнителей (...) были преимущественно студенты университета и воспитанники гимназий, которые, благодаря (...) умению и организаторскому таланту своего дирижёра – С. В. Неметца, успели за короткое время образовывать большой, сильный и в то же время стройный оркестр, какой нам здесь редко удавалось слышать» [17]. Главным сочинением в концерте оркестра ИХУ в пользу недостаточных студентов университета 12 декабря 1882 г. стала Седьмая симфония Бетховена. Тогда же впервые в городе были исполнены хоры Лысенко, к которым Неметц написал оркестровое сопровождение. В рецензии отмечалось: «Нельзя без глубокой признательности отнести к (...) г-ну Неметцу, безвозмездно жертвующему громадную массу времени, знаний и сил на пользу интеллигентной молодёжи» [18].

Неметц продолжал преподавать у себя дома, обучая, кроме скрипичной игры, своих учеников теории музыки и гармонии. Успехи

частной школы чешского музыканта отражены в отзывах на ежегодные публичные экзамены его учеников (1883–1886), имевшие широкий общественно-культурный резонанс. В каждом из них принимали участие практически все ученики Неметца, возрастом от 7 до 20 лет (до 34 человек в 1884 г.), исполнявшие и фортепианные партии в пьесах от несложного детского репертуара до концертных сочинений Венявского и Сарасате. Рецензент отмечает умение педагога «из разнородных по силам и возрастам элементов организовать хорошее целое и обучить их играть совместно чрезвычайно согласно и в один смычок» [20], и подчёркивает, что Неметц «публичным экзаменом своих учеников ещё раз показал, что он не только как композитор, но и как наставник, составляет лучшую музыкальную силу нашего города» [20]. В другом отзыве на «публичный экзамен» говорилось: «Здесь играли не нанятые, где-то и кем-то обученные музыканты: всё это собственные ученики Серафима Венцеславовича, начавшие учиться у него с азбуки или почти с азбуки; и всё это представляет результат единоличной работы, безо всяких субсидий общественных или правительственных, – результат энергии, опирающейся на талант и глубокое знание дела» [22].

Годы руководства студенческим оркестром (1881–1885) стали для Неметца-дирижёра и композитора самыми продуктивными и благодарными в его творческой биографии. Возможность периодически соединять оперный и студенческий оркестры позволила Неметцу исполнять сложную современную музыку: Вагнера, Берлиоза и др., а также собственные симфонические сочинения.

В рецензии на один из таких концертов, состоявшийся 26 марта 1883 г., говорилось: «исполнители играли так стройно и с таким одушевлением, как трудно было ожидать и довольно редко удаётся слышать в Харькове. <...> В промежутках между оркестровыми пьесами сам концертант исполнил соло для скрипки своего же сочинения. Игра г. Неметца, отличающаяся полнотою тона и чистотою отделки, хорошо известна нашей публике, чтобы о ней нужно было говорить с похвалою. Концертант был вызываем неоднократно и принуждён был играть ещё сверх программы. Большой интерес для публики представляли два номера, в которых выступили молодые скрипачи – ученики г. Неметца» [19]. А через год пресса отмечала: «Концерты,

устраиваемые С. В. Неметцом, имеют уже твёрдо сложившуюся репутацию. <...> Ему принадлежит честь постановки в Харькове величайших оркестровых произведений современной музыки: его организаторский талант, опирающийся на глубокое знание дела и на значительное число им же образованных скрипачей, даёт ему необходимые для того силы. За сравнительно короткое время С. В. образовал в Харькове студенческий оркестр и воспитал целый сонм скрипачей, из которых два – один уже законченный скрипач, а другой – ещё ребёнок – выступают как солисты. Прекрасные результаты, достигаемые г. Неметцом в его деле, составляют, несомненно, его громадную заслугу: он за несколько лет сделал один для музыкального образования в Харькове более, чем целые дорогостоящие учреждения за тройной промежуток времени» [23]. В последней фразе – явный намёк на ХО ИРМО и его регламентированную концертную деятельность.

Рецензенты подчеркивали и композиторское дарование Неметца: «Главный номер – большая драматическая симфония “Rienzy” – сочинение самого концертанта, – представляет талантливое, полное вдохновения произведение, которое <...> может быть поставлено наряду с лучшими оркестровыми пьесами современного репертуара. <...> Автор не должен ограничиваться своим успехом в Харькове, <...> мы же не сомневаемся в успехах его произведений в более широких музыкальных кругах <...>. Кроме двух оркестров, студенческого и оперного, в исполнении принимали участие почти все местные любители, играющие на струнных и духовых инструментах, и, несмотря на разнородный состав и труднейшие пьесы, они прошли чрезвычайно стройно; казалось, что исполнители были воодушевлены и сами испытывали удовольствие – таково значение хорошего подбора пьес и умелого и талантливого дирижёра. <...> Громадный успех выпал на долю концертанта в лице выступивших в этом концерте его учеников: г. Вальтера и Каменского» [21].

В 1885 г. Неметц начал работать и с хором студентов и любителей. Хроника зафиксировала благотворительные выступления хора под руководством чешского музыканта, в том числе, в пользу недавно открывшегося ХМК. Именно Неметц был единственной кандидатурой на должность музыкального руководителя кружка. Пресса отмечала, что «человек, который собственными силами и средствами организо-

вал школу <...>, несомненно, обладает всеми данными для того, чтобы при поддержке общества образовать оркестр любителей и тем значительно возвысить положение музыки в Харькове» [22].

Работу ХМК под руководством Неметца отметило столичное «Музыкальное обозрение»: «В сентябре начались оркестровые и хоровые репетиции “харьковского музыкального кружка”, учреждённого в прошлом году. Кто знаком со здешним музыкальным миром, тот не мог не заметить разъединения, издавна существующего в среде здешних музыкантов. Наши maestri различных национальностей (русские, чехи, немцы, евреи) <...> делятся на партии и кружки, враждующие между собою и действующие врознь. <...> Когда мы узнали об учреждении “харьковского музыкального кружка”, то полагали, что это противовес “музыкальному обществу”. Ничуть не бывало: музыкальный кружок задался преимущественно благотворительной целью, для которой музыка служит ему только невиннейшим средством и забавой» [9]. Отсутствие единства в среде харьковских музыкантов и, как следствие, противопоставление ХО ИРМО Неметцу и его окружению, действительно существовало. Это подтверждает полемика на страницах «Южного края» между сторонниками и противниками приглашения на должности преподавателей музыки в различные учебные заведения зарубежных специалистов, длившаяся ещё с 1880 г. К чести Слатина и Неметца, их возможные личные трения, провоцируемые на полосах газет, не стали предметом публичного обсуждения.

В декабре 1885 г. «Харьковские губернские ведомости» писали: «Собственно говоря, существование кружка нужно считать от нынешнего сезона, когда во главе дела стал уважаемый г. Неметц. Вместе со своим любимым учителем к кружку его перешёл весь бывший студенческий оркестр, за ним сформировался большой хор, и таким образом теперь кружок получил возможность собственными силами исполнять оркестровые и хоровые произведения» [24]. Спустя пару дней эта же газета отметила похвалой проведенный С. В. Неметцем концерт, а также его и А. В. Маурера как педагогов, подготовивших хороших скрипачей и виолончелистов для оркестра ХМК [25].

Благотворительный характер деятельности ХМК вынуждал Неметца и его любительский коллектив, лишённый поддержки профессиональных оркестровых музыкантов, неоднократно выступать

в пользу общественных организаций и учебных заведений, нередко в ущерб качеству исполняемых пьес. Так, в начале 1886 г. оркестр был участником как минимум пяти благотворительных акций, не считая отдельного концерта ХМК в честь его руководителя, где, в числе прочего, были исполнены сочинения Неметца «Ave Maria» и «Reverie», а также оркестровая версия «Славянских танцев» Дворжака. Благотворительные выступления оркестра ХМК продолжились и в 1887 г. В течение весенних месяцев состоялась серия выступлений оркестра ХМК, в которых коллектив исполнил сочинения Глазунова, Раффа, Вебера, А. Рубинштейна, Глинки, Сен-Санса, Дворжака и др., а также увертюру Неметца «Привет весне».

Последние несколько концертов с участием оркестра ХМК под руководством Неметца состоялись зимой 1887/88 гг. Один из них был посвящён 100-й годовщине первой постановки моцартовской оперы «Дон Жуан». «При том слабом в качественном отношении оркестровом материале, которым располагает кружок, можно удивляться успехам исполнения оркестром сложных и серьёзных вещей, горячей любви С. В. Неметца к руководимому им делу, его труду и энергии, безвозмездно приносимых в пользу развития музыкальных потребностей в нашем городе» – отмечала харьковская пресса [26]. Столичная газета «Баян» также прокомментировала этот концерт: «Оркестром кружка, под управлением С. В. Неметца, были исполнены: увертюра к “Дон-Жуану”, симфония Es-dur Моцарта и норвежские мелодии Грига. Все эти вещи были сыграны с одушевлением и достаточной стройностью, конечно, насколько это в средствах любителей (<...>). Вообще оркестр кружка, руководимый С. В. Неметцом, всегда относящимся с любовью к своему делу и кладущим на него немало труда и энергии, совершенствуется с каждым годом, и уже немало принёс пользы в деле музыкального развития харьковской публики» [4]. В следующих концертах оркестра ХМК были исполнены сочинения Гайдна, Глинки, Баха, Вебера, Мендельсона, Грига, Сен-Санса и сольные скрипичные пьесы Сарасате и Падеревского, сыгранные учеником Неметца И. Шнирлиным [6].

С 1886 г., в отличие от похвальных отзывов харьковских газет, столичные («Музыкальное обозрение» и «Баян») периодически начали публиковать всё более резкие отзывы по поводу качества испол-

няемых оркестром ХМК сочинений и непосильного для музыкантов-любителей репертуара. В «Корреспонденции» «Музыкального обозрения», где в последний раз упоминалось имя Неметца, его деятельность была подвергнута уничижительной критике. Автор, Ю-с, писал: «Пока выяснилось то, что наши любители музыки больше любят воспроизводить свою плохую музыку, нежели слушать хорошую музыку других. <...> Но <...> вот уже несколько сезонов наш кружок любителей воображает себя концертным учреждением, устраивает симфонические концерты за деньги, где невероятным образом коверкают произведения гениальных композиторов, извращая вкус публики и принося немалый вред музыкальному искусству. <...> И <...> исполняются не какие-нибудь лёгкие пьесы, но трудные симфонии Бетховена (с-moll), Мендельсона (а-moll), Waldsymphonie Раффа, “Ночь в Мадриде”, “Арагонская хота” Глинки, Danse macabre – Сен-Санса и т. д. в неузнаваемом виде – публично, за деньги!! Достоин ли руководитель подобных концертов г. С. В. Неметц, названия артиста – художник-скрипач, окончивший курс пражеской [*так в тексте – В. Щ.*] консерватории?» [31]. Ниже Ю-с привёл высказывание гастролёра-флейтиста А. Тершака, посетившего концерт ХМК: «Господи, прости им, ибо не ведают они, что творят» [31, *перевод мой – В. Щ.*]. Стала ли эта статья с её неизбежным резонансом в харьковских музыкальных кругах причиной отказа Неметца от руководства оркестром ХМК и отъезда из Харькова, или это решение было вызвано внемузыкальными причинами – неизвестно.

Общее собрание членов ХМК 28 октября 1888 г. «по случаю выбытия из Харькова С. В. Неметца и оставления им потому дирижирования оркестром кружка, <...> за его энергическую, полезную и многолетнюю деятельность на пользу кружка и музыки в Харькове вообще, единогласно постановило благодарить поднесением адреса от имени общего собрания» [11].

Покинув Харьков, Неметц участвовал в концерте в пользу погорельцев в сентябре 1889 г. в Волчанске. Кроме многочисленных сольных пьес, скрипач сыграл с партнёрами трио d-moll Мендельсона. «Игра г. Неметца произвела самое приятное впечатление и вызвала, после каждого номера, долгие и дружные аплодисменты. <...> Г. Неметц, как известно, обладает превосходною техникою, смычок

у него длинен, певуч и выразителен» [28]. Это выступление Неметца оказалось, вероятно, последним. В декабре того же года неизвестными было совершено покушение на убийство Неметца в его имении с целью ограбления, после которого он стал калекой. Почти через три года после этого события, в октябре 1892 г. «Южный край» поместил репортаж из Волчанска о суде над предполагаемыми бандитами, в результате которого подсудимые были оправданы присяжными [9]. Очевидно, изматывающие судебные заседания, окончившиеся для Неметца безрезультатно, подорвали его здоровье. 10 ноября 1992 г. в «Южном крае» был напечатан краткий некролог: «Нам сообщают, что пользовавшийся большой популярностью в качестве музыканта С. В. Неметц умер в своём имении от разрыва сердца» [8].

Выводы. Проведенное исследование свидетельствуют о том, что, как минимум четверть столетия (1864–1889) на Слобожанщине активно работал музыкант европейского уровня, чья многогранная деятельность была направлена на повышение музыкального профессионализма в широком смысле этого понятия. Особое внимание, которое *С. В. Неметц-педагог* уделял согласованной, чистой и выразительной унисонной игре большим ансамблем, наилучшим образом воспитывало чуткий слух юных скрипачей, прививало навыки, которые применялись некоторыми из них в дальнейшей профессиональной деятельности в оркестрах. Исполнение учениками-скрипачами фортепианных партий в скрипичных пьесах и ансамблях воспитывало умение слушать скрипичные партии как бы со стороны, ощущение тембрового разнообразия инструментов, комплексное понимание ансамблевой фактуры, подготавливая их к исполнению камерной музыки. Изучение скрипичных пьес Баха, сочинений классического, романтического и новейшего концертного репертуара свидетельствовало о стремлении С. Неметца познакомить юных музыкантов с большинством жанров, стилей и направлений скрипичного искусства. Возрастной диапазон учеников и имена наиболее известных из них свидетельствуют об универсализме С. Неметца, позволившем ему продуктивно работать и с начинающими, и с уже сформировавшимися скрипачами. Так, в Харькове им были возвращены концертирующие музыканты и педагоги, продолжившие обучение у Л. Ауэра в Петербургской

консерватории – концертмейстер оркестра Мариинского театра, первая скрипка струнного квартета «Русских камерных вечеров», глава Петербургского общества камерной музыки, музыкальный писатель В. Вальтер; первая скрипка квартета герцога Мекленбургского, концертмейстер оркестра ИРМО в Петербурге Б. Каменский; вильнюсский учитель Я. Хейфеца, концертирующий виртуоз И. Малкин. У С. Неметца начинали обучение неоднократно выступавший в Харькове И. Шнирлин, известный в городе скрипичный педагог И. Букиник, певец с мировым именем И. Алчевский. Оркестры, руководимые С. Неметцем, вносили посильный вклад в развитие традиций благотворительности в Харькове.

Немец-композитор и дирижёр постоянно проявлял характерный для прогрессивных деятелей культуры интерес к народным музыкальным истокам. В свои и ученические программы им неоднократно включались сочинения, базирующиеся на фольклоре или стилизации народных мелодий: собственная «Фантазия на народные славянские темы», произведения Глинки, Глазунова, Дворжака, Падеревского, Грига, Лысенко и т. п. Высокохудожественные выступления Неметца в течение ряда лет как с сольными номерами, так и во главе камерных ансамблей свидетельствуют о высочайшем исполнительском уровне чешского музыканта.

Перспектива исследования предполагает поиск в архивах сведений о деятельности С. В. Неметца в России в 1850 – начале 1860 гг., нот его сочинений, более подробных данных о его семье, быте в Андреевке и т. п., что даст возможность полнее воссоздать облик яркой личности, отдавшей свой талант развитию музыкальной культуры Харькова.

Хронологический список сочинений С. В. Неметца, публично исполненных в Харькове (указан год первого исполнения)

- 1865 – Фантазия для скрипки на народные славянские темы;
- 1865 – Фантазия для четырёх скрипок с оркестром;
- 1878–1889 – многочисленные пьесы для скрипки соло;
- 1879 – Баллада для скрипки;
- 1880 – Вариации для 4-х скрипок;

1881 – «Reverie» для скрипки;
1881 – «Баркарола»;
1882 – Аранжировка хоров Н. В. Лысенко (добавление оркестровой партии);
1883 – «Элегия» для струнного оркестра с арфой;
1883 – Симфония «Rienzy» (1 ч.);
1884 – Симфония «Rienzy» (полностью);
1886 – «Ave Maria» для хора и оркестра, посвящение Музыкальному кружку;
1887 – Концертная увертюра «Привет весне».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. -ий. *Театр и музыка. Харьковское музыкальное общество [Текст] : (Корр. Од. Вестн.) / -ий // Одесский вестник. — 1883. — № 1. — 1 янв.*
2. *Кононова Е. В. Из истории Харьковского института искусств [Текст] / Е. В. Кононова // Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992. / Вступ. ст. П. П. Калашиника и Г. И. Игнатченко. — Харьков : Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского, 1992. — С. 18–40.*
3. *Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII — початку ХХ ст. [Текст] / О. В. Кононова. — Харків : Основа, 2004. — 176 с. + 40 с. кольор. вкл.*
4. *Корреспонденции и обзор музыкальной жизни в провинции. Харьков [Текст] // Баян. — 1888. — № 1. — 10 янв.*
5. *Л. П. Часть неофициальная. Местные известия [Текст] / Л. П. // Харьковские губернские ведомости. — 1873. — 25 нояб.*
6. *Местная хроника [Текст] // Южный край. — 1888. — 2 нояб.*
7. *Местная хроника [Текст] // Южный край. — 1888. — 28 февр.*
8. *Местная хроника [Текст] // Южный край. — 1892. — 10 нояб.*
9. *Обыватель. Вести с юга. Г. Волчанск [Текст] : (Корреспонденции «Южного края») / Обыватель // Южный край. — 1892. — 5 окт.*
10. *Орловский Н. Корреспонденции. Харьков [Текст] / Н. Орловский // Музыкальное обозрение. — 1885. — 7 нояб. — № 7.*
11. *Отчёт дирекции Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1878–79 год [Текст]. — Харьков : Тип. М. Зильберберга, 1879. — 36 с.*
12. *Отчёт дирекции Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1879–80 год [Текст]. — Харьков : Тип. М. Зильберберга, 1880. — 34 с.*

13. *Отчёт дирекции Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1880–81 год [Текст]. — Харьков, 1882. — 35 с.*
14. *Отчёт дирекции Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1881–82 год [Текст]. — Харьков, 1882. — 45 с.*
15. *Пашков. Местные известия [Текст] / Пашков // Харьков. — 1880. — 28 мая.*
16. *Руденко Ив. Харьков [Текст] / Ив. Руденко // Одесский вестник. — 1865. — № 73. — 8 апр.*
17. *Часть неофициальная [Текст] // Харьковские губернские ведомости. — 1882. — 6 мая.*
18. *Часть неофициальная [Текст] // Харьковские губернские ведомости. — 1882. — 14 дек.*
19. *Часть неофициальная [Текст] // Харьковские губернские ведомости. — 1883. — 30 марта.*
20. *Часть неофициальная [Текст] // Харьковские губернские ведомости. — 1884. — 20 марта.*
21. *Часть неофициальная [Текст] // Харьковские губернские ведомости. — 1884. — 4 февр.*
22. *Часть неофициальная [Текст] // Харьковские губернские ведомости. — 1885. — 2 апр.*
23. *Часть неофициальная [Текст] // Харьковские губернские ведомости. — 1884. — 1 февр.*
24. *Часть неофициальная [Текст] // Харьковские губернские ведомости. — 1885. — 9 дек.*
25. *Часть неофициальная [Текст] // Харьковские губернские ведомости. — 1885. — 11 дек.*
26. *Часть неофициальная [Текст] // Харьковские губернские ведомости. — 1887. — 18 дек.*
27. *Часть неофициальная. Заметка [Текст] // Харьковские губернские ведомости. — 1866. — 16 апр.*
28. *Часть неофициальная. Корреспонденции. Волчанск [Текст] // Харьковские губернские ведомости. — 1889. — 30 сент.*
29. *Часть неофициальная. Местные известия [Текст] // Харьковские губернские ведомости. — 1873. — 1 февр.*
30. *Щепакін В. М. Чеські музиканти-педагоги в культурному житті Харкова кінця XIX — початку XX століть [Текст] / В. М. Щепакін // Тео-*

ретичні та практичні питання культурології : зб. наук. ст. / Мелітопол. держ. пед. ун-т, Центр муз. україністики Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. — Запоріжжя : ЗДУ, 2000. — Вип. 3. — С. 95–105.

31. Ю-с. Корреспонденция. Харьков [Текст] / Ю-с // Музыкальное обозрение. — 1888. — 4 марта. — № 9.

32. Schánilec J. Za slávou. Čtení o českých hudebnících v Rusku zvláště od druhé poloviny XVIII do počátku XX století [Text] / J. Schánilec. — Praha : Svět sovětů, 1961. — 229 s.

33. Urie B. Čeští violoncellisté XVIII–XX století [Text] / B. Urie. — Praha : Práce, 1946. — 328 s.

УДК 78.071.2:787.1(470)

Дарья Мирошникова

ИТОГИ СТИЛЕВОЙ ЭВОЛЮЦИИ Н. А. РОСЛАВЦА (на примере цикла «24 прелюдии для скрипки и фортепиано»)

Творчество Николая Рославца – оригинальное явление в истории российской культуры. Сегодня его произведения, с таким трудом пробивавшие путь к современникам, осознаются как уникальные, обогащая палитру искусства XX в. Для Харькова и Слобожанщины фигура Н. А. Рославца представляет особый интерес, поскольку его деятельность связана с периодом развития музыкального образования на Харьковщине в 1920 гг. В мае 1921 г. Н. А. Рославец становится профессором Харьковской музыкальной академии, а затем – Музыкального института по кафедре свободного сочинения и специальной инструментовки, занимает должность ректора института. Тогда же его назначают заведующим отделом художественного образования Главного управления профессионального образования Народного комиссариата просвещения Украины.

Несмотря на то, что личность Н. Рославца вызывает всё возрастающий интерес как в Украине, так и за рубежом, специальных трудов, посвящённых стилевой эволюции его творчества, очень мало. Среди авторов, обращавшихся к этой теме, назовём М. Лобанову, Ю. Холопова, А. Гладышеву, Р. Биркана, О. Коенду, Т. Черныш. И всё же

проблема изучения творческого наследия композитора, его вклада в развитие камерно-инструментальных жанров, остаётся *актуальной*.

Цель данной статьи – привлечь внимание музыкантов к одному из наиболее выдающихся сочинений Н. Рославца – циклу «24 прелюдии для скрипки и фортепиано», увенчавшему эволюцию его художественного мышления.

Свой путь в музыке композитор начал с обучения игре на скрипке. Этим, возможно, был обусловлен в дальнейшем жанровый диапазон его творчества – тяготение к симфоническому, концертному и камерно-инструментальным жанрам. Под влиянием дяди, скрипача-самоучки, в возрасте 7–8 лет проявились музыкальные способности Н. А. Рославца. Как вспоминал композитор, «с 12 лет я существовал собственным трудом, служа в мелких канцеляриях, и пользовался при этом всеми представлявшимися случаями пополнить свое музыкальное образование, начиная с уроков у конотопского “свадебного” скрипача-еврея и кончая Курскими музыкальными классами покойного А. М. Абазы, где я изучал скрипку, элементарную теорию и гармонию» [3, с. 133].

После окончания музыкальных классов композитор поступает в Московскую консерваторию. Занимается в классе теории композиции А. Ильинского и, параллельно, в скрипичном классе у знаменитого педагога И. Гржимали. Н. Рославец увлекается поэзией символизма и футуризма, пишет романсы на слова К. Бальмонта, А. Блока, Н. Гумилёва, П. Верлена, В. Брюсова, И. Северянина, В. Каменского и других представителей этих направлений. Мечтательно-задумчивые, созерцательные образы ранних произведений напоминают об академической традиции и о школе Московской консерватории. В то же время, начинаются самостоятельные эксперименты в области музыкального языка. Как вспоминал композитор, ещё «в консерватории, в классах композиции, я всегда считался крайним “левым” и за эту “левизну” не раз терпел всяческие неприятности» [3, с. 133]. После окончания консерватории, «освободившись, наконец, от тисков школы и приступив к самостоятельному творчеству, я на первых же порах почувствовал, что для того, чтобы сказать свое слово в музыке, я должен решительно покончить со всем тем багажом, который я получил от школы» [3, с. 133].

С 1913 г. начинаются поиски Н. А. Рославца в области музыкального языка. Это первый период его творчества, период становления оригинальной гармонической системы. По словам композитора, «весной 1913 г. мне приоткрылась та завеса, за которой затем, спустя шесть лет упорной творческой работы (приблизительно к 1919 году), я окончательно нашел свою индивидуальную технику, давшую мне полный простор для выражения моей художественной личности. В результате моих первоначальных исканий явились первые opus'ы – первая скрипичная соната и романсы, написанные весной 1913 года и в том же году напечатанные. Анализируя теперь их гармоническую структуру, я ясно вижу, как мое музыкальное сознание шло по пути нащупывания неких самостоятельных, довлеющих себе звуковых комплексов, своего рода “синтетических аккордов”, из которых должен был рождаться весь гармонический план произведения» [3, с. 134].

Синтетические аккорды – это ряд звуков – от 6 до 8 и более. Развёртывание музыкального произведения происходит за счёт транспозиции синтетаккордов. На их основе выстроена и горизонталь, и вертикаль сочинений. Подчёркивая отсутствие тональности в произведениях данного периода, Н. А. Рославец не отрицает тональность как понятие гармонического единства, синтетические аккорды «призваны были взять на себя в общеконструктивном плане композиции не только внешнюю, звуко-красочную роль, но и внутреннюю роль заместителей тональности» [3, с. 134]. Единственный раз композитор записал синтетаккорд схематически в виде звукоряда в начале Второй сонаты для фортепиано.

Послереволюционное агитационное искусство повлияло как на жанровую систему в творчестве Н. А. Рославца, так и на его музыкальный язык. Композитор обращается к жанрам, ранее не представленным в его творчестве, – пишет марши, гимны и хоры, среди которых – «Гимн советской рабоче-крестьянской милиции», «Песни работницы и крестьянки» и др. В этих произведениях Н. А. Рославец отказывается от техники синтетаккорда, прибегая к средствам классической гармонии. В то же время, в сочинениях инструментальных жанров, таких как Первый концерт для скрипки с оркестром, Третье фортепианное трио, отчётливо прослеживается его индивидуальная гармоническая техника.

С середины 1920 г. со стороны Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ) появляются неодобрительные высказывания о творчестве Н. Рославца. Его обвиняют в том, что он не понимает задач советского искусства. Давление на интеллигенцию усиливается, Н. Рославца объявляют «продуктом гниения буржуазного общества» [5, с. 7]. Большим ударом для него явилось закрытие журнала «Музыкальная культура». Самым трагическим последствием травли явилось вынужденное открытое письмо в газету, в котором композитор отказался от собственного стиля. Это письмо было написано в связи с предстоящей публикацией вокального цикла «Пламенный круг» на слова Ф. Сологуба. Приводим текст письма.

«От автора музыки

Произведения эти написаны в марте–мае 1920 г. и по не зависящим от автора обстоятельствам выходят в свет только теперь, то есть спустя почти десять лет после своего написания. Этим фактом объясняется и устарелость для нашего времени как идейного содержания этих произведений, так и вытекающих из него настроений, давно ставших для автора чуждыми. Автор рассматривает в настоящее время эти произведения лишь как опыты разрешения формальных проблем на пути развития его собственных принципов и методов организации звукового материала» [5, с. 7].

Когда в 1931 г. приходит приглашение на работу в Узбекистан, композитор охотно его принимает. «Ташкентский узник» – так он подписывает свои письма – тем не менее, радуясь по-настоящему живой творческой работе. В 1933 г. Н. А. Рославец возвращается в Москву, атмосфера вокруг него сгущается [1]. У композитора ещё хватает сил сочинять – появляется Камерная симфония для 18 инструментов соло, скрипичный концерт № 2, ряд пьес для скрипки и фортепиано. Последними произведениями автора были «Легенда» для скрипки и фортепиано (1941) и цикл «24 прелюдии для скрипки и фортепиано» (1941–1942).

Трагическая судьба постигла как самого Н. Рославца, так и его творчество. Многие его сочинения были впоследствии утеряны. Музыка композитора не была оценена по достоинству его современниками. Н. Мясковский ещё в 1914 г. отметил, что музыка Н. Рославца весьма непроста для понимания [2, с. 199].

«24 прелюдии для скрипки и фортепиано» – это *итог стилевой эволюции* Николая Рославца. Сочинение было обнаружено Марком Белодубровским в архивах ЦГАЛИ и было издано московским издательством «Музыка» в 1990 г. Композитор написал этот цикл за два года до смерти. В цикле можно выделить различные группы прелюдий, из которых одни отличаются большей ясностью, уравновешенностью интонационного развития, например, прелюдии № 2, № 4, № 6, № 9, №№ 11–15, № 19, № 24. Другие прелюдии напоминают искания Н. Рославца 20-х гг., в частности, его Скрипичную и Виолончельную сонаты – № 1, № 3, № 7, № 10, № 18, №№ 20–23.

Кроме того, прелюдии группируются в цикле и по образному содержанию. К одной группе мы отнесём прелюдии, в которых преобладает песенно-романсовое начало. Им присущи возвышенный мелодизм, распевность, широкое дыхание. Другая группа прелюдий воплощает сферу скрипичной виртуозности, акцентирует внимание на технических возможностях солирующего инструмента, включая всевозможные пассажи, двойные и тройные ноты, трели, широкие скачки. Так, быстрые темпы и несимметричные размеры (прелюдия № 9) придают музыке раскованный, неуравновешенный характер. В прелюдии № 10 сложные хроматические пассажи скрипки охватывают различные регистры, расширяя музыкальное звуковое пространство; в № 15 использование дубль-штриха в темпе *prestissimo* создаёт значительные технические трудности в исполнении; прелюдия № 17, *allegretto grazioso e rubato*, отличается большой интонационной сложностью. В скрипичной партии встречаются скачки на уменьшенную октаву, тритоны, музыке присуща ладотональная неустойчивость. Яркой изобразительностью отличается прелюдия № 18 – *Allegro pastorale*: на фоне изысканной гармонии развиваются сложные мелодические узоры скрипичной партии (размер $\frac{6}{8}$), от начала и до конца изложенной шестнадцатью длительностями. Прелюдия № 23 – своеобразное скерцо, демонстрирующее богатство ритмических узоров.

Остановимся на характеристике нескольких наиболее ярких номеров скрипичного цикла Н. А. Рославца.

Первая прелюдия *C-dur*, открывающая сочинение, характеризуется лирическим, напевным, спокойным характером. Мелодическая линия развивается волнообразно в темпе *Andante*. Яркие, стремительные

взлёты в высокий регистр чередуются с тихим нисходящим движением. Для скрипичной партии характерны скачки на широкие интервалы – сексты, септимы, придающие мелодии полётный, порывистый, раскрепощённый характер. Форма прелюдии представляет собой период, состоящий из двух развитых предложений – 15 и 16 тактов. С первых же звуков мы попадаем в сферу красочных альтерированных гармоний: $IV_5^{3, \#5}$ – $II_7^{b5,6}$ – $II_6^{5, \#1, \#5}$ – I_7 . В тематическом ядре обращает на себя внимание наличие аккордов с повышенной квинтой. Партия фортепиано насыщена подголосками. Происходит постепенное уплотнение фактуры: от трёхголосия до шестиголосия. Басовый голос развивается свободно. При подходе к кульминации активизируется смена гармоний, которая происходит на каждую восьмую длительность. В результате образуются сложные напряжённые гармонические комплексы. Затем мелодия постепенно опускается в низкий регистр, звучность затихает, замедляется темп, гармония застывает на $V_7^{b5,6}$. Начинается второе предложение периода. Материал начального предложения не повторяется, а активно развивается. Происходят отклонения в сферу бемольных тональностей: *b-moll*, *Ges-dur*. В момент генеральной кульминации формы появляются альтерированные нонаккорды $I_9^{b7, b9}$, $II_9^{b1, b9}$. Доминанта представлена аккордами с пониженными терцовым и квинтовым тонами. Ярко и красочно звучат параллельные тритоны и квинты. Своеобразный каданс – хроматические аккорды $VII_7^{\#3, \#5}$ – $IV_4^{3, \#1b7}$ – VI_1^{b1} способствуют спокойному, светлому завершению прелюдии.

Прелюдия № 2 *a-moll* отмечена чертами изысканной вальсовости. Изящная формула аккомпанемента представлена аккордами I, II₂, VII₇ с задержанием и вновь тоническим трезвучием. Начальные такты прелюдии № 2 – вступление – перекликаются со сказочными фантастическими образами С. Прокофьева. Проведение в конце прелюдии материала вступления образует интонационную арку, способствуя художественной целостности сочинения, написанного в форме периода с чертами репризности. Возникает форма, промежуточная между периодом и простой 3-хчастной, что подтверждает концепцию П. Станова о значении промежуточных форм [4]. Период содержит интенсивное внутреннее развитие, возвращение же в конце периода темы прелюдии может рассматриваться как новая стадия этого развития.

Основная тема излагается в партии скрипки двухголосно, полифонически. Партия фортепиано, аккомпанируя скрипке, иногда дублирует мелодию, усиливая мощность звучания.

Прелюдия № 3 G-dur принадлежит к группе прелюдий концертного характера. Если предыдущие сочинения отличались лиризмом, жанровостью, то в данной миниатюре главными качествами являются виртуозность, моторность, чёткое и энергичное движение в темпе Allegro. Произведение написано в трёхчастной форме. I часть – модулирующий период, состоящий из двух предложений. Он содержит интенсивное развитие в партии скрипки со взлётом к кульминации и постепенным спадом на каденционном участке. Композитор и в быстром темпе не изменяет принципу гармонической сложности. Для крайних частей характерно медиантовое тональное соотношение, колебание между устоями (I и III ступени). Далее в процессе развития активно используются альтерированные аккорды. Большую роль играют повышенные II и IV ступени, которые являются не только мелодическими хроматизмами, но и входят в состав сложной аккордики, например, $V_6^{\#5,\#7}$, $VII_6^{\flat5,\#5}$. Во 2-м предложении хроматизация ещё более усложняется. Она ведёт в сферу диэзных тональностей. Если в первом предложении тональности сопоставляются в рамках первой степени родства, то во втором сопоставляются однотерцовые тональности: G-dur – gis-moll. Средняя часть прелюдии № 3 начинается в h-moll. Затем развитие переключается в бемольную сферу – B-dur, g-moll, Des-dur. Внедрение побочных тонов, например, малой секунды в трезвучие F-dur, D-dur, придаёт терпкость звучанию средней части. Для серединного построения характерна многоплановость изложения, ведущая к полигармонии. В результате наслаения малого мажорного септаккорда с пониженной квинтой на большой мажорный септаккорд образуется сложный диссонирующий комплекс. В средней части прелюдии № 3 Н. А. Рославец демонстрирует мастерство развития гармонической структуры в сторону повышения её напряжения в условиях расслоения музыкальной ткани. Переход к репризе представляет собой стремительные пассажи скрипки на фоне $V_7^{\#5}$. Реприза не делится на предложения. В ней подводится итог предыдущему развитию, синтезируются гармонические находки первой части прелюдии: $V_6^{\#5}$, $IV_6^{\#1,b3}$. Заключительному тоническому аккорду

предшествует IV_6^b . Затем следует 6-тактовое дополнение, в котором VII° ступень постепенно растворяется, истаивает в гармонических фигурациях. Тоника звучит в верхнем регистре на *pizzicato*.

Заявленный в цикле принцип единства гармонического и полифонического развития находит наиболее полное выражение в прелюдии № 6 *h-moll*, написанной в форме фуги, не столь часто встречающейся в скрипичной музыке. Тема, изложенная у скрипки, содержит четырёхтакт, включающий типично баховскую интонацию с исходной квинтой (вспомним фугу *es-moll* из I тома ХТК). В фуге *h-moll* Н. А. Рославца и *es-moll*’ной фуге И. С. Баха общей является опора на распевность, однако у Н. А. Рославца темп *allegro moderato* драматизирует песенность. Характерный интервал темы – уменьшенная септима – также восходит к баховской семантике. Гармоническая основа темы – тонико-доминантовая – очень ясная и чёткая. После проведения темы в партии скрипки следует тональный ответ с добавлением второго голоса. Небольшая кодетта подводит к третьему проведению темы в основной тональности в партии скрипки, содержащей уже три голоса. Партия солирующего инструмента становится всё более протяженной. Интермедия (5 тактов) подводит к следующему разделу – развивающей части фуги. Начинается средняя часть проведением темы в *D-dur*’е. В экспозиции основную нагрузку в полифоническом развитии темы несет скрипичная партия, однако и в партии фортепиано заметны постепенная динамизация, уплотнение фактуры, усложнение гармонического языка. В такте 33 мотив темы изложен в партии фортепиано на фоне нисходящей хроматической линии баса. Скрипка и фортепиано завоёвывают всё более широкое звуковое пространство. Кульминация (т. 45) совпадает с началом репризы и с проведением темы в *H-dur*. В партии скрипки тема излагается октавными ходами. Напряжённость вносит её стреттное проведение в партии фортепиано, вступающее с середины 46 такта. С 50 такта композитор использует реминисценцию средней части (33 такт), однако тема теперь звучит в *H-dur*. Реприза насыщена активным развитием интермедийного плана с чертами сонатной разработочности. Здесь возникает новая кульминация на звуке *dis*, образуя переход к последнему стреттному проведению темы в *h-moll* на тоническом органном пункте. Звуковое напряжение постепенно ослабевает. Прелюдия завершается

тихим, истаявающим аккордом. Таким образом, в репризе главную роль играет мажоро-минорное сопоставление одноименных тоналностей – H-dur и h-moll. Тема звучит то величественно, ликующе, то приобретает черты мягкой задушевности.

Заключительную прелюдию цикла, d-moll, можно назвать колокольной, вызывающей воспоминания о России XIX – начала XX в. С этим музыкальным образом ассоциируется немало поэтических картин, в том числе, известный «Вечерний звон». Начальные такты воспроизводят тихое, как будто отдалённое, звучание колокола в партии фортепиано. Финал цикла неторопливый, значительный. Главную роль играет мелодия скрипки – выразительная, широкого дыхания. В ней нет пауз, она отличается непрерывным развитием. Цезуры имеют смысловое значение, интересна фразировка, связанная с подчёркиванием выразительных ходов. Поначалу диатоническая, опевающая звуки тонического трезвучия (первый четырёхтакт восьмитактного экспонирования темы), мелодическая линия в своём последующем движении не только возвращается к ладотональным опорам, но и раскрывает свой выразительный потенциал за счёт скачков на сексту, дециму, нисходящую уменьшенную септиму, имеющую в цикле лейтинтонационное значение. В среднем разделе заключительной прелюдии цикла большую роль играет хроматизация мелодического и гармонического развития, усиление общей динамики. Происходят сдвиги в тональности g-moll, c-moll, F-dur, gis-moll. Колокольность прелюдии № 24 перекликается с подобными образами в творчестве С. Рахманинова.

Подведем итоги. В рассмотренном выше произведении Н. А. Рославца заметно обозначились тенденции, характерные для заключительного периода его творчества. С одной стороны, это проявление музыкального языка: ладогармонического развития, мелодики, фактуры, жанровой направленности тематизма. С другой – использование многих приёмов, наработанных в предшествующие годы и нашедших преломление в хроматизации музыкальной ткани, применении сложных нетерцовых звуковых комплексов, аккордовых параллелизмов.

Несомненно, в цикле «24 прелюдии для скрипки и фортепиано» Н. А. Рославец предстаёт как композитор большого лирического дарования, создавая ряд по-настоящему убедительных музыкальных

образов. Будучи предан своему любимому инструменту, он всесторонне раскрывает в цикле интонационные и технические возможности скрипки, демонстрируя тончайшее ощущение и глубочайшее знание её природы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лобанова М. Н. *Николай Андреевич Рославец и культура его времени [Текст]* / М. Н. Лобанова. — СПб. : Петроглиф, 2001. — 384 с.
2. Мясковский Н. Я. *Статьи, письма, воспоминания [Текст]* : в 2 т. / ред.-сост. С. Шлифштейн / Н. Мясковский. — М. : Музыка, 1964. — Т. 2. — 588 с.
3. Рославец Н. А. *О себе и своем творчестве [Текст]* / Н. А. Рославец // *Современная музыка*. — 1924. — № 5. — С. 133–136.
4. Стоянов П. *Взаимодействие музыкальных форм [Текст]* / П. Стоянов. — М. : Музыка, 1985. — 270 с.
5. Холопов Ю. Н. *Николай Рославец: волнующая страница русской музыки [Текст]* / Ю. Н. Холопов // *Сочинения для фортепиано*. — М. : Музыка, 1989. — С. 5–12.
6. Холопов Ю. Н. *О музыке Рославца [Текст]* / Ю. Холопов // *Первая соната. Вторая соната для фортепиано*. — М. : Музыка, 1990. — С. 3–7.

ЛЕСЬ ДУБОВИК – РЕЖИССЕР И ЧЕЛОВЕК

О нём пишут мало¹. Этому трудно найти объяснение. Можно лишь предположить. Лесь Дубовик оказался «между» двумя великими режиссерами – Лесем Курбасом и Марьяном Крушельницким, художниками очень разными по эстетическим убеждениям и пониманию задач современного театра. Дубовик учился у обоих профессионализму, однако был совершенно самостоятельным в своём творчестве. Он шёл своим путём, нередко ему сопутствовали неудачи. Но режиссёр никогда не изменял себе. Путь, которым он шёл в искусстве, вывел его на широкую дорогу славы, к блестящим спектаклям – к признанию!

Целью этой публикации является характеристика режиссёрской и педагогической деятельности Л. Дубовика в аспекте преемственности и новаций его творческого метода. Её **материалом** стали в основном воспоминания и личные архивные записи автора.

Народный артист УССР **Леонтий (Лесь) Федорович Дубовик** (1902–1952) – воспитанник русской театральной школы. Стартовой площадкой ему послужили театр Николая Соловцова и учёба у блистательного Алексея Сладкопевцева, чьи уроки выработали в нём прекрасного чтеца, интуитивно чувствующего актёра. Сладкопевцев не признавал никаких теорий актёрского мастерства, отрицал столь модный на Западе символизм. Его ориентиром был романтизм, а Шиллер – любимым драматургом.

Прочитав в одном из журналов о творчестве Леся Курбаса и заинтересовавшись его эстетикой, Дубовик отправляется в Харьков,

¹ Материалы о Л. Ф. Дубовике представляют собой разрозненные газетные и журнальные заметки, написанные, большей частью, ещё при его жизни и посвящённые отдельным его постановкам, а также краткие справочные данные о нём. Некоторое оживление интереса к личности и творчеству режиссера наблюдалось лишь в связи с его 100-летним юбилеем (2002). Подробный перечень публикаций, сделанный по случаю этого события сотрудниками харьковской специализированной Музыкально-театральной библиотеки им. К. С. Станиславского, см. на: www.mtlib.org.ua/Ukazateli/Dubovik.htm.

чтобы воочию увидеть спектакли Курбаса. Вскоре он понял, что идеи немецких романтиков не выводят украинский театр на новый этап развития. Дубовик считал Курбаса великим мастером и многое взял от него. Однако, оставшись работать в украинском театре, своим прямым учителем он назвал всё же не Курбаса, а Крушельницкого.

Крушельницкий пришел в театр после ухода Курбаса. Его режиссёрский метод был совершенно иным, чем метод Курбаса. Крушельницкий утверждал психологический театр. Не следует забывать: особенность украинского театра в том, что он несёт в себе стихию романтики. И в спектаклях Крушельницкого это становилось главным: достаточно вспомнить «Грозу» Островского, где роль Катерины сыграла Валентина Чистякова. Дубовик считал Крушельницкого своим прямым учителем. Присутствовал на всех его репетициях. Свой метод, разработанный при Крушельницком, Дубовик попытался воплотить в пьесе «Дружина Клода²» (постановка 1938 г.), оказавшейся близкой его эмоциональному настрою. Режиссёр занял в пьесе лучших актёров театра – А. Сердюка, В. Чистякову, Н. Назарчука. Отбросив схематизм мелодрамы, он поставил драму психологическую.

Р. А. Черкашин писал, что Дубовик поставил этот спектакль в манере Флобера и Мопассана, но не Дюма: «... театр не міг задовольнитися рівнем блискучої, але поверхової драматургії майстра сценічної інтриги й мелодраматичних ефектів Дюма. Застосована режисером експресивно-психологічна розробка матеріалу п'єси та її основної теми – патріотичного служіння вітчизні – дала змогу створити спектакль в манері, ближчій до Флобера й Мопассана, аніж до Дюма» [6, с. 312]. Народная артистка В. Чистякова вспоминала, с каким трудом ей далась роль Цезарины, главной героини пьесы. Она, необычайно красивая женщина, предала мужа, крупнейшего изобретателя военного оружия. Сцена, когда Клод узнает о предательстве жены, давалась В. Чистяковой нелегко. И тогда она вспомнила историю с кошкой и, как ни странно, именно эта история и подсказала ей ход сцены. Находясь дома, В. Чистякова увидела, как из-под дивана выползла мышь. Кошка, которая до этого тихо лежала в кресле, резко

² «Жена Клода» – пьеса А. Дюма-младшего, где события франко-прусской войны 1871 г. становятся поводом к моральному конфликту и семейной трагедии. – *Прим. ред.*

вскочила и бросилась за мышью. Последняя стала убежать от кошки какими-то кругообразными движениями. Расстояние между мышью и кошкой всё сужалось и, наконец, кошка лапой достала мышь и придушила её. «Я наблюдала за этим внимательно, и становилось ясно, почему Клод (его играл Л. И. Сердюк) хотел, но не мог убить любимую жену. Когда же он убедился, что она выкрала очень важные стратегические чертежи, то выстрелил в неё. ... Дубовик так отработал мизансцену, что в какой-то миг мне стало жутко и от взгляда Клода, и от того, как он целился в меня. Я упала раньше, чем прозвучал выстрел, упала от страха, что сейчас буду убита. Дубовик добился такой правды, что страх мой не был уже сценический игрой, что был естественный ужас человека перед концом» [2].

В этом спектакле чётко отслеживается метод Л. Ф. Дубовика. Ритм действия, смысл построения мизансцены – всё работало на «режиссерскую форму» спектакля. Когда спектакль был показан в Москве, он получил высокую оценку крупнейших театралов – Ю. Н. Озерова, Д. Л. Тальникова, Г. Н. Бояджиева.

Этапным для раскрытия таланта Л. Дубовика стал спектакль «Гибель эскадры». Работа над спектаклем началась с шумного скандала. Автор пьесы, известный украинский драматург А. Корнейчук, настаивал на том, чтобы роль комиссара Оксаны играла очень молодая актриса. На все попытки убедить автора в том, что столь сложная в эмоциональном и действенном планах роль будет молодой актрисе не под силу (особенно, если учесть мировоззрение её героини – преданного Коммунистической партии человека), А. Корнейчук отвечал: «Да, она молода, но тем ценнее её борьба с врагами революции. Молодежь воспримет силу и значимость революционных идей» [1]. И тогда Дубовик решается на смелый, рискованный шаг. На роль комиссара Оксаны он берёт студентку III курса театрального института Светлану Чибисову. Не объясняя ничего, он приводит её в театр имени Шевченко. Участниками спектакля были известные опытные актёры, носящие высокие звания заслуженных и народных, а роль главного анархиста должен был играть народный артист СССР А. И. Сердюк. В такой коллектив Дубовик привёл юную девочку, не имеющую опыта работы на профессиональной сцене. Актёры встретили её взрывом негодования, и она хотела отказаться от участия в спектакле. Дубовик

не принял её отказ, и дело было не только в требованиях Корнейчука. Дубовик увидел в этой студентке то, что ему казалось важнее возраста: строгую внешность, сильный голос, а главное, внутреннее состояние, точно соответствующее образу комиссара – твёрдость характера, силу духа, бесконечную преданность коммунистическим идеалам и при этом утончённость женского облика, интеллигентность. Это почувствовали в Чибисовой-комиссаре и актёры, её партнеры. Всё складывалось для юной актрисы весьма удачно.

В 1936 г. спектакль «Гибель эскадры» был показан на международном театральном фестивале в Ленинграде. Дубовик много поработал над пьесой Корнейчука: снял открытую патетику, перенёс место действия сцены с чтением телеграммы от Ленина, содержащей приказ топить корабли, из салона адмирала в матросский кубрик, где выстроился воинский состав кораблей. Матросы замерли. Они стали как бы одним целым. Прожектор высвечивал их лица, что давало возможность зрителям увидеть сложную гамму их переживаний, их чувств, какую-то величавость каждого, ошущающего трагизм этого эпизода истории.

На премьере спектакля произошел эпизод, который чуть не вверг в сердечный приступ исполнителя роли Гайдая А. Сердюка. Между сценой в кубрике и предшествовавшей ей – большая пауза. Комиссар в этой сцене не занята, и С. Чибисова пошла на проходную театра – позвонить подруге. Заговорила. Началась сцена. По замыслу, комиссар появляется на верхней ступеньке лестницы, ведущей в кубрик. Гайдай произносит текст, а комиссара нет. А. Сердюк вздрогнул, начал импровизировать, но С. Чибисова не появляется. Сцена сорвана. Светлану нашёл помощник режиссера, схватил за шиворот, буквально волоком водрузил на лестницу. С. Чибисова вспоминает: «В этот момент я увидела лицо Сердюка. Меня потрясли его глаза. Они были совершенно белые. Я испугалась, расплакалась, и тогда помощник режиссёра сильно толкнул меня вниз. Я не могла произнести ни слова. Душили слезы. Стою. Сцена сломалась. Массовка стала посмеиваться надо мною. И вдруг Сердюк (Гайдай) быстро подошёл ко мне, обнял за плечи и повёл мимо строя матросов. Все успокоились, спектакль благополучно продолжался. Но Корнейчуку так понравился спектакль, что он придумал тему любви Оксаны и Гайдая, ввёл её в пьесу. Позже эта сцена вошла в спектакль» [2].

На контрасте была построена сцена появления комиссара на корабле. Красивая, хрупкая, утончённая, Оксана увидела злобные лица моряков. Кто-то наглово усмехался, кто-то сделал оскорбительный жест, а кто-то сразу предложил пойти с ним в каюту. И вот они стоят друг против друга: Оксана и масса моряков-анархистов. Они медленно приближаются к ней. Оксана собирает свою волю. Она готова к бою. Медленно расстегивает кобуру нагана. Она ещё не достала его, но моряки притихли. Оксана их раздражает не только тем, что она женщина, а женщины не имеют права появляться на военных кораблях. Во всех политических спорах Оксана была непобедима. Своей несломленностью Оксана заставляет уважать себя. Она смогла выступить против врагов революции, против анархистов, и они принимают её. Гайдай – самый непокорный из моряков – станет тайно её охранять. И когда в конце пьесы пуля провокатора сразила девушку, гнев охватил всех моряков.

В «Гибели эскадры» было немало романтических деталей и сцен. Но символами спектакля стали противостояние на военном корабле и сцена похорон Оксаны. Под оружейный салют в тревожном холодном свете прожектора моряки проносят тело Оксаны в последний путь. В торжественном молчании выстроился экипаж. И, когда Оксану несут перед строем моряков, один из них срывает с головы бескозырку. Бескозырка переходит из рук в руки, и чёрные ленточки, будто траурные знамёна, реют на ветру. Проплывши через строй, бескозырка ложится на тело Оксаны. Вместе с ней уйдёт в море и бескозырка, с которой никогда не разлучаются моряки.

Метод Дубовика-режиссёра уже в репетиционном периоде работы над «Гибелью эскадры» раскрылся глубоко и по-новому. Ощущалась новая стилистика, в отличие от прежних спектаклей: символика, графичность мизансцены, напряжённая внутренняя борьба человеческих чувств, рисунок характеров. Можно сказать, что это были подступы к новому сценическому языку, суть которого – в единении символики (влияния эстетики Курбаса) и психологической глубины, которую утверждал русский театр, начиная с великого Щепкина.

Ведущая идея метода Курбаса – «преображение» – по сути, вырастает на реальной основе. Это заметил Дубовик и, создавая свой режиссёрский стиль, не только не разграничивал эти начала, реальное

и символическое, но смог слить их воедино. И, если у Курбаса символическая основа распадалась на всевозможные «измы», то в методе Дубовика символика отражала психологическую правду личности. Ссылаясь на театр Древней Греции, который от зарождения основывался на символах для воплощения жизни, режиссёр утверждал, что символика не есть только принцип искусства – она лежит в основе самой жизни³.

«Гибель эскадры» и «Гроза» стали этапными спектаклями в истории харьковского Театра украинской драмы имени Т. Шевченко, свидетельством его творческой силы. Высокая культура определяла жизнь этого театра во всех её сложных проявлениях (от сценографии, музыки, искусства режиссуры до сильных актёрских индивидуальностей), во многом – благодаря Крушельницкому и Дубовику. К сожалению, как уже говорилось, о последнем пишут нечасто; тем не менее, значимость его для театра имени Т. Шевченко, его реформистских идей в режиссуре, его эстетики и постановочных принципов его спектаклей, наполненных мощью человеческих эмоций, яркой романтичностью, обогащённых символикой, представляет серьёзную основу для научного и философского анализа.

Для Дубовика диалектика характера была не менее важна, чем стилистика спектакля. Некоторые критики, в частности, А. Горбенко, утверждали, что Дубовик в этом спектакле шёл путем Курбаса [5]. На мой взгляд, Дубовик скорее шёл путем Крушельницкого, используя отдельные элементы из *теории* Курбаса (но не практики!). Лесь Федорович выработал свой метод, что определяло стиль всех его спектаклей. Дубовик не всё воспринимал в декорациях Меллера. Он признавал и монументальную сценографию и, напротив, точное воспроизведение места действия. Последнее скорее идёт от оформления чеховских спектаклей во МХАТе.

Народная артистка УССР С. Чибисова вспоминает, как требователен был Дубовик к работе актеров, к малейшим деталям спектакля: «Он был очень эрудирован, интеллигентен и принципиален. Три раза перед премьерой “Гибели эскадры” менял не понравившиеся ему парики и остановился на моей естественной причёске. Тщательно подбирал каждому исполнителю костюм, учитывая детали» [2]. Он ни-

³ По воспоминаниям автора статьи.

когда не повышал на актёров голос. Был деликатен даже в очень суровых замечаниях.

Спектакль «Генерал Ватутин» раскрыл большой режиссёрский талант Л. Дубовика. За этот спектакль ему была присуждена Сталинская премия.

В «Гибели эскадры» Дубовик уже использовал свет как действующее начало, но в «Генерале Ватутине» он разработал целую систему освещения так, чтобы оно усиливало эмоциональное состояние зрителя. Свет должен акцентировать важные эпизоды и детали спектакля, оживлять мизансцены. Работая над спектаклем, Дубовик создал настоящее пособие, посвящённое роли света на сцене. Изучая мемуары известного итальянского художника-осветителя Адольфа Аппиа, он сделал вывод, что свет в спектакле есть то же, что музыка в партитуре: ведь свет, как и музыка, не может выразить ничего, кроме *символически* видимого, его сущности⁴. Дубовик пошел дальше: он считал, что, благодаря свету, можно передать и внутреннее, и внешнее движение. Свет он использовал максимально. Например, в блиндаже висит портрет Сталина. Его чётко высвечивает прожектор. Снаружи блиндажа идёт бой. От взрывов снарядов свет мерцал, едва не погасая. Иногда по портрету двигались лишь слабые отблески, но глаза на портрете всегда были освещены ярко. Глаза неустанно следили за ходом боя. Так символически акцентировалась сила Сталина.

В спектакле присутствовало много самых разных эпизодов – трагических, смелых, спокойных, экспрессивных, даже любовных. Но центр всегда был один – одна высота – Сталин. Дубовик отошёл от изображения Ватутина как монументального полководца. И московская критика с восторгом писала об этом спектакле, называя его новаторским [3; 4; 7].

В 1952 г. Лесь Федорович набрал режиссёрский курс в Харьковском театральном институте и одновременно стал заведующим кафедрой режиссуры. В этом же году он становится и главным режиссером в Академическом Театре украинской драмы имени Т. Шевченко. Попасть на режиссёрский факультет в этот период было совсем не просто. Абитуриентов Л. Ф. Дубовик отбирал сурово. Перед всту-

⁴ Согласно воспоминаниям автора статьи.

питательными экзаменами с каждым из них подолгу беседовал, вёл тщательный отбор и на вступительных экзаменах, уже имея чёткое представление о каждом. В дальнейшем, как педагог, он был очень требователен. Пять лет обучения на режиссёрском факультете студенты проводили не только в институтских аудиториях, но и в театре – на репетициях своего преподавателя.

У Дубовика учились не только профессии, но и человеческой порядочности. Однажды студенты стали свидетелями того, как ему позвонили из Киева и предложили поставить слабую пьесу Корнейчука «Марианна». Дубовик отказался, считая пьесу не интересной для сцены. Сказали, что это распоряжение министра, но и это не помогло. Знали студенты и то, что на роль Галины Шовкопряд претендовала актриса, муж которой работал в ЦК партии и занимал ответственную должность. Дубовик дал прочитать текст ей, а также молодой способной актрисе Р. В. Кириной. После чтения на роль Галины была поставлена Кирина.

Дубовик часто рассказывал студентам о Курбасе, подчёркивал, что в работе Курбаса было немало оригинального и интересного, хотя лично ему, как художнику, близок Крушельницкий. Дубовик был образованным, эрудированным человеком. Студенты любили его и шли за ним. Он учил их мыслить смело и самостоятельно, понимать философию образа и пьесы в целом, а потом выходить на мизансцену и оригинально её «конструировать». Он учил их читать пьесы. На занятиях постоянно спрашивал студентов о философском направлении драматического материала, разрабатывал диалектику образа и поведения персонажа: «Режиссёр обязан иметь открытый взгляд, интеллект, интуицию и эстетический вкус». Дубовик был недоволен современной режиссурой, говоря, что многие работают по шаблонам, что этнографический быт уже мало интересуется зрителя. Надо искать! Искать новые эстетические приёмы, создавать новый язык театра. Он ссылался на Курбаса, говоря, что условные приёмы Курбаса не разрушили украинский театр, а помогли ему стать современным. Но для этого надо быть реалистами, давать новым актёрам практическую школу. Он стремился создать такой курс, но не успел⁵.

⁵ Сведения, приводимые в этом и предшествующих абзацах, изложены согласно воспоминаниям автора статьи. – *Прим. ред.*

Дубовик был не только прекрасным режиссёром, но и блестящим педагогом-воспитателем молодёжи, *создателем режиссёрской школы*. Достаточно назвать имена его выпускников: *Борис Прокопович*, народный артист УССР, бывший главным режиссёром Тамбовского театра; *Александр Барсемян*, народный артист УССР, главный режиссёр Театра русской драмы имени А. С. Пушкина в Харькове; *Александр Ищенко*, заслуженный артист России, главный режиссер Иркутского драмтеатра; *Юрий Петров*, заслуженный артист УССР; *Евгений Зискин*, заслуженный артист УССР, главный режиссер Харьковского цирка.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Логвинова Н. Р. *Запись беседы А. Корнейчука с участником спектакля «Гибель эскадры» [Рукопись] / Н. Р. Логвинова // Личный архив автора статьи, проф. Н. Р. Логвиновой.*
2. Логвинова Н. Р. *Записи бесед с С. Чибисовой; Записи бесед с В. Чистяковой от 1953–54 гг. : [Рукописи] / Н. Р. Логвинова // Личный архив автора статьи, проф. Н. Р. Логвиновой.*
3. Гозенпуд А. «Генерал Ватутин» [Текст] : [Постановка в Харьковском театре им. Т. Шевченко в 1947 г. Л. Дубовиком, реж. В. Воронов, худ. В. Греченко] / А. Гозенпуд // *Сов. искусство*. — 1948. — № 4. — 24 янв. — С. 3.
4. Дмитерко Л. Генерал Ватутин [Текст] : [К постановке в Харьковском театре им. Т. Шевченко] / Л. Дмитерко // *Правда*. — 1948. — 5 марта. — С. 3.
5. *Харківський державний орденна Леніна академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка / Упоряд. А. Г. Горбенко*. — К. : Мистецтво, 1979. — С. 84–85.
6. Черкашин Р. *Лесь Дубовик [Текст] / Р. А. Черкашин // Черкашин Р., Фомина Ю. Ми – березільці. Театральні спогади-роздуми [Друкується з незначн. скороч. за виданням : Черкашин Р. О. Л. Ф. Дубовик / Р. О. Черкашин. — Х., 1947. — 16 с.]. — К. : Акта, 2008. — С. 309–314.*
7. Шовкопляс Ю. «Генерал Ватутин»: Спектакль Харьковского театра Шевченко [Текст] / Ю. Шовкопляс // *Правда*. — 1948. — 5 марта. — № 65. — С. 3.

ВСЕВОЛОД ТОПИЛИН: ТРИУМФ И ТРАГЕДИЯ

Светлой памяти В. Е. Суслина
Мы не ответственны за прошлое,
но мы ответственны за память...

Всеволод Владимирович Топилин (1908–1970) – выпускник Харьковской консерватории 1928 г.¹, воспитанник школы П. Луценко и Г. Нейгауза, талантливый концертирующий пианист-виртуоз и педагог, сыгравший заметную роль в становлении советской и, в частности, украинской музыкально-исполнительской культуры, выдающийся музыкант, уровень мастерства которого, по немногим дошедшим до нас отзывам, сопоставим с качеством игры С. Рихтера, А. Ведерникова и самого «великого Генриха» – Г. Нейгауза². А, между тем, даже имя его не известно многим музыкантам. Очевидна несоизмеримость значения личности В. В. Топилина и скудности информации о нём, которая, как мы теперь понимаем, и не могла появиться при его жизни. Отсутствием специальных работ³ о пианисте и стремлением к справедливой общественной оценке его места в отечественной музыкальной культуре определяются *цели* настоящего исследования: 1) расширить знания о великом музыканте и педагоге, новыми деталями и фактами заполнить лакуны в нашем представлении о нём; 2) восстановить статус В. В. Топилина в истории отечественного пианизма; 3) привлечь внимание к не просто забытой, а несправедливо изъятой из памяти современников странице недавней истории нашей музыкальной куль-

¹ Тогда – Музыкально-драматический институт, Муздрамин.

² В ранних отзывах начала 1930 г. читаем также: «Серед піаністів, які в різні роки працювали на Україні, Всеволоду Володимировичу Топіліну належить видатне місце. Ім'я музиканта по праву називають поряд з ім'ям В. Пухальського, Ф. Блуменфельда і Г. Беклемішева» [3, с. 30].

³ Единственное исключение – статья В. Бойкова и А. Витовского [3]. Имя В. В. Топилина затрагивается в некоторых публикациях в контексте других тем [8; 10]. Показательными штрихами очерчен его профессиональный путь, берущий начало от харьковской пианистической школы, в статье Е. В. Кононовой [8, с. 11] и книге Л. Ф. Лысенко [10].

туры. Это надо сделать для того, чтобы новые поколения музыкантов – и нынешние, и будущие – не задавали вопрос: «Почему мы этого не знаем?»

Параллельно к главной теме возникает другая – тема трагической судьбы достигшего мировой известности музыканта-патриота в условиях жестоких обстоятельств войны и бесчеловечного режима власти, несправедливо осудившего Топилина, как и многих других советских граждан, прошедших войну, оккупацию, плен и фашистские концлагеря, на долгие годы мучительных испытаний, ужасов и унижений в лагерях советских, в ссылке, в последовавшем затем трудном возвращении к нормальной жизни и обрекшего его ... на забвение.

2008–2009 гг. могли бы стать в нашей стране, но не стали, годами памяти В. Топилина, хотя музыкальный мир и откликнулся на его юбилейную дату отдельными значимыми событиями. Так, в марте 2009 г. в г. Эссене (Германия) прошла научная конференция памяти В. Топилина, приуроченная к 100-летию со дня его рождения. Её организовал и провёл живущий ныне в Германии пианист Евгений Ржанов, ученик Г. Нейгауза и младший коллега В. Топилина в годы работы последнего в Киевской консерватории (1962–1970). Оказалось, что в Германии много людей, знавших и помнивших В. Топилина. Один из них – композитор Виктор Суслин, выпускник ХССМШ⁴ 1961 г., ученик В. Топилина – написал для этой конференции несколько страниц воспоминаний и прислал их мне, желая возродить и в Харькове память о великом музыканте и своём любимом учителе⁵.

Осознание значимости В. Топилина в формировании отечественной пианистической культуры и в собственном личностном становлении как музыканта и пианиста, страстное желание воздать должное своему педагогу и сохранить память о нём в городе, где начинался и заканчивался его творческий путь, побудили В. Суслина прислать дополнительные, очень скудные, материалы, которые содержат некоторые подробности жизни и дружбы выдающихся музыкантов – В. Топилина, С. Рихтера и А. Ведерникова [9; 11; 15; 16; 17] и, тем самым,

⁴ Харьковской средней специальной музыкальной школы.

⁵ В конце декабря 2008 г. конференция, посвящённая памяти В. Топилина, прошла и в Киеве.

расширяют наше знание о совсем недавнем, но мало известном, трагическом и во многом противоречивом прошлом. Хочется, чтобы и эти материалы были открыты широкому кругу музыкантов, и, прежде всего, новым поколениям, не заставшим в живых великих пианистов. Материалы В. Суслина стали отправной точкой моей первой публикации 2009 г. [13]. Важно это подчеркнуть, чтобы стало ясно, как начиналась работа над темой, кто был настоящим инициатором, истинным «будителем» и побудителем на протяжении последующих лет, можно сказать – соавтором, и, тем самым, воздать должное и В. Е. Суслину – достойному и благодарному ученику, этим летом преждевременно ушедшему из жизни. Настоящая публикация – выполнение наказа Виктора Суслина: «Харьков должен помнить Топилина», наш сегодняшний вклад в книгу памяти великого музыканта.

Что касается других материалов, то они прибавляются помимо того, что с трудом добываю по крохам от тех немногих людей, которые знали и помнили В. Топилина. Иногда неожиданная информация приходит и не с той стороны, откуда надеешься её получить. Так, независимо от моих публикаций, весной 2010 г. в ХНУИ поступил запрос на материалы о В. Топилине от его дальнего родственника по линии матери – И. О. Татаринского, который, занимаясь генеалогией рода Карякиных – к нему принадлежала мать В. Топилина, – «споткнулся» на XIII колене – её сыне, В. Топилине – и, каким-то образом узнав, что тот в конце жизни был связан с Киевом и Харьковом, не имея никаких других сведений, обратился в Киевскую и Харьковскую консерватории. В Киеве ответили отказом, а в Харькове, как оказалось, сохранилось личное дело В. Топилина с автобиографией, листком по учёту кадров, копиями документов (диплома, трудовой книжки), приказами и т. п. за период его пребывания в ХГК (1957–1962). Всё это, плюс копии имеющихся у нас публикаций о В. Топилине, было отправлено И. О. Татаринскому. В благодарность он прислал генеалогическое древо рода Карякиных и два фрагмента довоенной кинохроники (Д. Ойстрах и В. Топилин), очевидно, те, которые появляются в фильме Бруно Монсенжона и о которых пишет В. Суслин в своих воспоминаниях⁶. Кроме того, в Интернете постепенно нака-

⁶ См. «Приложение» к статье.

пливаются материалы о В. Топилине; цепляясь друг за друга, они умоляют известные нам факты его жизни, некоторые детали и штрихи к человеческому и музыкантскому облику пианиста; появляются новые фотографии, обнаруживаются неизвестные связи и отношения. Настоящая публикация *существенно дополнена* новой информацией, прежде всего, архивными материалами и воспоминаниями людей, соприкасавшихся с В. Топилиным на лагерных маршрутах и в мирной – довоенной и послевоенной – жизни [1; 2; 4; 9; 12; 14].

Медленно, постепенно, с трудом вырисовываются вехи жизни и творческого пути В. Топилина. Нужно сказать, что многие обстоятельства его жизни нам не известны и вряд ли будут когда-нибудь известны. У него были серьёзные причины их скрывать. В судьбе В. Топилина отразилась трагедия миллионов людей – целого поколения, молодость и зрелость которого пришлась на советский период с его характерными отметинами – войнами, бесосновательными арестами, расстрелами, концентрационными лагерями, необходимостью скрывать своё прошлое, своё происхождение, под страхом ареста уничтожать семейные реликвии, фотографии и документы. Трудно рассчитывать на архивные материалы: время было тревожное, нестабильное. Имени В. Топилина не встретить в музыкальной энциклопедии⁷. Нет его и в дополнениях к шести её томам, изданных в 1982 (!) году. Трагический послевоенный «послужной список» В. Топилина, отмеченный арестом, концлагерем и ссылкой, стал причиной того, что музыкальные деятели не могли даже упоминать его имени в своих материалах, воспоминаниях, книгах, а если и называли таковое, то цензура его безжалостно вымарывала; многие не хотели общаться с пианистом.

Как пишет Е. Эткинд в связи с творческой судьбой Николая Заболоцкого, лагерно-тюремная тема была запрещена в советское время не только в 30–40 гг., но и позже. Отмечая на примере Н. Заболоцкого, как эта тема обходится мемуаристами, проследившая эволюцию её разрешений и запретов, Е. Эткинд указывает конкретные периоды «потеплений» и «похолоданий» уже в послевоенное время, вплоть до середины 80 гг. «В 1977 г. было запрещено даже упоминать о терро-

⁷ Широко известное советское издание: Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская Энциклопедия, 1973–1982. — 6432 с.

ре 30-х» [6, с. 314]. В сборнике воспоминаний о Н. Заболоцком, вышедшем к 20-летию его смерти (1977), сын поэта вынужден был написать: «Между ленинградским и московским периодами жизни были 10 лет странствий и испытаний ...». Как замечает Е. Эткинд, «таков предел нашей свободы печати: вместо “10 лет концлагерей и ссылки” можно сказать “10 лет странствий и испытаний”». Чем не свобода? Ведь можно же произнести слово “испытания”? Не только “странствия”. Так дозволяется сыну вспомнить об отце; понятно, что другим разрешено ещё меньше» [6, с. 313].

Нет и записей выступлений В. Топилина – ни сольных, ни ансамблевых, о которых сохранились только устные, самые восторженные воспоминания. Тем более ценно то небольшое, что удаётся найти. Нам посчастливилось познакомиться с двумя небольшими фрагментами довоенного выступления Д. Ойстраха и В. Топилина: Р. Шуман-А. – «Посвящение»; К. Дебюсси – «Медленный вальс». Эту запись прислал И. Татаринский, ныне живущий в Москве.

Биографические сведения о В. Топилине, содержащиеся в материалах личного дела, дополнены фактами, изложенными в присланных В. Суслиным материалах, в частности, в тексте выступления Михаила Степаненко, украинского пианиста и композитора, ученика В. Топилина по классу фортепиано в Киевской консерватории, на конференции в Кёльне (Германия, 1998) в связи со 110-летием со дня рождения Г. Нейгауза [17]⁸.

Сын генерала Белой армии, который погиб в борьбе с большевиками⁹, В. Топилин был принуждён скрывать своё происхождение в течение всей жизни. Начальный период жизни и личностного становления В. Топилина в его автобиографии представлен следующим образом.

«Родился в городе Янове бывшей Люблинской губернии (Польша) в 1908 г. (27.01. по старому стилю, 09.02. – по новому) в семье военнослужащего, погибшего во время Первой мировой войны. Мать – Вар-

⁸ Доклад называется «Всеволод Топилин – ассистент Генриха Нейгауза». Автором данной публикации сделан перевод текста с немецкого. Конференция прошла под эгидой Института немецкой культуры в Восточной Европе (IME) в Бонне.

⁹ Этот факт сам Топилин в автобиографии излагает иначе (см. далее).

вара Гавриловна, 1880 г. рождения) (дата смерти точно не установлена), урожденная Карякина, принадлежала к старинному дворянскому роду Карякиных, начало которого восходит к середине XV в. [2]¹⁰. «Отец – Владимир Иванович, 1876 г. рождения, офицер, был убит во время Первой мировой войны в 1916 г.» [1].

А как было на самом деле, в подробностях, узнаём из родословной Карякиных, составленной И. О. Татаринским: «Владимир Иванович Топилин (1876–1920) – полковник Донецкого казачьего полка; в середине октября 1920 года в результате рейда 5-й кавалерийской дивизии красных по тылам Врангелевской армии генерал-майор Топилин был захвачен в плен на станции Большой Токмак, а затем “зарублен на дороге” при возвращении красной конницы (см.: М. В. Фрунзе на Южном фронте (сентябрь–ноябрь 1920 г.): Сб. документов. Фрунзе, 1988. – С. 137, 145)» [2].

Детство В. Топилина прошло в г. Лебедяни (тогда Тамбовской области). В 1922 г. В. Топилин с матерью и младшим братом поселяются в Харькове. Трудовую жизнь В. Топилин начал в 1922 г. в возрасте 14 лет – в качестве санитаря в 1-й Совбольнице, продолжая заниматься музыкой частным образом. С 1924 г. началась деятельность на музыкальном поприще в музыкальной студии Дорпрофсожа Южной железной дороги, где он работал сначала в качестве концертмейстера, а затем – педагога по классу специального фортепиано до ноября 1929 г. В 1924–1928 гг. В. Топилин, поступив в харьковский Музыкально-драматический институт [1], получает музыкальное образование в классе выдающегося пианиста европейского масштаба Павла Луценко (1873–1934) [10].

Уже в годы учёбы обнаружилось его необычайное исполнительское дарование, выдвинувшее В. Топилина в первые ряды украинских пианистов. По окончании Муздрамина (Харьковской консерватории), с 1929 по 1932 гг., работая в системе Укрфила и Укррадиоцентра¹¹ как

¹⁰ Как следует из «Поколенной росписи рода Карякиных», в их роду был знаменитый бас – Михаил Михайлович Карякин (1850–1897), окончивший Московскую консерваторию в 1870 г., стажировавшийся в Италии в 1878 г. и выступавший как солист в Большом театре в Москве и Мариинском – в Петербурге. Статья о нём есть в упоминавшейся выше Музыкальной энциклопедии.

¹¹ Напомним, что Харьков до 1932 г. был столицей Украины.

солист и концертмейстер, В. Топилин предпринял успешные гастроли по Украине. В 1930 г. начались совместные концерты В. Топилина и Д. Ойстраха, причем В. Топилин также исполнял произведения соло. Об одном из таких концертов вспоминает С. Рихтер: «Я был аккомпаниатором, репетитором в опере, не получил никакого академического образования и, в сущности, не работал над фортепианной литературой, к которой не испытывал в ту пору никакого душевного влечения. Но вот летом 1933 г. я присутствовал в Житомире на сольном концерте Давида Ойстраха. Его концертмейстер Всеволод Топилин (с которым я близко познакомился впоследствии и который был арестован после войны без всяких причин, а вернее, за то, что не погиб на полях сражений) исполнил в первой части концерта – и блистательно исполнил – Четвертую балладу Шопена <...>», которая, как пишет С. Рихтер далее, «произвела особенное впечатление и в каком-то смысле повлияла на мое решение стать пианистом-солистом. Мне тогда было 16–17 лет. Помню также сыгранную на *bis* мазурку *cis-moll* (ор. 30, № 4). Своеобразное, изысканное, полное таинственности исполнение! Я очень любил дорогого Севу Топилина» [11, с. 38].

В 1932 г. В. Топилин переезжает в Москву, работает во Всесоюзной концертной дирекции (Всесоюзном Гастрольбюро), в Московской филармонии и во Всесоюзном радиокомитете, занимается концертной деятельностью, продолжает совместные выступления с Д. Ойстрахом, записывает¹² с ним программы из произведений И. С. Баха, Л. Бетховена, Р. Вагнера, П. Чайковского, И. Альбениса и др., совершенствуется у К. Игумнова, посещает лекции Б. Яворского. Он становится активным членом «знаменитого московского консерваторского кружка по изучению новой музыки, центром и душой которого являлись два пианиста: Анатолий Ведерников и его друг Святослав Рихтер», а участниками были Григорий Фрид, Вадим Гусаков, Владимир Чайковский. Кружок прославился высочайшим уровнем исполнения новых симфонических партитур, «редкой красочностью в передаче оркестровых тембров и пианистическим мастерством» [16, с. 127]; здесь В. Топилин, благодаря своей блестящей способности играть с листа, познакомил слушателей со многими музыкальными шедеврами.

¹² Хочется думать, что эти записи не уничтожены.

В 1935–1936 гг., согласно М. Степаненко, В. Топилин и Д. Ойстрах предприняли грандиозные триумфальные гастроли в Европе (Польша, Германия, Швеция, балтийские страны), которые имели огромный, чрезвычайный успех. Все газеты много писали о них как о европейском музыкальном событии [17].

В 1938 г. Топилин поступил в аспирантуру Московской консерватории в класс Генриха Нейгауза, а позднее стал его ассистентом. «Общие взгляды на пианистическое искусство, общая работа со студентами и глубокое взаимное преклонение сделало их единомышленниками и друзьями на всю жизнь. Топилин и Нейгауз свободно говорили на многих европейских языках, интересовались философией и литературой, были носителями гуманизма в лучшем смысле слова» [17, с. 135]¹³.

Война круто изменила жизнь В. Топилина. Плен, последующий арест и лагерь сломали так блистательно начатую карьеру, но не сломили его нравственно и профессионально. А. Солженицын в романе «Архипелаг ГУЛАГ»¹⁴ пишет об этом эпизоде жизни В. Топилина и страны: «Известный пианист Всеволод Топилин не был пощажен при сгоне московского народного ополчения и брошен с берданкой 1866 г. в вяземский мешок (сноска автора: Весь этот перепуг с ополчением – какая же осатанелая паника! Бросать городских интеллигентов с берданками прошлого века против современных танков! Двадцать лет дмились, что “готовы”, что сильны, – но в животном ужасе перед наступающими немцами заслонялись телами ученых и артистов, чтоб только уцелело лишние дни свое руководящее ничтожество). Но в плену его пожалел поклонник музыки немецкий майор, комендант лагеря, – он помог ему оформитья остовцем [*ostarbeiter*’ом – *Е. П.*] и так начать концертировать. За это, разумеется, Топилин получил у нас стандартную десятку. (После лагеря он <...> не поднялся)» [15, с. 458]. В подробностях всё выглядело страшнее: за измену Родине и сотрудничество с фашистами – расстрел. Вот череда тех страшных событий: народное ополчение, куда В. Топилин по-

¹³ Здесь стоит привести дословно запись в личном листке по учету кадров: в графе «Какими иностранными языками и языками народов СССР владеете?» ответ «Французским, немецким – читаю без словаря, могу объясняться» [1].

¹⁴ Глава 18 – «Музы в ГУЛАГ’е».

шёл добровольцем, окружение, немецкий плен, военный концлагерь. Как пишет М. Степаненко, счастливый случай (комендант лагеря – любитель музыки – нуждался в настройщике фортепиано) не только спас ему жизнь, но и дал возможность далее заниматься музыкой. В 1943 г., ввиду его дворянского происхождения и профессии, В. Топилин был освобождён из концлагеря, где из 1000 военнопленных выживали лишь единицы, и получил разрешение жить в Германии как Ostarbeiter. Замкнутый таким образом в Берлине, работая в церкви органистом, В. Топилин мог посещать концерты Вильгельма Фуртвенглера, Герберта фон Караяна, Вальтера Гизекинга. В 1944 г. его привлекли в концертную бригаду для культурного обслуживания немецких войск на западном фронте. Бригада поехала во Францию, но в связи с наступлением американских воздушных сил возвратилась в Берлин.

В последние дни войны В. Топилин скрывался в Берлинском предместье в квартире известного русского генетика Николая Тимофеева-Ресовского, который в то время был одним из руководителей берлинского института исследований головного мозга [17; 5].

В 1945 г., после окончания войны, В. Топилин вернулся в Москву, где сразу же, прямо на Белорусском вокзале, был арестован, обвинён в измене Родине и сотрудничестве с немецко-фашистскими оккупантами и приговорен к расстрелу. Однако смертный приговор был заменен на 10 лет принудительных работ. В. Топилин в автобиографии об этом периоде жизни пишет лаконично, скупно. «В июле 1941 г. вступил добровольно в ряды Народного ополчения г. Москвы (8-я Краснопресненская дивизия). В октябре 1941 года, находясь в окружении, попал в плен, где находился до конца апреля 1945 года. В ноябре 1945 г. вернулся в Советский Союз. В 1946 г. был осужден. Находился в заключении до декабря 1954 года, а затем в ссылке. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 17 сентября 1955 г. из ссылки освобожден со снятием судимости¹⁵. С декабря 1954 г. проживал в г. Красноярске, где работал в музыкальном училище в качестве педагога до июня 1956 года» [1].

¹⁵ Несмотря на снятие судимости и полную реабилитацию, В. Топилина до конца дней добивали «доброжелатели», которые писали бесконечные анонимки во все инстанции Киева (об этом мне сообщил М. Б. Степаненко в личной беседе).

Всё это время судьба хранила Топилина. Назовем, как минимум, три случая, когда он был на волосок от смерти. О первом из них я узнала из сообщения известного скрипача Валерия Градова, моего одноклассника по ХССМШ в 1951–1959 гг., сейчас живущего в Германии. В ответ на мою просьбу вспомнить или узнать что-либо о Топилине он пишет: «по свидетельству господина Курдюмова – бывшего ассистента профессора Цыганова в Московской консерватории – он и Топилин записались в Московское ополчение сразу после начала войны. Идя с группой добровольцев, они отстали. Военный патруль при проверке документов арестовал их, т. к. у Топилина был паспорт со штампами столиц из Западной Европы, где он перед войной играл с Д. Ойстрахом. Их привели в комендатуру для расстрела, но комендант узнал Топилина, т. к. слушал его на концерте с Ойстрахом»¹⁶. Второй случай – освобождение из немецкого концлагеря. По свидетельству того же Курдюмова, «в плен они попали в один и тот же лагерь, Топилин смог выйти и начал концертную деятельность», что было возможным, по словам Курдюмова, при условии подписки о лояльности к Германии¹⁷. Третий случай – осуждение и приговор к расстрелу, заменённому заключением на длительный срок. Выжить в лагерных условиях было ненамного легче, но и здесь судьба и люди, его окружавшие, спасали его. Судя по воспоминаниям осужденных сталинским режимом людей, отбывавших срок в концлагерях ГУЛАГа, Топилин, как и многие другие, сменил их немало: это и Игарка, и посёлок Ермаково, и Тайшет [12; 14; 9]. Как узник концлагеря «Озерлаг» в Сибири он работал дровосеком, ассистентом врача и даже руководителем оркестра народной музыки лагеря [17].

Вот «зарисовка с натуры» – мгновения лагерной жизни по воспоминаниям московской скрипачки Надежды Кравец, пути которой пересеклись с путями В. Топилина на маршрутах ГУЛАГ²: «После <...> “глубинки” <...> я <...> попала на тайшетскую пересылку. Вот там я и встретила Всеволода Топилина, прибывшего с Севера (кажется, с Игарки). Великолепный пианист, ученик Г. Нейгауза, до вой-

¹⁶ Письмо В. Градова к автору статьи, 2010.

¹⁷ Если это действительно было так, вправе ли мы осуждать его за это? Как сказал С. Рихтер, вина его в том, что не погиб на полях сражений, но Советское государство посчитало иначе.

ны он аккомпанировал Давиду Ойстраху. С того времени я помнила этого элегантного и обаятельного человека. Ныне же втайне ахнула, увидев его, совершенно седого, с коротким ежиком волос, небритого, в замызганном ватнике. Поначалу общение было очень тяжелым: Топилин был замкнут, неохотно шел на контакт. Спустя несколько дней он как-то отогрелся, стал изредка шутить. Однажды рассказал мне свою поразительную одиссею – об ополчении, об окружении и плене, о возвращении в Москву и аресте прямо на Белорусском вокзале. И 25 лет лагерей особого режима за “измену родине”!

На пересылке попытались организовать концертную бригаду. Топилин старался освоить аккордеон, и это оказалось для него поистине мучительной процедурой: слабый, истощенный, он попросту не в силах был растягивать меха инструмента. Пальцы правой руки уже начинали свободно бегать по клавиатуре, но левая ничего не могла поделать. Однако случилось чудо: в зону откуда-то привезли старенькое пианино с треснувшей декой и оголенными коричневыми клавишами. Его поставили в клубе. Топилин сел играть. О том, что это был вальс Шопена, я догадалась только по ритму и глядя на руки пианиста. Звучало же что-то нелепое... И опять помогло чудо, – удивительный человек, настоящий народный умелец – Алексей Венедиктович Дорофеев <...> кинулся чинить пианино. Раздобыл старую, но крепкую буктовую доску, смастерил новый вирбельбанк (колкодержатель), просверлил отверстия для колков, натянул струны. Когда все было смонтировано и изготовлен ключ, началась настройка. Мы с Топилиным приступили к священнодействию. Оба вспоминали давно забытые, да и не усвоенные в свое время в консерватории законы темперации, тщательно выстраивали квинты и октавы, и, конечно, результат “не сошелся”. Все же постепенно мы достигли удовлетворительного строя, – но наутро он опустился. Начали все снова. И вот наступил счастливый миг. Кое-какие ноты у нас были, и мы в эйфории играли подряд все – “Славянские танцы” Дворжака и Концерт Мендельсона, “Цыганские напевы” Сарасате и концерты Чайковского и Кабалевского» [9, с. 84]. Об этом страшно читать! Это не укладывается в сознании. Осуждённых артистов и музыкантов отбирали и формировали из них концертные бригады по «культурному обслуживанию» арестованных. Н. Кравец вспоминает: «Пианино доставили в клуб, был раз-

решен концерт. Программу подготовили наспех. У нас с Топилиным был необычный номер: мы играли “Размышление” из оперы Массне “Таис”, и под эту музыку рядом с нами танцевала свою импровизацию прелестная молодая балерина, работавшая ранее в театре Будапешта, Долли Таквариан-Преч <...>.

Забыв, что здесь все живут одним днем, мы уже полны были творческих планов... Но на следующее же утро пианино увезли. Теперь, в исправленном виде, оно понадобилось начальнику для его детей» [9, с. 84–85].

Во всем этом были, оказывается, и положительные моменты. Артистов хранили, берегли сами же заключенные. Как пишет М. Степаненко, «волшебные слова “пианист и ассистент Нейгауза” не раз спасали В. Топилина от гибели и сохранили ему его руки. В концлагере было много интеллектуалов (врачей, ученых, писателей, музыкантов), которые друг другу помогали и даже имели влияние на лагерную администрацию» [17, с. 137]. Они же, по сообщениям харьковчан, общавшихся с В. Топилиным после его возвращения в город, на столе нарисовали клавиатуру, чтобы он мог на ней упражняться и сохранить технические навыки, пианистическую форму. «Спасибо нашей профессии, – пишет Н. Кравец, – благодаря ей артистам были суждены хоть какие-то эпизоды, напоминавшие о жизни на воле, и в этом мы были “счастливее” остальных заключенных. Это – несомненно» [9, с. 85].

После смерти Сталина и последовавшего затем гласного помилования в декабре 1954 г. В. Топилину было разрешено свободно выбрать в Сибири место поселения. Он направился в Красноярск, где работал до июня 1956 г. педагогом по классу специального фортепиано в Краевом музыкальном училище. В 1956 г., после многочисленных попыток, он получил, наконец, разрешение вернуться в Харьков, где жила его старая мать. Несмотря на все тяготы, ему удалось восстановить свои навыки, он стал преподавать сначала в музыкальном училище (1956–1957 учебный год), а затем в Харьковской консерватории и Специальной музыкальной школе-десятилетке. С 1962 г. В. Топилин – в Киевской консерватории им. П. И. Чайковского: доцент, с 1968 г. – профессор, а затем и заведующий кафедрой специального фортепиано. И об этом времени Н. Кравец упоминает с горечью: «То-

пилина я еще раз мельком видела в Москве в конце 50-х годов. Он преподавал в Харькове, затем в Киевской консерватории. Но прошлое тяготело над ним, он не мог жить по обычным человеческим меркам и ушел из жизни сознательно...» [9, с. 85]¹⁸.

Из Интернет-материала Александра Гордона стало известно, что в 1967–1968 гг. В. Топилин совмещал работу в Киеве с заведованием кафедрой специального фортепиано в только что организованном Ростовском музыкально-педагогическом институте, позже преобразованном в консерваторию [4, с. 2].

С Харьковом творческая жизнь В. Топилина связана своим началом и концом, а знаем мы об этих годах до обидного мало. Период обучения в Харьковской консерватории в 20 гг. слишком удалён во времени, чтобы можно было найти живых свидетелей его пианистического становления. Две замечательные харьковские пианистки, совершенствовавшие своё пианистическое мастерство под руководством В. Топилина [10], – Римма Петровна Папкина и Виктория Ивановна Лозовая – ушли из жизни. Но ещё живы другие его ученики и их ученики, которые несут по жизни и воплощают в творчестве не только топилинско-нейгаузовские пианистические традиции¹⁹, но и оживляют память о нём в каких-то значимых для нас фактах. Например, педагог ДМШ № 13 Елена Матвеевна Космина вспомнила, что в 1956 г. крупный музыкально-общественный деятель города Харькова, тогда директор ДМШ № 3, Елена Ивановна Кандыба пригласила Топилина в свою школу как педагога-консультанта, и юная шестиклассница Елена Космина (тогда Ефремова) играла перед ним свою экзаменационную программу и была отмечена выдающимся пианистом. Надеюсь, что эта публикация всколыхнет память о Топилине у многих харьковчан²⁰.

Выводы. Материалы, относящиеся к послевоенному периоду жизни В. Топилина (а более ранние – фактически не существуют: или

¹⁸ Эту версию решительно отвергает М. Б. Степаненко, который, будучи в числе первых из вошедших в комнату В. Топилина, мог убедиться в его смерти от сердечного приступа (известно из личной беседы).

¹⁹ См.: Лысенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні [10].

²⁰ В «Приложении» к статье предлагаются воспоминания о В. Топилине одного из бывших харьковчан – Виктора Евсеевича Суслина, чьей светлой памяти посвящено настоящее исследование.

не написаны, или уничтожены) и опубликованные в годы гласности (после 1985), освещают трагические события жизни музыканта, связанные с его пребыванием в лагерях, ссылке, с возвращением к нормальной мирной жизни. В них Топилин предстаёт в условиях ужасных, но в окружении лучших людей своего времени – в общении с талантливейшими, образованнейшими и умнейшими представителями интеллигенции: художниками, артистами, учёными, которые всей своей жизнью, искусством и трудом, вопреки обстоятельствам, сохраняли в себе человеческое достоинство и помогали сохранить его другим.

В судьбе В. В. Топилина предстала во весь рост проблема «художник и власть» в одном из её самых трагических преломлений, а именно, в условиях советского тоталитарного режима с его античеловеческими законами. Изучение этой страницы жизни В. Топилина поможет нам почувствовать антигуманный характер ушедшей эпохи, осознать её правду и ложь и задаться вопросом: какие ещё пласты неведомой нам духовной и творческой жизни скрываются под покровом забвения. Поистине, как с горечью пишет Е. В. Кононова, «должно было пройти несколько десятилетий <...>, чтобы новые поколения, наконец-то, вплотную заинтересовались опытом своих предшественников, возродили культурное наследие, оставленное ими, и в полный голос назвали имена подлинных национальных героев <...>» [8, с. 21].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Личное дело В. В. Топилина (1957–1962 гг.) [Рукопись] // Архив Харьковской государственной консерватории (ныне Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского).*

2. *Татаринский И. О. Поколенная роспись рода Карякиных [Рукопись]. — М., 2010 // Личный архив И. О. Татаринского.*

3. *Бойков В. Загадуючи професора [Текст] / В. Бойков, О. Вітовський // Музика. — 1984. — № 2. — С. 30–31.*

4. *Гордон А. Памяти Григория Букштама, Художника и Человека [Электронный ресурс] / Александр Гордон. — Режим доступа : <http://newswe.com/index.php?go=Pages&in=print&id=4219>. — Загл. с экрана.*

5. *Гранин Д. Зубр / Д. Гранин // Новый мир. — 1987. — № 1. — С. 19–95. — № 2. — С. 7–92.*

6. Заболоцкий Н. А. История моего заключения [Текст] / Н. А. Заболоцкий // *Минувшее: Исторический альманах*. — Вып. 2. — М.: Прогресс, СП «Феникс», 1990. — С. 310–333.

7. Ионин Б. Лев Оборин [Текст] / Б. Ионин // *Советская музыка*. — 1949. — № 6. — С. 79–81.

8. Кононова Е. В. Илья Ильич Слатин — основоположник профессионального музыкального образования в Харькове [Текст] / Е. В. Кононова // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць ХДУМ ім. І. П. Котляревського*. — Вып. 18: *Мистецтво та освіта сьогодні: До 135-річчя музичної професійної освіти на Слобожанщині*. — Харків: Кортес, 2006. — С. 3–22.

9. Кравец Н. Шесть лет «режима» [Текст] / Надежда Кравец // *Советская музыка*. — 1988. — № 9. — С. 80–87.

10. Лисенко Л. Ф. Павло Кіндратович Луценко та його учні: шляхи формування харківської піаністичної школи [Текст] // Л. Ф. Лисенко. — Вид. 2-ге, доп. — Харків: Лівий берег, 1998. — 80 с.

11. Монсенжон Б. Рихтер. Дневники. Диалоги [Текст] / Бруно Монсенжон. — М.: Классика-XXI, 2002. — 480 с.

12. Пентюхов В. Графы и князья учили меня искусству [Электронный ресурс] / Владимир Пентюхов. — Режим доступа: <http://www.memorial.krsk.ru/public/00/20070809.htm>. — Загл. с экрана.

13. Пинчук Е. Г. Страницы жизни Всеволода Топилина [Текст] / Е. Г. Пинчук // *Формування творчої особливості в інформаційному просторі сучасної культури: матеріали III Всеукраїнської наук.-практ. конференції викладачів середн. спеціалізов. музичн. закладів*. — Харків, ХССМШ-і, 2009. — С. 11–23.

14. Савнор В. А. Стройка № 503 (1947–1953 гг.) [Электронный ресурс]: Документы. Материалы. Исследования / Ванда Антоновна Савнор. — Режим доступа: <http://www.memorial.krsk.ru/Articles/503/12.htm>. — Загл. с экрана.

15. Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. 1918–1956 [Текст]: Опыт художественного исследования: в 3 т. / Александр Солженицын. — М.: Советский писатель, 1989. — Т. 2. — 638 с. — (Библиотека журнала «Новый мир»).

16. Суслин В. «Белая ворона» [Текст] / В. Суслин // Анатолий Ведерников. *Статьи. Воспоминания*. — М.: Композитор, 2002. — С. 120–128.

17. *Stepanenko M. Vsevolod Topilin, der Assistent von Heinrich Neuhaus [Текст] / Mikhaylo Stepanenko [Kiew, Ukraine] // Aspekte interkulturellen Beziehung in Pianistik und Musikgeschichte zwischen dem östlichen Europa und Deutschland. Konferenzbericht. Köln, 23–26 Oktober 1998. Band III. Heinrich Neuhaus (1888–1964). Zum 110. Geburtsjahr. — Köln : Editio IME, Studio Verlag. — S. 135–138.*

ПРИЛОЖЕНИЕ

В «Приложении» к статье предлагаются воспоминания о В. В. Топилине одного из бывших харьковчан – Виктора Евсеевича Суслина, чьей светлой памяти посвящено настоящее исследование.

Несколько слов об авторе воспоминаний. Виктор Суслин (1942–2012) во время недолгого пребывания В. Топилина в Харькове (1956–1962) занимался у него по специальности «фортепиано», параллельно овладевая композицией сначала в школе (факультативно – под руководством И. Н. Дубинина и Л. Н. Булгакова), затем – в течение одного года – в консерватории (по композиции, в классе профессора Д. Л. Клебанова). Позднее был институт имени Гнесиных (класс композиции – Н. И. Пейко; класс фортепиано – Ан. Ведерников). После окончания института В. Суслин начал работать в качестве музыкального редактора в издательстве «Музыка» в Москве. С 1972 по 1975 г. он преподавал чтение партитур и инструментовку в Московской консерватории. В 1975 г. вместе с Вячеславом Артемовым и Софией Губайдулиной основал уникальное музыкальное объединение – импровизационную группу под названием «Астрей», которая существовала до 1981 г. (в московском варианте).

В творчестве и жизни В. Суслин прошел тернистый путь художника, сопротивлявшегося идеологическому давлению чиновников от музыки, попал в «чёрный список» знаменитой «хренниковской семёрки», был исключен из Союза композиторов, отстранён от работы, остался без средств к существованию (одно время работал дворником) и вынужден был в 1981 г. выехать с семьёй за пределы Союза, чтобы сохранить себя как творческую личность и чтобы, наконец, просто выжить. Обосновавшись в Германии (г. Аппен, под Гамбургом), много работал: писал музыку, о музыке и музыкантах (и очень хорошо писал!)²¹, издавался и исполнялся; творческие и дружеские

²¹ Достаточно назвать известные мне его публикации:

отношения связывали его с Софьей Губайдулиной, Валентином Сильвестровым, Арво Пяртом, Андреем Волконским, Петром Мещаниновым (два последних недавно ушли из жизни). Одно время (1984–2001) В. Суслин преподавал в Музыкальной академии г. Любека, где вёл курсы инструментовки (для композиторов), чтения партитур (для музыковедов и композиторов), а также семинар «Новая русская музыка». В издательстве Сикорского (Гамбург), публиковавшем современную музыку и его собственные сочинения, В. Суслин редактировал произведения А. Шнитке, С. Губайдулиной, Г. Уствольской, В. Сильвестрова. С января 1997 г. до конца жизни В. Суслин входил в состав триумвирата кураторов Беляевского фонда, в частности, издательства «Беляев» в Германии, которое выпускает в основном нотную продукцию русских композиторов, в том числе, современных²².

Виктор Суслин

Всеволод Владимирович Топилин

Я впервые увидел его в самом начале 1960 года, когда был учеником 10 класса специальной музыкальной школы в Харькове. Топилин не обладал броской артистической внешностью: небольшого роста жилистый и сухой человек с простым, несколько «калмыковатым» лицом. С такой внешностью легко затеряться в толпе, не слишком привлекая к себе внимание. Но, взглядевшись, замечаешь: смелое, дьявольски умное лицо, полное силы и энергии. На лбу – глубокий шрам – лагерный «сувенир». Была в нем какая-то загадка, нечто смутно вызывающее в памяти тень купринского штабс-капитана Рыбни-

Суслин В. О музыке и о себе. Виктор Суслин // Музыкальная академия. — 1994. — № 3;

Суслин В. Сочиняя, не забывай сочинять музыку // Музыкальная академия. — 2000. — № 1;

Суслин Виктор. Музыка духовной независимости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. — Вып. 2. — М. : Композитор, 1996;

Суслин В. «Белая ворона» // Анатолий Ведерников. Статьи. Воспоминания. — М. : Композитор, 2002 ; Суслин В. «Le deuil blanc» Памяти Анатолия Ведерникова // Там же. [«Le deuil blanc» в переводе означает «белый траур» — *Е. П.*].

²² О творческом пути Виктора Суслина см.: Холопова В. Виктор Суслин: Открытие шансов, пропущенных прогрессом // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. — Вып. 2. — М. : Композитор, 1996. — С. 229–254.

кова: человек с «секретом» внутри. После лагеря он выглядел старше своих 50 лет. Самому мне было тогда 17. Ремесленно-равнодушное отношение к делу моего предыдущего педагога привело меня к Топилину, которого тогда в школе никто еще толком не знал, но имя которого было уже окружено легендой. Я слышал, конечно, о том, откуда он явился, но не мог еще до конца представить себе всей глубины его трагедии и драматизма его судьбы.

Когда произошла наша первая встреча, он жил в маленькой комнате, снимаемой в одном из многочисленных одноэтажных «частных» домиков на Холодной горе. Долго надо было туда добираться на трамваях с пересадками. Обстановка в доме – бедная, более чем спартанская. Скверный прокатный Becker с «кариозными» клавишами. На сундуке в прихожей лежала под одеялом очень старая женщина (по-видимому, парализованная). Топилин время от времени подходил к ней и что-то тихо и ласково говорил. Это была его мать (через несколько месяцев она умерла).

Прислушав меня, он моментально понял, в чем состоят мои проблемы, и начал интенсивно их устранять. Он учил меня дослушивать до конца каждый звук. Он добивался, чтобы в игре свободно и гибко участвовали мускулы всего тела – предплечий, плеч, спины – в то время, как пальцы предельно активны. Он учил не только правильно сидеть за инструментом, но и правильно *выходить на сцену* в концерте («выходишь на сцену как Гитлер!»). Метода его была немного жестокая, но эффективная: потребовать *невозможного* для того, чтобы добиться возможного. Первое задание: «Perpetuum mobile» К.-М. Фон Вебера в транскрипции Л. Годовского (т. е. – играть в том же самом быстром темпе, но все – двойными нотами). Хочешь – выучи и играй, а не хочешь (т. е.: не можешь) – пошел вон... Пришлось выучить. Когда я сыграл – впервые удостоился сдержанной похвалы (на комплименты В. В. был скуп, а «приложить» мог очень даже изобретательно). Поначалу был он со мной властен и «авторитарен». Все время пытался моими руками играть на рояле *сам*. Терпеть это было мне нелегко. Я, может быть, даже и взбунтовался бы, как это водится в 17-летнем возрасте, если бы не одно обстоятельство: колоссальное обаяние его таланта и личности. С ним было трудно спорить: он садился за рояль и доказывал свою правоту настолько красноречиво, что хотелось обо

всем на свете забыть и только слушать. С таким талантом не очень-то поспоришь...

Но когда после окончания школы я впервые явился к нему на урок *в консерватории* и сыграл выбранные мною пьесы (В. В. предложил мне самому сделать выбор), я очень удивился тому, что он, обычно крайне придирчивый, не делает никаких замечаний, и спросил его, почему. Ответ: «Ничего, большой уже, сам начинаешь соображать ...». Я немного растерялся, не зная, радоваться ли этому или печалиться. Ощущение: учитель плавания вдруг перестал тебя поддерживать в воде и предоставил самому себе – мол, плыви сам или иди ко дну.

Топилин был первоклассным солистом и ансамблистом. Феноменально читал с листа. Эта его способность меня всегда восхищала: сложнейшую пьесу мог исполнить «*a prima vista*» с таким совершенством и выразительностью, что другому было бы не под силу и после долгого разучивания. Ему удалось каким-то чудом полностью восстановить пианистическую «форму» после лагеря. Он обладал невероятно сильными пальцами (мог делать стойку даже не на руках, а на вытянутых пальцах – трудно поверить, но это правда – видел собственными глазами). Во время репетиции в концертном зале он легко, как кошка, запрыгивал на сцену высотой в 1 м 20 см, пренебрегая лестницей. Он слегка заикался, говорил нервно, но с огромной выразительностью и силой убеждения – немного напоминая незабвенного Кречмара из «Доктора Фаустуса» Томаса Манна (но без всякой карикатурности). Слушать его для меня всегда было большим наслаждением. Он был, конечно, очень сдержан в высказываниях на «немузыкальные» темы, но постепенно в общении со мной начал «оттаивать» и становиться более открытым. Кстати, «Доктора Фаустуса» я впервые увидел в его доме, и он не только дал мне эту книгу в русском переводе, но и забываемо ее прокомментировал (в немецком оригинале он получил ее в подарок от С. Рихтера). Он был влюблен в музыку Р. Вагнера, и во время своего пребывания в Берлине, разумеется, много раз имел возможность слышать ее в идеальном исполнении (В. Фуртвенглер). Говорил, что эти партитуры «написаны кровью». Мои первые познания о Вагнере получены именно от Топилина (позднее мне посчастливилось стать редактором советских изданий



В. Топилин и Г. Нейгауз

опер Р. Вагнера: «Валькирия», «Зигфрид», «Закат богов» и «Нюрнбергские мейстерзингеры»).

Мне трудно даже перечислить все, что я получил от него – притом за очень короткий срок: с конца 1960 до середины 1962 года. Топилин был более чем учеником Генриха Нейгауза, он сподобился стать его *ассистентом*. Такое не просто заслужить, памятуя о том, каковы птенцы вылетели из этого «гнезда». Тут, по-видимому, имело место глубокое родство по духу, нечто «конгениальное». В то время, когда С. Рихтер и Э. Гилельс были студентами, только начинающими свою карьеру, тридцатилетний, регулярно концертирующий Топилин в их глазах выглядел уже мэтром. С большой долей иронии упоминал В. В. в разговорах об этом периоде своей жизни («Был ужасным пижоном и сердцеедом... Очень озабочен был своей внешностью – например, мне не нравилось, что у меня круглые щеки...»). «Круглощекий» тридцатилетний Топилин на несколько секунд появляется в черно-белых кадрах кинохроники вместе с Давидом Ойстрахом в известном фильме Бруно Монсенжона («**David Oistrakh. Artist of the People?**»). Лагерь радикально избавил его навсегда от этого «недостатка».

Харьковская специальная музыкальная школа, задуманная по образцу московской ЦМШ (только труба пониже и дым пожиже), располагалась в здании бывшего музыкального училища РМО, в церемонии открытия которого (в 1891 г.²³) принимал участие сам Петр Ильич Чайковский. Бабушка одной из моих одноклассниц присутствовала при этом и рассказала нам. Здание, построенное без всяких претензий на роскошь и пережившее всяческие великие события XX века, в 60-е годы находилось в плачевном состоянии. Школе приходилось, к тому же, делить это помещение с музыкальным училищем. Помимо прогнивших полов и протекающих потолков, там было тесно, классов не хватало, и потому занятия шли в 3 смены – с раннего утра и до позднего вечера.

В 1959 году было построено новое здание школы. Надо отдать должное директору – Л. Карповой – она решилась на не совсем обычный шаг: в новом здании рядом с лестницей, ведущей в концертный зал, на третьем этаже находилась маленькая однокомнатная квартира, поначалу предназначавшаяся для дворника. И эта квартира была отдана В. В. Топилину – впервые за последние два десятилетия у него появилась «своя» крыша над головой. Нам трудно вообразить себе, что это значило для бездомного человека. Он мало что говорил на эту тему, но видно было, как он рад этому счастью: войти в свой дом и запереть за собой дверь.

Была куплена какая-то нехитрая мебель, и В. В. мог себе позволить теперь даже некоторое «сибаритство»: после праведных трудов усесться в своем собственном кресле рядом с торшером и раскрыть любимую книгу. Вместо «кариозного» Becker'a в комнате появился более приличный Blüthner (естественно, тоже прокатный). И – как венец домашнего уюта – в квартире немедленно завелся домашний: серый полосатый котенок, с которым у В. В. установились самые приятельские отношения. Сидя в любимом кресле, он гладил кота между ушами и смешно рассказывал о его геройских похождениях.

В этой квартире происходили не только его занятия с нами, но подчас и встречи – не просто интересные, но в какой-то мере оказавшие влияние на мою дальнейшую судьбу. Помимо харьковчан (среди ко-

²³ По-видимому, здесь ошибка. П. И. Чайковский был в Харькове в 1893 г. – Е. П.

торых мне хотелось бы упомянуть Леонида Баткина), у Топилина был довольно большой круг довоенных друзей и знакомых. Он часто наезжал в Москву, встречался с Г. Нейгаузом, С. Рихтером, присутствовал на концертах Л. Бернштейна и Г. фон Караяна. В отличие от большинства харьковских коллег, он был в курсе новейших музыкальных событий – именно в его квартире я услышал, например, впервые имя: Глен Гульд. Не только имя, но и записи 4-й и 6-й баховских партит, а также трехголосных инвенций. Замечательными были комментарии В. В. – мнение выдающегося музыканта, способного с первого раза оценить очень необычное и ломающее старые догматы явление. Топилин обладал большой эрудицией и опытом, и, сверх того – знанием двух языков. Благодаря его специфической биографии, ему посчастливилось услышать «живьем» то, что другие знали тогда – в лучшем случае – только в записи, или вообще понаслышке: В. Фуртвенглера, К. Бёма, С. Прокофьева, Э. Фишера, А. Корто, М. Андерсен. Он действительно *мог и умел сравнивать*.

Однажды Александр Слободяник – один из талантливейших учеников Нейгауза последнего периода – будучи еще студентом, внезапно нагрянул в Харьков из Москвы (дело было в феврале 1962 г.). Алику негде было ночевать, и наш общий знакомый под вечер привел его ко мне. Настроение было «загульное», знакомство крайне интересное, много было говорено (и выпито немало). И в какой-то момент мы решили: едем к Топилину. Без предупреждения (у В. В. телефона своего не было, надо было звонить в школу, а вечером там никто не снимал трубку). Одним словом, сели и поехали на «авось». Надо отдать должное Всеволоду Владимировичу: он нас, шаромыжников и незваных гостей, не только не выгнал, но мы с ним проговорили всю ночь, да еще и спускались в концертный зал музицировать. В. В. был в ударе, играл как бог, а Слободяник сидел как молнией пораженный и все повторял: «Это же Генрих! Какое потрясающее сходство!»

Не думаю я, что В. В. *подражал* Генриху Густавовичу – он был суровый и очень серьезный человек, к тому же прошедший лагерь и плен. Но в одном отношении он с Генрихом един: был и оставался чистопородным музыкусом-романтиком. Генрих был ему очень дорог, но он отнюдь не был его единственным «отцом». Не менее важную роль в жизни В. В. сыграл, по-видимому, Болеслав Леопольдо-

вич Яворский. Я так и не понял, был ли В. В. его прямым учеником по фортепиано, но он явно и несомненно был с ним в контакте, посещал его Баховский семинар в Московской консерватории и часто вспоминал о нем. Во всяком случае, все, что В. В. сообщил мне о Бахе и об исполнении Баха, носит явный отпечаток идей Б. Л. Яворского. То же самое можно сказать и о Скрябине.

В его доме произошла моя первая встреча с Анатолием Ивановичем Ведерниковым, ставшим впоследствии не только моим учителем, но и другом. Оказалось, что они были старыми друзьями, и Ведерников, будучи на гастролях в Харькове (в декабре 1960 г.), сразу посетил его. Разговор был невероятно интенсивный, интересный, увлекательный. Ведерников рассказывал о последних композиторских новинках в Москве (в частности, о серийных опусах Андрея Волконского). Говорили о Вагнере, Прокофьеве (оба знали его лично), Хиндемите, а я при этом испытывал примерно те же чувства, что и «козел, которого пустили в огород». Во время разговора Ведерников взял карандаш и в моем экземпляре посвященной ему Пятой сонаты Прокофьева (которую я тогда по совету Топилина начал разучивать к экзамену) отметил две корректуры, сделанные перед смертью Прокофьевым, но не вошедшие в печатное издание. И я вдруг ощутил, что Прокофьев – не «классик», о котором все известно, сказано, зафиксировано на бумаге, а живой человек, беспокойный, до последнего вздоха пытающийся что-то улучшить в своей музыке. Я почувствовал, что такое *живая традиция*. А Всеволод Владимирович к слову вспомнил о том, как они с Ойстрахом решили показать Прокофьеву новинку – только что написанный Скрипичный концерт А. Хачатуряна – и о том, как на это реагировал Сергей Сергеевич. Он явился в клетчатом костюме, с ярким галстуком и в желтых башмаках на толстой каучуковой подошве. Слушал он стоя, засунув руки в брюки и немного раскачиваясь на своих американских каблуках (В. В. изобразил его осанку). После прослушивания, выпятив нижнюю губу и не переставая раскачиваться, изрек: «Музыка для кисловодского кафе».

Святослав Рихтер в дневниках, опубликованных Бруно Монсенжоном, пишет, что фортепианная игра В. Топилина (чье исполнение 4-й Баллады Ф. Шопена произвело на него магическое впечатление) в каком-то смысле повлияла на его решение выбрать профессию пи-

аниста. Для людей посторонних это может показаться преувеличением, но не для тех, кто слышал Всеволода Владимировича. А я имел счастье его слышать много раз. Это – настоящая трагедия, что нигде не осталось его записей. Помимо моего собственного репертуара, многократно «показанного» им мне, я слышал в его исполнении Брамса, Шопена, Скрябина и Рахманинова, а также все прелюдии М. Чюрлёниса в специальной телепередаче, посвященной живописи и музыке этого автора (харьковское телевидение, 1962 – может быть, видеозапись сохранилась?)²⁴. Никогда в жизни не забуду 1-й концерт Брамса d-moll, сыгранный на двух роялях ночью в концертном зале музыкальной школы В. Топилиным вместе с А. Ведерниковым. Ничего подобного я не слышал – ни до, ни после...

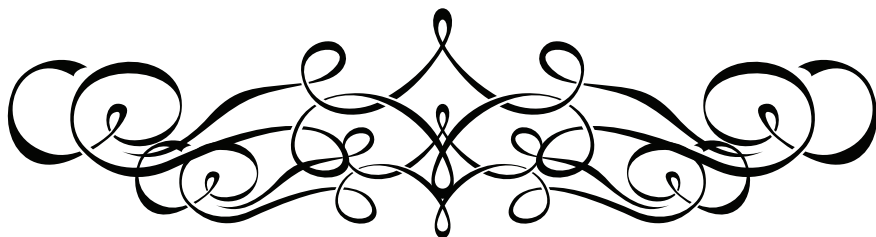
Боюсь, что о дружбе Топилина с Рихтером я могу рассказать не слишком много. Вот то, что я знаю от самого Топилина, «из первых рук»: Рихтер в 1959–1962 годах постоянно посещал Топилина во время своих гастролей в Харькове. В отличие от свехосторожного и «партийного» Давида Ойстраха, который вообще отказался встречаться с Топилиным после его возвращения из лагеря, Рихтер повел себя как настоящий друг. По-видимому, он не был трусом и не дрожал постоянно за свою карьеру, подобно некоторым другим советским знаменитостям (Ойстрах не просто «многим обязан» Топилину: когда они впервые встретились, Ойстрах не был еще Ойстрахом – это был очень талантливый молодой скрипач из Одессы, не обладающий большой музыкальной и общей культурой. Одним из главных источников познания в области культуры вообще, и музыкальной культуры, в частности, стал для него Топилин – родившийся в Польше сын генерала императорской армии, получивший серьезное образование и свободно владевший французским и немецким языками).

Рихтер привозил ему много подарков и всячески старался украсить Топилину его жалкое существование в качестве рядового педагога фортепиано в Харькове (он не удостоился быть там профессором – профессорами были люди, едва умеющие играть на рояле и не способные дать сольный концерт). Некоторые подарки Рихтера Топилин мне с гордостью показывал, и я их хорошо помню. Мно-

²⁴ К сожалению, не сохранилась: в то время записи не делались.

жество французских альбомов по живописи издательства «Ашетт» (Моне, Мане, Дега, Сезанн, Пикассо, Сальвадор Дали, Шагал, Сутин). Все это не только показывалось, но и очень «вкусно» комментировалось, поскольку Топилин хорошо знал Францию и Париж и многое на картинах «узнавал». Были и какие-то изящные мелочи: парижский галстук, подобранный с большим вкусом, золотая заколка для галстука в виде мушкетерской шпаги – все эти предметы выглядели более чем странно в условиях Харькова 1959–1962 годов – как материальные свидетельства о существовании какой-то другой, инопланетной цивилизации. Надо иметь немалое воображение для того, чтобы себе представить, чем был тогда Харьков (его дважды оккупировали нацисты и дважды «освободили» сталинисты; каждый акт освобождения сопровождался массовыми арестами и расстрелами людей, которые во время оккупации пытались как-то выжить, найти себе работу, водить детей в школу...).

Appen, 25.01.2009



*ПРОФЕСІОНАЛІЗМ: СУЧАСНІ ОСВІТНІ СПРАПІЕТІЇ
ПЛЯ ІСТОРИЧНІ УРОКМ*

УДК 78.072.2

Константин Зенкин

**О НЕКОТОРЫХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМАХ
СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ**

Несмотря на многочисленные трактаты о музыке, создававшиеся с древнейших времен, можно без преувеличения сказать, что музыковедение, или музыковедение, – наука достаточно молодая. В трактатах обычно рассматривались либо практические вопросы создания (исполнения и сочинения) музыки, либо систематизировались теоретические сведения, опять-таки ради лучшего усвоения и передачи определённых практических навыков, либо же, напротив, давались философские, мифологические, космологические, математические или медицинские рассуждения о музыке, её сущности и воздействии на человека.

Все названные разновидности музыкальной науки благополучно дожили до XX века. Среди последних музыкально-философских трактатов (в большей степени, чем собственно музыковедческих) стоит отметить книгу А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» (1927) [10]. Одним из последних практических руководств, продолживших мощнейшую традицию учений о гармонии и полифонии, в России представленную трудами П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. И. Танеева, явился знаменитый «бригадный» учеб-

ник гармонии [5] (впервые опубликованный в 1938 г.). Правда, стоит уточнить, что ко времени выхода учебника соответствующая ему композиторская техника, в отличие даже от времён учебников гармонии П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, вышла из употребления (несмотря на это, учебник регулярно переиздается до сих пор, в начале XXI в.). Тем более перестала быть актуальной техника, рассматриваемая в «Подвижном контрапункте строгого письма» С. И. Танеева [16] – таким образом, практическое руководство оказывается не более чем «гримом» для теоретического исследования, «изнутри» проникающего в детали композиторских техник прошлого. Метод изучения композиционной техники посредством практического сочинения имеет давнюю историю: его применял ещё З. Ден в своих занятиях с М. Глинкой.

Музыковедение же как отрасль гуманитарного знания начало формироваться во второй половине XIX в. (в трудах Г. Адлера, Г. Кречмара): историческое музыковедение противопоставило себя теоретическому, или, как говорят в Германии, систематическому. Завязавшаяся «интрига» и стала импульсом к становлению музыковедения как целостной научной дисциплины в современном смысле. В чём же заключается новое качество, достигнутое музыковедением уже в XX в. и позволяющее говорить о нём как о науке молодой?

Во-первых, предметом современного музыковедения (в сумме всех его отраслей) является музыка в целом, а не её отдельные стороны – а ещё точнее, история человечества с точки зрения музыки, или музыкальное бытие человечества.

Во-вторых, музыковедение стало фундаментальной отраслью знания (а не прикладной – направленной на практические потребности). «Гармония» Ю. Н. Холопова [17] – уже не руководство, а научное обоснование сущности элементов музыки, взятых в аспекте гармонии. Если раньше в учебниках по гармонии и полифонии главным вопросом было «как правильно и хорошо сделать?», то теперь акцент смещается на: «почему сделано именно так?».

В-третьих, было осознано (странно сказать, это произошло совсем недавно), что все элементы музыкального языка исторически преходящи и выражают определённое мирозерцание. Ещё в мои студенческие годы в Московской консерватории читался курс гармонии, в рам-

ках которого лад, аккорд, тональность и прочие категории мыслились как вневременные. И только в 1980 г. Ю. Н. Холопов создал курс, посвящённый закономерностям не одного классического этапа, а демонстрирующий смену различных гармонических (ладовых, тональных, атональных) логик. И только тогда учение о гармонии стало историей гармонии, что пришло в соответствие с основополагающим современным принципом: гуманитарная наука не может не быть исторична.

В-четвертых, те обстоятельства, о которых было сказано в предыдущем абзаце, создали предпосылки для снятия изначального противостояния теоретического и исторического музыкознания. Само это противостояние невозможно воспринимать иначе, как смешное недоразумение (вроде «детской болезни»), свидетельствующее именно о нахождении нашей науки на начальном этапе. Оно было вызвано к жизни педагогическим процессом в музыкальных учебных заведениях, где теоретический и исторический аспекты представлены различными учебными дисциплинами, призванными решать разные задачи. Проникновение такого разделения в методологию высокой науки становится все более пагубно. Тем не менее, оно долгое время поддерживалось издавна принятым делением всех наук на «точные» и «гуманитарные», при этом явное или неявное предпочтение оказывалось «точным» наукам, использующим в той или иной мере математический аппарат.

Но, как легко заметить, в сфере музыкознания «точные» теоретические концепции неизбежно ограничены сферой изучения и систематизации материала и техники. Иными словами, эти теории – такие, как учение о гармонии Римана, о ладах – Яворского и Мессиаана, о полифонии – Танеева – прежде всего, учения технологические. Они касаются в большей степени «языка», чем неповторимой, образно выразительной художественной «речи». Поэтому, чем выше восходит теория к собственно художественной специфике, тем в большей степени она становится гуманитарной и, следовательно, историчной. История же, в свою очередь, стремилась породить не менее строгие теоретические концепции о самой себе. И именно здесь встаёт во весь рост проблема специфически музыковедческой методологии.

Итак, в-пятых, музыковедение стремится выработать свою собственную методологию. Незавершенность этого процесса также сви-

детельствует о том факте, что наступление зрелости нашей науки ещё впереди. Зрелость – в достижении органического соответствия материала и метода науки. Начнем с материала. В собственно теоретических, или технологических, учениях (о ладах, интервалах, аккордах, ритмах, инструментах и их строях) такой проблемы, как правило, не возникает. Технология с того и начинается, что прицельно видит свой специфический, частный предмет (гармония – аккорды, а полифония – фактуру). С историей дело обстоит сложнее – причем, вообще с любой историей, а не только историей искусства или музыки. На первый взгляд, всё просто: история – *описание* («не мудрствуя лукаво») всех фактов прошлого. Но здесь самое время вспомнить слова А. Эйнштейна (процитированные А. С. Соколовым: «То, что увидит исследователь в материале фактов, зависит от теории, которой он руководствуется» [15, с. 26]). Технологические теории рождаются вместе с самой технологией: они суть рефлексия и осознание самой технологии. Методология (предсуществующая теория – прототеория) истории рождается стихийно в процессе описания и поначалу часто вовсе и не осознается. Это создаёт реальную почву для распространенного эмпирико-позитивистского мифа: «Давайте будем исследовать только факты и не навязывать своих обобщений, своего видения и интерпретации». Но иллюзорность такой позиции убедительно развенчивается только что приведенными словами Эйнштейна. Мы часто и справедливо критикуем описательность, свидетельствующую о недостаточно высоком уровне научного мышления. Но будем помнить, что описание (но не описательность как ложный, ненаучный метод) есть высочайшее искусство и лоно рождения всей исторической науки. Описание призвано, если использовать слова А. В. Михайлова, сказанные, правда, по другому поводу, «дать голос самому историческому материалу» [12, с. 61], иными словами, дать свободу стихийного становления наиболее естественной и органичной методологии.

Традиционное (классическое) историческое музыковедение сложилось в конце XIX в., опираясь на классико-романтическую культуру авторского музыкального произведения, и потому естественно избрало в качестве материала изучения творчество крупнейших композиторов и их произведения – преимущественно, шедевры. Господ-

ствующий метод отбора фактов был обусловлен, таким образом, доминантой самой культуры. Какой же метод исторического обобщения соответствовал данной ситуации?

На высшем уровне обобщения классическое историческое музыковедение имеет описание (как бы стихийную «предтеорию») исторических стилей, что сообщает ему достаточную автономность (ведущий принцип классификации – стиль – имманентен каждому виду искусства) и, в то же время, сообщаемость с общекультурным контекстом, поскольку художественный стиль есть образ мировоззрения эпохи. Именно стихийно-описательная теория стилей до сих пор остаётся (в лучшем случае) основанием и вузовских курсов истории музыки, и училищных курсов музыкальной литературы. В силу преимущественно описательного характера данной теории в ней остро ощущается дефицит системности и отсутствие единого методологического основания в характеристиках разных стилей. На данном этапе применение историко-стилевых понятий по преимуществу эмпирично, каждое из них существует как бы в своём собственном смысловом пространстве – *единая система* историко-стилевых явлений фактически отсутствует, либо намечается фрагментарно. В результате история музыки предстаёт как смена (чередование) стилей, а не их «сквозное развитие». Создание единой концепции музыкально-исторического процесса – дело будущего.

Музыковедение прошло через ряд попыток найти единое методологическое основание для изучения истории стилей. Важнейшей проблемой при построении теории истории музыки оказывалось выявление внемузыкальных оснований эпохальных смен стилей (проблема уходит корнями в духовную историю человечества), поскольку наука не может остановиться на эмпирической стадии их простой констатации. А история музыки, как и любого искусства, обретает высший смысл и оправдание, если репрезентирует историю человеческого духа и человеческой культуры в целом.

В советскую эпоху вопрос о внехудожественной детерминанте истории всякого искусства предполагался официально решённым раз и навсегда: все духовные явления рассматривались, в конечном счёте, как производные от социально-экономических факторов. На практике это приводило в большинстве случаев либо к вульгарному со-

циологизму, либо к чисто внешнему, механическому сопоставлению явлений из различных, не соприкасающихся, областей. Даже мощная теория музыкальной истории Б. Л. Яворского не свободна от этого. Методологические основы исторических схем Яворского могут показаться довольно эклектичными. Их основополагающей методологией является органицизм (наследие шеллингианской традиции, приведшей к «философии жизни») – уподобление эпохи развивающемуся живому организму – что естественно дополняется психофизиологизмом. В неизданной рукописи «Эпохи» 1923–1924 гг. автор, выделяя контрастные этапы развития любого организма, называет ведущий для каждого этапа психофизиологический принцип: «Детство – познание, Юность – моторность, Молодость – эмоциональность, Мужественность – волевое, Старчество – созерцательность» [1].

Принципиально важным для всей музыкально-исторической концепции является стремление Яворского представить её как свою же теорию ладового ритма (сугубо теоретическая, технолого-исследовательская концепция), но применённую к историческому процессу. Напомню, что учёный понимает под ладовым ритмом музыкального произведения развёртывание его конструкции во времени (конструкция у Яворского – особый термин в триаде «конструкция – композиция – оформление»). Он насчитывает шесть принципов конструкции, которые реализуются поочередно в ходе исторического процесса. Так на психофизиологической методологической основе Яворский приходит к идее истории как развёртывающейся логики.

Другие концепции стремятся видеть в истории реализацию чисто логических схем (гегельянская традиция), что встречается отчасти и у Яворского, но, в особенности, у С. С. Скребкова (история музыки как триада принципов: «остинатность», «переменность» и «централизованное единство» [14]) и Ю. Н. Холопова, провозгласившего: «История – это становящаяся во времени логика» [11, с. 85–86]. Для Холопова логическая закономерность истории музыки выражалась через ряд чисел, фиксирующий эволюцию звучащих структур и извлечённый из самих этих структур: речь идёт о распространённой в начале XX в. идее об истории музыки как постепенном освоении натурального обертонового звукоряда. Тем самым в методологию исторического музыкознания не вносятся внешние по отношению

к ней абстрактно-логические конструкции, неизбежно мифологизирующие реальную историю, – подобно тому, как философия истории Гегеля есть одна из глав мифологии Абсолютного духа. Другое дело, что в концепции Холопова возможно усмотреть пифагорейско-платоничекую мифологизацию самого числа («каждое следующее высшее число есть то, что можно было бы назвать: новый человек» [18, с. 86]), но музыка и процесс её исторического развития не подвергаются воздействию инодисциплинарных методов в виде априорно принятых схем. Конечно, следует признать, что логические конструкции (в том числе и гегелевские триады) отражают в той или иной (а иногда и в очень большой) степени историческую реальность, однако идея истории как осуществлённой во времени логики на современном уровне развития гуманитарной науки уже не может быть признана возможной в качестве *исходной* методологии.

Почему? Не только потому, что сама по себе идея завершённой логической конструкции есть идея, во-первых, чисто классическая (то есть предполагающая давно нарушенную естественную гармонию материала и метода) и дедуктивно-рационалистическая, но и потому, что современный уровень гуманитарного мышления требует максимального внимания к самому фактическому материалу и нахождения органичной этому материалу, а не привнесённой извне, методологии и, что также чрезвычайно важно, системы понятий.

Русское музыкознание XX в. знает примеры подлинно неклассической науки, стадияльно соответствующей эпохальным революциям в построении физической картины мира (теория относительности, квантовая механика). Имею в виду знаменитые идеи Асафьева, не сложившиеся в теорию, но «вброшенные» и до сих пор не получившие должного развития: идеи формы как процесса, интонационных кризисов и переинтонирования. Заслуга Асафьева в том, что он предложил «всего лишь» основания новой исторической методологии, позволяющей адекватно представить историю как движение, качественное изменение и развитие, а не смену эпох, даже если бы они мыслились в качестве единой системы.

Впрочем, до системы ещё далеко. В настоящее время описательная прототеория исторических стилей переживает кризис. Он был вызван как недостаточной системностью и последовательностью

методологии, так и несовершенством понятийного аппарата, приведшим к выражению недоверия к историко-стилевым категориям со стороны ряда историков музыки. Так, высказывалась точка зрения (в частности, Д. Р. Петровым), что научное знание «готово отказаться от историко-стилистической фразеологии (...барокко, классицизм, романтизм...) как путеводной нити, отказаться затем, чтобы открыть вид на малоизученные явления, не укладывая их в прокрустово ложе этой фразеологии» [13, с. 26]. В самом деле, читая, например, такие работы, как «Глобально о глобальном» А. И. Демченко [4], где терминология крайне легковесна, ибо не несёт на себе «полезного груза» истории и в самом деле сведена к фразеологии, а предлагаемое «прокрустово ложе» слишком жёстко и неудобно, начинаешь даже кое в чём сочувствовать призыву Д. Р. Петрова. Но, отвлекаясь от примеров подобных неудач и проникая в проблему глубже, понимаешь всю безосновательность и даже научную капитуляцию призывов отстраниться от существующей традиции, а равно и от реальной практики. Идея отказа от обобщающих историко-стилевых категорий, разделяемая и очень уважаемыми учеными, может напомнить одного литературного героя: у Л. Кэролла в «Охоте на Снарка» есть капитан с картой морей, на которой «одна синева» – отсутствуют параллели и меридианы, поскольку «в жизни этого нет». В отличие от карты незадачливого капитана историко-стилевые категории «... барокко, классицизм, романтизм, модернизм, авангард, постмодернизм...» в жизни-то как раз есть!

В том их и специфика, что они не придуманы учёными, как меридианы, градусы и киловатты, а родились в самой гуще историко-культурной практики. Это значит, что учёный, претендующий на целостность осмысления культурно-исторической эпохи, просто не имеет права устраняться от изучения и анализа указанных категорий, даже если он видит в них только «фразеологию» и не желает использовать в качестве понятийного аппарата.

Представляется, что кризис историко-стилевой методологии во многом был вызван инерцией научного мышления. Во-первых, у музыковедов-историков долгое время присутствовал некий «комплекс» в отношении теоретических дисциплин: научность понималась прямо пропорционально использованию точных, математических методов –

слово Леонардо да Винчи оказалось очень веским, но не всегда справедливым. Преобладало отношение к научному понятию, сложившееся в классическую эпоху и требовавшее его точного, однозначного и неизменяющегося понимания, откристаллизованного в определении. В то же время, современная гуманитарная наука пришла к необходимости оперирования гибкими, диалектически развивающимися категориями, обладающими своей, особой точностью. О специфической точности «неточных», гуманитарных, наук убедительно писал А. В. Михайлов [12].

В чем же эта точность? В том, чтобы скрупулезно и *точно* следовать логике эмпирических фактов *во всей их полноте и связях* – игнорирование ряда фактов ведет к искажению общей картины и, следовательно, к некорректности стартовой позиции теоретического поиска. И при этом не навязывать толкований, произвольно добавляющих фактические данные извне (например, из предвзятой установки исследователя). На это возразят, и совершенно справедливо, что чистое восприятие фактов без интерпретации – это утопия. Да, безусловно – ведь в усмотрении тех или иных связей между фактическими данными, в выдвигании одних связей на первый план, а прочих – на периферию – уже проступает (хотя бы и неосознанная) та или иная установка. Но что делать, если иного способа познавать мир вообще нет? Значит, во-первых, нужно свести погрешности к минимуму, то есть сделать неустранимую установку минимальной и максимально адекватной данному материалу фактов. А, во-вторых, грамотно осознать давно признанную в естественных науках (в частности, в квантовой механике) неустранимость позиции наблюдателя. Это значит, что свою интерпретацию исследователь должен также исследовать, наряду с другими интерпретациями.

В связи с этим приведу обширную цитату, имеющую особую методологическую важность, в силу того, что те вполне очевидные вещи, о которых пишет её автор, волею случая оказавшийся моим однофамильцем, С. Н. Zenkin, в свою очередь, развивающий подход А. В. Михайлова, ещё далеко не стали (почему-то) нормой мышления: «Многие исторические явления – события, понятия, институции и т. д. – таковы, что их легче переосмыслить, чем переименовать. Однажды получив свое “историческое” (нередко случайное и не-

адекватное) название, они упорно противятся попыткам его изменить; собственно, противится при этом *вся история в целом* – ведь каждое нововведение в номенклатуре терминов по-новому членит массивы исторического прошлого, прочерчивает в нём новую структуру. А прошлое – это не аморфный материал, но самобытное целое, с которым исследователь должен вести уважительный диалог, а не резать по живому. Вот почему исторические дисциплины, в том числе, и история литературы [*добавлю: и история музыки, и искусства в целом – К. З.*], испытывают такие трудности с метаязыком для описания своего упрямого предмета: вместо конструирования четко формализованной системы категорий историк вынужден пользоваться “нечистыми”, смутными понятиями и терминами, полученными по наследству от изучаемой эпохи. И употреблять их “в кавычках”, так или иначе смещая их значение. По сути дела, такое переосмысление, *критика исторических имен* – это и есть прогресс исторического знания» [7, с. 5].

Для трансформации историко-стилевого описания до высокого теоретического уровня и преодоления музыковедческого агностицизма необходимы:

– отход от ещё распространенного отношения к научным понятиям, сложившегося в рамках математического и естественнонаучного мышления классической эпохи, когда содержание понятия мыслится а) строго фиксированным и б) неизменным;

– осознание специфики понятий гуманитарных наук, о которой впервые заговорили на рубеже XIX–XX вв. (В. Дильтей, А. Бергсон);

– осознание специфичности историко-стилевых категорий, которые являются одновременно и предметом изучения, стихийно сложившимся как факт культуры, и элементом научного аппарата (понятие, которое само себя мыслит и изучает!). В этом отношении музыковедам ещё предстоит извлечь серьезные уроки из исследований А. В. Михайлова;

– осмысление содержания историко-стилевых понятий как противоречивого, внутренне контрастного единства, иными словами, необходимость гибкого диалектического мышления. Наряду с вульгарным диалектическим материализмом русская гуманитарная наука XX в. предоставила также ещё не освоенный музыковед-

дами опыт А. Ф. Лосева (особенно в книге «Диалектика художественной формы» [9]);

– осмысление содержания историко-стилевых понятий как исторически развивающегося единства, проживающего стадии зарождения, рождения, роста, расцвета и обретения сущности, поздний, накопец, «посмертный», этапы.

Только при соблюдении перечисленного (особенно в последних двух пунктах) историко-стилевые понятия перестанут восприниматься как ярлыки и вызывать недоверие, а обретут своё достойное место в сознании исследователей. Примером именно такого применения эпохальной историко-стилевой категории стало исследование Л. В. Кириллиной «Классический стиль в музыке» [8].

А в качестве примера адекватных понятий для осмысления непрерывности развития и качественной трансформации стиля приведу введённые А. Ф. Лосевым понятия модифицированного и самоотрицающегося Возрождения [11]. Автор этих строк применил аналогичные понятия модифицированного и самоотрицающегося романтизма [6]. Эти понятия указывали на внутреннее развитие романтизма, открывающее широчайший спектр тенденций: от неоклассических и необарочных проявлений самого разного толка (у Брамса, Чайковского, Танеева, Франка, Сен-Санса) до предимпрессионистических (у Грига, Бородина) и смыкающихся с ранним модерном (у Римского-Корсакова, Лядова). Они (эти понятия) специально нацелены на осмысление исторического явления в движении и противоречии и дают возможность не переключивать факты из одного прокрустового ложа в другое, а продумать, какие именно аспекты романтизма модифицировались и что в нём (при сохранении романтического стиля в целом) подверглось отрицанию, а что сохранялось;

– сегодня особенно остро ощущается недостаточность автономно-музыковедческого рассмотрения историко-стилевых категорий, которые возникали сразу в различных областях культуры и искусства. Но междисциплинарные связи должны преодолеть традиционный уровень банальных аналогий на уровне ощущений, внедриться в самую суть художественной формы, прикасаясь к тому, что общее всем искусствам без исключения – например, к пространственно-временной организации как философии человека и мира;

– наконец, вместо конгломерата стилей история музыки и всего искусства должна предстать как их единая система, выстроенная на единых основаниях. И в качестве таких оснований могут выступить, наряду с упомянутой пространственно-временной организацией, наиболее фундаментальные музыкально-эстетические категории, например, художественный канон, архетип-эйдос, стилевая инновация – открытие и т. п.

Не менее глубокие изменения происходят сейчас и в отношении материала изучения. Ясно, что современная ситуация иначе расставляет акценты и заставляет иначе видеть предмет истории музыки, чем в пору её формирования в конце XIX в. Предметом современного музыкознания должна стать развивающаяся картина музыкальной жизни в целом, необходимо включающей, наряду с традиционными, следующие области.

– Весь материально-социологический срез музыкальной культуры: бытие музыки со стороны материальной культуры и общественных, в том числе, экономических и политических отношений; например, история концертной жизни и доконцертных форм музицирования, музыкальных издательств, инструментальных мастерских и фабрик;

– музыкального образования, образовательных институтов и педагогики;

– истории исполнительства; сегодня вряд ли кто усомнится, что понимание музыки ренессанса и барокко невозможно без детального изучения исполнительской практики соответствующих эпох; в отношении позднейших эпох такого понимания пока нет – а напрасно(!);

– историографии, истории музыкально-теоретических систем и философии музыки;

– истории массовой музыки.

Во многих из названных сфер только начинается сбор и накопление фактов. Тем более необходимым представляется выработка методологических основ последующей деятельности.

В заключение приведу слова Асафьева, поставившего перед историей музыки как наукой чрезвычайно высокие задачи: «... история музыки *начинается там* [курсив мой – К. З.], где кончается накопление материала; <...> под накоплением материала необхо-

димо разуместь длительный процесс собирания, перечисления, обзора, редакции текстов, сводки, установления соотношения с другими искусствами и взаимодействия с общекультурными течениями, а также изучение свойств личности композитора и среды, её окружающей» [2, с. 77]. И только после этого, по мысли Асафьева, начинается собственно история музыки. В этой же работе ученый пишет, что «история музыки только-только что выходит из стадии научно-обоснованного накопления материала, не покидая, однако, этого дела» [2, с. 67]. С тех пор прошло почти сто лет, но высказывание остаётся актуальным, правда, с поправкой: наивно было бы полагать, что когда-нибудь накопление исторических фактов прекратится, и тогда только откроется простор для их теоретического обобщения. Значит, музыковед-историк навсегда обречён виртуозно балансировать между «Сциллой» чистого эмпиризма и «Харибдой» мифологизирования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Яворский Б. Л. *Эпохи [Рукопись]* / Б. Л. Яворский. — *Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры (ВМОМК) имени М. И. Глинки*, ф. 146, ед. хр. 406.

2. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). *Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания [Текст]* / Б. В. Асафьев // *Задачи и методы изучения искусств : сб. ст.* — *Пб. : ACADEMIA, 1924.* — С. 63–80.

3. Асафьев Б. В. *Музыкальная форма как процесс [Текст]* / Б. В. Асафьев. — *Изд. 2-е.* — *Л. : Музыка, 1971.* — 376 с.

4. Демченко А. И. *Глобально о глобальном [Текст]* // *Искусствознание и гуманитарные науки современной России: параллели и взаимодействия.* — *М. : Книга по требованию, 2012.*

5. Дубовский И. [и др.] *Учебник гармонии [Текст]* / И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. — *М. : Музыка, 1965.* — 439 с.

6. Зенкин К. В. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст]* / К. В. Зенкин. — *М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1997.* — 415 с.

7. Зенкин С. Н. *Французский романтизм и идея культуры. Непригодность, множественность и относительность в литературе [Текст]* /

С. Н. Зенкин. — М. : РГГУ [Российский государственный гуманитарный университет], 2002. — 290 с.

8. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв.: самосознание эпохи и музыкальная практика [Текст] / Л. В. Кириллина. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1996. — 192 с.

9. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы [Текст] / А. Ф. Лосев. — Москва : Издание автора, 1927. — 250 с.

10. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики [Текст] / А. Ф. Лосев. — М. : Издание автора, 1927. — 264 с.

11. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения [Текст] / А. Ф. Лосев ; сост. А. А. Тахо-Годи. — М. : Мысль, 1998. — 750 с.

12. Михайлов А. В. Обратный перевод [Текст] / А. В. Михайлов ; сост., подгот. текста и коммент. Д. Р. Петров, С. Ю. Хурумов. — М. : Языки русской культуры, 2000. — 853 с.

13. Петров Д. Р. «Девятнадцатый век» как понятие истории культуры: Опыт музыкознания 1960–1990-х годов [Текст] / Д. Р. Петров. — М. : МГК, 1999. — 60 с.

14. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С. С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 446 с.

15. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества [Текст] : исследование / А. С. Соколов. — М. : Музыка, 1992. — 229 с.

16. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма [Текст]. — Беляев в Лейпциге ; Электронпечатня нот П. Юргенсона в Москве, 1909. — 416 с.

17. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс [Текст] : учебник. — СПб. : Лань, 2003. — 544 с.

18. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления [Текст] / Ю. Н. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М. : Сов. Композитор, 1982. — С. 52–104.

Игорь Приходько

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ СХЕМЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

*Le plus terrible dans ce monde
c'est que chacun à ses raisons¹.*

Цель настоящей статьи – выявить методологические основания, на которых могла бы возникнуть оптимистическая интерпретация современного состояния музыкознания. Речь, впрочем, пойдёт не о готовых рецептах, а о некоторых возможностях, реализация которых требует серьёзных и постоянных усилий. Дело в том, что пассивное созерцание кризисных явлений в современном музыкознании не приводит ни к чему, кроме ощущения ненужности нашей профессии. Анализом же сложившейся ситуации заниматься чрезвычайно трудно хотя бы потому, что исследователь, как и объект исследования, погружён в весьма динамичную и нередко агрессивную среду современного информационного общества. Ежедневно каждому человеку предлагается такой объём сведений, который заведомо превышает возможности индивидуального восприятия, что само по себе является весьма серьёзной проблемой: ведь всегда есть вероятность упустить из виду что-то принципиально важное и нужное. Отсюда возникает неуверенность в результатах анализа, правильности их интерпретации, основательности сделанных обобщений.

Не менее серьёзную проблему представляет содержательное и жанровое многообразие информации, которая распространяется с помощью печатных изданий, интернета, радио, телевидения, электронных носителей в самых разных форматах – от короткого сообщения или статьи до объёмистой монографии или многочасовой трансляции. Невероятная пестрота информационной картины и невозможность охватить её целиком – две очень серьёзные, однако принципиально отличающиеся друг от друга преграды на пути ин-

¹ Самое ужасное в этом мире то, что у каждого есть свои причины (Жан Ренуар, «Правила игры»).

дивидуального познания. Ещё Гераклит Эфесский предупреждал, что многознание уму не научает. Дело не в количестве узнанного, а в умении его использовать.

Началом освоения информации и, одновременно, важнейшим аспектом её использования является систематизация – поиск аналогий и связей между предметами или явлениями. Результаты процесса систематизации данных, которые предполагается использовать в практической деятельности, могут быть представлены в виде концептуальной схемы. За этим названием кроется почти то же самое, что и за вполне привычным представлением объекта в качестве системы, состоящей из совокупности элементов и связей между ними. Принципиальное отличие лишь одно: *концептуальная* схема должна отвечать на вопрос о том, какая практическая задача решается с её помощью.

Например, программист, составляя конкретную базу данных для нужд библиотеки или супермаркета, выбирает определённый способ логического представления объектов и их связей, опираясь на модель «сущность-связь» (*entityrelationship model*, ER-модель), которая представляет собой общую формальную схему, состоящую из элементов: «сущностей» и связей, которые могут тем или иным способом между ними устанавливаться. Например, могут возникать строго однозначные отношения между элементом-«предком» более низкого уровня системы и его «потомком» на более высоком уровне или «сетевые» отношения, при которых элемент-«потомок» может иметь сколько угодно «предков». Важно то, что тип связей не рассматривается как присущий структуре физического объекта: во-первых, моделируются не «вещи», принадлежащие предметному миру, а логические структуры², возникающие в сознании; во-вторых, выбор способа представления зависит от того, какие задачи решаются в данном конкретном случае, с какой точки зрения рассматривается объект.

Абстрактные ER-модели и вообще любые достаточно абстрактные концептуальные схемы в принципе не требуют графического представления. Но на их основе с помощью различных нотаций, ис-

² Л. Витгенштейн утверждал: «Мир есть совокупность фактов, а не предметов» [2, с. 36].

пользуемых в программировании, могут быть построены схемы, диаграммы или созданы другие графические объекты³.

Любопытно, что анализ баз данных и концептуальных схем, на которые они опираются, позволяет делать некоторые полезные выводы, как в отношении объектов, так и в отношении пользователей. Разумеется, нельзя сказать ничего определённого о физических характеристиках последних – чтобы узнать, каковы пол и возраст посетителя библиотеки или магазина, используются другие исследовательские инструменты. В понятие «пользователь» при составлении и анализе концептуальных схем вкладывается нечто иное: представление о различных задачах, которые может ставить и решать в принципе любой человек, обладающий соответствующими навыками, а также об определённой точке зрения на объект⁴, обусловленной поставленными задачами.

Представим себе в виде концептуальной схемы структуру «семичастной гармоники», в основном сформированную в IV в. до н. э. Аристоксеном из Таррента в «Элементах гармоники» [1]. Исходным – корневым – элементом является музыкальный звук, который, во-первых, способен занимать определённое «место», удерживаться на определённой, фиксированной высоте. Эта способность служит основанием для различения тех звуков, которые представляют со-

³ Читатель может ознакомиться с набором стандартных диаграмм Smart Art, которые предлагает для графического представления данных программа Microsoft Word (меню «Вставка»).

⁴ В компьютерных науках специфическая точка зрения на объект всё чаще именуется «аспектом». Анализ и выделение различных аспектов занимает важное место в различных парадигмах (стилях) программирования. Существует даже аспектно-ориентированное программирование, в основе которого лежит идея «сквозной функциональности». Музыковеду не пристало рассуждать о тонкостях программирования, поскольку мы в большинстве своём имеем лишь самое смутное представление о его основах. Однако же программирование реализует универсальные подходы к обработке информации, и выработанные им концепции могут оказывать влияние на другие области интеллектуальной деятельности. Идея о функциях, пронизывающих массивы информации и представленных в виде особых «сущностей» (в аспектно-ориентированном программировании функции, приобретающие квази-предметную определённость, именуют аспектами), представляется весьма плодотворной для современного музыкознания и, возможно, для других областей гуманитарного знания.

бой предмет гармонике, и тех звуков с нефиксированной, «плавающей» высотой, которые используются в обычной человеческой речи. Во-вторых, музыкальный звук не существует сам по себе, а является частью множества и имеет определённые обязательства перед другими звуками – функции, выражаясь языком современной теории.

Из звуков⁵ образуются интервалы – диастемы (греч. *diastema* – пробел, промежуток, нечто расставленное), то есть пространства, ограниченные двумя разными по высоте звуками. (Современного интервала примы в гармонике нет). Далее, интервалы могут группироваться по родам – диатоническому, хроматическому или энгармоническому – в соответствии с определёнными правилами. Подчеркнём, что роды представляют собой не сами совокупности интервалов (не «сущности»), а способы или правила группировки. Хотя для Аристоксена учение о родах в структурном отношении представляет собой полноценный раздел гармонике – точно такой же, как предшествующее ему учение о звуках и интервалах, правильнее было бы рассматривать род (*genos*) как общий принцип образования связей, который реализуется в трёх вариантах – диатонике, хроматике и энгармонике. Род представляет собой не «сущность», а особый тип связей.

Четвёртый раздел – собственно, третий, если рассматривать «сущности», составляющие концептуальную схему гармонике – посвящён учению о системах, которые складываются, составляются из интервалов. Система как нечто составленное вместе образуется из «расставленных» интервалов и даёт связную схему расположения звуков – звукоряд. Три рода интервальных систем в гармонике – это три способа образования тетра хорда, то есть заполнения интервала кварты, а не разные виды октавных звукорядов, которые изучаются в следующем, пятом, разделе гармонике.

Но при обращении к нему перед современным исследователем встают практически непреодолимые трудности, поскольку на основании имеющихся древнегреческих текстов, которые невозможно соотнести с практикой музицирования, мы можем лишь строить предполо-

⁵ Интервалы возникают, когда звуки (точнее, высоты) соединяются усилием, преодолевающим расстояние между ними. Поэтому в данном случае лучше сказать, что интервалы возникают *из* звуков, а не *между* звуками.

жения о том, каково содержание понятия *tonoi* и что именно изучалось в пятом разделе античной гармонии – ладовые структуры или транспозиционные гаммы. Ещё хуже обстоит дело с шестым и седьмым разделами гармонии – учениями о метаболах (переменах) и мелопее (строении или ведении мелодии в целом). Дошедший до нас текст «Элементов гармонии» испорчен и вообще представляет собой компиляцию, не отражающую всех мыслей автора, а последователи Аристоксена так и не сумели договориться о содержании этих разделов.

И всё же, более вероятная причина препятствий, возникающих при попытках реконструировать содержание двух последних разделов античной гармонии, видится в другом: стремление выстроить связную цепочку музыковедческих рассуждений, где каждый следующий раздел является «потомком» предыдущего (выводится из него), разбивается об универсальные установки античной эстетики. Метабола и мелопея, о чём бы ни шла речь в соответствующих разделах, имеют отношение к устройству музыкального произведения как целого. А с точки зрения, которой придерживались все без исключения античные философы, художественное целое – это дар богов, а не результат рациональной человеческой деятельности. Поэтому невозможно вывести два последних раздела гармонии из пяти предыдущих: античное мышление не предполагает в данном случае связи типа «предок-потомок» и требует как установления связей другого типа, так и разрушения границ системы за счёт введения в неё мифологических «сущностей», чьё присутствие несовместимо с исходными принципами её построения⁶.

Как видим, выстраивая – пусть и не слишком успешно – концептуальную схему античной гармонии, можно уже при самом общем

⁶ «Предками» мелопеи и метаболы являются не звуки, а божества, даровавшие смертным музыкальные произведения. Это соображение должно было бы разрушить здание «семичастной гармонии», если бы её создатели условились чётко придерживаться определённых логических принципов систематизации. Но древние греки, хотя и изобрели формальную логику, часто заменяли систематизацию простым перечислением, которое тоже способно создавать связи, хотя часто и иллюзорные. Благодаря такому, по-своему очень удобному, способу мышления «семичастная гармония» не только выстояла, но и послужила моделью для последующих музыкально-теоретических концепций – вплоть до современных.

представлении о том, каково содержательное наполнение её элементов, получить нетривиальные результаты. Они относятся, например, к осмыслению связей, сохраняющихся между проблематикой античной и современной теории: грамотное определение границы между музыкой и немюзикой сегодня не менее, а возможно, и более важный вопрос, чем две с лишним тысячи лет назад. Заново осмыслить понятие «музыкальный звук» для современного музыковеда так же важно, как для современного философа заново осмыслить парменидовские категории «Бытие» и «Ничто».

Не менее важные результаты – или, скорее, ориентиры – получает историк, изучающий древнегреческую науку о музыке: предложенная концептуальная схема показывает, какие вопросы могли быть поставлены и решены в античной теории, какие не могли иметь удовлетворительного решения, а какие не могли быть даже поставлены. Для постановки вопросов, которыми античное музыкознание не задавалось, необходимы были глубокие изменения способов мышления, мировоззренческих, эстетических и философских установок. Напрашивается вполне утешительная аналогия: если музыкознание сумело преодолеть кризис, возникший в процессе перехода от античного к средневековому мышлению, и сохранило при этом – естественно, в изменённом виде – античное наследие, то имеется надежда, что подобный переход в новое состояние без отказа от сложившихся традиций возможен и сейчас.

Вдохновившись историческими примерами, попробуем по аналогии выстроить, хотя бы в самых общих чертах, концептуальную схему современного музыкознания – одну из множества возможных. Начнём с несколько озадачивающего заявления: музыковедение – наука сравнительно молодая, на сегодняшний день её история насчитывает не более 130 лет. Но ведь только что мы ссылались на текст, посвящённый теории музыки и относящийся к IV в. до н. э.! Всё дело в том, что античная гармоника изучает звуковысотные связи, теория музыки – различные свойства звукового материала, а музыковедение (*Musikwissenschaft*), в том понимании, в каком этот термин впервые использовал Гвидо Адлер, представляет собой комплексную дисциплину или, скорее, комплекс музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин, спаянных новой научной концепцией.

Статья *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* («Объём, метод и цель музыковедения») ⁷ была опубликована в 1885 г. в первом выпуске *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* («Ежеквартального музыковедческого журнала»), который Адлер издавал вместе с Ф. Кризандером и Ф. Шпиттой. В статье Адлера впервые история и теория музыки рассматриваются как две взаимодействующие субдисциплины – историческое и теоретическое (систематическое) музыковедение.

Статья Адлера снабжена обширной таблицей, выявляющей связи новой науки с древнегреческим музыковедением, а также – это особенно важно для нас – раскрывающей внутреннюю структуру обеих субдисциплин. Каждая из них включает по четыре отдела ⁸, полная характеристика которых заняла бы слишком много места. Обратим поэтому внимание на общую логику движения мысли, которая выявлена в иерархии субдисциплин и последовательности разделов внутри каждой.

Первенство отдаётся историческому музыковедению, и это не случайно, поскольку принцип историзма (ниже будет сказано, почему лучше его называть «историцизмом», а не «историзмом») был выдвинут Гегелем именно в XIX в. и сыграл огромную роль в формировании современного гуманитарного знания. Исходный пункт (отдел «А» исторического музыковедения) – музыкальная палеография, или учение о формах нотации в их историческом развитии: в центре внимания музыковеда должно сразу оказаться музыкальное произведение, а письменная форма становится основной, если не единст-

⁷ К сожалению, эту статью на русский язык не переводили, что, в частности, порождает некоторые неточности и недоразумения в отечественной истории музыковедения. Так, Адлеру приписывают разделение музыковедения не на две, а на три субдисциплины – к двум названным выше прибавляют этномузыковедение. Между тем, в системе, предложенной Адлером, так называемое «сравнительное музыковедение» является одним из отделов систематического, а не самостоятельной субдисциплиной, какой оно стало позже. Имеется перевод статьи Адлера на английский язык, снабжённый обстоятельными историческими и критическими комментариями [5].

⁸ Пользуясь представленной выше терминологией компьютерных наук, эти отделы можно назвать «сущностями» или «модулями». (Уместно здесь будет вспомнить о понятии «содержательный модуль», которое входит в обиход высших учебных заведений Украины в связи с присоединением к Болонскому процессу.)

венной формой его существования. Такое представление о музыкальном произведении по-прежнему весьма influentially в музыкознании, несмотря на то, что аудио- и видеозапись заметно теснят, если уже не оттеснили, нотную запись на второй план.

Следующий пункт (отдел «В») – учение об «основных исторических категориях», то есть рассмотрение музыкальных форм в их историческом развитии и выявление законов исторического развития европейской музыки. В связи с этим остановимся подробнее на упомянутом выше отличии современного историзма от гегелевского историцизма. Его весьма отчётливо обозначил К. Поппер ещё перед началом Второй мировой войны. Остриё развёрнутой Поппером [4] критики историцизма было направлено против концепции исторического знания, выработанной Гегелем и подхваченной Марксом – в первую очередь, против той беспрецедентной уверенности, с которой эта концепция претендовала на открытие универсальных законов истории, позволяющих предсказывать её ход.

Сегодня историцизм, позволявший в XX в. железной рукой загонять целые народы в «светлое будущее», полностью дезавуировал себя в качестве идеологии. Однако без должного внимания остаётся другое обличье гегельянского историцизма – стремление перенести методологические установки естественных наук в область гуманитарного знания, так называемый натурализм. Если предполагается, что стадии движения абсолютного духа навстречу самому себе или смены общественно-экономических формаций носят «объективный» характер и имеют ту же природу, что скорость света или температура кипения воды, то мы одинаково способны предсказать как время солнечного или лунного затмения, так и время наступления социальной или культурной революции⁹.

⁹ Разумеется, социология, которая стараниями Макса Вебера и его школы всё-таки осознала себя в качестве гуманитарной науки, в состоянии делать достаточно точные прогнозы. Она пользуется количественными (статистическими) методами исследования, чтобы моделировать те или иные ситуации, которые могут возникнуть вследствие действия различных социальных факторов и тенденций. Однако эти факторы и тенденции не являются неизменными и постоянно действующими законами, точно так же как не являются законами или константами те движущие силы, которые описывает «история ментальностей», разработанная школой «Анналов». «Аксиомы»

Способы классификации музыкальных форм XVIII–XIX вв., используемые по сей день, несут на себе отчётливый отпечаток историзма, хотя исходный импульс, под воздействием которого они возникли, иссяк уже к середине XX в. Именно тогда стало очевидным, что «универсальные законы» формообразования, провозглашённые Г. Риманом – ямб как основа музыкального синтаксиса и принцип метрической экстраполяции, – отнюдь не универсальны и имеют ограниченное действие даже в музыке венских классиков, не говоря уже о более ранних и более поздних эпохах. Произведения представителей Второго авангарда и углублённое изучение средневековой музыки – готической полифонии и строгого письма – выявили своеобразие принципов формообразования в каждую историческую эпоху, невозможность выстроить их в единую «эволюционную» линию. Как только исчезла идея «универсального закона», сложившаяся в XIX в., система музыкальных форм превратилась в подобие каталога, где «единицы хранения» упорядочены на основе весьма пёстрой совокупности внешних признаков. При этом в профессиональном музыкальном образовании учение о музыкальных формах воспроизводится почти в том же виде, в каком оно изложено в трудах музыковедов XIX в., и продолжает транслировать гегельянский историзм.

Именно историзм, используемый в качестве структурирующего принципа, мешает преобразовать «каталог» музыкальных форм в современную «базу данных»: он не позволяет определить практические задачи, которые должны быть решены учением о музыкальных формах. Историзм не даёт возможности ответить на вопрос, который всё чаще задают музыковедам по поводу их разнообразных научных занятий коллеги-исполнители: «Кому, кроме вас самих, всё это нужно?». Весьма типичный ответ музыковеда заключается в том, что работа его нужна для более глубокого понимания музыки. По правде говоря, ответом в строгом смысле слова такое утверждение не является, поскольку вопрос был задан о «пользователях», а отвечают на него, указывая на весьма неопределённое понятие. В самом деле, хорошо ли мы представляем себе, что означает слово «музыка», какое содер-

и «константы» гуманитарного знания либо имеют биологическую или психологическую природу, либо называются таковыми лишь метафорически.

жание мы вкладываем в это слово? Красивые – действительно очень красивые! – определения вроде того, что музыка есть искусство упорядочивания звуков и тишины или распределения звучания в тишине, побуждают к глубоким и содержательным философским размышлениям, но о чём? О некоей особой субстанции, плодородной почве, порождающей прекрасные произведения – материальные объекты, наделённые особыми свойствами и ценностями. Попробуем спросить, что такое искусство вообще, и тогда окажется, что «искусство» как абстрактное понятие – это всё-таки представление о различных видах человеческой деятельности. Иными словами, речь может идти о совокупности функций, и тогда искусство – в частности, музыку – можно представить себе как систему связей, а не только как совокупности предметов или особую «субстанцию».

Благодаря такому – функциональному, а не субстанциональному – пониманию музыки как объекта музыковедческой деятельности появляется возможность более осмысленно поставить вопрос о практических задачах музыковеда, о том, «кому это нужно». Конкретизируя представления о функциях, из которых складывается музыка как деятельность (включающая в себя результаты, а не отделяющая те или иные вещественные итоги от процессов их достижения), мы получаем возможность выявить и систематизировать «аспекты», типичные подходы к изучению и практическому использованию музыки.

Не менее серьёзный недостаток схемы Адлера состоит в том, что она порождает иллюзию тотальности понимания, возможности охватить индивидуальным сознанием всю область музыкального искусства. Напомним: один из основных постулатов информационного общества заключается в том, что совокупность имеющейся информации всегда превышает возможности её индивидуального восприятия и осмысления. По мысли М. Л. Гаспарова, которую автор настоящей статьи безусловно разделяет,

<...> объем культуры бесконечен, а сознание отдельного человека конечно, стало быть, мы можем предложить ему лишь ее фрагменты. Отбор этих фрагментов – важнейший элемент единства культуры.
<...> Монолитность всякой культуры – иллюзия [3, с. 28].

В ситуации, когда становится очевидной иллюзорность попыток осмыслить или каким-нибудь другим способом «освоить» культуру

как единое и сплошное целое, возникает необходимость обнаружить принцип, то есть некую «сквозную функцию», «аспект»¹⁰, подход, мотивирующий поиск, обуславливающий выбор, направляющий систематизацию информации и позволяющий индивидуальному сознанию структурировать доступные ему фрагменты культуры.

Чтобы сформулировать **выводы**, очевидным образом промежуточные¹¹, обратим внимание на одну характерную черту кризисных явлений в современном музыкознании. Музыковеды утрачивают ощущение взаимопонимания, разговора (даже между собой, не говоря о диалоге с музыкантами-исполнителями) на общем языке об одних и тех же предметах. Теряются профессиональные ориентиры, которые ещё совсем недавно казались универсальными и незыблемыми. Фактически имеет место кризис коммуникации, описание которого ещё в 1939 г. Жан Ренуар вложил в уста им самим сыгранного персонажа классического фильма: у каждого музыковеда могут быть свои причины, свои доводы или соображения, свой *raison*.

Отчасти «виноваты» в этом наши многочисленные собеседники: каждый исполнитель или слушатель музыки, не говоря уже о композиторах, тоже может, руководствуясь собственными мотивами, задавать музыковеду свои собственные вопросы и ожидать ответов, понятных и полезных именно ему. Круг задаваемых вопросов постоянно расширяется, и среди них всё чаще встречаются такие, с которыми музыковедам прежде сталкиваться не приходилось. Ответы на всё новые и новые вопросы требуют обращения к самым неожиданным областям предметной реальности, установления самых рискованных междисциплинарных взаимодействий и, соответственно, использования весьма экзотических методов и терминов. Последние приобретают угрожающую автономность – они становятся многозначными,

¹⁰ Ещё раз напомним, что понятие «сквозные функции» используется здесь в том значении, которое вкладывается в него в программировании. «Сквозными» функции называются потому, что реализуются в разных модулях программы (пользователи интернета, например, постоянно имеют дело с функцией авторизации, которая является сквозной). Иногда имеет смысл создать особый модуль программы, который отвечает за реализацию «сквозной функции». Такие модули называют «аспектами».

¹¹ Типичные «сквозные функции» или «аспекты», обнаруживаемые в музыкальной деятельности, составят содержание другой статьи.

многосмысленными, и, в конечном итоге, слова оказываются более «умными», чем те люди, которые ими пользуются. Чтобы избавиться от гнетущего ощущения, порождаемого лавиной многообразной информации, необходимо сосредоточить внимание на способах её использования. Тогда огромный массив неизвестного перестанет казаться цепью непреодолимых препятствий и превратится в живописный ландшафт, окружающий каждого из нас на дороге к намеченной цели.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аристоксен. *Элементы гармоники* [Текст] / Аристоксен ; пер. и примеч. В. Г. Цыпина. — М. : МГК, 1997. — 136 с.
2. Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат* [Текст] / Людвиг Витгенштейн ; [пер. И. Добронравова и Д. Лахути]. — М. : Изд-во «Канон+», 2011. — 288 с.
3. Гаспаров М. Л. *Историзм, массовая культура и наш завтрашний день* [Текст] / М. Л. Гаспаров // *Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН*. — М. : Собрание ; Наука, 2005. — Т. 1. — С. 26–29.
4. Поннер К. *Ницета историцизма* [Текст] / Карл Поннер ; [пер. С. Кудрина]. — М. : Прогресс, 1993. — 188 с.
5. Mugglestone E. *Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885)* [Текст] : *An English Translation with an Historico-Analytical Commentary* / Erica Mugglestone ; [Guido Adler] // *Yearbook for Traditional Music*. — Vol. 13, (1981). — Pp. 1–21.

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНА¹
В РАКУРСЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ИЗМЕРЕНИЙ
ПРОФЕССИОНАЛИЗМА**

Профессионализм ассоциируется в нашем сознании, прежде всего, с тем образованием, которое мы получаем, избирая для себя профессию. Диплом с вкладышем об освоенных дисциплинах сегодня определяет для работодателя уровень подготовки молодого специалиста к реализации сформированных в процессе учёбы компетенций, то есть знаний, умений и владений. С годами растёт компетентность работника и крепнет его профессионализм.

Всё это так, но при одном условии – правильном выборе жизненного пути. Всегда ли это обеспечивается допрофессиональным образованием? Особенно сегодня, когда доступ к любой информации безграничен, а, следовательно, и направления её освоения столь многогранны... Как учить? Что надо менять в системе? И как это осуществляется?

Реформы образования, вызванные стремительным научно-техническим прогрессом, ведут к пересмотру ключевых, казалось бы, устоявшихся, понятий, в числе которых и то явление нашей жизни, которое обозначается термином «профессионализм». Пожалуй, это – ключевое качество для полной и всесторонней самореализации каждого человека в избранной им сфере деятельности. Требование сегодняшних Федеральных государственных образовательных стандартов о выделении фундаментального ядра информации для формирования содержания любой ступени образовательной системы видится попыткой остановить шквал информации, которой даже самые опытные учителя пытаются насытить свои уроки, при этом с неизменным требованием запоминания фактов, возможной их интерпретации и т. п.

¹ Исследование и публикация материалов архивной коллекции Н. Ф. Финдейзена с 2000 г. ведутся при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда. В 2012 г. получен грант РГНФ № 12-04-00136а для работы по теме: «Дневники Н. Ф. Финдейзена 1915–1920 годов (расшифровка рукописи, исследование, комментирование и подготовка к публикации)».

К тому же – при усложнении педагогического языка и введении даже в школьные программы научной (или наукообразной?) терминологии. В этом отражается стремление учителей уже в общеобразовательной школе заложить основы профессиональных знаний по каждой дисциплине: русскому, математике, химии, физике и т. д., и т. п. И уроки музыки отнюдь не являются в этом процессе исключением: в российских школах всё меньше поют и почти не играют на музыкальных инструментах, ссылаясь на «экономическую ситуацию»; вместо этого учителя музыки пытаются учить детей, чаще всего даже не имеющих представления о музыкальной грамоте, анализировать музыкальные произведения, говорить о них, строить программы прослушанных сочинений (если на слушание музыки остаётся время) и рисовать их... А где же музыка? Не от отсутствия ли профессионализма идёт такое *отучивание* детей от искусства и приведение их к порой совершенно пустопорожним размышлениям?

Почему такое стало возможным? Если обратимся к вузовским стандартам, касающимся будущих учителей-музыкантов², то увидим, что с каждым новым поколением доля исполнительских и музыкально-теоретических модулей заметно уменьшается по сравнению с педагогическими... Вот и не играют музыканты в школах: их учат в основном говорить, что они успешно, да ещё и так, как их учили в вузах – сложно и «научно», передают школьникам свои знания... А, как известно, ошибки в образовании передаются от поколения к поколению в геометрической прогрессии.

Консерваторские же выпускники так редко идут в школы!.. Но детям нужна музыка, особенно подросткам, в хорошем исполнении, чтобы она способствовала зарождению стремления к самостоятельному музицированию. И это может дать им только профессионал! Играющий, поющий, увлеченный музыкой...

Видя, что современное звуковое пространство так стремительно меняется, внося в нашу жизнь новации далеко не художественного порядка (обозначу лишь две из современных внемузыкальных проблем, напрямую связанных со звуком: первая – аудио или музыкаль-

² То есть, например, по ФГОСам, бакалавров в области педагогики по профилю музыкального образования.

ные наркотики с распространением через Интернет и разработка звукового оружия) считаю своевременной постановку вопроса о том, что от осознания значимости звуковой среды обитания социума зависит обеспечение жизни человечества в целом и каждого человека в отдельности. Информация об этом, то есть о звуке, музыке, возможностях оперирования ими (музицирования) и есть то фундаментальное ядро знаний, о котором говорят нам ФГОСы.

Философское осознание роли звука в современном мире – специальная тема, неотъемлемо связанная с проблемой профессиональной подготовки музыканта любого профиля – учителя общеобразовательной школы, педагога системы дополнительного образования или преподавателя средних специальных и высших учебных заведений; музыковеда или композитора; исполнителя или дирижера. Именно с осознания себя в этом мире и выбора своего Призвания начинается профессиональная подготовка. Это очень четко понималось многими выдающимися деятелями дореволюционной эпохи, и их творческие биографии – наглядные примеры для осознания наиболее существенных этапов становления и исторических измерений профессионализма.

«История очищает путь человечеству и его культурной деятельности. Она наказывает все мелочное, завистливое, ничтожное, она возвеличивает все крупное, строгое, славное; она устанавливает авторитеты, она, точно великий художник, рисует *бесперывный* ряд бытовых картин, в которых проходит, освещенная критикой *честного* разума, жизнь всех народов, – в их труде, в их гениальной изобретательности, в их искусстве...» [18, стб. 4], – совершенно справедливо считал Николай Федорович Финдейзен (1868–1928), учёный, историк, источниковед и историограф русской музыки с древнейших времен, музыкальный критик (не только практик, но и теоретик, разработавший научные основы критической оценки), создатель и бессменный редактор-издатель «Русской музыкальной газеты» (1894–1918), музыкально-общественный деятель, лектор, педагог, собравший обширнейшую частную музыкальную коллекцию. На сегодняшний день именно фонды архива Н. Ф. Финдейзена видятся наиболее существенным результатом его многоплановой деятельности. Постепенно идёт публикация материалов его архива [16; 14, 15]. Но это – полто-

ра десятка единиц хранения из более чем 6000, находящихся сегодня в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки и архиве Российского института истории искусств в Санкт-Петербурге, в архиве Государственного музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки в Москве и в коллекции Дома-Музея П. И. Чайковского в Клину. Рукописи Н. Ф. Финдейзена насыщены идеями непреходящего значения, важными и существенными для современных и будущих историков, искусствоведов и педагогов. К числу таковых относятся и его размышления об образовании и профессионализме русских музыкантов. Его собственный жизненный путь очень во многом показателен для характеристики исторических измерений профессионализма его эпохи – последнего десятилетия XIX – первой четверти XX ст.

«Когда ему было 25 лет, он уже окончил Петербургскую консерваторию» [10, с. 156], – писала Т. Н. Ливанова, вероятно, даже не задумываясь о том, как был достигнут профессионализм ученого, чьи «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» [17] стали первым исследованием русской музыки отдаленных эпох, основанным исключительно на первоисточниках, с четким указанием местонахождения информации о каждом упоминаемом факте. Она же, как строгий и объективный критик, говоря об этом труде и признавая за ним исторический приоритет в изысканиях по музыкальной культуре языческой и Древней Руси, а также Петровской и последующих эпох, отмечала, что до него, к примеру, XVIII век «воспринимался сквозь очерки М. И. Пыляева или В. О. Михневича, словно какое-то собрание анекдотов» [10, с. 158].

Работы Н. Ф. Финдейзена, как основательные и достоверные, а также материалы и документы его архива лежали в основе изучения советским музыковедением дореволюционной музыкальной культуры России. Его имя очень часто упоминалось в трудах XX в. Как правило, это был поиск недостатков в его книгах и «Русской музыкальной газете»: самих высказываний почти не цитировали, поскольку он был *pop grata* – как человек, очень резко высказывавшийся о революции и её последствиях. Однако это не умаляет значимости оставленного им наследия.

Возвращаясь к вопросу о его образовании, подчеркнём, что Н. Ф. Финдейзен никогда не был студентом консерватории, о чём не-

однократно сожалел, не учился он и в университете. Не оттого ли, что специального музыкального образования он так и не получил, даже на кульминации карьеры, в глубине души у редактора крупнейшего и общепризнанного музыкально-критического издания России оставалось чувство неудовлетворенности... Неудовлетворённость собой не оставляла его даже на вершине признания. И лишь дневнику повеялись горестные раздумья: «Без крыльев не полетишь, чтение не заменит университетского и консерваторского курса...», – записано 29 июля 1913 г. [3, л. 214].

Но кто это помнил? Для всего музыкального мира уже в те годы он – создатель, бессменный редактор и издатель РМГ, которую любил и ценили, которой верили и ждали выхода её новых номеров.

Как же получилось, что человека без специального образования назначали в качестве эксперта на экзамены в консерваторию, с 1909 г., когда он стал членом Санкт-Петербургской Дирекции ИРМО [1], а в 1920-е – пригласили на должность профессора кафедры истории музыки в Санкт-Петербургский Археологический институт [2]?

Понять это – значит ответить на вопрос о том, что же такое профессионализм в измерениях первых десятилетий XX в., и чем он достигается... Хотя бы на единичном факте биографии незаурядного музыкального деятеля, признание к которому вернулось в отечественное музыкознание лишь в 1990 годы...

Путь Н. Ф. Финдейзена к музыке был далеко не однолинейным. Девятому ребёнку в семье отца (первому от его второго брака), немецкого коммерсанта, который сам называл себя русским купцом, предназначалась традиционная карьера: в 10 лет его отдали в Санкт-Петербургское Коммерческое училище. О годах обучения впоследствии вспоминалось так: «На Училище я смотрел как на заведение, в котором отбываешь школьную повинность, ибо влияние на душу, на развитие характера, на прививку любви к работе оно – по крайней мере, для меня – не оказывало» [16, с. 127]. Такие высказывания порой опровергались в последующих текстах, заставляя усомниться в декларируемом: «Ни оно, ни школьная среда не налагали какого-либо отпечатка на образование и личность каждого воспитанника. Каждый брал отсюда то, чего искал, вернее, что мог найти, что отвечало его природе, отбрасывая остальное (иногда, может быть, и наиболее ценное

и прекрасное), как лично ему не нужное. Из всей массы обучавшихся в Комм<ерческом> учил<ище> за последнюю треть XIX в. только двое воспитанников его выделились в нашей общественной жизни: известный баритон Ив<ан> Ал<ександрович> Мельников³ и даровитый актер Пав<ел> Вас<ильевич> Самойлов (к сожалению, сгубивший свою карьеру своею страстью к вину). Но разве Училище и школьная среда оказали какое-либо влияние на развитие их художественных дарований?» [16, с. 127]. Упоминание имён выдающихся русских актёров императорских театров уже говорит о той свободе творческого выбора, который царил в Училище. Если добавить к этому обилие творческих мероприятий, на которых каждый мог проявить себя в зависимости от его наклонностей, дополнительные занятия по выбору воспитанников, а также изучение иностранных языков (в училище принимались мальчики, которые к десяти годам осваивали, помимо русского, английский, немецкий и французский языки, изучение которых было обязательным во всех классах, а на завершающем этапе обучения, в последние два года, в программу входили латынь и итальянский язык), то оказывается, что коммерческое образование включало основательный гуманитарный блок. Н. Ф. Финдейзен сетует в своих воспоминаниях, что они мало читали книг в подлиннике. Но ведь читали!

Всё это создавало фундамент для последующего самоопределения. И ещё один существенный аспект полученного в Училище образования – общеучилищные утренние и вечерние молитвы, которые пелись «всем миром», праздничные церковные службы...

В годы обучения в Училище в семье Финдейзен много музицировали, играя «всякую дрянь, вроде произведений Карла Фауста⁴ (не его ли был “виртуозный” “Federball-Galopp”) ...; реже оперные переложения» [16, с. 78], инструментальные трио, квартеты, квинтеты. В составе создаваемых не на один год музыкальных коллективов

³ Мельников Иван Александрович (1832–1906) – русский певец (лирико-драматический баритон).

⁴ Произведения Карла Фауста (1825–1892), автора танцевальной музыки, не отличались высоким уровнем художественности, но имели немалую популярность, благодаря «виртуозности», которую можно было показать при их исполнении. Именно к таковым и относится «Federball Galopp» («Волан Галоп»).

были сводные старшие братья и их приятели. Постепенно партию фортепиано передали подраставшему младшему брату, который довольно рано пристрастился к этому занятию: «7–8-летним мальчиком, еще не зная нот, к двум праздникам Рождества разучивал наизусть, по слуху, какие-то пьесы (в том числе, кажется, одну из увертюр Зуппе⁵) в 4 руки под руководством сестры Адели, с которой и играл, исполняя дискантовую партию (Primo). Значит, уже тогда обнаружил слух, беглость пальцев и память» [16, с. 73]. Готовили программу и играли её на многолюдных семейных праздниках, на которых было много молодежи, и уже в юности Н. Ф. Финдейзен выполнял роль тапера во время устраиваемых в доме танцев.

Смерть отца и второе замужество матери привели мальчика в дом К. Д. Виркау, также купца, страстного любителя музыки. Отчим пристрастил его к фортепианному исполнению опер и завещал (от свадьбы до кончины прошло менее полугода) ему всю свою нотную библиотеку, включавшую клавиры лучших опер России и Европы.

Так, из отдельных, казалось бы, разрозненных, увлечений – музицирования, ансамблевых исполнений, выходов на сцену в концертах училища, посещения спектаклей музыкального театра, а затем уже оперы, рождалось стремление познать музыкальную литературу, погрузиться в звуковой мир: от домашнего музицирования – через получение уникального наследства в виде нотной литературы – к посещению концертов. Наибольшее впечатление оставили выступления А. Г. Рубинштейна, которые привели к окончательному решению в выборе профессии: «Я впервые услышал 5-ю симфонию Бетховена. Эта музыка так меня потрясла и увлекла, что, уходя с концерта, я внутренне – крепко и убежденно – твердил про себя – я буду музыкантом. Я хочу стать музыкантом. И ночью я переживал эту гениальную музыку, и несколько дней ходил от нее точно шалый» [16, с. 168].

⁵ Зуппе (Suppe) Франц (1819–1895) – основоположник австрийской оперетты, синтезировавший в своём творчестве достижения Оффенбаха с традициями австрийского зингшпиля, итальянскую мелодику и венский фольклор. Из более чем 30 оперетт наибольшую популярность получили «Фатиница» (1876), «Боккаччо» (1879) и «Донья Жуанита» (1880).

Стремление стать музыкантом вызвало негативную реакцию у родственников: «Дома смеялись над желанием поступить в консерваторию: “Что ты будешь – палкой махать?” – слышал я не раз. Приглашенный мною Лисовский⁶ запросил так дорого за отдельный урок, что у меня руки опустились. Все-таки я взял у него несколько уроков по элементарной теории, а позже он приходил заниматься со мной чтением партитур. Но это длилось недолго» [16, с. 159]. Для коммерческих кругов такое решение казалось абсурдным и нелогичным, отклонением от естественного хода бытия. Однако, осознав силу воздействия музыки и собственные возможности в её пропаганде, юноша не свернул со своего пути.

«Я буду музыкантом», – цель, поставленная после бетховенского концерта А. Г. Рубинштейна, могла быть достигнута путём решения самых разнообразных задач. Первая из них – утверждение в правильности выбора. И этому способствовали музыкальные знакомства со сверстниками: «Василий Васильевич Я<стребцев> был первой недюжинной музыкальной натурой, которую я встретил в жизни. Он был, кажется, реалист по образованию, в то время находился в Технологическом институте и был там на отличном счету, так как его ум отлично мог углубляться в отвлеченные науки, вычисления, формулы и т. п. Но главное всего – он был искренним и очень глубоким музыкантом; к тому же – стремился – как и я в былое время – в консерваторию. Играл он и импровизировал чрезвычайно музыкально, но играл только наизусть, отлично знал, понимал и вникал в разные оркестровые и гармонические тонкости. Да и сам сочинял вполне изящные и незаурядные романсы и фортепианные пьески (у меня в альбоме есть его романс, а в собрании автографов – премилые вариации – а la Свендсена⁷, на какую-то чухонскую тему). Музыкальная память его была изумительная. Да и во вкусах мы очень сошлись; в особенности, на Вагнере, Берлиозе и Листе» [16, с. 170].

Вторая задача – серьезное изучение музыкальной литературы и историко-теоретических дисциплин. Эту задачу Н. Ф. Финдейзен начал решать, ознакомившись с В. В. Ястребцевым (1866–1934),

⁶ Лисовский Альбин Осипович (?–1898) – петербургский музыкальный педагог.

⁷ Свендсен (Svendsen) Юхан (1840–1911) – норвежский композитор и дирижер.

Г. Н. Тимофеевым (1866–1919) и Е. М. Петровским⁸ (1873–1919), которые составили кружок «музыкальных моржей» [16, с. 163]. Цель этого объединения виделась его создателям в систематизации собственных знаний о музыке и приобретении путём самообразования профессии музыканта: они музицировали на фортепиано, обсуждали новые сочинения, переводили на русский язык музыкально-критические работы Р. Шумана и Г. Берлиоза. Именно к этому кружку в мае–июне 1891 г. примкнула В. С. Серова. В настойчивом постижении музыкально-литературных пластов прошлого и настоящего, в разборе и тщательном анализе партитур и клавиров, в первых композиторских опытах определялся их выбор собственной стези на музыкальном перепутье.

Это был, по мнению Н. Ф. Финдейзена, первый, подготовительный этап к профессии, за которым должен был последовать следующий: «Я надеялся поступить в консерваторию. Но к ней, кроме беглой игры на фортепиано, умения читать с листа и самых примитивных по технике набросков в композиции, я совершенно не был подготовлен. Сходил, в одном из антрактов последних экзаменов, в консерваторию, помещавшуюся тогда еще на Театральной улице⁹, взял печатные условия и добился свидания с инспектором Абрамычевым¹⁰. Последний заявил, что для поступления в класс теории нужно представить какую-либо композицию. Я даже задумал и начал тогда же набрасывать наивнейшую фортепианную фантазию»; «Побывал, хотя и безрезультатно, у С. Ф. Шлезингера¹¹, только что открывшего свою музыкальную школу¹² (во дворе на Б<ольшой> Морской), прося его подготовить меня в консерваторию; но – мой будущий сотрудник¹³ – так уди-

⁸ Петровский Евгений Максимович – софинансист «Русской музыкальной газеты» с 1894 по 1912 гг.

⁹ Ныне ул. Рубинштейна. Консерватория располагалась по адресу: Театральная ул., д. 3.

¹⁰ Абрамычев Николай Иванович (1854–1931) – пианист, композитор, педагог, инспектор Санкт-Петербургской консерватории. См. его автобиографию в фонде Н. Ф. Финдейзена в ОР РНБ.

¹¹ Шлезингер Станислав Федорович (1862–1914) – русский музыкальный педагог. См. его письма к Н. Ф. Финдейзену [6].

¹² В 1888 г. С. Ф. Шлезингер основал в Петербурге частную музыкальную школу.

¹³ Шлезингер С. Ф. был сотрудником «Русской музыкальной газеты» с 1898

вил меня своим пессимистическим взглядом на консерваторию¹⁴, так отсоветовал меня поступать туда, что я только краснел и поспешил удрать от него» [16, с. 157–158].

Благодаря В. В. Ястребцеву, в конце 1880 – начале 1890 гг. Н. Ф. Финдейзен обретает нового педагога. По совету Н. А. Римско-го-Корсакова В. В. Ястребцев начинает заниматься с Н. А. Соколовым¹⁵, вскоре в его класс приходит и Н. Ф. Финдейзен. Под руководством этого композитора, теоретика, педагога в течение 2–3 лет были пройдены теория, гармония, полифония. Об этих уроках читаем: «Теоретические занятия только разжигали меня, расширяя мой умственный музыкальный горизонт. Прodelывая с великой охотой сотни гармонических и контрапунктических задач, я в то же время постоянно подкреплял и разяснял их практическими образцами музыкальной литературы» [16, с. 162].

В числе предметов, которые постигались под руководством Н. А. Соколова, была и теория композиции, однако вскоре этот путь был отвергнут: «Я, в конце концов, сам сознал, что композитором – кроме как ординарным – я стать не могу, и что в музыке меня влечет иное, чему ни консерватория, да и никто, пожалуй, – по крайней мере, в то время, – меня не подготовит и не научит»; «Я решил добиться своего иным путем, изучая музыку практически, самостоятельно и в тишине; без консерваторского декорума¹⁶, вызывавшего глумление своих...» [16, с. 158, 159].

К началу 1890 г. Н. Ф. Финдейзен понимает, что больше всего его влечёт исследование истории музыки и анализ музыкальных произведений. Продолжая работу по освоению музыкальных произведений с друзьями, он пишет свои первые работы и самую основательную из них решает показать В. В. Стасову.

по 1901 г.; здесь публиковались его статьи по вопросам фортепианного исполнительства.

¹⁴ Отголосок этих настроений см. в статье: Шлезингер С. Ф. По методу консерваторий [19].

¹⁵ Николай Александрович Соколов (1859–1922) в то время преподавал в регентских классах Придворной певческой капеллы. С 1896 г. – в Петербургской консерватории. Был одним из видных представителей Беляевского кружка.

¹⁶ Декорум (лат. *decorum*) – внешнее приличие, обстановка, подобающая положению.

Чёткое осознание последовательности действий в получении собственного образования, которые вели его к профессионализму, находим в рассказе Н. Ф. Финдейзена о второй встрече (во время первой была просто передана рукопись статьи о «Князе Игоре» А. П. Бородина) с В. В. Стасовым. Маститый критик задавал начинающему автору музыкальных публикаций вопросы о том, какое он получил образование, где служит, что делает и почему относится «с такой любовью к русской музыке, от которой все сторонятся и не понимают» [16, с. 240]. В ответ прозвучало: «Я ему рассказал, что к искусству пришел сам, без помощи других, переходя постепенно от более легких произведений к серьезным и крупным; что сначала относился с недоумением к русской музыке и не любил новой русской школы. Что, познакомившись ближе с последней, я понял ее, оценил и что теперь убежден, что рано или поздно ее признает и весь музык<альный> мир. Что никто не влиял на меня в этом отношении, но что имею теперь и музыкальных друзей – единомышленников, в том числе – В. В. Ястребцева» [16, с. 240]. Только после этого перешли к предмету встречи – обсуждению финдейзеновской статьи об опере¹⁷. Так начались годы творческого общения с В. В. Стасовым, которого Н. Ф. Финдейзен называл своим учителем.

Создавая «Русскую музыкальную газету», он был уверен в том, что РМГ станет основным периодическим органом для В. В. Стасова, о чём последний так писал брату (12/24 авг. 1893 г.): «Уверяет, что, во-первых, давно сам этого хотел, а во-вторых, что хочет этого для меня, потому что считает просто за стыд для всех, что мне просто негде писать, кроме “Новостей” и “Северного вестника”, да и те не надежны для меня» [12, с. 413].

Да и самому Финдейзену на сообщение о журнальном проекте он писал несколькими днями ранее (из Мюнхена; 7/19 авг<уста> 1893 г): «Ваш проект “Музыкального журнала” меня *восхищает* и *радует* до бесконечности, но не думаю, чтоб это было, в самом деле, осуществ-

¹⁷ Листок с пометками В. В. Стасова сохранился в архиве в его письмах (ОР РНБ, Ф. 816. Ед. хр. 1874. Л. 4) под заглавием: «Финдейзен: ИГОРЬ». Представляет собой краткие наброски для последующей беседы с постраничными указаниями, в которых В. В. Стасов оперирует отдельными словами, знаками препинания, многообразными подчеркиваниями (одной, двумя или тремя чертами снизу и сбоку, прямой и волнистой линией) и т. п.

вимо... На моем веку я пережил столько попыток *музыкального журнала*, что уже давно перестал верить в возможность его у нас... Никакой художественный журнал у нас *держаться не может*... Сколько их было – все до единого лопнули, особенно музыкальные... И это, заметьте, даже журналы с умеренным направлением, которые публика все-таки *скорее способна выносить*. Но журнал с настоящим, честным и светлым направлением, с радикальным, беспощадным и исключительным направлением – да кто его потерпит?! Одни постараются заплевать немедленно, прочие отойдут в сторону. Итак, по-моему, эта мечта благородная, но не осуществимая. Впрочем, если Вы готовы бросить в печку 5–10 тысяч – извольте, попробуйте, начинайте!!!»... [11, с. 214–215].

Пророчества В. В. Стасова не оправдались, и Россия получила первый долголетний специально-музыкальный журнал, который на протяжении без нескольких месяцев четверть века собирал на своих страницах информацию о музыкальной жизни всей страны: без перерывов и пропусков, с заявленной периодичностью (первые пять лет – ежемесячно, последующие – еженедельно) и увлекательным содержанием; издание, которое и сегодня остаётся существенным источником достоверных сведений о музыкальной жизни дореволюционной эпохи.

Таким образом, анализ фактов биографии незаурядного музыкального деятеля дореволюционной эпохи показал, что целенаправленный поиск собственного призвания привел Н. Ф. Финдейзена к музыке: это была та стезя, для которой он был призван на эту землю. Поняв и осознав направление собственного пути, он начал создавать себя как профессионала: юношеский кружок для изучения музыки, попытки подготовиться к поступлению в консерваторию и решение идти собственным путем – дорогой самообразования (в написании статей, брошюр, книг о музыке), в контакте с лучшими музыкантами-мыслителями России (к, примеру, с В. В. Стасовым) и хранителями памяти о недавнем прошлом (сестрой М. И. Глинки – Л. И. Шестаковой, вдовой А. Н. Серова – В. С. Серовой).

Принятию решения предшествовал очень важный этап – этап получения общего образования. Для Н. Ф. Финдейзена им стали годы обучения в Санкт-Петербургском Коммерческом училище. Несмо-

тря на определенную недооценку полученного в нём общего и специального образования, мы видим, как много он взял в этом заведении, хотя сформированные годами учебы навыки реализовывались совершенно в иной сфере деятельности. Именно умение чётко отвечать на вопрос любой сделки: что, зачем, для чего и как делается, доводить начатое дело до планируемого результата, никогда не бросать принятых к реализации планов и самостоятельно решать любые, даже самые сложные задачи – это ли не черты, отличавшие и сегодня отличающие лучших российских предпринимателей... Тщательность, педантичность, огромное трудолюбие и трудоспособность были воспитаны в семье и укрепились в стенах этого учебного заведения. И ещё одно. Провожая в последний путь П. А. Демидова, основателя училища, первые выпускники говорили: «С нашей стороны самая лучшая, самая искренняя благодарность к основателю Училища заключается в том, чтобы мы всегда памятовали и до глубокой старости исполняли те заветные слова, которыми Училище напутствовало нас в жизнь. Слова эти: “Труд и честность”» [8, с. 16].

Возможно, это и есть то «фундаментальное ядро знаний», к необходимости выявления которого мы пришли во втором десятилетии третьего тысячелетия. А на таком базисе сформированных личностных качеств можно уже растить профессионализм в любой сфере и по самым разным системам – к примеру, дистанционной...

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Архивные материалы

1. Финдейзен Н. Ф. Диплом на звание действительного члена, выданный ему Дирекцией СПб. отделения ИРМО, за № 4628. 29 дек. 1909 [Рукопись] // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 9. 2 л.

2. Петроградский археологический институт [Рукопись] : документы и материалы // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 282–290.

3. Финдейзен Н. Ф. Дневник. 12 июля 1909 – 16 марта 1920 [Рукопись] // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 374. 392 л.

4. Финдейзен Н. Ф. Заметки, планы, наброски. Разрозненные записи. 6 сент. 1891 – 17 фев. 1920 [Рукопись] // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 375. 297 л.

5. Стасов В. В. Письма (26), записки (5) Н. Ф. Финдейзену. 1891–1893. Приложения: 1) Замечания В. В. Стасова на статью Финдейзена о «Князе Игоре», 2) почтовые квитанции 3) библиографические записи В. В. Стасова и И. А. Бычкова 4) записка Стасова К. П. Глазачеву [Рукопись] // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1874. 77 л.

6. Шлезингер С. Ф. Письма (5) Н. Ф. Финдейзену. СПб. 1900–1904 [Рукопись] // ОР РНБ. Ф. 816. Ед. хр. 2027. 11 л. Приложение : автобиография С. Ф. Шлезингера.

7. Абрамычев Н. И. Автобиография. 1922 г. [Рукопись] // ОР РНБ. Ф. 816. Ед. хр. 2841. 1 л.

Публикации

8. Комаров П. В память столетнего юбилея С.-Петербургского Коммерческого училища 6 декабря 1872 г. [Текст] / П. Комаров. — СПб. : Тип. Э. Арнольда, 1872. — 20 с.

9. Космовская М. Л. Н. Ф. Финдейзен. Культурно-историческое значение наследия [Текст] : автореф. дис. ... докт. искусствоведения / М. Л. Космовская ; СПбГК. — СПб., 1998. — 32 с.

10. Ливанова Т. Н. Музыка [Текст] / Т. Н. Ливанова // История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века – начало XX века. 1871–1917 : В 2 кн. — М. : Наука, 1969. — Кн. 2, ч. 2. — С. 155–159.

11. Стасов В. В. Письма к деятелям русской культуры [Текст] / В. В. Стасов. — М. : Наука, 1967. — Т. 2. — 320 с.

12. Стасов В. В. Письма к родным [Текст] : в 2 т. / В. В. Стасов. — М. : Музгиз, 1958. — Т. 2 : 1880–1894. — 546 с.

13. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования [Текст]. — М. : Просвещение, 2011. — 48 с.

14. Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1892–1901 [Текст] / Н. Ф. Финдейзен ; вст. статья, расшифровка рукописи, исследование, комм., подготовка к публ. М. Л. Космовской. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. — 430 с.

15. Финдейзен Н. Ф. Дневники. 1902–1909 [Текст] / Н. Ф. Финдейзен / Вст. статья, расшифровка рукописи, исследование, комм., подготовка к публ. М. Л. Космовской. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2010. — 392 с.

16. Финдейзен Н. Ф. Из моих воспоминаний [Текст] : Рукописные памятники / Н. Ф. Финдейзен ; подгот. текста, вступ. ст. и примеч.

М. Л. Космовской. — СПб. : Российская национальная библиотека, 2004. — Вып. 8. — 352 с.

17. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века [Текст] / Н. Ф. Финдейзен. — М.-Л., 1928. — Т. 1. Вып. 1–3. — 364 с. ; М.-Л., 1928–1929. — Т. 2. — Вып. 4–7. — 376 с.

18. Финдейзен Н. Ф. Русская музыка в XIX в. Вместо предисловия [Текст] / Н. Ф. Финдейзен // РМГ. — 1901. — № 1. — Стб. 3–5.

19. Шлезингер С. Ф. По методе консерваторий [Текст] / С. Ф. Шлезингер // РМГ. — 1898. — № 10. — С. 851–855.

УДК 78.03 : 78.071“17/18”

Ирина Петренко

СПЕЦИФИКА АРИСТОКРАТИЧЕСКОГО ДИЛЕТАНТИЗМА: ПУТЬ ПРИНЦА ЛУИ ФЕРДИНАНДА ПРУССКОГО К МАСТЕРСТВУ МУЗЫКАНТА

«Талантами измеряются успехи цивилизации, и они же представляют верстовые столбы истории, служа телеграммами от предков и современников к потомству», — изрёк когда-то Козьма Прутков [1, с. 204]. Однако, как случается важному письму затеряться в пыльной суете почтовых перевозок, так и талант, пройдя сквозь жернова исторических событий, нередко рискует остаться не услышанным потомками. История европейской музыкальной культуры знает множество тому примеров, одним из которых стала творческая судьба принца Луи Фердинанда Прусского¹. Влиятельный политик и бесстрашный полководец, ставший для немцев олицетворением мужества и истинного патриотизма, символом нового времени, в истории музыкальной культуры оставил след как блестящий пианист и талантливый композитор, сила дарования которого в полной мере раскрылась в сочинениях камерно-ансамблевых жанров, привнеся в них веяния новой романтической эпохи.

¹ Фридрих Людвиг Христиан Гогенцоллерн, 1772–1806.

Очевидно, что достижение столь высокого уровня исполнительского и композиторского мастерства подразумевает не только наличие природной одарённости, но и специального музыкального образования, обязательного в аристократической среде Европы XVIII–XIX вв. Попытки проследить путь становления принца как музыканта были предприняты в работах немецких учёных – Р. Хана [8], Э. Позека [11], Э. Клессмана [6], Т. Дебуха [7], американского музыковеда Б. Макмёртри [10]. Поскольку большая часть личных архивов принца Луи Фердинанда, во избежание возможной утечки ценных документов, была намеренно сожжена при захвате Наполеоном прусских земель [7, с. 224], основным источником фактической информации для вышеуказанных исследований стали мемуары старшей сестры принца Луи – принцессы Луизы², опубликованные в 1912 г. [12], а также письма и воспоминания современников Луи Фердинанда. В то же время, результаты этих исследований, зачастую содержащие противоречивые выводы, не дали сколько-нибудь полной картины музыкального образования принца Луи Фердинанда Прусского.

Значимость и необходимость дальнейшей разработки указанной проблемы, решение которой помогло бы пролить свет не только на биографию Луи Фердинанда, но и на специфику аристократического музыкального образования в социально-культурных реалиях Пруссии конца XVIII – начала XIX вв., определяют *актуальность* данной работы.

Идеологическая направленность историко-музыкальных исследований советских времён предусматривала негативное отношение к аристократической среде. Сознательно обходились вниманием культурная и творческая деятельность талантливых представителей монархических династий, в том числе, принца Луи Фердинанда Прусского. Тем самым искажалась целостность исторической картины музыкальной культуры Европы. Несмотря на отсутствие подобных установок в современной отечественной науке, жизнь и творчество Луи Фердинанда и донныне не становились предметом специальных исследований в украинском музыкознании, что обу-

² Принцесса Фридерика Доротея Луиза Филиппина Пруская, в замужестве Радзивилл, 1770–1836.

славливает *новизну* данной работы. Подчеркнем, что перевод на русский язык доселе не известных иностранных текстов был осуществлён автором статьи.

Таким образом, *объект* нашего исследовательского интереса составляет обойденная вниманием отечественных музыковедов исторически значимая фигура принца Луи Фердинанда Прусского. *Предметом* рассмотрения в статье предстаёт процесс становления его как музыканта, позволяющий раскрыть особенности и возможности аристократического музыкального образования, побуждая тем самым к пересмотру оценок такового в советском музыкознании. *Цель исследования* – выявление специфики аристократического дилетантизма конца XVIII – начала XIX вв. на примере музыкального образования Луи Фердинанда Прусского. Для её достижения автором ставятся следующие *задачи*: осветить степень влияния семейного окружения на развитие музыкальных способностей принца; определить круг его возможных музыкальных наставников; раскрыть роль Я. Л. Дусика в процессе творческого становления Луи Фердинанда.

Долгое время монарший статус принца Луи Фердинанда Прусского способствовал тому, что в некоторых западноевропейских публикациях второй половины XIX – начала XX в., а также в немногочисленных более поздних работах отечественных музыковедов – в частности, И. Польской [5], Д. Житомирского [2] – бытовало мнение о принадлежности принца к числу музыкантов-дилетантов. Однако не стоит забывать, что подобные утверждения либо имели идеологическую подоплеку, либо делались со ссылкой на более ранние источники, где в понятие «дилетантизм» вкладывался смысл, не отягощенный современным негативным привкусом.

С одной стороны, «дилетантом» Луи Фердинанда можно назвать только в контексте его времени, когда знаток и любитель получали одинаковое музыкальное образование, но, с другой стороны, рассматривая профессионализм как «своеобразный способ мышления, особую способность мировосприятия через некую субъективную абстрактно-логическую структуру» [4, с. 84], а дилетантизм – как его антипод, можно предположить, что в основе любого настоящего творчества, по сути, лежит дилетантизм, поскольку структура действительности дилетанта непредвзята и незамкнута, проявляя

«естественное стремление к логической и содержательной завершенности» [4, с. 84] (то есть, в конечном счёте, к профессионализму). Однако цельность и устойчивость «субъективной абстрактно-логической структуры», которые у профессионала определяются последовательным систематическим образованием, достигается дилетантом посредством интуитивно-эвристического мышления – тернистым путём «проб и ошибок». Процесс творческого становления принца Луи Фердинанда Прусского в полной мере сочетал и то, и другое.

Досадным препятствием для современных исследований служит то обстоятельство, что архивные документы, чудом сохранившиеся, пройдя через лабиринты событий наполеоновских войн, и ныне находящиеся в весьма ограниченном доступе, не содержат достаточной информации для ответа на вопрос: «Кто направлял и развивал музыкальный талант Луи Фердинанда Прусского?». Путь к мастерству пианиста, игра которого считалась «поразительной и превзойдённой лишь единицами» [7, с. 52], на сегодняшний день можно проследить с большим трудом. Впрочем, подобным вопросом не раз задавались и современники принца. «Имелся только один предмет, к которому Луи готовился с предельной собранностью и со всем усердием и серьёзностью, на которые только был способен, с терпением и постоянством, которые отсутствовали в других направлениях. Это была музыка. В нём были сокрыты большие способности к разучиванию и исполнению. Он мог заниматься на фортепиано часы напролёт, пытаясь проникнуть в глубины этого великолепного искусства и постичь секреты композиции, поскольку свои, восхваляемые всеми, ранние навыки считал недостаточными. Кто же, давая ему первые наставления, направлял этот счастливый Дар?» [13, с. 96].

Этот вопрос в той же мере касается и общего образования юного Луи Фердинанда. Принц сообщает в письме к любимой сестре Луизе: «Моё воспитание и обучение регулярно прерывалось, подчиняясь постоянным изменениям и колебаниям настроений моих родителей. К сожалению, при выборе преподавателя или метода они переходили от слепого доверия к полному презрению» [11, с. 148]. Мемуары принцессы Луизы Радзивилл отчасти проливают свет на эту проблему: «Вскоре после этого я получила гувернантку, а мои братья – учителя, господина Бербаума – добросовестного, хорошего, мягкого

и благочестивого человека» [12, с. 11]. Его сменил профессор Гросшайм. «Мой отец, по рекомендации знакомых, пригласил для братьев преподавателя – профессора Гросшайма. Он обучал нас истории, географии, счёту, немецкой грамматике, естествознанию и морали, а также объяснял нам все минимально полезные вещи» [12, с. 18].

С 1780 по 1787 г. Луи Фердинанд вёл тетрадь, озаглавленную «*Livre de Lecture et d'extrait pour le P. Louis 1780*» («Книга для записей по чтению П[ринца] Луи 1780»), где делал сообщения о прочитанной литературе и снабжал их комментариями и пометками. Судя по конспекту, Луи Фердинанд получил блестящее образование в области литературы [6, с. 6]. На обложке тетради совсем ещё юный принц нарисовал сцены битвы, а также нотные знаки [6, с. 7], ныне воспринимающиеся весьма символично, поскольку именно ратные подвиги и мастерство музыканта в равной степени вписали имя Луи Фердинанда Прусского в европейскую историю.

Первые упоминания о музыкальных способностях принца также принадлежат его сестре Луизе, которая осенью 1783 г. писала в своём дневнике о значительном прогрессе 11-летнего Луи Фердинанда в овладении фортепиано, а его брата Генриха – скрипкой [12, с. 18].

В это время отец Луи Фердинанда содержал небольшую придворную капеллу, где юный принц мог получать практические советы по освоению инструментов и музыкальной грамоты. «Существовавшая с 1782 г. капелла принца Фердинанда была очень мала, однако имела в своём составе несколько превосходных музыкантов, в том числе, и отличного скрипача Раба» [7, с. 53]. Отметим, что семейство Гогенцоллернов имело крепкие культурно-музыкальные традиции, заложенные ещё Фридрихом II Великим (1712–1786) – королём, вошедшим в историю музыки как талантливый композитор и исполнитель, безгранично преданный флейте.

До 1787 г. Луи Фердинанд поддерживал тёплые отношения со своей тёткой – принцессой Анной Амалией Прусской (1723–1787). Несмотря на скудность исследований в области взаимоотношений принца Луи Фердинанда и Анны Амалии – талантливой исполнительницы на органе, клавире и композитора, – авторы едины во мнении, что именно она дала решающие импульсы в музыкальном образовании и развитии юного Луи Фердинанда [8; 7].

Активно обучаться композиции и игре на музыкальных инструментах – клавесине, органе, лютне, флейте, – младшая сестра Фридриха Великого смогла только после смерти отца, ненавидевшего музыку, и лишь в 35 лет позволила себе роскошь иметь личного придворного музыканта. Им стал И. Ф. Кирнбергер – ученик и последователь И. С. Баха, автор фундаментального трактата «Искусство правильной музыкальной композиции» (1774). Изложенные в нём попытки найти компромисс между учением Рамо и практикой генерал-баса получили всеобщее европейское признание и легли в основу обучения «сотни, если не тысячи музыкантов классической эпохи в Германии и Австрии» [3, с. 15].

Принцесса полностью разделяла музыкально-эстетические взгляды своего учителя, почти три десятилетия совершенствуя мастерство «правильной композиции». Кроме того, Анна Амалия собрала уникальную в своём роде коллекцию нот и манускриптов, центральное место в которой заняли рукописи И. С. Баха. Фонды так называемой «Библиотеки Амалии» также включают в себя произведения И. Ф. Агриколы, И. Г. Грауна, И. А. Хассе, Г. Ф. Генделя, Дж. Палестрины, К. Ф. Э. Баха. Принцесса Анна Амалия ревностно оберегала свои фолианты, допуская к ним лишь избранных, в числе которых был и любимый племянник – принц Луи, жадно стремившийся к познанию музыки [12, с. 28].

Принцесса с почти болезненной требовательностью относилась к исполнению собственных сочинений, и мало кто из высокопрофессиональных музыкантов, в любое время находившихся в её распоряжении, мог похвастаться её доверием. В то же время, она смело вверяла свои детища племяннику, высоко оценив его музыкальный талант. Луиза Радзивилл вспоминала, что «принцесса Амалия испытывала очевидную привязанность к принцессе Фредерике и к моему брату Луи Фердинанду <...>. Она дарила ему ценные книги и другие прекрасные вещи, в своих дворцах она могла играть с ним на органе церковную музыку и фуги, сочинённые ею с большим талантом. Она часто повторяла, что мой брат унаследует всё её имущество» [12, с. 29]. Принц Луи с большой долей иронии относился к ханжеству и старомодности музыкальных вкусов пожилой тётушки, в шутку называя её «старой ведьмой», что, однако, не помешало ему под её чутким

руководством освоить законы контрапункта. Сочинённая принцем фортепианная fuga g-moll op. 7 – единственная из дошедших до нас – является ярким тому примером.

Говоря о семейном окружении Луи Фердинанда, нельзя не упомянуть принца Генриха Прусского (1726–1802), в значительной мере повлиявшего на развитие музыкальных талантов племянника. Принц Генрих, как и его старший брат – король Фридрих Великий – и сестра – принцесса Анна Амалия Пруская – был человеком все-сторонне одарённым. Однако его культурная деятельность, равно как и военно-политическая, долгое время оставалась в тени славы его легендарного брата. В то же время, в своём поместье в Рейнсберге принц Генрих смог создать уникальную культурную среду, которая в своих музыкально-эстетических основах была намного гибче и современнее, нежели при дворе его царственного брата. Его собственная капелла, в составе которой, кроме прочих, трудились Й. П. Саломон, Й. А. Ф. Шульц, К. Калькбреннер, во время Семилетней войны была отмечена И. Н. Форкелем как лучшая в Германии [7, с. 68]. Репертуар этого коллектива строился не только на традиционных для прусского двора сочинениях К. Г. Грауна, Й. С. Баха, И. Ф. Кирнбергера, но и пополнялся творениями Й. Гайдна, В. А. Моцарта, К. В. Глюка.

Сверх того, в Рейнсберге при Генрихе сооружают дорогостоящий театр для драматических и оперных постановок, способный вместить до 350 зрителей, где сам принц нередко выполнял обязанности директора и режиссера. Генрих слыл страстным почитателем французской оперы, поэтому труппа его театра была приглашена из Франции, а либретто спектаклей, многие из которых он писал сам, были созданы согласно последним веяниям парижской моды. Не последнее место в его увлечениях занимало музицирование – принц прекрасно владел виолой да гамба.

Семейная жизнь принца Генриха (равно как и короля Фридриха Великого, и принцессы Анны Амалии) не сложилась. У него не было собственных детей, и, видимо, поэтому все нерастраченные отцовские чувства этого с виду чёрствого, молчаливого человека были обращены на любимого племянника – принца Луи Фердинанда. Об этом, в частности, упоминает Луиза Радзивилл: «Я нахожу его [*принца Генриха*] весьма любезным с Луи, и не раз замечала, как ра-

дует его присутствие моего брата в Рейнсберге. Кроме того, он согласен с Луи во всех отношениях» [12, с. 138].

Генрих всячески поддерживал племянника и, фактически один из семьи, представлял его интересы перед королём, видя в Луи Фердинанде «единственного человека, что однажды поможет Пруссии выбраться из болота, в котором она рискует завязнуть ещё глубже» [15, с. 396]. Дядюшка сожалел лишь о том, что принцу Луи суждено было «родиться в стране, где глупая злость, раболепие и зависть подавляют каждого гениального человека и приводят в отчаяние мелочностью, интригами и дурным эпилогом. <...> Если бы в этой стране для него существовали достойные примеры для подражания, то, пожалуй, с их помощью он бы действительно стал бы тем, кем создала его природа, но вместо хорошего воспитания он получил лишь глупые упрёки, и нет никого, кто хотел бы стать его наставником» [15, с. 370].

Несомненно, в лице принца Генриха Луи Фердинанд обрёл искреннего друга и единомышленника, во многом именно благодаря поддержке и опеке которого его музыкальный талант стремительно расцветал. Творческая культурная атмосфера, царившая в Рейнсберге, была очень притягательна для Луи Фердинанда, поэтому он при любой возможности спешил воспользоваться гостеприимством дяди. Подтверждение этому мы находим в воспоминаниях Луизы Радзивилл о ноябре 1800 г.: «Луи останавливался у нашего дяди в Рейнсберге. Он [*принц Генрих*] попросил у короля разрешения оставить при себе моего брата на неопределённый срок. Луи очень нравится в Рейнсберге. Зная его страсть к музыке, капелла принца предоставляет ему любую желаемую помощь. Дядюшка позволял исполнять его сочинения и был счастлив помочь брату всё больше и больше развивать его музыкальный талант» [12, с. 315].

Поиски музыкального наставника Луи Фердинанда Прусского привели автора статьи к работе немецкого исследователя Тобиаса Дебуха [7], в которой особое внимание уделено персоне генерала Фридриха Вильгельма фон Бюлова, барона (позже графа) фон Денневитц (1755–1816). Высокообразованный офицер, потомок старинного дворянского рода, во время французского похода зимой 1792–1793 г. он служил при принце адъютантом и фактически был главой его сви-

ты. Напомню, что Франкфурт-на-Майне был освобождён от французов в декабре 1792 г., там же зимой квартировал и двор Луи Фердинанда. По сравнению с прежним ходом войны, пребывание во Франкфурте было спокойным, что давало возможность принцу погрузиться в мир культурных наслаждений, в частности, посетить театральные постановки – комедию Генри Бекса «Мученица» и зингшпиль Карла Диттерса «Доктор и аптекарь» [6, с. 53].

Однако больше всего Луи Фердинанда увлекали музыкальные занятия, которые нередко проходили совместно с бароном фон Бюловым. Карл Август Фарнхаген фон Энзе, знаменитый немецкий критик и переводчик, муж Р. Левин – близкой подруги принца, пишет в этой связи: «Гениальный принц Луи Фердинанд, страстно любивший музыку и игравший на фортепиано с огромным мастерством, привлекал Бюлова, и, в итоге, он сам отдавался искусству с таким же усердием и едва ли с меньшим талантом...» [14, с. 33]. Граф действительно был одарённым опытным музыкантом, который не только прекрасно владел фортепиано, но ещё в родном доме постиг азы теории музыки и композиции, что даёт возможность немецкому исследователю «с максимальной вероятностью рассматривать его как потенциально-го учителя или, по крайней мере, советчика 19-тилетнего Луи Фердинанда в сфере музыки» [7, с. 54].

После заключения Базельского мира военные действия между Пруссией и Францией были временно прекращены, и барон фон Бюлов выбыл из ставки принца, а сам Луи Фердинанд 23 февраля 1795 г. был назначен главой Магдебургского округа. В глуши прусской провинции, коей тогда был Магдебург, принц много времени уделял музыкальным занятиям. Луи с большим недоверием относился к хвалебным отзывам в адрес своих музыкальных талантов и беспрестанно работал над их развитием. В одном из писем принцу Людвигу Прусскому он с досадой сообщает, что «наш безнадежный и скучный гарнизон уничтожил весь мой музыкальный гений. Я обещал принцессе Фредерике сочинение, однако, несмотря на то, что я изучил теорию композиции, я не могу создать ничего, что было бы достаточно хорошо, чтобы быть подаренным ей» [11, с. 82].

Доподлинно не известно, были ли это самостоятельные попытки совершенствования мастерства либо занятия с наставником, однако

уже через год в Берлине великий Бетховен восторженно отозвался об игре принца, подчеркнув, что тот «играет не как монарх, а как настоящий пианист» [7, с. 77]. Безусловно, подобный комплимент, прозвучавший в присутствии короля, мог быть лишь данью уважения монаршей семье. Но, в то же время, факт посвящения Бетховеном своего Третьего фортепианного концерта Луи Фердинанду Прусскому и приуроченная к приезду принца в октябре 1804 г. закрытая премьера Третьей (будущей «Героической») симфонии скорее свидетельствуют об искреннем восхищении Бетховена талантом последнего.

Мастерское владение принцем фортепиано не осталось незамеченным и в прусской прессе. В июне 1803 г. «Allgemeine Musikalische Zeitung» упоминает имя Луи Фердинанда в репортаже из Магдебурга: «В целом в Магдебурге среди любителей музыки есть несколько превосходных пианистов, среди которых первую ступень занимает принц Луи Фердинанд Прусский...» [7, с. 54].

В некоторых источниках учителем Луи Фердинанда называют Генриха Герхарда Ленца (1764–1839) – известного музыканта, представителя «блестящего» стиля, автора популярных квартетов и фортепианных произведений [8; 9]. Однако данное утверждение вызывает сомнения, обоснованные тем фактом, что ни в одном из имеющихся на сегодняшний день в распоряжении исследователей документов, написанных самим принцем либо людьми из его близкого окружения, имя Ленца не фигурирует. По авторитетному мнению Т. Дебуха, «подобная гипотеза, не в последнюю очередь, основывается на собственных высказываниях Ленца, появившихся, однако, только после смерти Луи Фердинанда» [7, с. 56]. Так, в 1812 г. влиятельная газета «Allgemeine Musikalische Zeitung», сообщая о выступлении Ленца, отмечает его статус «преподавателя фортепиано и композиции покойного принца Луи Прусского» [8, с. 36].

Попытки исследователей определить временной промежуток, в котором их сотрудничество было бы возможно, приводят к противоречивым результатам. Знаменитый польский музыковед З. Лисса утверждает, что Г. Г. Ленц был нанят принцем в 1795 г. и служил до 1802 г., пока Я. Л. Дусик не пришёл ему на смену [9, с. 617]. В то же время, Р. Хан, так же как и Б. Макмёртри, датирует их знакомство 1796 г., кроме того, американская исследовательница констати-

рует: «Он [*Луи Фердинанд*] напрасно пытался нанять его в качестве учителя по композиции, поскольку Ленц не желал быть привязанным к Магдебургу» [10, с. 67]. Т. Дебух рассматривает лишь две потенциальные возможности этого, по его мнению, кратковременного контакта: в Магдебурге или осенью 1796 г. в Лемо, куда принц был командирован для обеспечения безопасности границы между Пруссией и Францией.

В этой связи остаётся добавить, что, несмотря на спорность гипотезы о причастности Г. Ленца к музыкальному образованию принца, в сочинениях Луи Фердинанда ясно просматривается стремление к виртуозности, присущей «блестящему» стилю, а также доскональное знание законов музыкальной гармонии, которые могли быть унаследованы от Г. Ленца.

Доныне внимание исследователей не касалось взаимоотношений принца Луи Фердинанда Прусского и Фридриха Генриха Гиммеля – придворного капельмейстера прусских королей Фридриха Вильгельма I и Фридриха Вильгельма II, блестящего пианиста-виртуоза, получившего признание не только при дворе, но и в музыкальных кругах сведущей берлинской публики. С 1800 г. Гиммель был нередко замечаем в ближайшем окружении принца, он же является адресатом посвящения первого изданного принцем сочинения – Фортепианного квинтета c-moll op. 1 (1803). Уже само необычное для того времени посвящение (традиционно придворные капельмейстеры посвящали свои опусы особам королевской крови, а не наоборот!) свидетельствует об особых доверительных отношениях между музыкантами, которые могли происходить и в плоскости «наставник – ученик», однако каких-либо письменных подтверждений этому факту автору статьи обнаружить не удалось.

На сегодняшний день доподлинно известно лишь об одном учителе Луи Фердинанда – знаменитом чешском музыканте, талантливом композиторе, успешном педагоге и блестящем пианисте-виртуозе – Яне Ладиславе Дусике, в отечественном научном пространстве более известном под именем Жан Дюссек. Первое знакомство принца с ним состоялось ещё в 1800 г. в Гамбурге, однако тесное сотрудничество началось немногим позже. Творческий и дружеский тандем Яна Дусика и Луи Фердинанда Прусского просуществовал с мая 1804 г. до

трагической смерти принца в октябре 1806 г. До встречи с Дусиком в композиторском багаже Луи Фердинанда были сочинения оп. 1, 3, 7, 9, 13; при этом работа над большинством из них осуществлялась до 1800 г. (исключение составляет лишь квинтет оп. 1, опубликованный в 1803 г. и сочинённый незадолго до этого).

Духовная близость Луи Фердинанда и Яна Ладислава Дусика, их преданность музыке и искренняя дружеская привязанность скрепила этот плодотворный творческий союз. Встреча с чешским музыкантом стала «водоразделом» в творчестве принца, условно разграничив два этапа – период до появления Я. Л. Дусика в окружении Луи Фердинанда и – после такового [7, с. 222]. Так, до осени 1804 г. были завершены оп. 2 и 6, зимой 1804–1805 г. – оп. 8, 11, 12. Все остальные работы были закончены зимой 1805–1806 г. и весной 1806 г. Сотрудничество с Дусиком стало катализатором процесса кристаллизации зрелого индивидуального композиторского стиля Луи Фердинанда. Кроме того, стараниями Яна Ладислава были изданы почти все сочинения принца.

Героическая гибель принца в октябре 1806 г. в сражении с наполеоновской армией стала трагедией и для Дусика, реакцией на которую стало написание чешским музыкантом фортепианной сонаты *fis-moll* оп. 61 «Elegie harmonique sur mort du Prince Louis Ferdinand de Prusse»³, ставшей своего рода музыкальным памятником другу и покровителю.

Подводя итоги, подчеркнём, что принц Луи не получил фундаментального музыкального образования и, в определённой мере, оставался самоучкой, чьё развитие бессистемно корректировалось музыкантами различного профессионального уровня и эстетических взглядов. Однако, возможно, именно эти, на первый взгляд, негативные, факторы и позволили направить развитие его таланта в русло, свободное от традиционных канонических рамок, до некоторой степени ограничивающих творческий поиск. За отмеренный ему судьбой короткий срок Луи Фердинанд прошёл путь от банального подражателя (в первую очередь, Бетховену) до самобытного мастера, творчество которого, преодолевая границы классического стиля, наряду

³ «Гармоническая элегия на смерть принца Луи Фердинанда Прусского».

с музыкальным наследием Ф. Шуберта и К. М. Вебера, открывает в европейской музыкальной культуре первые страницы романтизма.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Голуб В. *Мудрость веков. Мысли и афоризмы великих [Текст]* / В. Голуб. — М. : Сова, 2009. — 224 с.
2. *Житомирский Д. Роберт Шуман [Текст]* / Д. Житомирский. — М. : Музыка, 1968. — 880 с.
3. Кириллина Л. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века [Текст]* / Л. Кириллина. — М. : Издательский дом «Композитор», 2007. — Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — 224 с.
4. Пацук А. *Профессионализм и дилетантство [Электронный ресурс]* / А. Пацук // *Химия и жизнь*. — 1982. — № 10. — С. 84. — Режим доступа : <http://omdp.narod.ru/gip/profdil.htm>.
5. Польская И. И. *Четырехручные фортепианные сочинения Шумана и их жанровая эстетика [Текст]* / И. И. Польская // *Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы ; сб. науч. тр. ; под ред. Г. И. Ганзбург-га*. — Харьков : Каравелла, 1997. — С. 101–111.
6. Kleßmann E. *Prinz Louis Ferdinand von Preußen. Soldat – Musiker – Idol [Text]* / Eckart Kleßmann. — München : Diederichs, 1995. — 309 s.
7. Debuch T. *Prinz Louis Ferdinand von Preußen (1772–1806) als musiker im soziokulturellen Umfeld seiner Zeit [Text]* / Tobias Debuch. — Berlin : Logos, 2004. — 277 s.
8. Hahn R. *Louis Ferdinand von Preußen als Musiker. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Frühromantik [Text]* / Robert Hahn. — Diss. — Breslau : Univ., 1935. — 119 s.
9. Lissa Z. *Lentz [Text]* / Zofia Lissa // *Blume, Friedrich (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. — Kassel : BärenreiterVerlag, 1960. — Band 8. — S. 617.
10. McMurtry B. H. *The music of Prince Louis Ferdinand [Text]* : Diss. / Barbara Hughes McMurtry. — University of Illinois. Ann Arbor, 1972. — 360 p.
11. Poseck E. *Louis Ferdinand Prinz von Preußen. Eine Biographie [Text]* / Ernst Poseck. — Berlin : Siegismund Verlag, 1943. — 290 s.
12. Radziwill, Fürstin von, geb von Castellane, E. von Kraatz Luise von Preussen : *Fürstin Anton Radziwill : fünfundvierzig Jahre aus meinem Leben (1770–1815) [Text]* / Luise Radziwill, Fürstin ; Marie Dorothea Elisabeth de

Castellane Radziwill, Fürstin ; E. von Kraatz. — Braunschweig : G. Westermann, 1912. — 384 s.

13. *Varnhagen von Ense, K. A. Galerie von Bildnissen aus Raheis Umgang und Briefwechsel [Text] / Karl August (Hrsg.) Varnhagen von Ense. — Leipzig : Gebrüder Reichenbach, 1836. — I Bd. — 300 s.*

14. *Varnhagen von Ense, K. A. Leben des Generals Grafen Bülow von Dennewitz [Text] / Karl August Varnhagen von Ense. — Berlin : Reimer, 1853. — 462 s.*

15. *Ziebura E. Prinz Heinrich von Preußen [Text] / Eva Ziebura. — Berlin : Stapp Verlag, 1999. — 495 s.*

УДК 78.27

Наталія Мариняко

ПОСТАТЬ МИХАЙЛА СКОРУЛЬСЬКОГО В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ СОЦІУМІ

Різноманітний етнічний склад населення Житомира і губернії в цілому став одним з вирішальних чинників зародження та формування своєрідної духовної атмосфери кінця XIX – початку XX ст. Ця атмосфера складалася у переплетінні культур, мов, традицій, різних видів мистецтва, як народного, так і професійного. Українське, російське, польське населення століттями живучи поруч, не замикалося у своїй мові, культурі, традиціях. Тому з житомирським середовищем пов'язано багато відомих діячів культури різних національностей, таких як Юзеф-Ігнацій Крашевський, Олександр Купрін, Джозеф Конрад (Юзеф Коженювський), Володимир Короленко – прізвища, знані не тільки в Україні, а й в цілому світі. Значну роль у формуванні культурного обличчя житомирського краю відігравали музиканти польського походження, серед яких найбільш яскравою особистістю був Юліуш Зарембський, один з найобдарованіших польських музикантів другої половини XIX ст.

Активна співпраця представників різних національностей у творенні культурних цінностей, зокрема, *обмін педагогічним та виконавським досвідом між музикантами – представниками різних на-*

ціональних шкіл – спричинило зростання професіоналізму місцевих митців та інтеграцію їх в загальноукраїнський та світовий культурний простір. Специфіка даного процесу, обумовлена тогочасними суспільно-історичними реаліями, полягала у тісній взаємодії української, російської, польської компонент як невід’ємних складових культури краю. Таким чином, мистецьке життя Житомира відзначалося взаємопроникненням регіональних, загальнонаціональних та європейських культурно-мистецьких традицій.

Вплив «житомирського феномену» відчувається у творчості такого визначного українського композитора, як М. А. Скорульський. Інтенсивне, насичене музично-театральними і концертними подіями життя міста у значній мірі позначилося, насамперед, на *формуванні музичного світогляду* майбутнього композитора і на його рішенні стати професійним музикантом.

Про життя і творчість М. А. Скорульського писали М. П. Загайкевич, К. І. Шамаєв, В. Г. Скороход, дочка композитора Н. М. Скорульська, його онука Р. Н. Скорульська та інші дослідники. Однак цілеспрямовані спроби оцінити значення духовного зв’язку композитора із культурним середовищем міста, де він жив тривалий час, через висвітлення специфіки «житомирського феномену», детально відстежуючи його роль у творчому житті М. Скорульського, авторів не відомі.

Мета даної публікації – на прикладі мистецького життя Житомира виявити, як духовна атмосфера міста утворила сприятливе підґрунтя для творчого становлення видатного музиканта М. А. Скорульського, надбання якого стало вагомим внеском у національну культуру України.

Михайло Адамович Скорульський народився 1887 р. у Києві, а у 1895 р. сім’я Скорульських переїхала до Житомира. Майбутній композитор виховувався в родині, де йому прищепили любов до музики і зацікавленість мистецтвом. Мати Михайла Скорульського, Ніна Олексіївна Бикова, закінчила Київське музичне училище і була чудовим акомпаніатором, про що свідчить той факт, що, коли 1930 р. у Житомирі виступав Ф. І. Шаляпін, Н. Бикову було запрошено акомпанувати славетному співакові. Ф. І. Шаляпін був у захваті від її виконання і подарував їй своє фото із зворушливим написом «Нине Алексеевне Быковой от души. Ф. Шаляпин. Житомир,

30/V 1930 г.» [3, с. 277]. Ніна Олексіївна, чудова інтелігентна людина і прекрасна піаністка, яка вчилася у відомого київського педагога В. Пухальського, брала активну участь у концертному житті міста. Вона й зацікавила хлопчика музикою.

Дуже часто на афішах прізвище Н. О. Бикової зустрічається поряд з іменем Л. М. Местечкіна – видатного педагога-піаніста, центральної постаті в музичному житті Житомира. Ці прекрасні музиканти брали участь майже у всіх засіданнях ІРМТ, які присвячувалися творчості того чи іншого композитора, або музиці якоїсь країни чи епохи.

Батько Михайла Скорульського, Адам Петрович, був дуже ерудованою людиною, закінчив Київський університет, добре знав і любив музику, був прекрасним віолончелістом і час від часу грав у ансамблях. Мовою, якою спілкувалися у родині, була польська, але Михайло Адамович, як освічена інтелігентна людина, вільно володів німецькою, французькою, знав латину і, як музикант, італійську, та, звісно, російську й українську.

У 1898 р. М. Скорульський поступив до Першої чоловічої гімназії Житомира. В гімназії панувала атмосфера творчості, проводилися музично-театральні вечори. Учні співали в хорі, грали в симфонічному оркестрі, музикували, використовуючи для цього кожен вільну хвилину. Високий загальний рівень культури, що панував у гімназіях, приводив до того, що й учні, й викладачі були дієвими особами єдиного процесу творення культурних здобутків. Окрім своєї фахової дисципліни, вони займалися мистецько-просвітницькою діяльністю. Ідея естетичного виховання знаходила всіляку підтримку у поборників прогресивної педагогіки. Залучення до музичної культури, будь то заняття на інструменті, спів в хорі, гра у спектаклі або безпосередня виконавська та слухацька участь в учнівських концертах, ставало дієвим засобом естетичного виховання гімназистів.

Але обставини склалися таким чином, що М. Скорульський був змушений припинити навчання у гімназії і перейти до музичних класів житомирського відділення ІРМТ (1906). Він бере уроки фортепіанної гри у Л. Местечкіна, вивчає гармонію та контрапункт. Одночасно з навчанням М. Скорульський виступає у концертах, які влаштовувалися музично-артистичним товариством місцевого відділення ІРМТ. Цікаво ознайомитися з програмою одного з цих концертів: «Первый

ученический вечер музыкальных классов ИРМО, состоявшийся 1 ноября, в общем дал положительный результат. Исполнители-ученики показали, что дело преподавания игры на различных инструментах (преобладали пианисты) поставлено прочно и, что если не все достигли из них той степени музыкального развития (со стороны техники), когда приходится уже развивать художественный вкус, то во всяком случае, все без исключения, успели приобрести правильную постановку, свободу необходимых движений и уверенность, – качества, без которых дальнейшее усовершенствование бессмысленно. (Принимали участие: уч. Сенкевич кл. г. Местечкина – 1 ч. скрипичной сонаты Бетховена № 5, исп. партию ф-но, ученики Разосимый, Шимановский – скрипка, г. Скорульский, класс Местечкина, исполнил четыре вещицы Шумана, соната Аренского № 1 для 2-х роялей была исполнена учениками Капелистом и Скорульским)» [2, с. 4].

З наведеного далі можна зробити висновок, що М. Скорульський як піаніст-виконавець сягнув високого рівня майстерності: «2-й ученический вечер музыкальных классов местного отделения РМО, состоявшийся 23 ноября, был посвящен камерной музыке. Программу представили как всегда солидно и толково, исполнение тщательно и серьезно. Трио (№ 5) Гайдна было исполнено – Хандрос (рояль), Разосимым (скрипка), Яньшиновым (виолончель) довольно стройно. Весьма симпатичное впечатление произвело исполнение сонаты для двух роялей Моцарта, хотя силы исполнителей были неравны (Ляндебургская во многом уступала талантливой Сенкевич), что изредка отражалось на стройности передачи. С большой выдержкой была проведена Капелистом и Разосимовым соната для фортепиано и скрипки Бетховена. В заключение была исполнена Скорульским соната *fis-moll* Шумана. Уже одно то, что вся соната была сыграна наизусть, свидетельствует о выдающейся музыкальной памяти, выдержанность же и осмысленность исполнения говорит о недюжинных музыкальных способностях, о вдумчивости и серьезности исполнителя» [1, с. 3].

Таким чином, *тогочасна система освіти надавала можливість для всебічного, зокрема, й естетичного, розвитку особистості. Викладання іноземних мов (німецької, французької) на належному рівні, заняття музикою, танцями, виховання доброго смаку – все це створювало надійну основу для формування висококультурної інтелігентної*

людини. Недарма в стінах житомирської гімназії, окрім Михайла Скорульського, навчалися у різні роки такі, в майбутньому видатні, постаті, як відомі музиканти – Юліуш Зарембський, Микола Тутковський, Юзеф Турчинський¹, Теофіл Ріхтер (батько Святослава Ріхтера), Борис Лятошинський, а також письменник-демократ В. Короленко, та інші, менш відомі, особи, котрі зробили вагомий внесок в утворення унікальної мистецької атмосфери Житомира. Якщо взяти до уваги, що культура, мистецтво та виховання – це основа цивілізованого суспільства, то стає зрозумілим, чому так багато уваги надавалося цим чинникам у дореволюційній системі освіти молоді.

Як педагог, М. Скорульський розпочав свою діяльність, ще навчаючись у музичних класах (йому довірили викладати обов'язкове фортепіано), і виявив неабиякі педагогічні здібності. Вже під час навчання М. Скорульський стає знаним у Житомирі, беручи участь у багатьох концертах та виконуючи твори як європейської класики, так і свої власні [4, с. 26].

У 1910 р. М. Скорульський витримав іспити у Петербурзьку консерваторію. Він навчається одночасно на двох факультетах – теорії композиції та фортепіанному. Теоретичні дисципліни вивчає у М. Штейнберга, Й. Вітоля і В. Калафаті, фортепіано – у професора А. Єсипової. Петербурзьку консерваторію в той час очолював О. Глазунов і 11 травня 1914 р. він підписав документ про закінчення М. Скорульським консерваторії за курсами теорії композиції і спеціального фортепіано.

У 1915 р. М. А. Скорульський повертається до міста своєї юності, і в Житомирі з'являється симфонічний оркестр під його керуванням. Як людина всебічно обдарована, М. А. Скорульський мав добрі диригентські якості – чіткий, зрозумілий, ясний жест: «Михаил Адамович, мягкий, чуткий и терпимый в быту, был непримирим и бескомпромиссен в вопросах репертуара, качества исполнения, художественной требовательности» [3, с. 59].

Високоосвічений музикант, чудова людина, віддана справі розповсюдження та пропаганди серйозної музики, М. Скорульський став

¹ Ю. Турчинський – піаніст, педагог, музикознавець, учень А. Осипової та, пізніше, Ф. Бузоні – навіть товаришував із Михайлом Скорульським під час навчання у гімназії [5].

душею оркестру, і невдовзі цей колектив став тим центром у культурному житті Житомира, навколо якого згуртувалися музичні сили міста. За часи свого існування Житомирський симфонічний оркестр зріс до 57 осіб і, завдячуючи майстерності, вимогливості й таланту свого художнього керівника, був здатний виконувати найтонші задуми диригента.

Духовна атмосфера Житомира колись надихнула юного М. Скорульського – він присвятив своє життя музиці, її високому мистецтву. Та настав час, коли і сам М. Скорульський почав активно впливати на розвиток творчої атмосфери міста.

У 1918 р. подружжя Скорульських (дружина Михайла Адамовича – Людмила Мефодіївна Андрієнко – закінчила Петербурзьку консерваторію по класу вокалу у С. М. Гладкої) відкриває у місті музично-вокальну студію. У студії викладалися: спів, гра на фортепіано, теорія композиції та всі теоретичні предмети в обсязі вимог консерваторських програм [4, с. 26].

Отже, «Житомирський феномен» культурного середовища міста не зник і після 1917 р. В місті ще жили та активно творили культурні, освічені, високоморальні люди, і Скорульські були серед цих людей. Віддані своїм ідеалам, вони і в нових суспільних умовах намагалися пропагувати взірці серйозного, високого мистецтва – необхідної складової культурного життя.

Продовжуючи педагогічну діяльність, М. Скорульський разом з дружиною керував оперно-драматичною студією Будинку освіти Губвійськомату. Він ставить на підмостях студії опери А. Арєнського («Рафаель» – уперше у Житомирі), П. Чайковського («Євгеній Онегін», фрагменти з «Пікової дами») та інші.

Коло інтересів Скорульських не обмежується суто музикою – в 20 роках минулого століття вони засновують у Житомирі балетну студію, викладати в якій Л. М. Андрієнко-Скорульська запросила балетмейстера імператорського балету з Петербургу М. Л. Гавліковського, котрий свого часу був партнером всесвітньо відомої Анни Павлової.

М. А. Скорульський постійно підкреслював тісний зв'язок між собою слов'янських культур і особливе значення народної музики для композиторської творчості. Прагнучи розкрити її багатства засобами інструментального ансамблю, М. А. Скорульський у 1920 р. написав

Квінтет на українські теми для двох скрипок, альту, віолончелі та фортепіано. Цей твір (а також Тріо До-дієз мажор для фортепіано, скрипки та віолончелі) звучав у всіх авторських концертах, що відбувалися у залах Житомирського кредитного товариства, музичного училища та 7-ої трудшколи. Тріо було вперше виконане у 1924 р. таким складом: фортепіано – автор, М. А. Скорульський, скрипка – В. Г. Скороход, директор 7-ої трудшколи, віолончель – В. Ю. Коломойцев, викладач математики. Тріо мало великий успіх. У житомирській газеті «Радянська Волинь», в котрій у той час працював І. А. Кочерга, було надруковано схвальну рецензію і на твір, і на гру його виконавців. У подальшому тріо неодноразово звучало в тому ж складі на концертах у Житомирі.

Під час перебування в Алма-Аті в роки Другої Світової війни, коли його, як і багатьох, було відірвано від власного коріння, М. А. Скорульський захопився вивченням музичної культури казахського народу. Звернувшись до джерел казахської народної пісні, композитор створив унікальний за своєю майстерністю і хистом Другий квінтет для двох скрипок, альту та фортепіано.

У 1948 р., після повернення до Києва, навіть коли тяжка хвороба прикувала М. А. Скорульського до ліжка, композитор закінчив оперу «Свіччене весілля» за драмою свого житомирського товариша І. А. Кочерги. І, хто знає, якби не чарівна природа Волині, може, не з'явився би в балетному втіленні і геніальний твір Л. Українки – «Лісова пісня»? Його поява є яскравим свідченням того, що в останні роки життя М. А. Скорульський подумки повертався на рідну Волинь, пригадуючи її казкові ліси, її дивовижну природу, яка надихнула композитора на написання його вершинного твору, одного з найкращих українських балетів – «Лісової пісні».

Висновки. Відлуння житомирського періоду життя, цього дивного поєднання чарівної природи Волині, неординарної духовної атмосфери Житомира і невичерпних джерел народної пісенної творчості до самого кінця живило творчість М. А. Скорульського.

Феномен житомирського оточення можна відзначити тим, що в невеликому місті серед інтелігенції постійно підтримувався дуже високий потенціал творчого культурного буття. Діяльність мистецьких та артистичних товариств міста, громадських об'єднань, навчаль-

них закладів, театральних труп була *грунтом для появи знакових по-
статей національної культури* (іноді, й, світової), які, в свою чергу,
своєю творчістю, життям, діяльністю запалювали яскраві «*вогнища
просвіти*» в інтелектуально-мистецькому просторі краю. Очевидно,
що, хоча й існує поняття «культурна провінція», однак творчість та-
ких потужних митців, як Віктор Косенко, Борис Лятошинський, Ми-
хайло Скорульський заперечує сам факт провінційності в мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Вестник Волини [Текст]. — [Житомир], 1907. — № 127. — 6 с.*
2. *Волинская жизнь [Текст]. — [Житомир], 1906. — № 42. — 6 с.*
3. *Скорульский М. Воспоминания. Письма. Материалы [Текст] / Миха-
ил Скорульский ; сост. Р. Н. Скорульская. — К. : Музична Україна, 1988. —
326 с.*
4. *Шимаєва К. І. Из плеяди житомирських митців [Текст] / К. І. Шима-
єва // Музика. — 1987. — № 4. — С. 26–28.*
5. *Юзеф Турчинський [Електронний ресурс] // Видатні люди : Видат-
ні люди України та світу, біографії цікавих особистостей ; веб-розробн.,
веб-дизайн. та перекл. Андрій Павлюк. — Режим доступу : [http://
fatous-people.pp.ua](http://fatous-people.pp.ua). — Назва з екрану.*

УДК 7.071.5 : [7+78] (477.52)“195”

Інна Довжинець

МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ СУМЩИНИ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Людина давно живе не в «природі», а мешкає в середовищі, ан-
тропогенно зміненому, трансформованому під впливом її діяльності.
В життєвому циклі людина і навколишнє середовище утворюють по-
стійно діючу систему «людина – довкілля» [14]. Наведене словникове
визначення природного середовища цілком можна екстраполювати
й на соціальну сферу життєдіяльності людини, зокрема, мистецьке
середовище. Питання його формування, функціонування в складній
системі впливів та взаємозв'язків на сьогодні є ще недостатньо вивче-

ним. *Актуальність* теми підтверджується активними науковими пошуками в цьому напрямі сучасного українського мистецтвознавства. Зокрема, серед останніх слід відзначити роботи дослідника К. Ю. Давидовського, в яких вивчається мистецьке середовище Києва в сучасний період [11, 12, 13]. *Метою* даної наукової розвідки є виявлення історичних умов становлення та розвитку музичної освіти на Сумщині, її вплив на формування місцевого мистецького середовища.

Серед творчих установ, які визначають «мистецьку атмосферу» будь-якого міста, одне з провідних місць належить професійним музичним навчальним закладам. Виховуючи музичну еліту, вони безпосередньо впливають на рівень концертного та творчого життя регіону, визначають вектори його подальшого культурного розвитку. Саме тут зосереджуються кращі виконавські і педагогічні кадри – «та частина інтелігенції», що, за висловом К. Давидовського, «формує “ядро” мистецького середовища» [11, с. 178]. Створення такого навчального закладу завжди є визначною подією. На Сумщині така подія відбулася в середині ХХ ст. Відповідно до наказу Міністра культури УРСР за № 273-В від 7 червня 1960 р. тут було відкрито державне музичне училище, яке «з першого року стало культурним центром міста й області» [1, с. 1]. Значна історична відстань, що розподіляє цю дату з сьогоднішнім, дає можливість осмислити і узагальнити основні етапи становлення навчального закладу, визначити головні фактори, які впливали на його розвиток, згадати тих людей, котрі стояли у витоків професійної музичної освіти на Сумщині.

З численних документів відомо, що в новоствореному училищі було відкрито шість спеціальностей: фортепіано, струнні, духові, ударні, народні інструменти та хорове диригування. Первинний план прийому становив 60 осіб¹.

Першим директором Сумського музичного училища став випускник Московського вищого училища військових капелмейстерів Червоної Армії 1946 р. Григорій Гаврилович Марченко (1924–1995)².

¹ У тому числі: фортепіано – 12, струнні інструменти – 8, духові – 8, народні – 16, диригентсько-хоровий відділ – 16.

² Після закінчення училища військових капелмейстерів (клас туби), Г. Г. Марченко проходив службу в Новосибірській школі військово-музикантських вихованців на посаді викладача спеціальних музичних дисциплін (1946–1950) та заступника

36-річний керівник був людиною дуже енергійною. Високої статури, військової виправки, елегантний і ввічливий, він особливо дисципліновано і суворо ставився до роботи. Прекрасний музикант, чудовий диригент, Г. Марченко в концертах часто керував духовим оркестром і, за спогадами сучасників, ці виступи були справжнім святом і завжди мали великий успіх у сумської публіки.

З відкриттям училища молодий директор наполегливо почав працювати над підбором викладацьких кадрів, організацією навчального процесу, створенням матеріальної бази музичного закладу³. Першим його помічником в цьому став заступник з навчальної роботи Микола Олександрович Недайхліб⁴. Високопрофесійний музикант, він в 1957 р. закінчив Київську державну консерваторію як віолончеліст (класи Г. С. Хохлова – Г. В. Васильєва). Його товаришем по навчанню був Г. Б. Авер'янов, який стажувався в аспірантурі (класи Г. В. Васильєва – Г. І. Пеккера). У музикантів зав'язалися дружні стосунки, які пізніше (в 70 рр.), коли обидва займали керівні посади музичних закладів (М. О. Недайхліб – директора Сумського музичного училища, Г. Б. Авер'янов – ректора Харківського інституту мистецтв), перейшли в творчу співпрацю. Це стало однією з перших точок перетину, які надалі поєднували два міста в мистецькому просторі.

На початку існування училище не мало власного приміщення і тимчасово розміщувалося на другому поверсі старовинної будівлі (1860 р. побудови) за адресою «Червона площа, 13»⁵. «Апартаменти»

начальника школи по учбовій частині (1950–1951). За станом здоров'я був переведений в Суми і, до призначення на посаду директора музичного училища, працював керівником оркестру Сумського артилерійського училища (1952–1956) та директором Сумської музичної школи (1956–1960).

³ За сумлінну роботу у справі підготовки спеціалістів та виховання підростаючого покоління 21 січня 1961 р. Г. Г. Марченка було премійовано іменним годинником з фонду Міністра культури УРСР.

⁴ Недайхліб Микола Олександрович (1929 р. н.) – з дня відкриття й до сьогодні працює в Сумському музичному навчальному закладі. В 1960–1964 займав посаду заступника директора з навчальної роботи, 1964–1980 – директора музичного училища, з 1980 р. веде клас віолончелі.

⁵ Нове приміщення училища (вул. Гагаріна, 18) було побудовано за спеціальним проектом і «стало до ладу у вересні 1962 року». В документах зафіксовано: «будинок 4-хповерховий, загальною площею 1785,36 кв. м. Має 52 кімнати, з них: 39 класів,

з 16 кімнат (загальною площею 264 кв. м), які до цього часу належали міськвиконкому, були відремонтовані; було закуплено мінімальну кількість музичного інструментарію. За спогадами М. О. Недайхліба, перші роки роботи училища були досить складними. Тіснота приміщення, в якому з дев'яти навчальних аудиторій тільки дві були призначені для групових занять, утрудняло складання розкладу; не вистачало класів для індивідуальних уроків та самопідготовки⁶. Заняття проводилися в дві зміни. На підготовку до музично-теоретичних дисциплін та загального фортепіано виділялося не більше трьох годин на тиждень.

Окрім організації навчального процесу, дирекція училища опікувалася й побутом студентів: одним з головних питань було забезпечення іногородніх житлом. Відсутність власного гуртожитку спонукала адміністрацію прийняти необхідні міри по розселенню студентів. Їм також виплачувалися «квартирні» – по 30 карбованців на місяць.

В училищі катастрофічно не вистачало музичного інструментарію, особливо роялів, які, на той час, неможливо було придбати в торговельних мережах. Першим з'явився кабінетний рояль «Красный Октябрь», який наказом начальника Сумського обласного управління культури Г. Мізіна [2, с. 6] було передано з балансу обласної філармонії на баланс музичного училища. Цього ж року училищу пощастило отримати й концертний рояль «BLUTNER». Це був один з трьох інструментів, закуплених Міністерством культури УРСР для музичних вузів України і, оскільки училищні площі не дозволяли розмістити достатньо габаритний інструмент на «своїй території», він знайшов тимчасовий притулок в Сумській музичній школі, зала якої стала спільною для концертів обох навчальних закладів.

З приводу придбання інструментів⁷ адміністрація училища неодноразово зверталася до Міністерства та обласного управління куль-

кабінет директора, завуча, учительська, канцелярія, бухгалтерія, бібліотека, читальна зала, комора для інструментів, радіовузол, майстерня для ремонту інструментів, гардероб. Училище має концертний зал на 300 місць та спортивний зал» [4, с. 1].

⁶ В річному звіті за 1961–1962 р. зафіксовано, що на підготовку до музично-теоретичних дисциплін та загального фортепіано виділялося не більше трьох годин на тиждень [6, с. 14].

⁷ Перелік необхідних інструментів включає 34 найменування.

тури, наполягаючи на те, що «інструменти повинні бути високоякісними, які відповідають вимогам середніх спеціальних музичних закладів, так як, наприклад, баяни Житомирської фабрики, придбані училищем через обласне управління культури, не відповідають цим високим критеріям, і навчати на них гри, по суті, неможливо» [2, с. 6].

Слід зазначити, що проблема забезпечення якісним інструментарієм залишалася однією з першочергових протягом усього початкового періоду роботи училища. Так, невирішеність питань на місцевому та республіканському рівнях змусило дирекцію музичного закладу звернутися до Міністра культури СРСР К. Фурцевої. Прохання допомогти у придбанні комплекту оркестрових духових та окремих інструментів ленінградської фабрики, особливо, туби, обґрунтовувалося тим, що жодна інша фабрика такого інструменту не випускає «і, за його відсутністю, учні змушені займатися на геліконі, що свідомо спотворює їх професійну підготовку» [5, с. 15]. В листі, зокрема, зауважується, що в оркестрових комплектах київської фабрики відсутні тромбон, туба, гобой, флейта, валторна. До того ж, «інструменти цього виробництва низької якості і не можуть бути використаними в музичному навчальному закладі для здійснення якісного процесу навчання на належному професійному рівні» [5, с. 16].

Іншою важливою проблемою була незабезпеченість училища необхідними технічними засобами (магнітофоном, програвачем, грамплатівками), нотною та іншою спеціальною літературою. З цього приводу адміністрація звертається до начальника навчальних закладів Міністерства культури УРСР А. С. Сокальського, наголошуючи, що вищезгадані технічні засоби сприятимуть «більш якісному навчанню..., тим більше, що в Сумах поки що немає ні гарного симфонічного оркестру, ні оперного театру...» [2, с. 13]⁸. Нотні видання, які закупаються через «Облкниготорг» та магазини Києва, Харкова, Москви, недостатньо забезпечують потреби училища і «було б бажано, щоб Київська та Харківська консерваторії хоч частково виділили з свого бібліотечного фонду самий мінімум нотної літератури, особливо, з фортепіано. Зокрема, твори Баха, Гайдна, Моцарта, Бетхо-

⁸ Слід зазначити, що, на жаль, ні симфонічного оркестру, ні оперного театру в м. Суми й дотепер немає.

вена, Черні, Мошковського та інші, які відповідають програмним вимогам⁹. Оскільки періодичність цих видань дуже рідка і придбати їх в теперішній час просто неможливо» [2, с. 14].

Проте, незважаючи на всі ці побутові труднощі, що значно ускладнювали педагогічний процес, молодий колектив викладачів училища творчо працював зі студентами, надавав методичну допомогу музичним школам міста і області, проводив активну концертну діяльність. За своїми віковими показниками колектив дійсно був достатньо «юним». В основному це були спеціалісти, що закінчили вузи в 1960 р., деякі ж з викладачів ще навчалися у вищих закладах заочно. Особливо важливим є той факт, що переважна більшість з них були випускниками Харківської консерваторії¹⁰.

Так, усі складнощі формування фортепіанного відділу училища перейняли на себе дві блискучі піаністки, які напередодні завершили навчання у ХДК¹¹ – Л. В. Пустовойтова (клас проф. Б. О. Скловського) і Л. Я. Ольшанська (клас проф. А. Л. Лунца). Сокурсниці завжди змагались в успіхах у навчанні¹², із завзятістю підкорюючи вершини виконавської майстерності. Як кращі студентки, на старших курсах вони вже працювали концертмейстерами в консерваторії, сподіваючись залишитись на роботі в рідній *Alma mater*. Але «розподіл» круто змінив їх долю, спрямувавши на підняття музичної освіти Сумщини. Стосовно такої дирекція СДМУ¹³ в листі до Міністерства культури УРСР повідомляла, що на 1960–1961 навчальний рік училище

⁹ В переліку необхідних нот: Й. С. Бах – ХТК, I та II томи, «Англійські» та «Французькі» сюїти; Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен – сонати; К. Черні – етюди ор. 299 (I–IV зошити), ор. 740 (I–II зошити); М. Мошковський – 15 етюдів, а також твори з курсу фортепіанного ансамблю [2, с. 14].

¹⁰ Харківська державна консерваторія діяла до 1963 р. Пізніше консерваторію і театральний інститут було перетворено на окремі музичний і театральний факультети у складі новоствореного Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського.

¹¹ Харківська державна консерваторія.

¹² До вступу в консерваторію Л. В. Пустовойтова навчалася в Харківському музичному училищі, а Л. Я. Ольшанська – в Харківській музичній середній спеціальній школі-десятирічці, які на той час знаходилися в одному приміщенні. Це давало учням змогу спілкуватися і слідувати за професійними успіхами один одного.

¹³ Сумське державне музичне училище.

забезпечено всього двома викладачами спеціального фортепіано з вищою освітою [2, с. 11]. Через деякий час його фортепіанний відділ поповнився ще трьома представниками харківської школи. В 1962 р. на роботу в Сумське музичне училище прийшли Л. М. Зайцева та студенти-заочники II курсу А. О. Льдов і Н. С. Бабкіна (Н. С. Льдова).

Серед головних проблем періоду становлення навчального закладу була нестача висококваліфікованих кадрів. В зв'язку з цим, деякі предмети тимчасово викладали педагоги без необхідної освіти. Наприклад, клас баяна на початку вів викладач Сумської музичної школи Н. М. Іваненко, який не мав закінченої середньої освіти, але мав великий досвід педагогічної роботи [2, с. 11]. На довгі роки незамінним для училища став і викладач класу контрабаса Абрам Соломонович Кренгауз (1900–1991). У Сумському музичному училищі він працював майже 30 років (1961–1989). Освіта музиканта становила всього два курси ленінградської Музпрофшколи (1939), проте неабиякий педагогічний талант дозволяв йому виховувати виконавців, які неодмінно вступали до вищих навчальних закладів Москви, Ленінграда, Києва та інших міст Радянського Союзу. Сьогодні вони з успіхом працюють в провідних вузах¹⁴ та музичних колективах усього світу.

Наслідком кадрових проблем в училищі було надмірне перевантаження викладачів учбовими годинами. Педагоги з фортепіано іноді виконували до чотирьох річних ставок навантаження. За спогадами Л. В. Пустовойтової, коли викладачі, які були студентами-заочниками, від'їжджали на сесію, навантаження доходило до 90 годин на тиждень. Працювали кожний день з 8.00 до 20.00 з 45-хвилинною перервою на обід, у неділю – з 10.00 до 16.00. Звертаючи на це, вражаючим є той факт, що піаністи іще й виступали з сольними концертами, приймали участь у різних творчих акціях в якості ансамблістів та концертмейстерів. Про високий рівень цих заходів свідчать програми філармонічних концертів Л. Я. Ольшанської і Л. В. Пустовойтової, які включали твори Ф. Шопена (вальси, «Фантазія-експромт»), Ф. Ліста («Канцона, «Тарантела»), С. Прокоф'єва («Скерцо»), Л. Бет-

¹⁴ Серед випускників класу А. С. Кренгауза обдарований виконавець-соліст та ансамбліст, методист, старший викладач кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ ім. Котляревського С. Г. Мельник.

ховена (Соната ор. 57 f-moll «Appassionata» (ч. I), С. Франка (соната A-dur для скрипки і фортепіано), П. Чайковського (Тріо a-moll «Пам'яті великого художника») та ін. [5, с. 20]. У 1963–1964 навчальному році Л. В. Пустовойтова спромоглася дати навіть два сольних концерти у двох відділеннях з програмою: 12 «Етюдів» Ф. Шопена ор. 10 і 12 «Прелюдій» С. Рахманінова ор. 23 [8, с. 11].

Активне концертне життя вирувало й на оркестровому відділі. Щорічно з яскравими програмами скрипкової музики в філармонії виступала його фундаторка – Л. Б. Черткова¹⁵. За спогадами учнів, Лія Бенціонівна була високопрофесійним педагогом-виконавцем. Дуже кропітка і педантична в класі, вона вимагала від студентів чіткого прочитання авторського тексту, досконалого виконання всіх скрипкових штрихів. Її покази на уроках вирізнялися блискучою майстерністю, захоплювали та заохочували до навчання. Щоденні ранкові самостійні заняття дозволяли Л. Б. Чертковій завжди знаходитися в чудовій виконавській формі, проводити уроки на рівні високоякісних майстер-класів.

Важливо відзначити, що відкриті концерти для викладачів Сумського музичного училища на той час були нормою і, відповідно до рішення педагогічної ради (від 14.02 1963 р.), планувалися в роботі кожного фахівця [7, с. 13]. Так, в листі до начальника відділу учбових закладів Міністерства культури УРСР І. А. Енгстрема, дирекція навчального закладу акцентує, що вимушена велика педагогічна завантаженість «заважає підвищенню виконавського рівня викладачів. Молоді спеціалісти, які по закінченню консерваторії успішно виступали, через три, чотири роки роботи можуть втратити свою виконавську форму». Проте перед кожним музикантом «поставлене завдання протягом року виступити в концерті з сольною програмою або в ансамблі» [9, с. 6].

Виконуючи ці настанови, успішно концертували педагоги оркестрового відділу: М. С. Борщ (скрипка)¹⁶, О. М. Гаршин (труба)¹⁷ –

¹⁵ Черткова Лія Бенціонівна – в 1950 році закінчила Київську консерваторію. До роботи в училищі працювала викладачем Сумської музичної школи.

¹⁶ Борщ Микола Сергійович – закінчив Харківську консерваторію (1955), клас скрипки. Працював в Сумському музичному училищі з 1962 р. В 1965–1966 рр. – завуч училища, 1967–1968 рр. – завуч музичної студії при СДМУ.

¹⁷ Гаршин Олексій Михайлович – закінчив Харківську консерваторію (1960), клас

обидва випускники Харківської консерваторії, М. Ш. Брейтман (кларнет)¹⁸. Не поступалися їм і «народники»¹⁹. Майже всі викладачі цього підрозділу були випускниками Харківської консерваторії: Л. М. Колеснікова (баян, 1963)²⁰, М. Д. Федієнко (балалайка, 1963), С. С. Завальний (баян, 1965)²¹. Свою педагогічну діяльність розпочинав серед них і професор Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України Анатолій Павлович Гайденко. По закінченні консерваторії (баян, 1963), він протягом 10 років набував педагогічного досвіду в Сумському музичному училищі, викладаючи баян, диригування, ознайомлення з інструментами, ансамбль, педагогічну практику та інші предмети. Велике педагогічне навантаження він поєднував з роботою завідуючого відділом, пізніше – завуча училища (1967–1968), також виступав в концертах як соліст та диригент народного оркестру²².

Активне творче життя колективу училища, безумовно, мало великий вплив на мистецьку атмосферу міста. Жодне свято, жодна визначна подія не обходилися без участі музичного закладу. Особливо часто виступали творчі колективи, яких вже в перші роки роботи училища було створено сім: симфонічний, духовий, естрадний, народний

труби. Все своє життя пропрацював в Сумському музичному училищі. Стояв у витоків навчального закладу, був засновником класу духових інструментів. Деякий час працював зав. оркестровим відділом.

¹⁸ Брейтман Михайло Шмулевич – випускник Одеської консерваторії (1963), клас кларнета. За розподілом з цього ж року працював в Сумському музичному училищі.

¹⁹ Народний відділ остаточно сформувався в 1963 р. (зав. відділом Плахтій Віктор Миколайович – у 1960 р. закінчив Одеську державну консерваторію ім. А. В. Нежданової (клас баяна). З цього ж року був призначений на посаду викладача Сумського державного музичного училища.

²⁰ Колеснікова (Чурюкіна) Лідія Миколаївна – в 1963 р. закінчила Харківську державну консерваторію по спеціальності «баян». З тих пір й до сьогодні працює викладачем в Сумському вищому училищі мистецтв і культури ім. Д. С. Борзнянського.

²¹ По одному року на народному відділі працювали: Масной Олексій Олексійович – випускник Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (баян, 1962) та В. М. Сергіїв.

²² Пізніше А. П. Гайденко закінчив композиторський факультет Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, де і залишився працювати на кафедрі народних інструментів.

оркестри, унісон скрипалів, оркестр баянів і два хори – загальноучилищний та диригентсько-хорового відділу. Яскраві мистецькі акції, які проводило музичне училище, привертало велику увагу громадськості міста, «сприяли піднесенню музичної культури» [5, с. 20]. На звітному концерті, що підвів підсумок першого року роботи закладу (16 травня 1961 р.), в обласній філармонії були присутні 600 слухачів. Концерт пройшов на високому професійному рівні і мав великий успіх у публіки [4, с. 20]²³.

Поряд з творчими подіями, вагомим внеском у формування місцевого мистецького середовища була робота викладачів музично-теоретичних дисциплін. В роки становлення закладу у ньому працювало подружжя Дубравіних – випускників Київської консерваторії²⁴. Дещо пізніше (1963) цей «диптих» розбавила молодий спеціаліст з Харкова – Л. О. Заїка.

В умовах нестачі музично-теоретичної літератури, слабкої бази аудіоматеріалів викладачі намагались якнайбільш розвинути загальну культуру учнів, поглибити їх музичні знання. В допомогу ним адміністрацією училища в перші ж місяці роботи закладу був закуплений кінопроектор, і заняття проводились з переглядом відеофільмів опер та балетів.

Доброю традицією того часу стали систематичні відкриті лекції викладачів-теоретиків перед студентами і громадськістю міста. Присвячені визначним музичним подіям, творчості окремих композиторів, ці заходи, що нерідко поєднували «мистецьке слово» і «живе виконання», мали велике значення. Як підкреслюється в документах, вони «сприяли розповсюдженню музичних знань і підвищенню загальної культури населення в цілому» [5, с. 21].

²³ Крім концертних залів міста та області, учні та викладачі училища також часто виступали по обласному радіо та міському телебаченню, про що свідчать архівні документи.

²⁴ Дубравіна Валентина Григорівна – у 1960 р. закінчила Київську державну консерваторію (музично-теоретичний відділ) і була призначена на посаду викладача теорії музики Сумського державного музичного училища.

Дубравін Валентин Володимирович розпочав свою педагогічну діяльність іще студентом-заочником IV курсу Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. З дня відкриття Сумського музичного училища викладав в ньому цикл музично-теоретичних дисциплін.

В галузі початкової музичної освіти важливою подією стало відкриття при Сумському музичному училищі безкоштовної дитячої студії для талановитих учнів. Рішення про її створення було прийнято педагогічною радою училища в січні 1961 р. [3, с. 15], і вже у вересні цього ж року на навчання було прийнято 22 юних музиканта.

Студія виявилася прекрасною базою для педагогічної практики студентів. Площадкою ж для випробовування їх виконавської майстерності став кінотеатр ім. Т. Г. Шевченка. Завдяки розформуванню естрадного оркестру, що існував при кінозакладі, звільнилася естрада, і двічі на тиждень (по середах і суботах), за 30 хвилин до початку двох вечірніх сеансів, на ній виступали студенти училища. Таке «безпосереднє» спілкування з непередбаченою публікою було, мабуть, не дуже зручним для концертантів, проте учні набували необхідного виконавського досвіду. З іншого боку, концерти мали просвітницький характер – залучали широкого слухача до прекрасного світу музичного мистецтва.

Аналізуючи фактори, що впливали на формування сумського мистецького середовища, відзначимо важливу роль в цьому процесі Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вуз, що географічно був найближчим, не тільки «поставляв» висококваліфіковані музичні кадри, які вже в перші роки становили 50 % від загального складу викладачів училища²⁵. Він був куратором, помічником у вирішенні методичних проблем, наставником в багатьох питаннях. Так, тільки в початковий період роботи Сумського музичного училища його відвідали з метою надання методичної допомоги провідні фахівці ХДІМ: професор кафедри спеціального фортепіано Б. О. Скловський, доцент кафедри хорового диригування А. А. Мірошникова, доцент кафедри народних інструментів Л. М. Горенко, доцент оркестрової кафедри Г. В. Заславський, старший викладач кафедри спеціального фортепіано А. Г. Кондраніна, старший викладач кафедри вокалу О. П. Петрова, кафедри спеціального фортепіано Р. П. Папкова, викладач Г. А. Геносян, викладач Е. Д. Цукурова. Були проведені творчі зустрічі педагогічного і учнівського колективу училища зі старшим викладачем кафедри народних інструментів В. Я. Підгорним, доцен-

²⁵ В наступні роки ця кількість поступово збільшувалася.

том кафедри спеціального фортепіано Н. О. Єщенко, старшим викладачем кафедри народних інструментів М. В. Чекмарьовим [8, с. 16].

Найбільш тісні професійні і творчі стосунки склалися у сумчан зі старшим викладачем кафедри теорії музики і композиції ХДІМ П. П. Калашником. Він часто приїжджав в училище в цілях методичної підтримки, неодноразово був головою державної екзаменаційної комісії, яку в різні роки також очолювали кандидат мистецтвознавства, доцент З. Б. Юферова, доцент кафедри спеціального фортепіано М. О. Єщенко, викладач кафедри спеціального фортепіано В. І. Лозова та ін. Пізніше, у 1968 р., наказом Міністра культури УРСР (№ 246 від 29 квітня) «Про організацію методичного керівництва музичними училищами з боку музичних вузів» Сумське музичне училище було закріплене за Харківським державним інститутом мистецтв ім. І. П. Котляревського [10, с. 33–34], тому подальші зв'язки між навчальними закладами виявляються ще більш тісними.

Отже, узагальнюючи початковий період роботи Сумського музичного училища, результатом якого став перший випуск фахівців, можна зробити *висновок*, що за цей час заклад досяг значних успіхів у навчальному процесі і загальнокультурній діяльності, впевнено заявив про себе на музичних теренах Сумщини, ставши однією з домінант її мистецького простору. Це було обумовлено, з одного боку, колективною «енергією молодості», що натхненно долала усі перешкоди у прагненні до творчої реалізації, досягненні найбільших висот педагогічного олімпу. З іншого – значною підтримкою одного з найкращих мистецьких вузів України – Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського, який всіляко допомагав колективу училища у його професійному зростанні.

Наприкінці хотілося б зауважити, що в 2010 р. Сумське музичне училище ім. Д. С. Бортнянського мало святкувати своє 50-річчя, проте ця дата пройшла непоміченою. Після об'єднання в 1997 р. музичного і культосвітнього училищ в один навчальний заклад СВУМіК²⁶, який, до речі, унаслідував ім'я видатного українського композитора, керівництво ВНЗ вважає, що Сумське музичне училище припинило своє існування, і згадувати про нього немає сенсу. Однак така точка

²⁶ Сумське вище училище мистецтв і культури ім. Д. С. Бортнянського.

зору нівелює значущу роль профільного музичного закладу в історії розвитку класичної музичної освіти на Сумщині. А шкода! Адже тільки повага і вшанування свого минулого є запорукою подальшого творчого зростання і великого мистецького майбутнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Державний архів Сумської області, м. Суми. Ф. Р-7248. Сумское областное управление культуры. Сумское государственное музыкальное училище. Оп. 1. 1960–1984 гг., 1988–1997 гг. Предисловие к описи Сумского государственного музыкального училища, С. 1–2.

2. Державний архів Сумської області, м. Суми. Ф. Р-7248. Сумское областное управление культуры. Сумское государственное музыкальное училище. 1960–1984 гг., 1988–1997 гг. Оп. 1. Спр. 1. Приказы и распоряжения областного управления культуры, относящиеся к деятельности училища, 16 июня – 13 декабря 1960 г., 32 арк.

3. Державний архів Сумської області, м. Суми. Ф. Р-7248. Сумское областное управление культуры. Сумское государственное музыкальное училище. 1960–1984 гг., 1988–1997 гг. Оп. 1 Спр. 2. Протоколы заседаний педагогического совета, 26 августа 1960 г. – 1 марта 1962 г., 34 арк.

4. Державний архів Сумської області, м. Суми. Ф. Р-7248. Сумское областное управление культуры. Сумское государственное музыкальное училище. 1960–1984 гг., 1988–1997 гг. Оп. 1 Спр. 3. Годовой отчет о работе музыкального училища, 1960 г., 11 арк.

5. Державний архів Сумської області, м. Суми. Ф. Р-7248. Сумское областное управление культуры. Сумское государственное музыкальное училище. 1960–1984 гг., 1988–1997 гг. Оп. 1 Спр. 7. Приказы и распоряжения областного управления культуры, касающиеся деятельности училища, 13 апреля – 13 июня 1962 г., 24 арк.

6. Державний архів Сумської області, м. Суми. Ф. Р-7248. Сумское областное управление культуры. Сумское государственное музыкальное училище. 1960–1984 гг., 1988–1997 гг. Оп. 1. Спр. 8. Годовой отчет о работе училища за 1961–1962 гг, 17 арк.

7. Державний архів Сумської області, м. Суми. Ф. Р-7248. Сумское областное управление культуры. Сумское государственное музыкальное училище. 1960–1984 гг., 1988–1997 гг. Оп. 1 Спр. 12. Протоколы заседаний педагогического совета, 4 октября 1962 г. – 27 мая 1963 г., 26 арк.

8. Державний архів Сумської області, м. Суми. Ф. Р-7248. Сумское областное управление культуры. Сумское государственное музыкальное училище. 1960–1984 гг., 1988–1997 гг. Оп. 1. Спр. 19. Отчет о работе музыкального училища, 1963 г., 18 арк.

9. Державний архів Сумської області, м. Суми. Ф. Р-7248. Сумское областное управление культуры. Сумское государственное музыкальное училище. 1960–1984 гг., 1988–1997 гг. Оп. 1. Спр. 44. Информация о деятельности музыкального училища, 1967 г., 50 арк.

10. Державний архів Сумської області, м. Суми. Ф. Р-7248. Сумское областное управление культуры. Сумское государственное музыкальное училище. 1960–1984 гг., 1988–1997 гг. Оп. 1 Спр. 49. Приказы и распоряжения Министерства культуры, относящиеся к деятельности училища, 9 января – 30 декабря 1968 г., 84 арк.

11. Давидовський К. Ю. Значення творчої діяльності закладів музичної освіти у формуванні сучасного мистецького середовища [Текст] / К. Ю. Давидовський // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. — К. : Міленіум, 2011. — № 4 — С. 177–181.

12. Давидовський К. Ю. Мистецькі проекти Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні культурно-мистецького середовища Києва [Електронний ресурс] / К. Ю. Давидовський. — Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/mz/2009_16/37.pdf.

13. Давидовський К. Ю. Фестиваль мистецтв «Шевченківський березень» у культурно-мистецькому середовищі Києва [Текст] / К. Ю. Давидовський // Музичне мистецтво і культура. — Одеса : ВПП «Друкарський двір», 2011. — Вип. 13. — С. 189–200.

14. Навколишнє природне середовище [Електронний ресурс] // Вікіпедія. — Режим доступу : http://uk.wikipedia.org/wiki/Навколишнє_природне_середовище.

ПРОФЕСІЙНЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО І ОСВІТА В УКРАЇНІ: І ПОЛОВИНА ХХ СТОЛІТТЯ

Огляд сучасної музикознавчої і хорознавчої літератури дозволяє зробити висновок про актуальність таких питань, як взаємодія теорії та практики у хорovому виконавстві, узагальнення накопиченого століттями досвіду, аналіз нових засобів виразності хорovої мови й мовлення (А. Лашенко, О. Бенч, Н. Герасимова-Персидська, Л. Пархоменко, І. Гулеско). На сучасному етапі ми знаходимо праці, спрямовані на дослідження хорovої культури окремих регіонів, певних історичних періодів тощо, проте, і сьогодні вивчення історії хорovого виконавства і становлення професійної освіти у цій галузі залишається незавершеним. Вважаємо, що наша стаття, *метою* якої є висвітлення одного з важливих етапів формування професійної хорovої освіти в Україні, стане ще одним кроком до створення цілісної панорами історичного розвитку сучасного професійного хорovого виконавства. *Матеріалом* для опрацювання став корпус вітчизняних історико-музикознавчих та хорознавчих досліджень, *методологічною основою* роботи – загальнонауковий принцип історизму, а також системний та комплексний підходи до її предмету.

Оскільки ми обрали *предметом* дослідження певний історичний період – становлення професійного хорovого виконавства і освіти в І половині ХХ ст., стисло нагадаємо про надбання попереднього, ХІХ ст. Означений період знаменував завершення певного циклу розвитку наших сакральної творчості й виконавства: саме тоді сформувались специфічний стиль українського бельканто, академічна виконавська традиція, а також новофольклорна пісенна творчість. Відкрився новий шлях розвитку музичної освіти – світський напрямок, що зберігав традиційну вокально-хорову основу, при цьому спираючись не на ірмолойний спів, а вже на фольклорно-пісенний репертуар широкого історичного й стилістичного діапазону.

Загальні магістральні напрями розвитку хорovого виконавства від ХІХ до початку ХХ ст. у становленні його професійності можна позначити наступним чином: теоретично та методично підкреслю-

ється відмінність інтонування у традиційному народному та академічному хоровому співі; в духовній (церковній) музиці проявляється такий художній метод, як творче переосмислення та поєднання рис старовинних церковних жанрів, фольклорних інтонацій та досягнень композиторської школи Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя та ін.; з розвитком фольклористики здійснюються перші кроки у становленні професійного народного виконання – з'являються аматорські народні хори; в авторському музичному доробку слово і музика стають не лише рівноправними компонентами в створенні художньо-музичного образу, але набувають значення об'єднаних самостійних видів мистецтва, таким чином формуючи перехід до явища інтонаційно-художнього синтезу на означеному рівні.

Такі тенденції у розвитку хорового виконавства та музичної освіти сприяли піднесенню української національної культури, професійному зростанню мистецьких кадрів, позначили новий рівень у розвитку українського хорового мистецтва в наступний історичний період – бурхливе ХХ століття.

Щодо становлення професійно орієнтованої хорової освіти, то до початку ХХ ст. в Україні були відкриті: низка музичних шкіл при регіональних відділеннях Імператорського Російського музичного товариства¹, Київське музичне училище (1883); ще з 1796 р. у Львові діяла Музична академія, а 1 травня 1854 р. Галицьке музичне Товариство урочисто відкрило школу співу, гри на скрипці та віолончелі, яку невдовзі стали називати консерваторією [7]. У 1897 р. відбулося відкриття музичного училища при Одеському відділенні ІРМТ [8].

Серед випускників духовних навчальних закладів того періоду достатньо назвати імена М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка, П. Козицького. Обсяг здобутих знань, у тому числі й з хорового диригування (у семінаріях), дозволяв багатьом вихованцям цих навчальних закладів стати хоровими диригентами.

О. Кошиць, який навчався у Київській духовній семінарії і академії, із захопленням згадував, що «уся семінарія була тоді цілковито просякнута українським духом і українською піснею ... Одне слово, це була якась природна консерваторія де постановка голосу пе-

¹ Далі – ІРМТ.

редавалася за традицією переймання гарної манери співу, а знання нот було також необхідне й самозрозуміле. Кожний семінарист був готовий прекрасний хоровий, а здебільшого і сольний співак, половиною ж з них – прекрасні хорові диригенти» [5, с. 146].

Звертаючись до обраного історичного періоду – I половини ХХ ст., – наголосимо, що музичне життя тогочасної України² тісно перепліталася із суспільним, освітнім життям країни. У річищі демократичних настроїв у суспільстві набувають поширення самоосвітні форми музичного життя: створюються народні будинки, народні університети, народні школи, пізніше – навіть народні консерваторії. Звичайно, тодішні парафіяльні школи, приватні музичні класи, хори в гімназіях та колегіумах не могли очолити цей рух, тому головну акумулюючу функцію народно-демократичного крила хорової освіти взяли на себе Товариства (наприклад, Галицьке музичне товариство, Філармонічне товариство, Одеське товариство аматорів музики тощо), «Бояни» та музично-освітня заклади ІРМТ.

Що стосується спеціальної музичної освіти, то початок століття було ознаменовано відкриттям Миколаївського музичного училища (1900) при Миколаївському відділенні ІРМТ. У вересні 1901 р. було відкрите музичне училище в Катеринославі³. Училище давало можливість оволодіти практично всіма музичними інструментами, а музичні предмети викладалися за програмами Петербурзької консерваторії.

На початку ХХ ст. бурхливо розвивається музична освіта в Галичині. В 1902 р. у Львові було відкрито приватний навчальний музичний заклад – Музичний Інститут⁴, засновницею якого була А. Не-

² Справедливим буде зауважити, що в першій третині ХХ ст. Східна і Західна Україна існували під впливом різних імперій. Східна – у складі Російської імперії, Західна – як регіональна складова входила до Австро-Угорщини, Литви чи Польщі. Тому будь-які музично-мистецькі дії прямо пропорційно залежали від політичної атмосфери, економічної ситуації та ін.

³ Нагадаємо, що перша спроба створити у Катеринославі музичний навчальний заклад була здійснена ще наприкінці ХVІІІ ст. За ідеєю Г. Потьомкіна та згідно з наказом Катерини ІІ 1784 р. в новому місті було заплановано відкриття університету з «Академією художеств» та музики при ньому. Очолити цей заклад запропонували М. Березовському. Проте цим планам збутися не судилося.

⁴ До Першої світової війни Музичний Інститут вельми успішно розвивався

ментовська. З 1903 р. у Львові під патронатом «Союзу співацьких і музичних товариств» розгорнув свою діяльність Вищий Музичний Інститут, який очолив А. Вахнянін⁵.

У 1903 р. було відкрито Полтавське музичне училище, у 1905 – Житомирське. У 1908 р. на базі музичних класів при Херсонському відділенні Російського музичного товариства було засновано Херсонське музичне училище, а в 1910 р. відкрилося Сімферопольське.

Широке відкриття музичних класів та музичних училищ стало міцним підґрунтям розвитку професійної хорової світської освіти, адже остання отримувала міцну теоретичну, методичну й, власне, практичну основу – педагоги й учні були постійними виконавцями на концертних естрадах міст. Досліджуючи тенденції розвитку професійної освіти в Україні, Ю. Іванова, зокрема, пише: «Початок ХХ ст. – це нова ера, де хоровий спів поряд з інструментальною музикою стає популярним та потребує вищої музичної освіти» [3]. Отже, цілком закономірним стає те, що 1913 р. послідовно відкриваються два вищих музичних навчальних заклади – Одеська та Київська консерваторії (Одеська – у вересні, Київська – у листопаді).

Одеська консерваторія була створена на базі музичного училища і відкрита 8 вересня 1913 р. на пожертви Голови дирекції Одеського відділення ІРМТ графа В. Орлова [9, с. 20–25]. Першим директором був призначений В. Й. Малишевський. Викладачами стали представники Петербурзької, Московської, Празької, Віденської та інших європейських консерваторій. У числі учнів Одеської консерваторії перших років її існування був і майбутній великий майстер хорового письма, композитор О. Давиденко. Засновниками хормейстерської виконавської школи стали К. Пігров та його учні – Д. Загрецький, В. Шип, Г. Ліознов.

В тому ж 1913 р., але декількома місяцями пізніше, була заснована Київська консерваторія, безпосередню участь у заснуванні якої взяли видатні російські композитори П. Чайковський, С. Тане-

і навіть розширив поле діяльності. Вже у 1910 р. він відкрив свої філії в Дрогобичі, Станіславові, Стрию та Тернополі, крім того, заснував музичну учительську семінарію. У 1931 р. Інститут отримав назву «Львівська музична консерваторія ім. К. Шимановського».

⁵ Пізніше директорами ВМІ були С. Людкевич, В. Барвінський.

єв, С. Рахманінов, а також директор Київського музичного училища В. Пухальський, видатний диригент А. Виноградський, відомий київський меценат М. Терещенко. З 1919 р. Київська консерваторія стала державним навчальним закладом, а засновниками хормейстерської виконавської школи стали О. Кошиць, К. Стеценко, Г. Верьовка, М. Верховинець, М. Вериківський, П. Муравський, О. Тарасенко та ін. Паралельно до державної консерваторії, у 1918 р., в Києві була створена також Народна консерваторія, велику роль у роботі якої відіграв Б. Яворський.

Історико-політичні події 1917 р. відбилися й на музично-мистецькому житті країни, створили певні передумови для оновлення форм творчості, виникнення нових творчих асоціацій, котрі б відповідали «вимогам часу». Зокрема, з'являються тенденції до створення аматорських колективів, а також до більшої організаційної свободи. Наприклад, був проголошений принцип повної автономії консерваторії [8, с. 30], відбувалися постійні реорганізації, перейменування закладів освіти, і навіть з'явилися «класовий», а пізніше – «національний» підходи до прийому студентів.

У 1917 р. в Одесі з'явилося «Товариство одеських музичних діячів», і, як описує Р. Розенберг, незабаром у його членів виникла ідея створення в Одесі нового вищого музичного закладу – музичної академії, «першої в Росії», як стверджував «Південний музичний вісник». Академію було створено (паралельно до існуючої консерваторії), її першим ректором став М. Марценко – керівник Регентських курсів та голова церковно-співацького благодійного товариства. «Товариство» відкрило безкоштовні хорові школи, але, на жаль, життя і «Товариства», і академії виявилися недовговічними, і їх сліди губляться в потоці драматичних подій наступних років [8, с. 30].

Спробу відкрити консерваторію у Вінниці 1918 р. зробив відомий скрипаль Б. МIRONENKO. Але внаслідок революції і початку громадянської війни її відкриття було відкладене. Нарешті, у 1920 р. консерваторію у Вінниці було відкрито шляхом націоналізації всіх музичних приватних навчальних закладів професійного рівня. На рік раніше у Катеринославі також була створена консерваторія в результаті реорганізації музичного училища. Але, на жаль, вона також існувала недовго [2].

У тяжкі післяреволюційні роки заклади музичної освіти не припиняли своєї роботи, але пройшли крізь усі труднощі і суперечливі віяння нового часу. В джерелах 30-х рр. знаходимо інформацію про те, що 1921 р. був створений Відділ художньої освіти, який почав розробляти систему музичної освіти, використовуючи схему індустріальної і сільськогосподарської: інститут – технікум і профшкола, і до 1924 р. це рішення було реалізоване [1]. Наприклад, 1923 р. у зв'язку із реорганізацією навчальних закладів, Катеринославська консерваторія була перетворена у музично-театральний технікум із статусом вищого навчального закладу. В 1930 р. цей технікум отримує статус середнього навчального закладу, а 1937 р. перетворюється на музичне училище. У тому ж 1923 р. Одеська консерваторія розділилася на інститут і технікум, а в 1925 р. стала називатися Музично-драматичним інститутом (Муздраміном) із двома факультетами – музичним і театральним. Згодом при Муздраміні відкрилися музична трудова школа-семилітка ім. О. К. Глазунова, а з 1930 р. – робітничий факультет. У 1934 р. театральний факультет відокремився від інституту, і ВНЗу був повернутий статус консерваторії. А «супутниками» Вінницької консерваторії стали музичний технікум і школа. Народна (в багатьох документах – «державна») консерваторія проіснувала недовго і у 1923–1924 навчальному році злилася із музичним технікумом⁶.

Стрімкого розвитку зазнає не лише професійна музична освіта – не менш бурхливо відбуваються події і в галузі хорового виконавства. У 1919 р. К. Стеценко та О. Кошиць створюють при хоровій секції Дніпросоюзу Першу і Другу мандрівні капели⁷, того ж року О. Кошиць засновує Український національний хор. У 1920 р. в Харкові був організований перший професійний хор – Державний український хор («ДУХ») [3]. В 1920 р. у Києві на базі консерваторії та за участю провідних виконавців вищезгаданих мандрівних капел була створена Державна українська мандрівна капела, скорочено «ДУМКА» – перший український професійний хор⁸. І «Думка», за

⁶ Останній випуск технікуму відбувся у 1932–1933 навчальному році. Технікум було реорганізовано з ряду економічних причин.

⁷ На їх основі згодом і виникла славнозвісна капела «Думка».

⁸ З 1924 по 1937 р. мандрівною капелюю керував талановитий хормейстер

відгуками міжнародної преси, була визнана одним з кращих хорових колективів світу [6].

Дійсним творчим підйомом відзначається діяльність хорового класу Одеської консерваторії. З 1920 р. на його чолі стає талановитий музикант – диригент, хормейстер К. К. Пігров, якого по праву називають засновником одеської хорової школи. В його автобіографії знаходимо: «У 1922/23 навчальному році в консерваторії вже був хор. Правда, складався він з одних жінок і, переслідуючи головним чином навчально-виховні цілі, значної культурно-художньої цінності ще не представляв» [цит. по: 9, с. 11]. Копітка, натхненна, енергійна та наполеглива робота К. Пігрова дала чудовий результат: хор Одеської консерваторії перетворився на один з кращих студентських хорових колективів України.

Як талановитого композитора і організатора музичної освіти та багатьох хорових колективів початку ХХ ст. відзначимо К. Стеценка. Митець володів особливим умінням відтінити красу тембру музичної фрази якоїсь окремої партії, завдяки чому досягався певний музичний наголос. Він вимагав, щоб учитель у навчанні співу виходив із принципу, що спів є продовжене голосом мовлення. Щедрою була й педагогічна спадщина К. Стеценка: у багаторічній дидактичній діяльності він обґрунтовував важливість доповнення слухових вражень у процесі сприйняття музики іншими сенсорними відчуттями і вважав, що знання, здобуті лише на основі слухових уявлень, є абстрактними.

Початок ХХ ст. – час розквіту таланту композитора, аранжувальника народних пісень М. Леонтовича, про якого К. Стеценко писав, що «він ніби різьбяр у музиці, що творить найтонші музичні вартості, неначе мереживо в шовку. Його техніка, обробка найменшої речі настільки ажурна, ніби тонка різьба з золота, прикрашена самоцвітним камінням» [4]. Хорами М. Леонтовича зацікавився О. Кошиць, і, як наслідок, у 1916 р. зі студентським хором Київського університету О. Кошиць уперше виконав «Щедрик». Після прем'єри М. Леонтович став визнаним композитором.

Н. Городовенко, в 1946–1963 – О. Соркова, 1964–1969 – П. Муравський, з 1969 р. – М. Кречко, Є. Савчук.

Досліджуючи період 20–30 рр., ми знайшли цікаву, на наш погляд, інформацію щодо того, що М. Леонтович розробив теорію, ідеєю якої було поєднання кольорів зі звучанням музичного твору як одна з найважливіших умов цілісного сприйняття музичного образу [10, с. 164–185]. З цією метою він створив власну систему показу мистецького матеріалу, що ґрунтувався на співвідношенні світлотіней і кольорів із музичними звуками. Він підкреслював, що кожний педагог мусить викладати музику в контексті інших наукових і художніх знань, а тому вважав за недоцільне обмеження фахової підготовки вчителя одним предметом.

Після смерті видатного митця (1922) композитори України об'єдналися у Товариство пам'яті М. Леонтовича, що організувало майже у всіх містах хорові капели, навчальні хори, займалося підготовкою хормейстерських кадрів. Наприклад, К. Пігров створив при Одеській філії Товариства великий аматорський хор з 200 співаків. Маєстро згадував у своїй автобіографії, що знадобилося затратити дуже багато праці, щоб цей величезний хор змусити співати стрункою й в ансамблі [8, с. 31].

У наступні роки продовжується розбудова системи музичної освіти. 1926 р. відкривається Артемівське музичне училище, 1928 – Уманський музичний технікум ім. К. Є. Ворошилова, 1930 р. – Запорізьке музичне училище, 1935 – Донецьке. У 1939 р. на базі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка – першого державного українського вищого музичного навчального закладу на Галичині – було створено Львівське державне музичне училище (Постанова Раднаркому УРСР за № 1545 від 19 грудня 1939 р.).

Діяльність музичних товариств, численні приватні музичні школи, міський театр та філармонія, три вищі навчальні заклади – дві консерваторії (ім. К. Шимановського та Галицького (Польського) музичного товариства) і Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, – а також кафедра музикології (Інститут музикології) при Університеті стали базою для створення у 1939 р. провідного вищого навчального закладу Західної України – Львівської державної консерваторії (ректором було призначено В. Барвінського).

Останніми в передвоєнний період відкриваються Івано-Франківське та Чернівецьке музичні училища (1940).

На жаль, під час німецької окупації більшість культурно-мистецьких установ перестали або майже перестали існувати. Наприклад, Львівське училище функціонувало під назвою «музична школа», роботу якої очолювала О. Бережницька; Одеська консерваторія працювала лише частково [8, с. 38], «хорове життя Києва майже зупинилося» [6, с. 54]. Проте, не зупинило свого розвитку хорове виконавство: з колишніх «думчан», інших співаків, хормейстерів, котрі з різних обставин змушені були zostатися, була створена нова капела – «Українська національна хорова капела» (керівники Н. Городовенко та П. Гончаров) [6, с. 54]. У 1943 р. у Харкові було засновано Державний український народний хор, керівником якого став видатний майстер Г. Верьовка.

Післявоєнний період в Україні (від 1944 р.) відзначається в історії спеціальної музичної освіти складними процесами відновлення і становлення нового, подекуди суперечливого масового мистецтва. У перші повоєнні роки всі навчальні заклади відчували потребу у висококваліфікованих педагогічних кадрах, тому починається активне відродження відкритих в довоєнний період спеціальних навчальних закладів та відбувається відкриття нових: 1945 р. відкривається Дрогобицьке музичне училище, 1946 – Ужгородське та ін.

Отже, представлена послідовність історичних подій дає уявлення про тенденції формування системи професійної хорової освіти, про культурний, мистецький контекст в складний, неоднозначний, бурхливий час I половини ХХ ст., окреслює провідні шляхи розвитку професійного хорового виконавства досліджуваного періоду.

З позиції ХХІ ст. вже не личить безапеляційно заявляти про вплив установ Комуністичної партії, суспільно-політичні правила радянського життя, проте, як справедливо пише А. Лашенко, «головним фактором подальшого розвитку залишалася суспільно-політична ситуація, в якій функціонувала культура. В цьому плані, на період з 1930-х і до початку 1950-х років у тодішньому Союзі зовнішні прояви самобутності хорових шкіл ..., як і самі школи, ніби зникли з авансцени музичних подій. <...> Коли ж хорова масовість повністю вичерпала свої можливості, досвід окремих хорових шкіл поступово знову зробився предметом уваги» [6, с. 55–56]. І саме цей, наступний

період – II половина ХХ ст. – стане предметом нашої наукової зацікавленості в майбутній роботі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабий А. *Музыкальное образование на Украине после Октября* [Текст] // *Советская музыка*. — 1935. — № 1. — С. 31–40.

2. Букач М. *Особливості становлення вокально-хорової освіти на теренах України* [Електронний ресурс] // *Наукові праці*. — Педагогіка. — Том № 50. Вип. 37. — Миколаївський державний гуманітарний університет ім. П. Могили, 2006. — С. 29–38. — Режим доступу : <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/pedagogika/2006/50-37-5.pdf>.

3. Іванова Ю. *Професіоналізація хорового виконавства в Україні* [Електронний ресурс] / Ю. Іванова // *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. — Луганський держ. інститут культури і мистецтв, 2010. — Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/prsmkr/2010_13/ivanova.html.

4. Ільченко Д. *Спогади про Леонтовича* [Текст] / Д. Ільченко // *Музика*. — 1925. — № 11–12. — С. 418.

5. Кошиць О. А. *Спогади* [Текст] / О. А. Кошиць ; упоряд., передмова М. Головаценка ; післямова М. Слабошпицького. — К. : Рада, 1995. — 387 с.

6. Лащенко А. *З історії київської хорової школи* [Текст] / А. Лащенко. — К. : Муз. Україна, 2007. — 198 с.

7. Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://conservatory.lviv.ua/about/history/>.

8. *Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової – 90* [Текст] / Упор. Сокол О. В., Розенберг Р. М., Самойленко О. І. та ін. — Одеса : Друк, 2003. — 224 с.

9. Птица К. *Константин Константинович Пигров (Очерк жизни и творческой деятельности)* [Текст] / К. Птица // *Пигров К. Руководство хором*. — М. : Музыка, 1964. — С. 3–20.

10. *Творчість М. Леонтовича* [Текст] : зб. ст. / Упор. В. Золочевський. — К. : Музична Україна, 1977. — 200 с.

ПРОЦЕСС ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА В СТРАНАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ (ФРАНЦИЯ, АНГЛИЯ)

С распадом Советского Союза в системе образования в Украине многое меняется и, на наш взгляд, не всегда в лучшую сторону. Так, во многих высших учебных заведениях внедряется система образования, использующая формы, принятые в европейских университетах, в частности, Болонскую систему обучения.

Предметом данного исследования является профессиональное обучение актёров в творческих вузах Франции и Англии в аспекте отношения к Болонскому процессу, а его *целью* – оценка практики подготовки актёров в названных странах для выявления возможных проекций на сферу театрального образования в Украине.

Из истории известно, что первый университет был создан в г. Саламанка (Испания) в 1218 г. маврами, завоевавшими Пиренейский полуостров. Но Саламанский университет ориентировался на восточную систему обучения, что не устраивало европейцев. В эпоху Возрождения в Италии возникает несколько университетов. Один из первых – в Болонье. В нём было четыре факультета: богословский, философский, естественнонаучный, филологический. Обучение для всех студентов было платным. Посещение лекций происходило по свободному выбору. Тогда же возникла идея разрешить студентам выбирать профессоров на своё усмотрение. В Болонском университете, если, допустим, лекции того или иного профессора не устраивали студентов, они имели законное право, прослушав один семестр, потребовать возвращения денег, уплаченных за него, и уйти в любой другой университет Европы в поисках более квалифицированного и профессионально сильного ученого. Университеты существовали в Падуе (Италия), Копенгагене (Дания), Бонне (Германия), Кембридже и Оксфорде (Англия) и Париже – Сорбонна. Система обучения в университетах была разной, однако юриспруденция была господствующей наукой во всех университетах. Богословский факультет был наиболее обеспечен высококвалифицированными преподавателями. Кроме того, за большие успехи его студенты получали поощрительную стипендию от Ватикана.

Студент, решивший уйти из Болонского университета, отправлялся пешком на далёкие расстояния, в другие страны, где вновь оплачивал семестр. Эта система, став общеевропейской, в своих коренных основах существует и сегодня, особенно в Германии и Англии.

Оценка знаний студентов определялась не цифрой, а неким символом, именуемым «модуль». Модуль как оценка знаний характеризовала не конкретные ответы студентов, а их работу в течение семестра и предусматривала активную проверку заданий преподавателем. Никаких экзаменационных билетов – только семинары или диспуты. Оценка выставлялась за несколько семинаров.

Такова историческая справка о Болонской системе обучения, ставшей основой реформы образования в Украине с 2004 г., где, исходя из неё, были введены квалификационные уровни «бакалавр» и «магистр».

Диплом бакалавра даёт право защитившему его получить, в принципе, любую работу (в государственном учреждении или частной фирме). Диплом бакалавра – полноценная путёвка на рынок труда. Уровень магистра – это прямой путь в науку. Это преддверие педагогической деятельности в вузе и дорога к кандидатской (докторской) диссертации. Однако дипломанты такого уровня нередко не находят себе применения, по крайней мере, в Украине, их научный потенциал оказывается нереализованным. Не говоря о том, что работать с будущими бакалаврами, а тем более – магистрами, должны люди, имеющие степень и научные звания. Прежде в вузы не допускались преподаватели, не имеющие соответствующей квалификации: чтобы преподавать в высшем учебном заведении, будущий педагог, как минимум, должен был пройти трёхлетнее обучение в аспирантуре. В ряде университетов и институтов Украины этот принцип не соблюдается, и с магистрами работают старшие преподаватели.

Болонская система обучения в Украине, к сожалению, внедряется не постепенно, и результаты этого процесса не обобщаются. Приказ Министерства образования одновременно перевёл учебный процесс в вузах Украины на кредитно-модульную систему оценки знаний, по типу европейской (ECTS).

В то же время, в Европе за пределами этой системы оказался ряд старейших университетов (Великобритания, Франция), уважающих

свои традиции. В Украине Киевский университет имени Т. Г. Шевченко и Харьковский университет имени В. Н. Каразина также пытались отстоять свои древние традиции, самобытность и высокое качество образования, но, под давлением Министерства образования, болонский стандарт был внедрён. В наших условиях, на мой взгляд, он, в какой-то мере, разрушает образовательную систему, сложившуюся в Украине исторически.

Но хороша ли для творческих вузов эта система? Образование в нашей стране зажато в рамки существующих правил, и эти правила не изменяемы: экзамены по билетам, семинарские занятия и пр., диктат дисциплины, жёсткие требования к посещаемости, независимо от отношения студента к предмету, невозможность для него перейти к преподавателю, более других его заинтересовавшему – ведь не каждый педагог может полностью удовлетворить запросы конкретного студента в знаниях! Естественно, полностью ориентироваться на оценку педагога студентом¹, как это принято в Болонской системе, не стоит, но и не учитывать её тоже нельзя.

Вместе с тем, изучив многие материалы, касающиеся творческих вузов [напр., 3–5; 7–15], приходишь к выводу, что менее всего болонская система, с её ориентиром на стандартизацию образования, может распространяться на вузы творческого профиля. Анализ научных источников на французском и английском языках [напр., 13; 14; 15], а также личный опыт общения со специалистами в этой области²

¹ В театральных вузах Украины есть ещё одно существенное явление, которое вредит воспитанию студента. Многие руководители курсов, особенно занимающиеся мастерством актёра, пытаются не столько выявить одарённость учеников и поставить «на них» спектакль, сколько показать своё режиссёрское мастерство. Студенты это чувствуют. А ведь задача педагога в творческом вузе – выявить индивидуальность студента, его эмоционально-психологические особенности и раскрыть всё это в максимально возможной степени.

² Во французском центре г. Харькова при Французском институте в Украине (Centre français de Kharkov auprès de l'Institut français d'Ukraine) мне довелось ознакомиться с большим количеством литературы, описывающей процесс обучения студентов творческого учебного заведения во Франции. Мною были изучены также материалы киевского отделения Британского совета в Украине (British Council Ukraine). Эти материалы дают возможность осознать, что Болонская система образования – не лучшая для творческого вуза.

позволяет очертить проблемный круг, связанный с современным процессом обучения в творческих вузах Парижа и Лондона, которые не приняли Болонскую систему.

Единственной государственной школой во Франции является Высшая национальная консерватория драматического искусства (Conservatoire nationale supérieur d'art dramatique), расположенная на Консерваторской улице в Париже. Прежде она была частью Консерватории музыки и декламации (Conservatoire nationale supérieur de musique et de déclamation). В 1946 г. Консерватория разделилась на два отделения: музыкальное и драматическое. Драматическое отделение становится Национальной консерваторией драматического искусства, а в 1968 г. – Высшей национальной консерваторией драматического искусства [14]. Назовём также Высшую государственную школу драматического искусства Национального театра в Страсбурге (Ecole supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg).

Наряду с государственными, существуют и частные (коммерческие) школы драматического искусства. Одной из самых известных и престижных являются Курсы Флоран в Париже (Cours Florent), созданные в 1967 г. Франсуа Флораном [18]. В каждом учебном заведении процесс обучения различается по характеру и целям. Например, в Cours Florent основной акцент делается на подготовке молодых людей к поступлению в Высшую национальную консерваторию драматического искусства. Поэтому на драматическое отделение поступают не случайные люди, которым хочется стать актерами, а молодёжь с определёнными навыками сценической деятельности и чётким представлением о своей будущей профессии. Заметим, в условиях нашей страны возможность создать подготовительные курсы есть далеко не всегда, а система отсева при поступлении в вуз минимальна. Поэтому, в отличие от Франции, часто на актёрский факультет попадают люди, не обладающие для этого всеми необходимыми качествами.

В то же время, на актёрские факультеты в Украине поступает немало талантливых молодых людей. Однако при наличии способностей им явно не хватает той сценической культуры, которую студенты должны иметь с первых шагов. Открытие подготовительных курсов в отечественных учебных театральных заведениях поможет решить эту проблему, и на вступительных экзаменах абитуриенты проде-

монстрируют своё знакомство, хотя бы в общих чертах, с искусством сцены. Кстати, прежде, в период существования Харьковского театрального института под руководством профессора А. Плетнёва, существовала студия при Доме актёра. И почти все учащиеся этой студии работают сегодня на профессиональной сцене (Степан Пасичник, Вячеслав Гиндин, Александра Богатырёва, Игорь Мирошниченко и другие). Представляется, что такую форму профессиональной подготовки, как подготовительные курсы, было бы неплохо использовать в системе отечественного театрального образования. К счастью, на театральном факультете ХНУИ им. И. П. Котляревского такие курсы, видимо, скоро станут реальностью.

Завершающий этап актёрского образования во Франции проходит в Высшей национальной консерватории драматического искусства в Париже [3]. Срок обучения, как и в других школах – три года. На первый курс записывается до 600 человек и больше. Ежегодный вступительный экзамен проходит в три тура. Первый тур включает показ четырёх трёхминутных сцен: первая сцена – чтение александрийского стиха из французского классического репертуара, вторая – чтение фрагмента из списка, предложенного Консерваторией, а третья – выбирается свободно из общего театрального репертуара. Четвёртая сцена также предполагает свободный выбор: либо обращение к драматическому репертуару, либо – к другим сценическим искусствам (танец, инструмент, театр жестов, пение нараспев). Вторым туром состоит из двух сцен (по три минуты). Первая сцена – из французского классического репертуара (до 1900 г.), вторая – из произведений эпохи модернизма и постмодернизма (первая и вторая половины XX в.). На каждом туре не рекомендуется читать более одного монолога. На третьем туре абитуриент показывает одну подготовленную им сцену на 5 минут.

Учебный год в Высшей национальной консерватории драматического искусства начинается 1 августа. В первый день встречи приходит руководитель курса, который должен быть действующим актёром «Комеди Франсез». У него три ассистента, тоже актёры этого театра. В театральных школах Западной Европы существует жесточайшее требование: обучать актёрскому мастерству может только тот, кто сам выходит на сцену. Поэтому случайных преподавателей в них нет.

В первый год обучения дается задание самостоятельно подготовить отрывок, монолог, диалог, мюзикл (в любом жанре), без вмешательства педагога или ассистента. Студенты работают самостоятельно. В конце учебного года приходит время серьёзных экзаменов (июнь), на котором обязательно присутствуют преподаватели актёрского мастерства всех курсов (актёры театра «Комеди Франсез»). Оценка выставляется тайно, после чего происходит обсуждение и, как следствие, из 600 остаётся 30–40 человек.

На втором курсе обучения огромное внимание уделяется декламации, пластике, манерам, акробатике. В числе общеобразовательных предметов следует назвать историю Франции, историю театра Западной Европы, а также русского театра. Кроме того, обязательным предметом является французский язык. Кстати, в ГИТИСе (г. Москва) из иностранных языков также изучают французский язык, вырабатывающий точное произношение звуков и слов.

В конце второго года обучения проводится экзамен с присутствием всех педагогов, при той же процедуре выставления индивидуальных оценок. В случае, если студент проявил себя в специальных дисциплинах хорошо, но получил плохую оценку по общеобразовательному предмету, его отчисляют. Принцип таков – актёр должен быть культурным, образованным и широко мыслящим человеком.

После экзамена второго курса обучение продолжают, как правило, 25–30 человек (15 девушек, 15 юношей и один иностранный студент). На этом этапе приходит руководитель курса с ассистентами, чтобы подготовить экзамен на профессию из четырёх выпускных спектаклей. Два из них – по французской театральной классике (трагедия Ж. Расина или П. Корнеля и комедия Ж. Мольера); ещё один – по пьесе иностранного автора (из русских выборов часто падает на А. Чехова) и – обязательно – мюзикл. Для этого ведется специальный отбор студентов.

Создаётся своего рода студия, где обучают не только сценическому мастерству, но и углублённо занимаются вокалом. Наиболее одарённым студентам предоставляется возможность поехать на неделю в Америку, чтобы посмотреть бродвейские мюзиклы. В ходе подготовки мюзикла приглашаются художники и швеи из театра Комеди Франсез, а также манекенщицы, которые учат носить костюмы.

Большая работа ведётся над светом. И, хотя это учебная сцена, требования к её оформлению очень высоки.

На выпускном спектакле присутствуют не только преподаватели, но и ведущие актёры Комеди Франсез. Путём тайного голосования отбирают трёх студентов, которых оставляют для работы в Комеди Франсез (одну девушку и двух молодых людей). Каждые три года труппа театра пополняется очень талантливой молодежью. Подобная система образования обеспечивает высокое профессиональное качество выпускников. Поэтому так часто французские актёры вызывают восхищение.

Французская и русская актёрские школы не совпадают совершенно. Французская актёрская школа базируется на традициях классицизма как метода: в основе воспитания актёра лежит необходимость раскрыть диалектику души, силу и красоту эмоциональных переживаний. Французская школа требует от актёра, в первую очередь, блестящей речевой подготовки, ибо переживания своих героев актёр должен не только чувствовать, изображать, но, прежде всего, уметь передавать в словесной форме. Иначе говоря, мысль – это основа основ, и эту мысль в монологах актёр должен доносить до зрителя чётко. Отсюда весьма суровые требования к произношению текста. Поэтому основной акцент делается на декламации, мастерстве речи, то есть умении читать монолог по законам движения мысли к главной точке. (Достаточно послушать, как читает монолог Сиды из одноименной трагедии Корнеля знаменитый актёр Жерар Филипп). В силу указанных традиций французскому актёру необходимо быть светским на сцене, даже играя отрицательного персонажа, быть носителем высокой чести и благородства, выражаемых в манерах, в поведении в целом, иметь вкус в выборе костюма и умение его носить [4].

Почему мюзикл является обязательной частью выпускных экзаменов французской актёрской школы? В мюзикле, синтетическом искусстве, все элементы произведения (диалоги, музыка, пение, хореография) находятся в нерасторжимом единстве, внутренне взаимосвязаны, предполагают сложнейшую технику перехода одной формы сценического воплощения в другую. Эстетика мюзикла как жанра очень сложна. И то, что в актёрских школах Европы, в частности,

Франции, студенты воспитываются в этой эстетике, даёт им возможность впоследствии в любой пьесе играть легко и красиво. Мюзикл требует красоты не только актёра, но и сценографии, роскоши костюмов, виртуозности музыкального сопровождения – ведь музыка является главным «героем» спектакля, от музыки рождается и форма диалога, его смысл. Чтобы овладеть техникой мюзикла в классическом понимании жанра, необходимо воспитывать актёров с ранних лет. Мюзикл включает в себя все формы движения, пластики актёрского тела, искусство вокала, умение носить костюм, точно придерживаясь стиля определённой исторической эпохи [6]. И, наконец, мюзикл – это абсолютная актёрская свобода, которая позволяет в недрах самого жанра импровизировать. Вот почему на драматических факультетах в любой французской актёрской школе существуют специальные «Отделения актёров для музыкальных театров».

Каким образом происходит воспитание актёров для музыкальных театров? Если на драматическое отделение поступает молодежь 16–17 лет, то учиться на актёра музыкального театра начинают, как правило, подростки с 10 лет. В таком раннем возрасте их обучают движенческим дисциплинам, вплоть до акробатических трюков (примеры использования таких трюков находим в мюзиклах «Нотр-Дам де Пари», «Ромео и Джульетта»). Большое внимание уделяется умению учащегося преподнести себя. Сценическое поведение актёра восходит к этикету высшего общества, включая поклоны, любовные признания и, конечно – умение ходить и носить костюм. К сожалению, в наших вузах этому уделяется мало внимания. В результате сыграть дипломный спектакль в жанре мюзикла – умение, для украинских студентов почти недоступное.

В Англии система актерского образования иная, чем во Франции [10]. Сразу отметим, что, в отличие от Франции, мюзикл как жанр популярностью не пользуется.

В стране существует единственная государственная Академия театра. Это высшее учебное заведение имеет и режиссёрскую студию. Болонская схема обучения в Англии полностью отвергнута. В Академии театра она не признавалась вообще. В ней существует своя система, рождённая на стыке XIX–XX вв. и живущая до сих пор. В этом учебном заведении производится очень строгий отбор на вступитель-

ных экзаменах. Отбирается 50 человек на курс с учётом последующего отсева и минимальной нормы в 20 человек. Обучение в Академии длится три с половиной года.

Требования к поступающим таковы. Для мужчин: рост не ниже 1 м 80 см. Предпочтительнее гармоничная внешность: высокий лоб, густые вьющиеся волосы, выразительный взгляд. Чтобы проверить последнее, поступающему предлагают продемонстрировать несколько вариантов взгляда. Учитывается также умение ритмично двигаться. Необходимыми считаются правильные пропорции тела, красивая фигура. Очень важны чистота и глубина звучания голоса. Собственно экзамен состоит из прочтения одного монолога (только из Шекспира), а также показа боя на рапирах. Для этого есть специальные лаборанты, которые выступают в качестве партнеров поступающего.

К женщинам предъявляются следующие требования: рост – 1 м 60 см; на первом месте – изящество и элегантность. Абитуриентке даже могут снять баллы, если она явилась на экзамен безвкусно одетой. Будущая актриса должна уметь свободно модулировать голосом, а также показать, что она владеет английским этикетом, обладает хорошими манерами, прекрасно танцует; она должна иметь выразительную внешность и хорошую пропорциональную фигуру. На экзамене она может сыграть сцену-дуэт из Шекспира (в этом ей тоже помогает лаборант) или прочитать монолог из любой пьесы этого же автора. Руководителем Академии театра является главный режиссёр Национального театра Питер Холл. Он считает, что, если кто-либо из окончивших Академию оставлен в Национальном театре Лондона, то должен там проработать 8 месяцев на очень низкой зарплате, поскольку этот начальный период работы приравнивается к стажировке. Если молодого актёра это не устраивает, он может уйти в другой театр, а через два года вновь вернуться в Национальный, но уже как аккредитованный актёр. Однако так поступают единицы, поскольку Национальный театр – это и школа, и престиж, и роли.

Среди предметов, преподаваемых в Академии, – сценическое движение, включающее тренировку в воспроизведении различных вариантов походки, изображении боевых приёмов; история английского костюма с обязательным воспитанием навыков его ношения, особенно фраков, смокингов, цилиндров, плащей. Для женщин – бальных

платьев сложных конструкций, туго затянутых корсетов, воспитание вкуса при подборе драгоценностей, тренаж по ношению шляпок. С женщинами занимаются лаборанты, и лишь занятия по танцам и с мужчинами, и с женщинами ведут профессиональные хореографы. Питер Холл гордится тем, что в Академии преподают только актёры, работающие в театре и играющие на сцене. Бывшие актёры к педагогической работе не допускаются. Среди теоретических предметов – история Англии и английской литературы, европейского театра, включая русский, и отдельные лекции по русской литературе, которые читают профессора из университетов. История театра читается историками-театроведами, получившими образование в университетах Англии.

Иностранный язык в Академии – французский, ибо во всех творческих вузах, включая и вузы нашей страны, французский язык, как уже отмечалось, считается важнейшим для воспитания естественно-го произношения любого звука. Изучается также литературный английский язык, при этом учебным материалом служат только тексты Шекспира и Диккенса. Есть в Лондоне и частные театральные школы. Но система образования в них разная. Всё зависит от того, кто открыл ту или иную школу, хотя принцип обучения в целом воспроизводит таковой в Академии.

Выпускные экзамены в Академии проходят в несколько этапов. Первый из них – экзамен по сценическому движению, включающий демонстрацию танцев, боевых приёмов, различных манер держаться и типов пластики. Затем – чтение монологов из шекспировских произведений и лирики Дж. Байрона или П. Шелли. Далее – игровой показ сцены из любой английской пьесы. На экзаменах также проверяется усвоение навыков ношения различных костюмов, меча и кинжала и обращения с ними для мужчин, навыков обращения с кинжалом для женщин.

Выводы. Болонская система обучения имеет свои сложности и свои законы, которые, как сказано выше, не всегда подходят для работы творческих вузов. Ни во французской, ни в английской театральных школах эта система не практикуется. В Украине также далеко не все университеты пользуются этой системой. Поэтому возникает вопрос – надо ли внедрять насильственно Болонскую си-

стему, стандартизирующую и унифицирующую знания, в творческие вузы, и принесёт ли она пользу в воспитании будущих деятелей театра?

Изучение процесса воспитания актёров во Франции и Англии невольно приводит к выводу о том, что театральное образование в Украине в некотором смысле уступает европейскому. Будучи лишённой тех жёстких требований к обучающимся, о которых шла речь выше, уже на этапе приёмных экзаменов, в частности, ввиду нередкого отсутствия подготовительных курсов, отечественная система театрального образования закладывает предпосылки для снижения качественного уровня профессиональной подготовки актёров.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адан А. *Театр французского классицизма. Театр Корнеля и Расина [Текст] // Театр французского классицизма: Пьер Корнель, Жан Расин : пер. с фр. / А. Адан. — Москва : Худ. литература, 1970. — С. 5–18.*

2. Березовчук Л. Н. *Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год [Текст] : учеб. пособ. / Л. Н. Березовчук ; [ред. О. А. Оськова]. — СПб. : Изд-во СПбГУКиТ, 2003. — 92 с.*

3. Бертье А. *Как играть актеру. Подготовка актера в государственной драматической школе [Текст] / А. Бертье. — Париж : Paris Sciences, lettres, 1995. — 34 с.*

4. Бояджиев Г. Н. *Театр французского классицизма. Как подготовить актера к работе во Французском театре [Текст] / Г. Н. Бояджиев. — М. : За рубежом, 1966. — 17 с.*

5. Бурик М. *Болонский процесс в мире и на Украине [Электронный ресурс] // Пропаганда. — Режим доступа : <http://propaganda-journal.net/1151.html>. — Загл. с экрана.*

6. Кампус Э. О. *О мюзикле [Текст] / Э. О. Кампус. — Л. : Музыка, 1983. — 128 с.*

7. Лондевел К. *Чему меня научила школа [Текст] / К. Лондевел // Derby Chronicle. — 2006. — № 4. — 4 с.*

8. Лебединский М. В. *Французский молодежный театр [Текст] : учеб. пособ. / М. В. Лебединский. — Л. : ЛГИТМиК, 1980. — 68 с.*

9. Медоу П. *Лондонский театральный колледж [Текст] / П. Медоу. — Лондон : Аделанта, 2004. — 22 с.*

10. Образцова А. Современная английская сцена [Текст] / А. Образцова. — М. : Наука, 1977. — 243 с.
11. Фурсов А. И. ВУЗы готовят марионеток [Электронный ресурс] / А. И. Фурсов. — Режим доступа : <http://www.russia.ru/video/fursovsistema/>. — Загл. с экрана.
12. Холл П. На какой драматургии обучать будущего актера [Текст] / П. Холл. — Лондон : British Theatre Studies, 1998. — 35 с.
13. Vilar J. Le théâtre, service public et d'autres textes [Текст] / J. Vilar. — Paris : Gallimard, 1975. — 73 с.
14. Conservatoire national supérieur d'art dramatique [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.theatramour.com/conservatoire_national_superieur_d_a... — Загл. с экрана.
15. Enseignement de Florent [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.coursflorent.fr/index.php/enseignement>. — Загл. с экрана.

УДК 78.03 : 373.67(477.43./44+477.82)

Юрій Портний

ФОРМУВАННЯ ПІАНІСТИЧНИХ НАВИЧОК У СТУДЕНТІВ ФОРТЕПІАННИХ ВІДДІЛІВ МУЗИЧНИХ УЧИЛИЩ

Актуальність теми. Проблема фізіологічного та психологічного звільнення у процесі формування необхідних ігрових навичок на етапі навчання у музичному училищі є однією з головних в професійному становленні піаніста. Саме на цьому етапі виховання формується основа його професійної майстерності. У музичній школі піаніст отримує лише частину піаністичних навичок, застосовуючи їх переважно у невеликих легких творах; праця над звільненням апарату проходить дуже поверхнево або не проходить взагалі. У музичному училищі піаністичний репертуар значно збільшується, стає складнішим, а праця над звільненням, як фізіологічним, так і психологічним, зазвичай не покращується. В результаті такого легковажного ставлення до цієї проблеми мають місце затиснення ігрового апарату піаніста та, як наслідок, його захворювання. Тому саме на етапі навчання в музичному училищі дуже важливим є правильно зорієнтувати студента

щодо професійних навичок піанізму, зокрема, у такому важливому аспекті, як звільнення його ігрового апарату. Виникає необхідність систематизувати низку методичних прийомів, які запропонували багато видатних піаністів для вирішення цієї проблеми, і які, однак, до цих пір не були систематизовані.

У методичній літературі до проблеми звільнення ігрового апарату дослідники звертались неодноразово, зокрема, принцип дії м'язів ігрового апарату добре описує Т. Воробкевич [2]. Психологічний аспект проблеми звільнення піаністичного апарату розглядає М. Фейгін [9], концентруючи особливу увагу на відношення викладача до студента у різних моментах навчального процесу. З праці Г. Ципіна [10] можна дізнатися про низку причин, через які зазвичай відбуваються затиски. І. Гофман [3], окрім багатьох питань піанізму, торкається такої важливої теми, як проблема втоми та її симптоми. Також він розглядає методику октавної гри, що дуже тісно пов'язано з проблемою затисків ігрового апарату. До аналізу прийомів октавної гри у взаємозв'язку із питаннями звільнення піаністичного апарату звертався також А. Алексеев [1]. Численні питання піанізму розглядає С. Савшинський [8], в тому числі, в аспекті організації занять піаніста, запобігання затисків, як фізіологічних так і психологічних, та пов'язаних з ними професійних хвороб. До проблем звільнення під час гри звернений розділ у методичній праці К. Мартінсена [7]. Л. Кузьоміна [5] розглядає ідеї Б. Яворського стосовно відпрацювання свободи рухів в світлі його концепції поєднання руху та подиху. Корисні вправи для звільнення ігрового апарату запропонував В. Макаров [6].

Мета нашого дослідження – виявити головні причини виникнення фізіологічних та психологічних «затисень» під час гри на фортепіано у студентів музичних училищ та визначити прийоми їх подолання.

При формуванні піаністичного апарату студента одним з першочергових завдань викладача має бути праця над самим джерелом піаністичних рухів, що визначають цілеспрямованість процесу звукоутворення. Слід надзвичайно відповідально ставитись до здоров'я виконавського апарату, який на середньому етапі навчання знаходиться на найважливішій стадії формування. Потрібно знати причини виникнення різного роду затисень, перенапруг, які при-

зводять до різноманітних професійних хвороб, та засоби їх профілактики. Дія виконавського апарату має свої фізіологічні особливості. Для кращого їх розуміння викладачам та студентам музичних училищ необхідно вивчити головні правила праці за інструментом, які забезпечують здоров'я виконавського апарату, та принципи взаємодії м'язів, які входять до нього.

Так, вкрай негативний вплив на здоров'я ігрового апарату мають заняття під час захворювання різними інфекційними хворобами, що може викликати запалення м'язів, сухожилів та суглобів піаністичного апарату. Є досить небезпечними інтенсивні заняття, особливо над віртуозною програмою, після довготривалої перерви, гра холодними руками. Також вкрай небажаною є інтенсивна гра, коли піаністичний апарат піддався фізичним перевантаженням, не пов'язаним з грою за інструментом. У навчальному процесі, що відбувається в музичних училищах, це стається досить часто, так як нерідко після занять з предмету фізичної культури, де студенти виконують, наприклад, нормативи з підтягування на турніку чи віджимання, вони потім ідуть на урок спеціальності або займаються за інструментом самостійно.

Велике значення для уникнення професійних хвороб, пов'язаних із затисками ігрового апарату, має правильний підбір репертуару, який, окрім відповідності музично-теоретичній підготовці студента, повинен відповідати також і його фізичним можливостям. Ми вважаємо, що не можна ставити віртуозні завдання, які переважають фізичні можливості студента. На практиці викладачі часто не додержуються цього правила, розраховуючи на те, що все ж студенту вдасться вдало здолати труднощі. У таких випадках шкоди може бути більше, ніж користі. Викладачам потрібно розуміти, що піаністичний апарат студента музичного училища є недостатньо тренованим, що він знаходиться ще у стадії формування, як в аспекті набуття піаністичних навичок, так і фізичного росту. Тому великі навантаження, наприклад, перебільшене захоплення віртуозними завданнями, зокрема, швидкі темпи, частіше, ніж на наступних етапах навчання, призводять до різного роду захворювань виконавського апарату.

При переході учня з ДМШ до музичного училища твори не повинні різко змінюватися по складності. Ми вважаємо, що на першому курсі училища твори можуть бути такими самими, як в останніх

класах ДМШ, необхідно тільки підвищувати вимоги до їх виконання. До такого репертуару студенти перших курсів музичного училища, як правило, фізично готові, і, відповідно, викладачеві зручно працювати, наприклад, над образно-драматургічним змістом твору, над його формою, піаністичними навичками студента, зокрема, красивим звуком, грою *legato*, прийомами вагової гри і т. п.

Саме на такому репертуарі дуже зручно працювати над навичками свідомого звільнення від затисків. Студент має знати, що з фізіологічної сторони фортепіанна гра представляє собою процес хоча й невеличких, але постійних м'язових напружень, після яких обов'язково потрібні певні розслаблення. Якщо під час гри м'язи будуть звільнятися все рідше і рідше, обов'язково настане такий момент, коли звільнити їх буде майже неможливо. Іншими словами, наступить своєрідний м'язовий спазм. Тому викладачеві потрібно вчити студента знати у творі ті моменти, де можна звільнити руку.

Наприклад, звільняти ігровий апарат можна між фразами, реченнями, періодами твору, де є час для «дихання» чи змістових цезур, які потрібні для виразнішого виконання, так як саме ці моменти є природними для звільнення. Наприклад, коли іде робота над інтонуванням, коли ми вчимо інтонувати певні звукові поєднання, ми об'єднуємо слабкі та сильні долі, подібно складам у слові. Там, де ми утворюємо «сильну» долю (смысловий акцент), завжди треба застосовувати вагу руки, на «слабу» – потрібно звільнити руку. Таким чином складається зв'язок між інтонуванням та напрацюванням правильної системи рухів, над чим в училищі викладачі рідко працюють.

У процесі гри може виникати ціла низка причин, через які можуть відбуватися затиски, на що звернув увагу Г. Ципін, а саме: перенапруження плеча, ліктя чи кисті; неекономність рухів пальців чи кисті, які повинні підійматися не більше, ніж потрібно; перебільшений тиск пальців чи навіть всього ігрового апарату на клавіатуру, що обтяжує весь ігровий процес; залишкова напруга в м'язах, які, закінчивши працю, не встигли розслабитись; напруга м'язів, які безпосередньо не входять у піаністичний апарат і, відповідно, не приймають участі в ігровому процесі (м'язи лица, шиї і т. п.); напруга фізична та психологічна, яка може виникнути автоматично перед важким місцем в творі [10, с. 127].

Причиною затисків може бути механічна гра технічного інструктивного матеріалу без конкретних музичних завдань, наприклад, без динаміки, якісних штрихів, фразування і т. п. В результаті студенту стає важко працювати над віртуозними місцями у творах, де вже стоять серйозні художні завдання. Наприклад, при виконанні пасажів на *crescendo* чи *diminuendo* в нього може неконтрольовано змінюватися темп, з'являтися «корявість» у грі і т. п. Відповідно, може з'явитися затиск, як фізичний, так і психологічний.

У тих ситуаціях, коли під час гри студент починає відчувати біль у руках, щоб продовжити гру, потрібно зменшити напругу та втому рук за рахунок зменшення амплітуди рухів та динаміки звучання. Корисним є перехід з однієї групи працюючих м'язів на іншу. Наприклад, в октавних пасажах І. Гофман радив змінювати положення зап'ястя від низького, яке приводить в рух передпліччя, до високого, в яке включається вся рука [3, с. 120–121]. Також значно допомагає сповільнення темпу, не тільки для того, щоб зменшити напругу, але і для того, щоб проаналізувати піаністичні рухи і вияснити причину дискомфорту. На заняттях у училищі така форма праці зустрічається нечасто.

Проблема різного роду затисків, економії м'язових сил, пов'язана з питанням стосовно повторів тих чи інших місць, над якими іде робота, а саме: скільки та до якого часу їх треба повторювати, щоб не створювати зайвої роботи для ігрового апарату і досягати потрібних результатів. Студенти мають знати, що повтори можуть давати позитивні результати, коли повторюється правильний варіант, тому перед кожним повтором потрібно бути зосередженим та конкретно знати, що потрібно зробити. Якщо ж студент не зосереджений, повторює неправильне виконання (невірну аплікатуру, невірні рухи, неправильну динаміку, інтонації і т. п.), то це тільки призведе до закріплення помилок, на виправлення яких знову доведеться витратити час, робити повтори, додатково витратити м'язові, психологічні та емоційні зусилля.

Важливо вчити студента уважно аналізувати піаністично складні місця, з'ясувати, у чому полягають об'єктивні труднощі виконання, в чому – власні недоліки, та знаходити методи подолання таких, а вже потім починати повтори. Тоді і займатися повторами доведеться

ся значно меншу кількість разів. Окрім того, не варто повторювати те, що вже добре виходить. Також для того, щоб зменшити кількість повторів та швидше долати різного роду віртуозні проблеми, студент повинен постійно працювати над своїм технічним оснащенням. Щоденна праця над різними технічними вправами, етюдами має бути обов'язковою.

Для успішного подолання різного роду затисків та напруги піаністу потрібно завжди піклуватися про свій фізичний стан, розвиток фізичної гнучкості та пружності не тільки виконавського апарату, а й усього тіла. Використовувати потрібно легкі гімнастичні вправи, які, в першу чергу, тренують рухливість та гнучкість м'язів та суглобів, і, до певної міри, їх силу та витривалість. Роблячи фізичні вправи, дуже корисно їх виконувати то з поступовим напруженням, то зовсім вільно, деколи роблячи рівномірне посилення напруги до максимуму та, навпаки, поступове її послаблення. Такий метод має пряме відношення до фортепіанної гри, тому що тіло і піаністичний апарат тренуються виконувати необхідну роботу в різних фізичних станах, зокрема, набувається навичка розслаблятися під час гри після сильного напруження, наприклад, після кульмінаційних моментів.

Існує цікавий прийом, який може допомогти звільнитися від фізичної напруги, і який практично не зустрічається в методичних працях піаністів – це відчуття свободи гортані. Цей прийом запропонував К. Мартінсен. Він звернув увагу на той факт, що, де б не виникло в тілі напруження чи затиск, завжди до них, в більшій чи меншій мірі, долучається затиск в гортані. З іншої сторони, розслаблення гортані (що перевіряється легким рухом голови в бік) суттєво сприяє подоланню напруги. Цей метод взятий з практики педагогів-вокалістів, зокрема, італійської школи, які завжди радили тримати рот в положенні напівпосмішки. З фізичної та психологічної точки зору особливість цієї методики полягає в тому, що «при посмішці напруга гортані неможлива, при цьому і напруга інших частин тіла зменшується» [7, с. 77].

Як викладачам, так і студентам важливо знати симптоми, які передують втомі. Ознаки втоми можуть виявлятися тим, що втрачається зосередженість на праці, послаблюється увага, збільшується кількість помилок, гірше запам'ятовується матеріал, ігровий апарат стає менш

рухливим і т. п. Особливо небезпечно, як зазначав Н. Метнер, коли «при втомі непомітно стає звичною і фізична напруга – учень подеколи зживається не з музикою, а саме з напругою» [4, с. 162]. І Гофман писав: «В стані втоми розуму та тіла ми нездатні протівитися виникненню поганих звичок, і, так як “вчитися – означає формування правильних звичок мислення і дії”, ми повинні остерігатися всього того, що може послабити нашу увагу по відношенню до поганих звичок...» [3, с. 135–136].

Найпростішим лікуванням від цього, при незначній втомі, може бути зміна методів праці за інструментом, а також прогулянки на свіжому повітрі. Якщо ж викладач помітив, що у студента з’являються ознаки досить сильної втоми, то заняття бажано на короткий час припинити, для того щоб студент мав деякий час на відпочинок на природі та здоровий сон, якісне харчування. Однак, якщо вчасно не реагувати на ці симптоми, то обов’язково наступить перевтома, ознаками якої можуть бути, наприклад, головний біль, запаморочення, нудота. Викладачам потрібно вкрай серйозно ставитись до цієї проблеми, і при появі ознак перевтоми заняття потрібно припинити взагалі. Якщо традиційних способів відпочинку виявиться недостатньо, то обов’язково потрібно звернутися до лікаря. Ігнорування вирішення вказаної проблеми може привести до серйозного захворювання студента-піаніста, як фізичного, так і психічного.

С. Савшинський зазначав, що втома при розумовій праці дається взнаки значно довше, ніж при фізичній. Втома нервових клітин головного мозку веде за собою порушення процесів обміну речовин, в той час, як фізична робота, після розумової, її зменшує. Для піаністів зміна їх діяльності на іншу фізичну (яка не шкідлива для їх професійної форми) повинна слугувати оздоровлюючим та профілактичним відпочинком. Але слід пам’ятати, що при будь-яких, навіть раціональних, заняттях, процес розвитку втоми безупинно розвивається, а коефіцієнт корисної дії поступово падає, і настає момент, коли обов’язково потрібний довготривалий відпочинок із застосуванням тих заходів, які ведуть до повернення сил організму [8, сс. 5–15].

Висновки. Таким чином, ми вважаємо, що питання затисків ігрового апарату необхідно виділити як окрему проблему у процесі становлення професійного піаніста на середньому етапі його навчання.

Тому ми виокремили частину елементів фортепіанної техніки, які мають безпосереднє відношення до проблеми затисків ігрового апарату, та запропонували методи подолання останніх. Так, викладачам, які працюють зі студентами музичних училищ, потрібно знати, що затиски ігрового апарату можуть бути викликані значно більшим спектром причин фізіологічного та музичного плану та причин, пов'язаних з організацією навчального процесу, ніж ті, які традиційно прийнято брати до уваги.

На шляхах до подолання проблеми затисків піаністичного апарату та психологічної несвободи необхідно розуміти:

– те, що новий рівень вимог на початку навчання у музичному училищі повинен визначатися, в першу чергу, не підвищенням ступеню віртуозності, а іншою якістю художньо-музичних і пов'язаних з цим піаністичних завдань;

– де та яким чином можна звільнитися від напруги;

– що між навичками правильного інтонування та звільненням ігрового апарату існує прямий зв'язок;

– механічна гра технічного інструктивного матеріалу без конкретних музичних завдань є шкідливою;

– проблема затисків пов'язана з проблемою економії м'язових сил, що, в свою чергу, має пряме відношення до питання повторів, а саме: повторювати необхідно тільки правильний варіант виконання, не повторювати багато та «що виходить»;

– подолання різного роду затисків передбачає вміння аналізувати технічні проблеми та знаходити правильні шляхи їх вирішення;

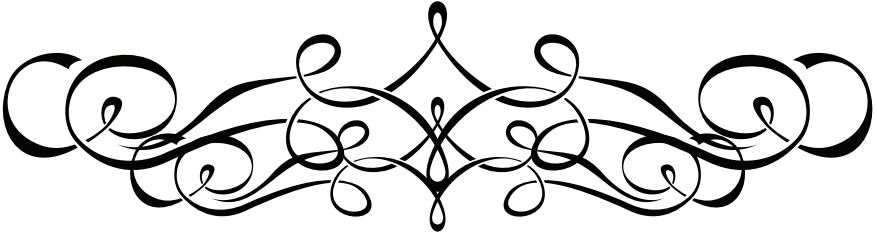
– потрібно уникати ситуацій, коли втома та напруга стануть звичним явищем; якісний відпочинок – це один з засобів профілактики професійних захворювань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. *Методика обучения игре на фортепиано [Текст] / А. Д. Алексеев. — Изд. 3-е, доп. — М. : Музыка, 1978. — 287 с.*
2. Воробкевич Т. П. *Методика викладання гри на фортепіано [Текст] / Т. П. Воробкевич. — Львів : Логос, 2001. — 222 с.*
3. Гофман И. *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре [Текст] / И. Гофман. — М. : Госмузиздат, 1961. — 223 с.*

4. Зетель И. Н. К. *Метнер-пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика* [Текст] / И. Зетель. — М. : Музыка, 1981. — 228 с.
5. Кузьоміна Л. А. *Особливості розвитку виконавської техніки (зі спадщини Б. Л. Яворського)* [Текст] / Л. А. Кузьоміна // *Вісник Харківської держ. академії дизайну і мистецтв.* — 2003. — № 2. — С. 22–30.
6. Макаров В. Л. *Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении и начальной школе* [Текст] / В. Л. Макаров. — Харьков : ХГИИ, 1997. — 120 с.
7. Мартинсен К. А. *Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано* [Текст] / К. А. Мартинсен ; [пер. с нем. В. Л. Михелис ; ред., коммент., вст. ст. Л. И. Ройзмана]. — М. : Музыка, 1977. — 126 с.
8. Савшинский С. *Режим и гигиена работы пианиста* [Текст] / С. Савшинский. — Л. : Советский композитор, 1963. — 117 с.
9. Фейгин М. *Индивидуальность ученика и искусство педагога* [Текст] / М. Фейгин. — М. : Музыка, 1968. — 78 с.
10. Цыпин Г. М. *Обучение игре на фортепиано* [Текст] / Цыпин Г. М. — М. : Просвещение, 1984. — 176 с.

Розділ 3



ЗВУК, ОБРАЗ, СТИЛЬ В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ПЛЯ ДОСЛІДЖЕННЯХ

УДК [78.071.2:787.1] : 78.03“19”

Михайло Кулиняк

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ХХ СТ. В РЕПЕРТУАРІ ОЛЕГА КРИСИ

Популяризація української музики в світовому просторі належить до стратегічних завдань діяльності національних музикантів. Адже видатні досягнення українських композиторів минулого і сучасності ще надто мало відомі світовому загалу і вимагають ширшої репрезентації. Отже, важливою проблемою музикознавства видається дослідження виконань національного репертуару на сценах провідних європейських та інших культурних центрів видатними вітчизняними інтерпретаторами. В ряду сучасних представників діаспори, тих, хто постійно дбає про присутність українських творів у своїх програмах, одне з провідних місць належить видатному скрипалеві Олегу Крисі. Проте його доробок в цьому плані поки що не ставав об'єктом наукового узагальнення, що й зумовило *актуальність* поданої теми.

Основними *науково-теоретичними джерелами* – за відсутності тих, що безпосередньо стосуються обраної теми – стали праці з історії української музики, монографії, присвячені композиторам – авторам виконуваних творів, та інтерв'ю Олега Криси.

Мета статті – проаналізувати деякі визначні інтерпретації української скрипкової музики ХХ ст., здійснені Олегом Крисию.

Український репертуар посідає в доробку Олега Криси достатньо вагоме місце. Важливо підкреслити, що, незважаючи на всі радикальні життєві переміни, скрипаль не змінював свого відношення до виконання української музики – здебільшого, сучасної. Сам артист наголошує: виконання української музики в Новому Світі є для нього природним. На питання кореспондента: «Яка роль української музики у світі? Чи часто Ви виконуєте українську музику? І взагалі, чи часто звучить українська музика саме в Америці?», – скрипаль відповів виважено: «Рідко... Переважно в авторських концертах, фестивалях, спеціальних проектах, пов'язаних з українським мистецтвом. Я особисто багато граю української музики. Можна навіть сказати, що виконую її постійно. Зокрема, записав три концерти з оркестром Андрія Штогаренка, Віталія Губаренка та Мирослава Скорика, записав цілий диск творів Скорика, виконую музику Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова, Івана Карабиця, причому дещо народжувалося у співдружності. На мою думку, музика цих композиторів – прекрасна, це міжнародний рівень. Ось тільки одна деталь: коли я приніс запис Першого концерту Скорика Ойстраху, він, послухавши його при мені, попросив: “Давай іще раз!”. Причому не просто послухав вдруге, а попросив партитуру. Після цього дуже уважно приглядався до творчості Скорика. Навіть сам хотів грати його музику. На жаль, смерть завадила.

Так що, за можливості, я стараюся пропагувати українську музику. Це непросто! Треба бути активним. Часом, можливо, українським композиторам здається, що я мало виконую їхні твори, мовляв, міг би й частіше... Вважаю, що я роблю збалансовані програми» [4].

Аналітичний ряд інтерпретацій Олега Криси і Тетяни Чекіної розпочинає *Соната для скрипки і фортепіано Б. Лятошинського, оп. 19*.

Початок першої частини позначений тривожністю й експресіоністичною загостреністю, притаманною стилю Лятошинського раннього періоду. Для створення глибокого, насиченого емоційними перепадами, образу композитору потрібні обидва виконавці – скрипаль і піаніст, настільки щільним і об'ємним є звуковий простір. Дуєт Олег Криси – Тетяна Чекіна оминає найбільшу небезпеку, яка може виникнути у виконання головної партії – агресивної одноманітності звукового потоку і досягає вельми вишуканої диференціації звучань,

вкладаючи в трагічно-експресивний образ головної партії гаму почуттів: тривогу, розгубленість, рішучість, відчай, протистояння... Яскравим контрастом звучить побічна партія, витримана в стилі імпресіоністичної звукописі, проявленому у вишуканій «арабесково-орнаментальній» мелодиці, примхливій ритміці, ладотональній світлотіні, фактурних переливах. Виконавці знаходять продуману палітру виразових прийомів, в якій, передусім, варте згадки утворення широких арок у поєднанні фраз, свого роду «безкінечна мелодія», що зчіплює інтонаційно доволі тривалий етап розгортання; слідом – динамічні градації, що не виходять в основному за межі середньої і тихої гучності, а також гнучкі агогічні мікровідхилення.

Розробка першого акту інструментальної драми вирішена на бетовенських засадах драматургії, коли серединний розділ сонатної форми розподіляється на три хвили, кожна з яких досягає вищої вершини, ніж попередня, а головна кульмінація припадає на початок репризи. Лятошинський переосмислює драматургійний канон інакше: генеральна кульмінація справді припадає у нього на початок репризи, проте це тиха кульмінація, і в стриманості звучності криється значно більший драматичний потенціал, аніж у найголоснішому воланні. Таке концептуальне рішення вимагає вельми активної співтворчості виконавців, щоби не втратити цього «акценту тиші», не «проскочити» його як маловажливий та змусити слухачів зануритись у цю тишу, співпереживаючи кульмінацію.

Цей прийом ще й тому суттєвий, що реприза вирішується на активному підйомі, на сильній, почасти навіть агресивній, гучності, і попередня тиха кульмінація тим сильніше й емоційніше співпереживається, що змінюється такою навалою. Тільки закінчення, останні такти, повертають знову «зону тиші», але в коді вона отримує інше значення – очікування гармонії. Дуєт надзвичайно переконливо і цілісно проходить всі ці етапи, естетизуючи не лише драматичні монологи героя інструментального театру, але й агресивні дисонантні фрагменти. А епізод «очікування гармонії» стає немовби смисловим предиктом до другої частини, в якій благословенна тиша розкривається у вишуканих імпресіоністичних образах.

Повільна частина *Tempo e precedente – Sostenuto e tranquillo – Lento* позначена споглядальною врівноваженістю і безконфліктністю,

незвичними для Лятошинського, почасти нагадуючи написану кілька десятиліть згодом першу фортепіанну прелюдію з «Шевченківського» циклу. Але цей благословенний стан триває коротко. В останньому епізоді *Lento* скрипка продовжує вести свою прекрасну ліричну мелодію, але у фортепіано з'являються загрозливі низхідні ходи у низькому регістрі: вони означають, що короткому заглибленню у сферу добра і краси прийшов край. Знову відзначимо бездоганний художній такт виконавців, які майже до кінця частини «тримають інтригу» і лише в кількох останніх тактах висвітлюють цю образно-змістовну модуляцію в інший – реальний і загрозливий – світ.

Як і в переході від першої до другої частини, завершення попереднього етапу драми виявляється містком до наступної. У заключній частині *Allegro molto risoluto* атмосфера згущується і насичується темними барвами навіть більше, ніж в першій – в ній хоча би на мить виринало просвітлення побічної партії, у фіналі немає і його, а є безперервний ланцюг дисонантних жорстких звучностей, що нагадують ті диспропорційні потворні і нещасливі постаті, які зображали на своїх картинах представники експресіоністичних художніх угруповань «Блакитний вершник» чи «Міст». Якщо врахувати, що Соната написана в 1926 р., в той же часовий відрізок, що й Камерний концерт А. Берга (і раніше за його скрипковий концерт!), Варіації для оркестру А. Шенберга чи Струнне тріо А. Веберна, тобто камерна музика «нововіденців», де вже апробувались додекафонні ідеї, то інноваційність мислення українського композитора не викликає сумнівів.

Така виразова система виявляється достатньо складною для інтерпретації, особливо, якщо врахувати, що Лятошинський обирає її не для втілення експериментальних ідей, а вкладає в складну, щільну, сповнену гострих контрастних дисонансів звукову матерію глибокий філософський сенс. Але саме як філософську притчу про протистояння і мужність залишатись собою прочитують цю відносно ранню сонату О. Криси і Т. Чекіна. Для того вони відмовляються від характерних для виконання модерної музики прийомів, зокрема, від безособової, холодної і рафінованої манери, що покликана наголосити примат *ratio*, або імітації *Sprechstimme*, притаманної виконанню інструментальних опусів нововіденців, від естетизації дисонантної розбалансованості й умисної дифузії музичної тканини. Всіх цих засобів

створення суто раціонального, побудованого на пошуку математичної точності, механістичного музичного звучання українські митці уникають. Натомість їм вдається унікально тонко і глибоко передати те відчуття протистояння мудрого, мислячого і талановитого митця довколишньому безглузду й позбавленому любові оточенню, яке часто усвідомлюється й фіксується композитором в його листах, наприклад, в такій характерній фразі: «Я дуже засмучений тим, що про мене кажуть: Лятошинський нічого не визнав. А чи краще було б, коли б я виступив і сказав: я такий-сякий, більше не буду?» [5, с. 77].

Трагічність естетико-філософського світосприйняття Лятошинського постає у виконанні дуету тим ментальним романтичним стрижнем, довкола якого музиканти розгортають багатоманітну інструментальну драму.

Українська музика, зрештою, цікавить видатного скрипаля не лише в історичному вимірі, навпаки, він всіляко прагне популяризувати творчість сучасних йому авторів, тих, кого вважає гідним витримати будь-яку конкуренцію на світовому рівні. Тому особливой уваги заслуговує також виконання Олегом Кривою трьох концертів українських композиторів різних поколінь і стильових уподобань: Андрія Штогаренка, Віталія Губаренка і Мирослава Скорика, яке він здійснив з Національним симфонічним оркестром України під орудою Володимира Кожухаря.

Тема першої частини *Концерту для скрипки з оркестром А. Штогаренка Moderato con moto* доволі типова для «поміркованого новаторства», до якого Штогаренко завжди тяжів – вона водночас несе на собі відбиток впливу російської музики кінця XIX – початку XX ст. (О. Глазунов, М. М'яковський та ін.) і позначена прикметами українського пісенного мелосу, притаманного, зокрема, солоспівам перетину XIX–XX ст., з розвинутою мелодичною лінією, синтезом кантиленності і декламаційності, метроритмічною свободою тощо. У розвитку тематизму головної партії композитор акцентує характерну для радянського інструменталізму прямолінійну маршову активність [1]. О. Крива виконує її у звичній для нього елегантній стриманій манері, таким чином, тема позбавляється «присмаку» прямолінійності, притаманного естетиці соціалістичного реалізму, натомість рельєфніше проступають вибагливі риси українського модерну. Ближчою до при-

родної української лірики є побічна тема, в якій скрипаль органічно переосмислює засади фольклорної пісенності. У заключній же танцювальній темі підкреслюються пунктирні ритми, що відтіняють пісенність побічної.

Розробка мислиться композитором як синтез мотивів з різних тематичних сфер. Якраз тут приналежність Штогаренка до «радянської школи» помітна чи не найбільше. І манера виконання Олега Криси може бути окреслена як найбільш «нейтральна», у порівнянні з численними іншими його інтерпретаціями, зарівно зарубіжної, як і української музики; вона відзначається міцним яскравим звуком, відносно недиференційованим, що зберігає основний «меццо-фортовий» відтінок. Зате в каденції скрипаль дозволяє собі ефектно продемонструвати арсенал віртуозних прийомів і блиснути розкішними пасажами і арпеджіо.

Характер репризи утримується в єдиній площині – поступального, активного просування вперед, що концентрується у загальних формах руху і мимоволі нагадує радянські масові пісні. Однак О. Криси зумів відшукати найбільш виражені моменти для виконання, особливо, у ліричній експресії побічної теми чи картинності танцювального завершення.

Найцікавішою в аналізованому концерті видається друга частина *Andante cantabile*, сміливіша й індивідуальніша за музичною мовою, якій більше, ніж крайнім частинам, притаманна національна лірична сповідальність, поєднана з вишуканою колористикою оркестрових барв. В ній Штогаренко постає як спадкоємець не лише Лисенкової школи, але й, почасти – модерних пошуків українських композиторів до «розстріляного Відродження» – головно, М. Леонтовича (в опері «На русалчин Великдень»), солоспівів К. Стеценка, ранніх творів Л. Ревуцького і Б. Лятошинського. Прекрасна розгорнута мелодія втілює ліричну експресію, і це одна з тих тем, які О. Криси «промовляє» інструментом з особливим теплом і натхненням, його своєрідне музичне alter ego. Ланцюг кульмінаційних вершин у оркестровій партії приводить до екстатичного монологу скрипки, в терпких насичених гармоніях його супроводу вчувається навіть щось східно-екзотичне. В поданому епізоді, де він виявляється центральною постаттю музичної картини, О. Криси проявляє найпривабливіші риси індивідуальної

виконавської манери: теплоту і об'ємність звуку, злитність фразування, коли хвилеподібна мелодична лінія тяжіє до безкінечності розгортання. Ця експресивна наповненість особливо яскраво проявляється в останньому фрагменті повільної частини, поступово спадаючи і заокруглюючи «куполоподібну» драматургію розгортання її тематичного матеріалу.

Перехід до третьої частини *Allegro con brio* відбувається *attaca*, і у швидкому «вогненному фіналі» танцювальність мислиться композитором – і ще більше наголошується скрипалем! – у яскравій картинній стихії. В природі її тематизму відзначаються риси подібності до Скрипкового концерту Арама Хачатуряна, принаймні, такі асоціації викликають активна остинатна пульсація, цілеспрямованість розвитку, особливості гармонічної мови і фактурного викладу. Навіть «ставка» на блискучу віртуозну еквілібристику соліста, для якої оркестр служить лише барвистим фоном, нагадує про манеру хачатурянівського концерту. Цю ж блискучу оптимістичну домінанту всіляко підкреслює виконавець, не цураючись деякої емоційної прямолінійності – зрештою, вона цілком виправдана і передбачена авторським задумом.

Камерна симфонія для скрипки з оркестром В. Губаренка представляє собою артефакт зовсім іншого порядку, аніж попередній концерт, не лише за жанровою природою – це все ж не концерт, а симфонія, – але й за світовідчуттям автора, його естетико-стильовими пріоритетами¹. З перших же тактів першої частини *Andante cantabile* відчувається, що автор твору – театральний композитор, який мислить музично-сценічними образами. Партія скрипки від початку виступає рівноправним партнером оркестру, нерідко трактується як один з його голосів. За змістовною концепцією частину можна трактувати як Пролог до подальшої інструментальної драми, або як прелюдію-фантазію перед наступними частинами циклу, настільки імпровізаційно вільно, без усіляких обмежень, примхливо розгортається безперервна звукова лавина. Солююча скрипка іноді прорізає її більш виразними «особистими» фразами – як правило, в ліричних «модуляціях сенсу», або зливається зі звуковою масою в підходах до кульмінацій.

¹ Див. щодо світогляду В. Губаренка монографічне дослідження І. Драч [2].

Загальний тон музичної оповіді – трагічно приглушений, почасти він нагадує лірико-драматичні сцени однієї з найвдаліших ранніх опер композитора – «Загибель ескадри». Тихою кульмінацією частини виявляється прикінцевий монолог скрипки, що стисло резюмує попередні блукання і підводить до наступної дії інструментальної драми. О. Криса «театралізує» виконання цього епізоду, підкреслюючи риторично-просодійні акценти мелодичної лінії.

Друга дія драми – *Allegro energico. Meno mosso. Allegretto* – розпочинається з епізоду з ремаркою *energico* – і це не просто енергійний рух, а наступально-загрозлива навала, в якій солюючій скрипці відведена роль «контрсили». Дивує, як чутливо скрипаль знаходить відповідні звукові барви для виразу драматичного протистояння навалі: це особливий тьмянний, часом навіть жорсткий звук, який виділяється на тлі темних барв оркестрової маси. Важлива змістовна роль відводиться наступному епізодові *Meno mosso*, в якому обидві сили немовби зачайлись – і просто геніально знайдений композитором та переданий Олегом Крисою прийом «скрадання», наче на котячих лапках, матового приглушеного пересування по секундових інтервалах у високому регістрі. Ще раз, після першої частини, починається самостійний монолог соліста, він зовсім інший, цілком «неефектний», і тим більше – «не концертний», це катарсис, коли «душа з душею говорить». Скрипалеві вдалось відтворити якесь неймовірне внутрішнє очищення, піднесення до ірреального світу, надто далекого від всіх земних баталій.

Проте цей благий стан не триває вічно. В тихих тонах відбувається повертання «на грішну землю», поступово розвиток набуває не лише матеріальніших рис, але й знову позначається зловісними відтінками – і основне образно-емоційне навантаження припадає на солюючий інструмент, на ті вельми диференційовані – хоч і в одному, швидше темному, тембральному полі – відтінки тривожності, відчайдушної рішучості, стриманості, прихованих сподівань, для яких О. Криса знаходить вельми точні виразові прийоми.

Третій, останній у симфонії, його монолог – це *contra spem spero* – проголошення «я єсьм». На короткий момент, після перших кількох тактів, його перериває навальний епізод оркестру. Проте невдовзі головний герой – скрипаль – повертається і відновлює перервану

сповідь, в якій вже ніхто не наважується йому заперечувати чи заважати. Лише іноді – як хор у античній трагедії – оркестр коментує його «текст» короткими виразними репліками. І, оскільки на нього покладається основна функція, то дуже важливо зазначити, що виконавцеві не зраджує найважливіша риса його стилю: колосальний художній такт. Він ніде не збивається на позірну патетику, на ефектні зовнішні кульмінації чи вигуки. Але, тим більше, його переконливий і емоційно сильний, різноманітний за смисловими відтінками виступ на авансцені знаменує завершення протистояння, в якому перемогу все ж здобуває ліричний герой – незважаючи на всі випробування. І хоч камерна симфонія В. Губаренка не має літературної чи будь-якої іншої програми, її змістовна концепція викликає спокусу назвати цю симфонію «Оптимістичною трагедією»: так її розкриває блискучий скрипаль О. Крися.

Пристаючи до аналізу виконання *Концерту для скрипки з оркестром № 1 М. Скорика*, варто згадати, що композитор, «окреслюючи виникнення задуму концерту, зазначив, що він мислився для творчої індивідуальності виконавця – Олега Крися, розрахований на його артистичний темперамент і тонкість натури» [6, с. 103]. Написаний в 1969 р., Перший скрипковий концерт переконливо стверджує ідею вагомості особистості в усіх складних хитросплетіннях зовнішніх обставин, силу і незалежність її духовного єства.

Сама жанрова назва першої частини – *Речитатив* – інспірує виконавця до театрального-декламаційного трактування солюючого інструменту. З повним проникненням в сутність *речитативності* О. Крися доволі суттєво пристосовує свою індивідуальну манеру, передусім, характерний для нього повний, об'ємний і, водночас, дуже дзвінкий, тембр скрипки до потреби розкрити різні грані живої схвильованої людської мови. Так, аналізуючи змістовну палітру частини, дослідниця Л. Кияновська привертає увагу до найважливішої ролі монологу, «з підкреслено драматичними, загостреними інтервальними малюнками запитання, вигуку, швидко і безладно промовлених у відчаї слів, “гамлетівського” роздуму тощо. Не випадково тихими кульмінаційними моментами частини виявляються два короткі монологи скрипки без супроводу, в яких зазначені театральні-монологічні інтонації особливо яскраво сконцентровані» [3, с. 67].

Багату гаму переживань, втілену композитором, вельми інтелектуально і диференційовано втілює скрипаль – виконавець-адресат Концерту. Як видається, М. Скорик уявляв одразу при написанні і врахував велику перевагу індивідуального стилю О. Криси: його здатність до «гри смислами», до тонких переходів і градацій різних настроїв і змістовних нюансів, а також точне і водночас лаконічно-афористичне схоплення змістовної суті кожного мотиву і теми. Скрипаль здійснює змістовну розшифровку авторського задуму через максимально продуманий інтерпретаційний виразовий комплекс – фразування, акценти, агогічні і динамічні відтінки, штрихи – мимоволі згадується знаменита фраза К. Станіславського про сто способів сказати слово «так». У виконанні Першого концерту М. Скорика, а передусім, у його першій частині, інтелектуальний потенціал О. Криси проявляється з найбільшою очевидністю.

Якщо перша частина Концерту змістовно доволі випукло окреслено композитором, то в стислому *Интермеццо* він залишає виконавцеві не лише більшу свободу, але й більшу відповідальність за створення цілісного образу: адже насправді глибинна сутність образного змісту цієї частини полягає в тому, що вона вислизаюча, неоднозначна, плинна і багатоманітна, дисгармонійна і навіть «вугласта» і «неправильна». Постійний діалог, який соліст веде з оркестром, передбачає жорстке протистояння двох сторін конфлікту. Дисонантні теми як оркестру, так і соліста, який підхоплює початковий ланцюг септим і нон, розвиваючи його до логічної кульмінації, символізують болісний процес переходу від «Я» (у Речитативі) до «Не-Я» (у Токаті). Ця частина вельми небезпечна для соліста, як і для диригента, бо провокує на розбалансування цілісної форми, після якої можна і не знайти провідної нитки.

Але Олег Криси уміє винятково коректно і логічно знайти «спільний знаменник», «точку неповертання» до дисонантно-руйнівної сфери, і представляє весь плин музичної розповіді у частині як шлях від непевності, розгубленості, невідомості – до спочатку обережного, а згодом все сміливішого і впевненішого пошуку своєї гармонійної позиції у агресивно настроєному звуковому довікклі. Невипадково остання фраза сповнена непідробної впевненості, і почергово то соліст, то оркестр експонують наперед контури фінальних тем, прокла-

даючи шлях до наступного, більш зрілого і впорядкованого етапу – фіналу. Звертаючись до теоретичних досліджень концерту, можемо погодитись з тим, що «фінал Концерту повертає дію у зовсім інше русло, досить звичне для завершуючих частин інструментальних циклів Скорика: це образ танцю, з дуже яскравими фольклорними ознаками мелодики та ритміки, барвистими тембральними та ладогармонічними декораціями, не позбавлений таємничості, а навіть містики, а разом з тим утверджуючий вічну силу життя» [3, с. 71].

Справді, після болісних роздумів і сумнівів Речитативу, дисгармонійності Інтермецо, *Токата* являє собою той позитивний фінал, який ще з доби класицизму утвердився в сонатно-симфонічному циклі (в тому числі, і у його концертній версії). Форма рондо дозволяє розгорнути широку панораму різноманітних контрастних епізодів, які об'єднуються активною і навіть дещо стихійною пульсацією рефрену. Партія солюючої скрипки розташована в загальній звуковій матерії таким чином, що вона постійно перекликається з оркестровою масою, відповідає або опонує їй, тобто відома формула концертного жанру – шляхетне змагання соліста й оркестру – якраз у цій частині втілена найбільш повно. Звідси й особлива наповненість, істинна оркестральність тембру, яку постійно підкреслює О. Криса. Після максимального наближення до людського голосу в Речитативі й тьмяної, ввіпголоса прочитаної «ролі» в Інтермецо, нарешті, у фіналі душа ліричного героя – солюючої скрипки – розкривається з усією повнотою. Власне, темброва випуклість і рельєфність, просторове відчуття звуку найбільш приваблює у виконанні О. Крисою фіналу концерту. Хоча віртуозність, можливість блиснути майстерністю і досконалим володінням скрипкової технікою, і наявні у партії соліста та, до того ж, доповнені багатством оркестрових барв, дотепними звукозображальними і звуконаслідувальними прийомами, проте О. Криса в своїй інтерпретації уникає будь-яких поверхових ефектів, а наголошує важливі змістовні напрями, наприклад, примхливу танцювальність. Примхливість самої теми підкреслюється зіставленням у рефрені двох елементів: танцювального зерна та іншого, суто інструментального, звороту. Оркестрове їх проведення окреслює лише контури образу, сам же емоційний сенс теми концентрується у соліста, тому, незважаючи на постійно проведену діалогічність, багатобарвний сильний голос скрипки по-

стійно виявляється головним і найважливішим. Якщо звернутися до глибинного образного смислу і цієї частини, і концерту в цілому, то Токата підводить підсумок тривалому шляху до себе, шляху утвердження свого неповторного «єго», який може бути плідним і достойним лише тоді, коли ліричний герой зуміє прислухатись до голосу «забутих предків», знайти лінію перетину своєї особистої суті і тієї духовної антеївської традиції, код якої утримує національна культура.

В руслі вищезгаданих Олегом Крисиою «збалансованих програм» був виконаний і записаний також **цикл Євгена Станковича «Карпатський триптих»**, що увійшов у диск «Дух Сходу Європи» (The Spirit of Eastern Europe, 2010).

У інтерпретації першої частини («*Колискова*») скрипаль підкреслює кілька важливих смислових акцентів: по-перше, м'яку «материнську» інтонацію, звернену до дитини з великою любов'ю, по-друге, надає мелодичній лінії максимальної наспівності, настільки, що в певних моментах вона асоціюється із сопрановим вокалізом. «Вокальність» скрипкової інтонації О. Криси в подібних творах виступає як один із найважливіших факторів створення образно-емоційного відчуття і здатна найглибше вразити слухачів.

Проте в цій же частині скрипаль демонструє ще одну рису своєї індивідуальності: неохочість надто довго перебувати в одному і тому ж стані. Триптих Євгена Станковича надає йому таку можливість: контрастна середня частина заколисної пісні немовби представляє неспокійні тривожні думки матері про майбутнє своєї дитини. Композитор йде слідами свого львівського учителя Станіслава Людкевича, який так само вирішив драматургію солоспіву «Спи, дитинко моя»: зіставив ніжну, традиційну для українського фольклору мелодичну основну тему з драматичним епізодом, що розкриває внутрішній пласт переживань і похмурих передчуттів матері (особливо в завершенні «*Колискової*» Станкевича виникають майже прямі паралелі з останніми фразами людкевичевого солоспіву).

Щоправда, на відміну від Людкевича, який на останні такти солоспіву призначає генеральну кульмінацію, Станкович в репризі йде шляхом тематично-образного синтезу, і драматичність переживань дещо згладжується рефлексивною лірикою заколисних інтонацій. Власне, в цій неоднозначності, невловимості остаточного сенсу

музичної інтонації теж криється одна з найдивовижніших таємниць інтерпретаційного принципу О. Криси – він досконало володіє майстерністю моментального перевтілення і поєднання, здавалось би, непоєднуваного в єдиному цілому. Так і в репризі «Колискової» музикант знаходить ідеальну точку перетину між сердечністю материнського заколисування і тривогою жіночих роздумів про непевне і сповнене випробувань майбутнє.

Так само доволі неоднозначно, внутрішньо суперечливо вирішена і композитором, і виконавцем друга частина – «Весілля». Природно було би очікувати в цьому творі цілковито позитивного, піднесеного радісного настрою, з яким завше асоціюється обряд весілля і весільний бенкет з танцями, піснями і радісними побажаннями щастя молодим. Проте не так прямолінійно трактує твір сам композитор – і, відповідно, інтерпретують музиканти. Найголовніше, що в першому розділі «Весілля» намагається особливо рельєфно відтворити композитор – барвистість, багатство колориту, танцювальну стихію, представлену імітацією пригравань до танцю «троїстих музик». Цей вихор вирує, не зупиняючись, проте водночас строкатий калейдоскоп містить різні відтінки почуттів і настроїв: від певної настороженості – до зіставлення двох полюсів: чоловічої рішучості і жіночих зітхань. Композитор сплітає тут в єдиний інтонаційний клубок елементи і ритми аркану, дуже віддалено – коломийки, але все це набуває характеру первісної стихії, що проноситься повз слухача, мов чудернацька з'ява, і миттєво зникає вдалині. Хвилинний спалах первісних архаїчних емоцій немовби вихоплює із давнини барвисту картину народного обряду.

Ліричні піднесені рефлексії – занурення у сферу трепетних особистісних переживань, так рельєфно окреслені в середньому епізоді попередньої п'єси, знаходять своє логічне продовження в останній частині триптиху – «Імпровізації». Імпровізаційність трактується молодим композитором як синонім безпосереднього вислову, навіть вилливу почуттів. В образно-стильовій сфері твору найбільше відчувуються паралелі з лірико-монологічним солоспівом початку ХХ ст. – передусім, з учителями композитора, як Людкевичем, так і Лятошинським. І, якщо розкішна наспівна, неначе піднесена до небес мелодія експозиційного розділу дуже нагадує деякі фрагменти як вокальних, так й інструментальних творів Людкевича (зокрема, другу частину

його концерту), то середній епізод своїми вишуканими колористичними нюансами скеровує слухача до ранньої вокальної лірики Лятошинського (зокрема, його «китайського циклу»). Олег Криса дуже чутливо вловлює ці стильові алюзії і в своїй манері прочитання фіналу «Триптиху» то акцентує романтичне широке дихання, обираючи притаманний передусім саме йому багатий об'ємний повний звук, то – в середній частині – значно облегує звучання, досягає контрастності, завдяки дуже диференційованій динаміці, прозорості і графічній точності фразування.

Висновки. Інтерпретація творів української скрипкової (і камерно-інструментальної) музики Олегом Крисою з усією переконливістю доводить, наскільки розмаїті барви, експресивну палітру і глибокий «ментальний код» – в кожному окремому випадку по-різному відчитаний і репрезентований – виконавець здатний вкладати у національний репертуар. Безсумнівно, більшість із записів представлених творів являють собою інваріантну модель виконання, на яку будуть орієнтуватись наступні покоління українських скрипалів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Виноградов Г. Андрій Штогаренко [Текст] / Г. Виноградов. — К. : Музична Україна, 1973. — 42 с.
2. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності [Текст] / І. Драч. — Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. — 336 с.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи [Текст] / Л. Кияновська. — Львів : Сполом, 1998. — 216 с.
4. Козырева Татьяна. Век Крысы [Текст] / Татьяна Козырева // Зеркало недели. Украина. — 2008. — № 41. — 31 жовтня.
5. Лятошинський Б. М. Епістолярна спадщина [Текст] : у 2 т. / Б. М. Лятошинський ; упоряд. і авт. вступ. ст. М. Копиця. — К. : За друга, 2002. — Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). — 2002. — 768 с.
6. Пилатюк І. М. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст. [Рукопис] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ігор Михайлович Пилатюк / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2004. — 168 с.

МЕТОДИКА АНАЛИЗА ИНДИВИДУАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ

Исполнительское искусство занимает важное место в истории мировой художественной культуры и, безо всякого преувеличения, можно сказать, что сегодня исполнитель стал равнозначимой с композитором фигурой. Поэтому теоретические вопросы, в той или иной мере связанные с индивидуальным исполнительским стилем, в наше время актуальны, как никогда.

Подтверждением тому служит объёмный корпус исследований, посвящённых изучению теории исполнительского стиля (О. Катрич [4], Н. Корыхалова [6], К. Мартинсен [9], В. Москаленко [10; 11], Д. Рабинович [14; 15], Н. Савицкая [17] и многие другие). Также огромный интерес представляет литературное наследие великих музыкантов: Н. Хармонкурта [19], Ф. Бузони [1; 2], И. Гофмана [3], В. Ландовской [7], Г. Нейгауза [13], С. Рахманинова [16], Э. Фишера [18] и др.

И все же, нельзя сказать, что *исполнительское музыкознание* является досконально разработанной областью и уже не представляет собой проблемного поля для будущих исследований. Так, в частности, остается открытым вопрос методики анализа индивидуального исполнительского стиля.

Цель предлагаемой публикации – презентация авторской методики изучения индивидуального исполнительского стиля, апробированной на примере творчества Владимира Горовица. **Объектом** исследования предстаёт категория индивидуального исполнительского стиля, **предметом** – вопросы методики анализа такового, **материалом** – исполнительский стиль Владимира Горовица.

Проблема анализа индивидуального исполнительского стиля сложна и неоднозначна по многим причинам. Во-первых, каждый исполнитель – индивидуум, и, если «стиль – это человек» (по крылатому выражению Ж. Бюффона), то *такое* множество затрудняет классификацию в виду сложности и многозначности структуры каждой отдельной творческой личности. Кроме того, анализ, осно-

ванный преимущественно на личных качествах исполнителя, как правило, не даёт полного объяснения принятых этим исполнителем творческих решений. Об этом, в частности, писал Е. Назайкинский: «<...> к стилю музыки нельзя относить особенности деятельности музыканта. Жизненные события, психические состояния, черты личности, психические процессы сочинения музыки составляют лишь предметы и условия музыкального творчества. Они лишь косвенно отражены в музыке и ее стиле» [12, с. 23].

Во-вторых, анализируя стиль исполнителя, мы всегда «отгалкиваемся от оригинала» – авторского нотного текста, что побуждает исследователя сосредотачиваться на вопросах соответствия исполнения авторскому замыслу, оставляя в стороне вопросы собственно исполнительского стиля.

В-третьих, очевидно, что индивидуальный музыкальный стиль не существует обособленно. Он реагирует на изменения, происходящие в музыкальной культуре в целом, в музыкальной педагогике и т. п. Поэтому обобщённый стиль исполнения, характерный для эпохи барокко, априори не может быть идентичным обобщённому исполнительскому стилю, типичному для нашего времени. Однако и тот и другой, при их научном осмыслении, должны быть сведены к единому понятию, определяющему такие существенные свойства исполнительского стиля, которые при любых изменениях музыкальной культуры сохраняют целостность.

При изучении творчества выдающего музыканта XX ст. Владимира Горовица автор осознанно двигался от общего к частному. Первым этапом на этом пути стало рассмотрение вопроса о происхождении и значении дефиниции «индивидуальный исполнительский стиль». Было выяснено, что категория «исполнительский стиль» введена в научный оборот сравнительно недавно, пройдя путь от описания «манеры игры» на инструменте до понятия, составившего отдельную отрасль знания о музыке – *исполнительское музыкознание*.

Первым научным исследованием, посвящённым изучению и классификации исполнительского искусства, стала работа К. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» [9]. Базирующаяся на теории двойственности культуры Г. Ницше типология К. Мартинсена условно разделила исполнителей на

классиков и романтиков и определила основные подходы к пониманию феномена исполнительского стиля в XX ст., а именно:

– закрепление за исполнительским творчеством статуса духовно-практической деятельности;

– определение техники исполнения как вторичного элемента исполнительского творчества, развиваемого индивидуально.

Влияние философско-культурологических идей К. Мартинсена отчётливо прослеживается в концепциях исполнительского стиля О. Катрич [4], А. Копленда [5] и Е. Царевой [20]. А в типологиях Д. Рабиновича [15] и Э. Фишера [18] развит ещё один, физиолого-психологический аспект теории, обосновывающий неизбежность взаимодействия личностей композитора и исполнителя, и даже возможность доминирования последнего.

Анализ указанных концепций позволил автору сделать следующие выводы:

1. Несмотря на «вторичность» исполнительского искусства и объективность существования заложенного в нотной записи произведения алгоритма интерпретации, исполнители достаточно свободны в выборе средств музыкальной выразительности и, подобно композиторам, в определённой степени формируют собственный музыкальный язык.

2. Сформированная исполнителем *система музыкально-речевых ресурсов* является достаточно стабильной, узнаётся слушателем и становится базовой составляющей индивидуального исполнительского стиля.

Такое видение оказалось созвучным определению стиля музыкального творчества, данному В. Москаленко: «*Под стилем музыкального творчества понимаем специфику мироощущения и музыкального мышления, которая выражается системой музыкально-речевых ресурсов сочинения, интерпретирования и исполнения музыкального произведения*» [11], которое было избрано нами как базовое.

Как рабочая, была принята гипотеза о принадлежности В. Горовица к романтической традиции¹. Поэтому, с целью дальнейшей про-

¹ Несомненно, на творчество В. Горовица оказывали влияние и другие художественные направления, определявшие развитие фортепианного искусства, однако при

екции на модель исполнительского стиля В. Горовица, были определены основные параметры романтического исполнительского стиля в западноевропейском фортепианном искусстве:

- *самобытность личности исполнителя*, осознающего себя стержневой фигурой музыкально-интерпретационного процесса;
- *виртуозность владения инструментом* и широкое применение его выразительных возможностей;
- *склонность к романтическому по характеру репертуару*;
- *свободная трактовка авторского нотного текста*;
- *интерес к композиции и импровизации*, проявляющийся как в создании собственных сочинений, так и в «улучшении» произведений композиторов;
- *направленность исполнительского процесса на публику* и создание ситуации подчинения слушателя своей воле.

В процессе работы также было выявлено, что под влиянием ряда исторических и социокультурных факторов в России романтическая традиция фортепианного исполнительства развивалась по особым законам, главный из которых – отрицание самодовлеющей виртуозности. Вместо этого находим: воспитание певучего звука; формирование свободы пианистических движений без культа технического совершенства; развитие художественного вкуса; уважение к нотному тексту.

Для прояснения вопроса о принадлежности В. Горовица к западноевропейской или же русской ветви романтического фортепианного искусства была прослежена генеалогия индивидуального исполнительского стиля пианиста. Корни генеалогического «древа», к которому принадлежит стиль В. Горовица, уходят в западноевропейскую традицию, к В. Моцарту и Л. Бетховену.

Конечно, названные принципы романтического исполнительского стиля в обеих его традициях, западноевропейской и русской, не отражают всего спектра возможных стилевых воплощений. Однако их использование в качестве своеобразных составляющих обобщённой *модели мышления исполнителя-романтика* дало возможность путём сравнительного анализа определить соответствие ей индивидуаль-

выявлении базовых стилевых характеристик эта гипотеза послужила своеобразной «точкой отсчета», позволившей яснее осознать исторические корни стиля пианиста.

ного исполнительского стиля В. Горовица. Это было необходимо для того, чтобы ответить на вопрос о том, ориентировался ли сам пианист на эту исторически сложившуюся модель романтического стиля исполнительства. Ведь выросший в музыкальной среде, постоянно бывавший на концертах и учившийся у великих музыкантов, лично знавших выдающихся пианистов своего времени, В. Горовиц, безусловно, представлял себе те внешние рамки и ментальные установки, следование которым позволяло причислить исполнителя к той или иной культурной традиции. Следовательно, индивидуальный исполнительский стиль В. Горовица *уже есть интерпретация* (сознательная и бессознательная) некой обобщённой модели романтического исполнительского стиля.

Созданная нами на базе вышеобозначенных общих положений модель индивидуального исполнительского стиля пианиста – это система важнейших, объективно сложившихся принципов творчества В. Горовица. Охарактеризованы следующие параметры и «показатели» его индивидуального исполнительского стиля.

– *Особенности артистической личности* В. Горовица (работоспособность и честолюбие, высокий интеллект и аристократизм, эгоистичность, потребность в одобрении, наиболее ярко проявившаяся в отношениях с публикой).

– *«Звуковой образ» фортепиано* В. Горовица, рассмотренный как составляющая «интонационной идеи» его исполнительского стиля.

– «Музыкальное произведение В. Горовица», для характеристики которого использовано понятие «*произведение исполнителя*» (В. Москаленко) [11].

Так, в качестве одной из специфических особенностей артистического темперамента пианиста отмечено, что исполнение для слушателя – *органически необходимый* для В. Горовица процесс. Потребность в эмоциональной реакции публики в значительной мере определяла характер исполнительских решений музыканта.

«Звуковой образ» фортепиано В. Горовица рассмотрен как один из важнейших компонентов стиля пианиста². Оригинальное понима-

² Под «звучковым образом» понимается *своеобразный стилистический ракурс в ощущении и понимании выразительных возможностей музыкального инструмента*:

ние инструмента, совмещающее исторически первичный классический (ясность линии и пальцевая техника) и, в целом, доминирующий романтический (богатство краски, динамическая мощь и свобода) подходы к трактовке звуковых возможностей фортепиано, определило уникальность «интонационной идеи» пианизма В. Горовица. Мастерское применение богатого арсенала фактурно-динамических, темброво-регистровых и метроритмических средств выразительности, направленных на создание «звукового образа» фортепиано, стало залогом узнавания стилиевой интонации пианиста, сохраняющей стабильность при обращении В. Горовица к музыке композиторов различных эпох.

Изучение репертуарной политики В. Горовица показало, что авторский текст был для пианиста лишь «точкой отсчета». Ставя перед собой задачу создания совершенного во всех отношениях музыкального произведения, В. Горовиц считал себя вправе свободно трактовать авторский текст, добываясь классической ясности формы, логичной и насыщенной драматургии, прозрачной и, одновременно, многомерной, фактуры. Эти принципы работы оставались неизменными при обращении к произведениям разных исторических стилей.

Отметим также, что, хотя концертный репертуар В. Горовица был значительным, однако существенно меньшим, чем у многих других пианистов его поколения (Й. Гофмана, Ан. Рубинштейна, С. Рихтера). Возможно, это было связано с тем, что пианист предпочитал играть хорошо знакомую публике музыку.

Итак, сопоставление стиля пианиста с исходным для нашего исследования общим схематическим представлением о романтическом исполнительстве показывает, что структура индивидуального исполнительского стиля В. Горовица неоднородна и *совмещает классический и романтический типы мышления*. Главное тому подтверждение – то, что, несмотря на внешние проявления эмоциональности, в игре пианиста очень важен интеллектуальный контроль. Он проявляется не только в наличии обдуманного исполнительского плана того или иного произведения, но и в режиссировании исполнительского акта – от выхода на сцену до заключительной пьесы «на бис». Большое значение

тембральных, динамических, регистровых характеристик и связанной с ними музыкальной семантики.

для понимания личности и творческих установок В. Горовица имеет также тот факт, что пианист сознательно следовал исполнительскому амплу, принятому ещё со времен парижских салонов XIX ст. Эстетика дендизма, тяга к внешнему лоску и элегантности влияла на творческие решения В. Горовица и на его разумение музыкального искусства как *искусства для избранных* – «тех, кто понимает».

Следующим этапом нашей работы стало изучение индивидуального исполнительского стиля В. Горовица в аспекте его эволюции. Было отмечено, что, несмотря на беспрецедентную продолжительность концертной деятельности пианиста (более 60 лет!), его стиль сохранял удивительную целостность: примем во внимание тот факт, что эстетические позиции В. Горовица подчас существенно расходились с основными тенденциями современного ему музыкального искусства, неоднократно менявшимися в течение его длительной карьеры исполнителя.

Из 69 лет концертной карьеры почти два десятилетия В. Горовиц не выступал на публике, прерывая выступления на сроки от трёх до 12 лет. Как причины такой временной «пульсации» сценической деятельности пианиста его биографы называли усталость от гастрольного графика и переосмысление музыкантом своих эстетических позиций. Исследователи единодушны во мнении, что уходы со сцены были вызваны желанием В. Горовица «преодолеть» виртуозную направленность собственного искусства, доказав критикам и публике, что он настоящий мыслящий музыкант [21].

Анализ записей произведений, сыгранных В. Горовицем в разные годы его жизни, позволяет сделать вывод о том, что развитие индивидуального исполнительского стиля пианиста заключалось в углублении и прояснении основных стилевых параметров, а фиксируемые нами изменения связаны с постепенным усилением классической компоненты. Всё более отчётливыми становятся в игре музыканта совершенство формы, ясность звуковых структур и светлое мироощущение. Признаки же романтического искусства – драматический накал, богатство тембровой палитры, широкий динамический диапазон, напротив, проявляются всё умереннее.

Тем не менее, основой концертных программ на всех этапах эволюции индивидуального исполнительского стиля В. Горовица была

романтическая музыка, хотя критерий её отбора изменялся. Так, в зрелом периоде творчества В. Горовиц практически исключил из репертуара виртуозные «хиты» Ф. Листа и собственные транскрипции. На смену им пришли произведения ранних романтиков (Ф. Шуберта и Р. Шумана) и сочинения раннеклассического стиля (Д. Скарлатти и М. Клементи). Излюбленными композиторами, чьи произведения неизменно включались в программы выступлений В. Горовица, были Ф. Шопен, С. Рахманинов и А. Скрябин.

На «периферии» стилевых интересов В. Горовица находились произведения И. С. Баха, Л. Бетховена, И. Брамса. То же можно сказать и о сочинениях современников пианиста – С. Барбера и Д. Кабалеvского. Для понимания направленности эволюции исполнительского стиля В. Горовица показательным является обращение пианиста в поздний период его сценической деятельности к творчеству В. Моцарта.

Как видим, действуя согласно предлагаемой методике, возможно достаточно полно изучить индивидуальный стиль исполнителя. Представляется, что рассмотренный алгоритм исследовательских действий будет полезен при обращении к творчеству исполнителя, принадлежащего к любой фортепианной (либо же другой инструментальной) традиции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бузони Ф. *О пианистическом мастерстве : избр. высказывания [Текст] / Феруччо Бузони ; [предисл., примеч. и перевод с нем. Г. Когана] // Исполнительское искусство зарубежных стран : сб. статей / [сост. и ред. Г. Эдельмана]. — М., 1962. — Вып. 1. — С. 141–175.*
2. Бузони Ф. *Эскиз новой эстетики музыкального искусства [Текст] / Феруччо Бузони // Зарубежная музыка XX века : материалы и документы / [ред., сост. и коммент. И. В. Нестьева]. — М., 1975. — С. 28–32.*
3. Гофман И. *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре [Текст] / Иосиф Гофман ; [пер. с англ. Г. А. Павлова]. — М. : Гос. муз. изд-во, 1961. — 224 с.*
4. Катрич О. Т. *Индивидуальный стиль музыканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. / Катрич Ольга Тарасівна. — К., 2000. — 173 с.*

5. Копленд А. Музыка и воображение [Текст] / А. Копленд // Музыка и время : мысли о современной музыке : [сборник / сост., предисл. и общ. ред. Г. М. Шнеерсона]. — М. : Советский композитор, 1970. — [Вып. 1]. — С. 52–53.

6. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике [Текст] / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. — 208 с.

7. Ландовская В. О музыке [Текст] : пер. с англ. / Ванда Ландовская ; [сост. Дениз Ресто]. — М. : Радуга, 1991. — 440 с.

8. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом [Текст] / Е. Либерман. — М. : Музыка, 1988. — 239 с.

9. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звуководворческой воли [Текст] / Карл Адольф Мартинсен ; [перевод с нем. В. Л. Михелис]. — М. : Музыка, 1966. — 220 с.

10. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст [Текст] / Віктор Москаленко // Київське музикознавство : зб. статей / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глиєра. — К., 2001. — Вып. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. — С. 3–10.

11. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации / В. Москаленко. — [К., 2009]. — 67 с. — [Рукопись в электрон. виде].

12. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

13. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры [Текст] : записки педагога / Г. Нейгауз. — Изд. 5-е. — М. : Музыка, 1988. — 240 с.

14. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль [Текст] : избр. ст. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики / Д. А. Рабинович. — М. : Сов. композитор, 1979. — 320 с.

15. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль [Текст] : избр. ст. Вып. 2. Критико-публицистические этюды / Д. А. Рабинович. — М. : Сов. композитор, 1981. — 230 с.

16. Рахманинов С. В. Новое о пианизме [Текст] / С. Рахманинов // Литературное наследие : в 3 т. / С. Рахманинов. — М., 1978. — Т. 1. — С. 83–89.

17. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості [Текст] : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз.

мистецтво / Савицька Наталія Владиславівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2010. — 36 с.

18. Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена (фрагменты). Музыкальные наблюдения. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / Эдвин Фишер ; пер. с нем. Л. С. Товалевой // Исполнительское искусство зарубежных стран : сб. статей / [сост., вступ. ст., коммент. и ред. переводов Я. Мильштейна]. — М., 1977. — Вып. 8. — С. 164–228.

19. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків [Текст] / Ніколаус Харнонкурт. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.

20. Царева Е. М. Стил ь музыкальн ый [Текст] / Е. М. Царева // Музыкальн ая енциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — Т. 5. — С. 281–289.

21. Dubal D. Evenings with Horowitz: A Personal Portrait / David Dubal. — New-York : Carol Publishing Group Ed., 1994. — 321 p.

УДК 78.083 : 78.071.2 : 786.2 : 78.071.1

Наталья Золотарева

ЖАНРОВЫЕ КОНСТАНТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ *REMINISCENCES*

Ф. ЛИСТА

(на примере «*Reminiscences de Don Juan*»)

Фортепианные *Reminiscences* Ф. Листа являют собой одну из сложнейших исполнительских проблем в плане раскрытия свойственной им жанровой неоднозначности. За каждым из синтезированных в листовских *Reminiscences* жанровым именем стоит свойственная ему смысловая «палитра». В связи с этим, одной из первостепенных исполнительских задач является установление элементов многомерной жанровой системы *Reminiscences* Ф. Листа и их звуковое воплощение. Ведь чем многообразнее жанровый сплав, тем богаче содержание сочинения. Осознание жанровой специфики «*Reminiscences de Don Juan*» Ф. Листа способствует раскрытию заложенной в них концепции, поскольку жанр как тип содержания, как обобщение, отражает основополагающие свойства таковой. Отличительной чертой

исполнительской судьбы «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа является некая двойственность: факт концертного исполнения этого чрезвычайно популярного произведения – явление достаточно редкое. В результате возникает парадоксальная ситуация: гениальное сочинение Ф. Листа, обобщающее стилевые принципы композитора, особенности трактовки жанра реминисценций, воплощающее ключевую философскую идею Жизни и Смерти, остается не только малоисполняемым, но и малоисследованным, что сообщает **актуальность** настоящей работе, направленной на раскрытие специфики немногочисленных исполнительских трактовок произведения.

Цель исследования – рассмотреть жанровый феномен «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа сквозь призму исполнительских интерпретаций. Реализация поставленной цели предполагает ряд **задач**:

– установить систему жанровых взаимодействий в листовских *Reminiscences*;

– раскрыть сущность принципов исполнительской интерпретации, свойственных фортепианному искусству Ф. Листа;

– выявить особенности интерпретационных подходов к воплощению «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа на основе сравнительного анализа исполнительских версий.

Объект исследования – исполнительские интерпретации листовских *Reminiscences*; **предмет** – *Reminiscences* Ф. Листа как жанровая система; материал – исполнительские версии «Reminiscences de Don Juan», осуществленные Григорием Гинзбургом, Ольгой Керн и Ланг Лангом. **Методами** исследования являются:

– компаративный анализ, необходимый для выявления наиболее адекватной композиторскому замыслу исполнительской интерпретации «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа;

– сравнительно-типологический, привлечённый для установления типов исполнительских версий листовских *Reminiscences*;

– интонационно-драматургический, предполагающий изучение интонационной драматургии сочинения в её композиторской трактовке и исполнительских версиях;

– жанровый анализ, направленный на выявление жанровых моделей в фортепианных *Reminiscences* Ф. Листа и особенностей их исполнительского воспроизведения.

Научная новизна исследования состоит в:

– выявлении жанровых прообразов листовских *Reminiscences* и особенностей их художественного претворения в композиторском и исполнительском тексте;

– установлении типологии исполнительских трактовок «*Reminiscences de Don Juan*» Ф. Листа.

Живое звучание музыки, реальность исполнительской версии могут быть зафиксированы в звукозаписи (видеозаписи). И, хотя запись не сохраняет всей полноты звучания музыки, она всё же делает возможным повторить неповторимое, «остановить мгновение». Чрезвычайно плодотворным представляется *путь сравнения* нескольких исполнительских версий одного и того же произведения, в данном случае – «*Reminiscences de Don Juan*» Ф. Листа.

Сравнительный анализ следует, по мнению К. Тимофеевой, рассматривать «как структуру и как процесс: с одной стороны, он структурирует аналитическое мышление исполнителя; с другой – предстает как процесс осмысления и моделирования целого» [7, с. 7]. Автор труда по сравнительной интерпретологии предлагает методологию компаративного анализа, основанную на взаимодействии нескольких аналитических методов: сравнительно-генетического; жанрово-интерпретационного; сравнительно-типологического анализа исполнительской драматургии музыкального сочинения в различных интерпретациях; компьютерного [7, с. 14].

Приступая к сравнительному анализу исполнительских версий *Reminiscences* Ф. Листа, обозначим принципы интерпретации музыкального произведения великим пианистом. Среди определяющих черт романтического исполнительства, ярким представителем которого был Ф. Лист, исследователи [3; 4; 6] отмечают самобытность, уникальность личности исполнителя; виртуозность трансцендентального масштаба; свободу трактовок авторского нотного текста; наличие у исполнителя композиторского дарования и мастерства импровизатора; создание собственных сочинений на основе творений других композиторов; предпочтение, отдаваемое романтическому репертуару; яркость подачи музыкальных произведений, раскрытие их художественной идеи, подчинение слушательской аудитории исполнительской воле.

Первым требованием, предъявляемым Ф. Листом к исполнителю, являлось «требование естественности выражения» [1, с. 11]. Я. Мильштейн подчёркивает, что фундаментом, «на котором Ф. Лист строит процесс исполнения», предстаёт принцип образности. «Главное – не только услышать и понять, что хотел сказать автор, но и прочувствовать, оживить услышанное, то есть сделать музыкальное произведение своим личным достоянием, исполнять его как свое собственное» [4, с. 71]. Не копировать, а творить новое – такова ещё одна творческая установка Ф. Листа.

Современники отмечали его стремление к «опоэтизированию» музыки, яркой образности, его умение охватить сочинение в целом, раскрыть его художественный смысл, основываясь «на воображении, интуитивном постижении исполняемого [4, с. 72]. Фортепианные произведения Ф. Листа, зачастую, были либо программными, либо имели поэтические, живописные заглавия, эпиграфы, способствовавшие пониманию композиторского замысла. И с этой точки зрения *Reminiscences* «Байрона пианистов» [4, с. 78] также можно считать программными, так как первоисточниками их музыкальных образов являлись оперные либретто. Кроме того, в некоторых *Reminiscences* Ф. Лист указывает сцены, которые легли в основу его воспоминаний об опере (например, «Адский вальс» из «Robert le diable» Дж. Мейербера или секстет из «Lucia de Lammermoor» Г. Доницетти). Искусство Ф. Листа соединило композиторский и исполнительский типы его творческой личности, что должен учитывать исполнитель в процессе работы над творениями «святого Ференца».

Проблема интерпретации фортепианного сочинения многогранна. Одна из важнейших её сторон может быть обозначена как процесс *формирования исполнительского замысла*, который воспроизводится в уникальной и неповторимой реальности интерпретации композиторского текста. То есть, для осуществления художественной интерпретации необходимо решить комплекс аналитических задач: осмыслить творческие принципы и методы композитора, преломленные в сочинении, жанровую систему произведения, его содержание и структуру, свойственные ему интонационно-драматургические процессы. Так, следует учитывать, что листовская трактовка *Reminiscences* пред-

полагает опору на логику воспоминаний и базируется на свободном оперировании текстом оперного первоисточника. Отличительной чертой «*Reminiscences de Don Juan*» Ф. Листа является сочетание трансцендентальной виртуозности и глубины образно-поэтического содержания. Важно помнить, что композитор-романтик создаёт новое жанровое имя – *Reminiscences*. О создании новой жанровой дефиниции свидетельствует целый ряд особенностей сочинения: отказ Ф. Листа от вербального ряда и перенесение оперных первообразов из вокально-инструментальной сферы в инструментальную, из оркестровой звучности в фортепианную; «пресуществление» двухактного музыкального спектакля в одночастную композицию; сообщение фортепианной версии черт оперной драматургии; доминирование «комплекса рока-смерти», и, в итоге, создание новой образно-содержательной целостности.

Специфика листовских реминисценций обуславливается, в частности, неоднозначностью жанровой природы сочинения, соотносимого как с транскрипцией, так и с фантазией на оперные темы. Жанр *Reminiscences* выступает в качестве суммирующего, как результат синтеза транскрипции, фантазии и оперы как «памяти жанра». Однако данной «трилогией» жанровая многомерность *Reminiscences* не исчерпывается. Так, наличие каденций свидетельствует о жанровых чертах концерта и свойственном ему принципе состязания. Черты концертности, присущие *Reminiscences*, обусловлены не только жанровой спецификой фортепианной транскрипции как сочинения виртуозного, но и, прежде всего, характером оперного первоисточника. Принцип состязания присутствует в опере как на сюжетном уровне (Дон Жуан непрестанно соревнуется: то с женихом Церлины, то с Командором, то – сражается с самой смертью), так и на уровне музыкальной драматургии (контрастное сопоставление образов Командора – олицетворения Смерти, и Дон Жуана как символа Жизни, проводимые на всех этапах оперного целого, от увертюры до финала). Синтез концертности и симфонизма – одно из достижений В. А. Моцарта, нашедшее выражение как в жанре концерта, так и в симфонии и, конечно же, опере. Единство «полярных» основ – принципа концертности и метода симфонизма – унаследовали листовские *Reminiscences* «на тему» оперы В. А. Моцарта.

Осознание логики, которой руководствовался Ф. Лист в подборе оперных фрагментов, в установлении связей между ними, в создании концепции новой художественной целостности является одной из важнейших задач интерпретатора. Из музыкально-драматического, сценического творения В. А. Моцарта композитор-романтик отобрал ряд фрагментов, отражающих игровую логику моцартовского театра, а именно: XVIII сцену финала оперы, дуэтино Дон Жуана и Церлины «Ручку, Церлина, дай мне» (I действие); арию Дон Жуана «Чтобы кипела кровь горячее...» (I действие). Для осуществления интерпретации исполнителю необходимо выявить особенности смысло- и формообразования сочинения. Форма листовских *Reminiscences* может быть определена как контрастно-составная, включающая в себя: 1) интродукцию, которая по масштабности и трагической напряженности корреспондирует с XVIII сценой финала оперы и дает обратный ход логике воспоминаний; 2) раздел **A** – тему с вариациями (две вариации) на основе дуэтино Дон Жуана и Церлины; 3) **B** – столкновение веселой темы арии «Чтобы кипела кровь горячее...» с вторжениями, олицетворяющими образ Смерти; 4) заключения, где вновь возвращается интонационный комплекс интродукции¹.

Свободная последовательность эпизодов оперы В. А. Моцарта в «*Reminiscences de Don Juan*» свидетельствует о преломлении реминисцентного метода, взаимодействующего с фантазийностью и методом концепцирования, находящем выражение в утрате «*Reminiscences*» черт сюжетообразования, изменении последовательности событий музыкально-сценического первоисточника. Под воздействием метода концентрации в изложении музыкального материала происходит уплотнение, динамизация художественного времени.

Среди методов, применяемых Ф. Листом при написании *Reminiscences* – дедуктивный, сущность которого заключается в том, что в начале сочинения представлена его центральная идея, а дальнейшее представляет собой её развитие. С первых аккордов Ф. Лист демонстрирует образ Смерти, рока, идею неотвратимости наказания – именно поэтому композитор так драматизирует интродукцию. Кроме того,

¹ Кроме того, присутствуют и черты сложной безрепризной трёхчастной формы, где средняя часть – тема с вариациями.

исполнителю важно осознать, что тема Смерти в «Реминисценциях» выполняет и сюжетно-ситуативную функцию, и функцию символа, персонализируясь в образе Командора.

Исполнение листовских *Reminiscences* требует энциклопедически образованного интерпретатора, интеллектуального отношения пианиста к композиторскому тексту как предпосылке его полноценного воспроизведения. Сравнивая исполнительские интерпретации «*Reminiscences de Don Juan*», осуществленные такими известными пианистами, как Григорий Гинзбург, Ольга Керн и Ланг Ланг, следует, в первую очередь, обратить внимание на их принадлежность к различным эпохам и национальным школам.

Учитывая, что для изучения избраны интерпретации сочинения Ф. Листа двумя русскими исполнителями, родственными по традициям (следует указать также на преемственность школы – выпускник Г. Р. Гинзбурга С. Л. Доренский был педагогом О. В. Керн в Московской государственной консерватории), казалось бы, следовало ожидать сходства версий. Но, видимо, в силу временных и психофизиологических отличий, точек соприкосновения в исполнительских трактовках не наблюдается. Исполнения Ольги Керн и Ланг Ланга, близкие хронологически (соответственно 2001 и 2004 гг.), разнятся, прежде всего, в силу особенностей национальных традиций, и все три версии – в силу личностных качеств интерпретаторов.

Рассмотрим исполнение «*Reminiscences de Don Juan*» Ф. Листа, осуществленное выдающимся русским пианистом *Григорием Романовичем Гинзбургом* (1904–1962). Ученик А. Гольденвейзера, лауреат IV премии первого международного конкурса имени Ф. Шопена (1927), Г. Гинзбург 30 лет (1929–1959) преподавал в Московской государственной консерватории, с 1935 г. был её профессором. Среди его учеников – Г. Аксельрод, С. Доренский, М. Поллак. Имя Г. Гинзбурга получило широкую известность благодаря таким качествам игры пианиста, как тонкость и тщательность отделки деталей и филигранная техника, ярко проявившиеся и в исполнении произведений Ф. Листа. Г. Гинзбург в беседах с А. Вицинским² отмечал, что после окончания консерватории его привлекал романтизм и, особенно, сочине-

² Состоявшихся в 1946, 1947 и 1949 гг.

ния Ф. Листа. Пианист рассматривал творчество боготворимого им Ф. Листа как высшее воплощение романтических идеалов, мышления и стиля [2]. В то же время, с откровенностью и требовательностью к себе, выдающийся пианист говорит об эволюции своего исполнения романтической музыки: «Хорошо себя чувствовал, когда все выходило, вызывало одобрение, восхищение. Вот чем я был занят. А об авторе думал меньше. Теперь стал думать с автором вместе» [2, с. 109]. И далее: «Ф. Лист – это был момент, высшая точка понимания того, что в этой области делать нечего, надо переходить на другие рельсы» [2, с. 109]. Обратившись к классическому репертуару, Г. Гинзбург, по его словам, почувствовал, что «это настоящая сфера приложения моих сил, это то, что я больше всего умею и знаю» [2, с. 109]. Переход от увлечения романтизмом к классической уравновешенности, составляющий сущность исполнительской эволюции Г. Гинзбурга, обусловил в некотором смысле взаимодействие данных стилевых начал в интерпретации пианистом произведений Ф. Листа.

Г. Гинзбург избирает для исполнения авторскую версию «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа³ и играет её с присущей ему точностью, технической скрупулезностью, выверенностью темпов в соответствии с авторскими ремарками, в частности, следует указаниям метронома (издание 1930 г.). Казалось бы, этот подход должен обеспечить идеальное исполнение, если под таковым понимать абсолютно адекватное воспроизведение авторской концепции. В версии Г. Гинзбурга точно реализована схема сочинения, объективное превалирует над субъективным, индивидуальное подчинено задаче максимально приблизить интерпретацию к замыслу Ф. Листа. Точное следование ремаркам композитора, безусловно, способствовало раскрытию содержания и образного смысла листовских Reminiscences. При этом Г. Гинзбург привнёс в исполнение романтического произведения классицизирующую тенденцию, о чём свидетельствует подход к нотному тексту как к чему-то незыблемому. Виртуозность Г. Гинзбурга, которую всегда отмечали его современники, в данной исполнительской версии сопряжена с задачей воплощения образного смысла «Reminiscences de Don Juan». Исполнительский принцип Г. Гинзбурга:

³ Существует «Reminiscences de «Don Juan»» Ф. Листа в редакции Ф. Бузони.

«...думать с автором вместе» в полной мере нашёл своё отражение в интерпретации листовских «Reminiscences».

В то же время, трактовка их Г. Гинзбургом отражает особое отношение исполнителя к таким жанровым компонентам произведения, как фантазия и *Reminiscences*, предполагающее, соответственно, свободу исполнения и театральность. Интерпретация Г. Гинзбурга демонстрирует уход от фантазии, то есть свободы, во имя «точности» воплощения композиторских установок. Уход от театральности снижает «программный контекст» сочинения. Фантазийное и театральное, представленные с позиций *minimal*, свидетельствуют о классицизирующей исполнительской установке. Таким образом, исполнительская интерпретация выдающегося пианиста обусловлена художественной задачей раскрыть сущность «моцартианства» Ф. Листа как важнейшей стороны романтизма в целом. Тем более, что в юном Листе, когда он только появился на концертной эстраде Европы, современники приветствовали «нового Моцарта». Интерпретация Г. Гинзбурга представляет собой тип классицизирующего романтизма.

Ольга Владимировна Керн (Пушечникова), 1975 г. р. – известная русская пианистка, лауреат 11 международных конкурсов, в 2001 г. стала первой женщиной, получившей золотую медаль на XI международном конкурсе Вана Клиберна (одним из номеров конкурсной программы были «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа). В исполнении *Reminiscences* О. Керн реализован листовский принцип «создавать новое». Исполнительница вскрывает драматический потенциал, трагический пафос, присущие произведению. Понятие «женский пианизм» здесь неуместно, поскольку это пианизм в листовском духе – ораторский, импровизационный, театральный. Эти характеристики современной исполнительской версии *Reminiscences* перекликаются с определениями, которые некогда давали современники листовской игре. Так возникает параллель на уровне исполнительских принципов. Virtuозность О. Керн – не показ технических возможностей исполнителя, а мощное средство раскрытия художественного образа сочинения. Таким образом, происходит концептуализация виртуозности. О. Керн представляет «Reminiscences de Don Juan» как действие Любви и Рока, противопоставление искромётной жизненной игры и неотвратимости наказания. Это не просто поединок Командора

и Дон Жуана, это поединок Смерти и Жизни. Исполнение О. Керн выходит на уровень художественной идеи сочинения. Как красноречивы, пугающие паузы в исполнении пианистки! Они есть и в партитуре оперы Моцарта, и в фортепианной реминисценции Листа. О. Керн гиперболизирует паузы, они становятся звучащими, несущими в себе драматический накал. Фортепианное звучание у О. Керн тембрально окрашено. В дуэтино Церлины и Дон Жуана ощущаются красота, бархатистость тембра баритона, серебристость и изящество интонации сопрано. Наряду с раскрытием драмы идей, символов, в исполнении О. Керн происходит их персонажное олицетворение. Исполнитель раскрывает сущность произведения как драмы рока. Таким образом, О. Керн воплощает в своей исполнительской интерпретации «комплекс Моцарта-Листа».

Ланг Ланг, 1982 г. р. – яркий представитель «азиатской волны» в современном пианизме. Учился в Институте Кертиса (Филадельфия, США) у Гарри Графмана, лауреат многочисленных конкурсов и фестивалей, выступал с известными дирижерами (М. Янсонс, Ю. Темирканов, Л. Маазель, Д. Баренбойм) в лучших залах Европы и США. В 2002 г. удостоен премии имени Леонарда Бернштейна. Международную славу Ланг Лангу принесла запись Первого концерта П. И. Чайковского с Чикагским филармоническим оркестром. Критики отмечают сверхъестественную виртуозность пианиста, достигающую компьютерной точности, что иногда лишает его интерпретации глубины и драматизма. Однако недостатки компенсируются личным обаянием исполнителя, непосредственностью мимики, харизматическими жестами, которые превращают выступление пианиста в феерический спектакль.

Ланг Ланг играет «*Reminiscences de Don Juan*» Ф. Листа в редакции Ф. Бузони, которая несколько отличается от авторского текста. Это касается, прежде всего, упрощения фактуры. Но некоторые изменения, на наш взгляд, неоправданны. Так, отказ от темы Командора в заключении и замена её октавными ходами (B-dur) снижает драматический накал сочинения и не отвечает замыслу композитора.

Исполнительская трактовка «*Reminiscences de Don Juan*» Ф. Листа Ланг Лангом вызывает двойственное впечатление. С одной стороны, божественный звук, совершенный пианизм, с другой – отсутствие ис-

полнительской концепции, которая раскрывала бы художественную идею сочинения. Уже первые аккорды «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа в исполнении Ланг Ланга звучат торжественно, величественно, но драматический накал отсутствует. А в дуэте Церлины и Дон Жуана происходит любование пианиста самим собой, собственным мастерством, своим прекрасным звукоизвлечением. В итоге сцена обольщения не состоялась, так как образ Дон Жуана трансформируется: роковой искуситель превращается в слащавого юношу.

В «Арии с шампанским» Ланг Ланг настолько упрощает фактуру, что вместо восьмых длительностей в левой руке играет четвертные, утяжеляет её, играя бас в октаву в самом низком регистре, что противоречит лёгкости, искромётности листовской музыки. Ланг Ланг, следуя редакции Ф. Бузони, исключает из заключения тему Командора, то есть снимает мощартовскую идею Рока, неотвратимости наказания, Смерти. Бравурные октавы в конце сочинения нивелируют саму суть листовского замысла. В исполнении Ланг Ланга происходит перевод концертного произведения в сферу салонной музыки. Но Ф. Лист не сопрягал *Reminiscences* с салонностью. Художественная идея сочинения уничтожилась, произошла «транспозиция» произведения из мира идей в мир фортепианной техники. Ланг Ланг превращает «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа в парад внешней виртуозности, в *Kunststück*.

Выводы. Жанровый синтез, характеризующий сущность данного сочинения, предполагает наличие в «Reminiscences de Don Juan» Ф. Листа таких черт, как фантазийная свобода, театральность – на уровне трактовки произведения как реминисценций «об опере». Кроме того, опора на оперный прообраз сообщает «Reminiscences de Don Juan» черты программности. Исходя из этого, исполнитель должен воплотить в символах и образах сочинения заложенную в нём программу, подать её ярко, театрально.

Интерпретация Г. Гинзбурга демонстрирует филигранное мастерство, продуманность «от первой до последней ноты» [4, с. 289], в ней сохранён авторский «программный контекст» сочинения. В то же время, исполнительская версия Г. Гинзбурга отражает особое отношение исполнителя к таким жанровым компонентам произведения, как фантазия и *Reminiscences*, предполагающие, соответственно, свободу исполнения и театральность. Фантазийное и театральное, представ-

ленные пианистом с позиций *minimal*, свидетельствуют о классицизирующей исполнительской установке.

В отличие от исполнительской версии Г. Гинзбурга, интерпретация Ланг Лангом «*Reminiscences de Don Juan*» Ф. Листа даёт веские основания говорить о наличии в сочинении черт фантазии как жанра, ибо свобода присутствует во всех компонентах – как на уровне пианизма, так и на содержательно-концептуальном уровне. Но эта свобода уводит исполнителя от понимания художественной идеи сочинения.

Жанровую «тройственность» «*Reminiscences de Don Juan*» Ф. Листа воплощает в своей трактовке произведения О. Керн. В её интерпретации реализован листовский принцип – «создавать новое». Исполнительница вскрывает драматический потенциал, трагический пафос, присущие произведению, раскрывает сущность *Reminiscences* как драмы рока. Таким образом, интерпретация О. Керн оценена как наиболее адекватная композиторскому замыслу.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Буасье А. Уроки Листа [Текст] / А. Буасье ; [пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Н. А. Корыхаловой]. — Л. : Музыка, 1964. — 66 с.
2. Вицинский А. Григорий Гинзбург [Текст] / А. Вицинский // Беседы с пианистами. — М. : Классика-XXI, 2007. — С. 99–124.
3. Мильштейн Я. Ф. Лист [Текст] / Я. Мильштейн. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1971. — Т. 1. — 864 с.
4. Мильштейн Я. Ф. Лист [Текст] / Я. Мильштейн. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1971. — Т. 2. — 600 с.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога [Текст] / Г. Нейгауз ; [ред. Д. В. Житомирский]. — М. : Музыка, 1967. — 309 [1] с.
6. Сухленко І. Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / І. Ю. Сухленко ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2011. — 16 с.
7. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / К. В. Тимофеева ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2009. — 18 с.

ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР ВАН ЦЗЯНЧЖУНА

Актуальность темы. Ван Цзянчжун (родился в 1933 г.) – композитор, чье творчество является значительным вкладом в развитие китайской фортепианной музыки. В 1958 г. он окончил Шанхайскую государственную консерваторию, в которой работает до настоящего времени. Наиболее известные фортепианные сочинения композитора – «Пять юнаньских народных песен», «Река Люян», «Серебряные облака охотятся за луной», «Главная дорога», «Цветы абрикоса Му Ме», «Красные цветы на взгорье», «Поклонение птице Феникс», «Сакура», «Колыбельная песня У Му», «Бабочка и цветок», обработки популярных народных песен и др.

Однако фортепианное творчество Ван Цзянчжуна до сих пор ещё не стало объектом специального изучения даже в Китае. В данном исследовании хотелось бы представить фортепианную музыку композитора украинскому музыковедению. Хотелось бы также способствовать внедрению в концертную жизнь и учебно-воспитательный процесс фортепианных сочинений Ван Цзянчжуна, которые имеют на это право благодаря своим высоким художественным качествам.

Целью настоящей работы стал обзор фортепианных миниатюр Ван Цзянчжуна в аспекте исполнительской проблематики. Сравнительный анализ исполнений фортепианных миниатюр Ван Цзянчжуна выдающимися китайскими пианистами разных поколений позволит выявить наиболее яркие стилевые черты данных сочинений композитора.

В фортепианных миниатюрах Ван Цзянчжуна, как и во всей китайской музыке, прослеживается влияние не только эстетических идей, но и различных видов национального искусства – скульптуры, поэзии, живописи, каллиграфии. Для того чтобы постичь глубины композиторского замысла фортепианных пьес Ван Цзянчжуна, их необходимо рассматривать не только в историческом и культурном контексте XX в., но также с учётом множественных аспектов, таких как влияние литературных источников, живописи, философии, религии и т. п.

Несмотря на то, что Ван Цзянчжун не создавал для фортепиано больших музыкальных полотен – его сочинения отличает стремление к лаконизму, миниатюризации форм – внутри его произведений проявляются совершенно определённые намерения обеспечить целостность на уровне связи музыкального материала, а также на уровне проведения сквозных идей.

В пьесах «Серебряные облака охотятся за луной», «Цветы абрикоса Му Ме», «Поклонение птице Феникс», «Сакура» выявляется поразительное мастерство композитора в области колорита и «инструментовки» фортепианной музыки, которая во многом ориентирована на живописную красочность, чуткое вслушивание в природу.

В миниатюре «Серебряные облака охотятся за луной» обнаруживается родство с живописью французских импрессионистов в тематике и творческой манере: обрисовка впечатлений от изменчивых, порой еле уловимых явлений природы, поэтизация текущего мгновения. Национальный колорит этого фортепианного произведений ощущается благодаря пианистическим приёмам, имитирующим звучание таких китайских народных инструментов, как *пиба*, *цитра чжэн*, *эрху*, *баньху*, *барабан* и др.



Гармония создаёт особый красочный колорит. Новый уровень обновления гармонического языка привнёс импрессионистическую мозаичность в аккорды, расцвечивающие тональность красочными пятнами.

Пьеса «*Река Лиуян*» (1972) живописно рисует звуками фортепиано великолепную картину природы Китая. Композитор придаёт удивительную красоту звучанию инструмента, создавая звуковую картину чистой глади воды. ... Вот прозрачная волна становится более сильной от ветра... Образ реки воплощен импрессионистическими музыкально-выразительными средствами. Эффект игры воды передают тончайшие пассажи, которые, сливаясь на педали, образуют повисающие гармонии, сверкающие каскадом красок.



В заключение проходит тема народной песни. Фактура динамизируется, вызывая ощущение захлестывающих волн. Но постепенно волны успокаиваются, превращаясь в журчащую, струящуюся потоками воду, мало-помалу растворяясь в тишине.

В пьесе «*Сто птиц славят Феникса*» композитор также применяет множество колористических приемов. Слияние обертонов образует интересные свежие гармонии.



Арфоподобные пассажи производят впечатление стремительного искрящегося потока:



Автор создал яркую виртуозную композицию, учитывая особенности народной китайской трубы, тембр которой подчеркивает праздничный ликующий характер музыки. Изложение каждой темы, регистровое, модуляционное, фактурное развитие и многочисленные мелизмы отмечены яркой декоративностью, что легко вызывает внемusикальные представления о пышности обстановки, в которой происходит действие, постепенно переходящее в картину радостного народного празднества.

В миниатюре «Цветы абрикоса Му Ме» имитируется игра на старинном музыкальном инструменте гущине, который относится к одному из видов китайских струнных щипковых музыкальных инструментов.



Тонкие чувствительные прикосновения и *rubato* создают соответствующую звуковую атмосферу.

В пьесе использованы сложнейшие технические приёмы двойных нот, которые должны исполняться очень легко и прозрачно, буквально обволакивая мелодический рисунок левой руки. Такие сверхтонкие градации при искусном расцвечивании фактуры необходимыми тембрами могут дать эффект колорита китайской народной музыки с чрезвычайно изысканными тембровыми красками.



Исследование имеющихся в записи интерпретаций фортепианных сочинений Ван Цзянчжуна в исполнении нескольких китайских пианистов продиктовано тем, что записи дают представление как о фортепианном стиле композитора, так и о национальных особенностях трактовки его музыки. Сравнение интерпретаций пьес Ван Цзянчжуна китайскими пианистами Ин Чензоном, Бянь Мэн, Ли Юнди, Бао Хуцяо, Ланг Лангом, подчёркивая исключительное внимание к китайской песенности как к интонационному базису композиторского творчества, в то же время позволяет сформулировать суть различий этих исполнительских трактовок, которая заключена прежде всего «в типе вокально-речевой интонации» [7, с. 20].

Одной из специфических трудностей в исполнении национальной фортепианной музыки, которую приходится преодолевать представителям современного китайского пианизма, является несовпадение ментальных основ духовных культур азиатского и европейского типов. Отсутствие интонационной системы выражения эмоций в китайской речи, визуально-символический характер отображения чувств в традиции китайского театра, китайской оперы, определили основы национального фортепианного искусства, существенно отличающегося от традиций европейской классической музыки. Поэтому большой пианистической сложностью является «воспроизведение на типично западном инструменте фортепиано колорита звучания китайской народной музыки» [12, с. 184], требующее особого слухового настроя, сопряженного с предслышанием «нехарактерных для равномерной темперации фортепиано звуковысотных соотношений» [там же], а также тембровым разнообразием, связанным с богатейшей звуковой палитрой китайских инструментов. В исполнении пьесы Ван Цзянчжуна «Серебряные облака охотятся за луной» выдающимся китайским пианистом Ин Чензоном прослеживаются лирич-

ность, склонность к психологически углубленному высказыванию. Пьеса передает состояние предвосхищения прекрасной лунной ночи. В звуковом образе, созданном пианистом, ощущаются романтическая повествовательность и глубина, изысканность, ясность. Утончённая импрессионистическая звукопись с элементами фактурной графики, искусно воплощенная пианистом, передаёт красоту ночной картины. Музыкальный пейзаж, созданный средствами колористической звукописи, словно воскрешает фантастику народных легенд и поверий. Огромное значение имеет педализация, создающая повисающие гармонии, внутри которых едва мерцают прозрачные фигурации правой руки. В интерпретации Ин Чензона ощущается стремление к регистровой полярности фактуры, использованию контрастной яркости тембров.

Ин Чензон глубоко погружается в образно-содержательную сферу миниатюры. В соответствии с авторским указанием *Moderato Chiaramente* (спокойно и светло) исполнитель передаёт соответствующую краску звучания. В то же время, его индивидуальная трактовка обусловила выбор определённых исполнительских средств, динамических и агогических нюансов, артикуляции, туше, педализации. Ин Чензон использует довольно устремлённые темпы, позволяющие представить целостную структуру произведения в концентрированном виде. Он трактует музыку как единый разворачивающийся звуковой поток, свободное высказывание, в котором различные оттенки художественного образа плавно сменяют друг друга.

Для воплощения задуманного композитором длительного развёртывания мелодии в высоком регистре, отмеченной светлым трепетным колоритом, пианист использует богатую палитру нюансов и агогических изменений. В этой связи Ин Чензон применяет такие колористические приёмы и средства художественной выразительности, которые приводят к новому качеству звучания миниатюры и обеспечивают блестящую реализацию индивидуального исполнительского замысла.

Китайский пианист молодого поколения, победитель международного конкурса им. Ф. Шопена, Ли Юнди также стремится передать в исполнении пьесы «Серебряные облака охотятся за луной» особое внутреннее состояние, созерцательное настроение. Он нахо-

дит выразительные звуковые краски, интонируя плетение музыкальных линий. Воплощая разнообразие полифонизированной фактуры, пианист применяет особый тип декламационного произношения, точно дифференцируя артикуляционные приемы. Большое значение придаётся ритму, выполняющему важные образные, формообразующие, динамизирующие функции. Предельно обнажая внутреннюю конструкцию музыкальной ткани, пианист осуществляет блестящую тембровую и регистровую дифференциацию фактурных пластов, вводя особые приёмы звукоизвлечения, связанные с динамизирующей и колористической педализацией.

Ли Юнди в своем исполнении демонстрирует ясность слышания, проводя весь исполняемый материал через сознательный слух. Исполняемая им пьеса демонстрирует умение музыканта доводить мысль до её логического завершения, слушать и оценивать качество тона, глубину басов как гармонической основы, смысл модуляционных сдвигов, особенности голосоведения в движении и в моменты сопряжения голосов, иными словами, исходя из слуховых ощущений, лепить форму произведения.

В отличие от Ин Чензона и Ли Юнди, всемирно известный китайский пианист Ланг Ланг исполняет пьесу «Серебряные облака охотятся за луной» по-другому. Он не использует агогические нюансы (небольшие *tenuto* и *accelerando*), мелкие динамические «вилочки». Ланг Ланг начинает игру в довольно подвижном темпе и предпочтение отдаёт не мелодическому началу в темах, а блеску трудных мелких и октавных пассажей. В интонировании мелодических мотивов Ланг Ланг использует разнообразную палитру штрихов *non legato*, что придает темам весёлый и даже юмористический оттенок.

Китайский пианист Бао Хуцзяо в своей интерпретации «Реки Лиуян» подчёркивает образно-содержательную сторону пьесы, выявляя национальные особенности мировосприятия. Широкая импровизационность высказывания становится наиболее характерной чертой его трактовки. Как и в народных наигрышах, где графическая чёткость линий мотивов-орнаментов создаёт своеобразные «звуковые гравюры», так и при исполнении «Реки Лиуян» пианисту удаётся воссоздать подобное ощущение, воплотить манеру игры на народных инструментах.

Бао Хуцзяо хорошо известен как исполнитель национальной фортепианной музыки. Пьесу «Река Лиуян» он трактует как драматическое действо, открывая тем самым новую грань образности сочинения. Пианист подчеркивает интонации решительные, к концу произведения доходящие до экзотичности. Ритмическая импульсивность энергичного синкопирования придаёт движению музыки некоторую резкость и прерывистость. Пианист выпукло подчеркивает качественные свойства речевого произношения, сообщая фортепианной ритмике ту своеобразную неравномерную расчленённость, при которой длинные линии создаются как бы постоянным притоком кратких мотивов, их несимметричной вязью. Музыкальная фраза обладает у исполнителя своей внутренней пульсацией, отражающей импровизационную манеру произнесения, фактически подчинённую некоему упорядоченному *rubato*, которое можно зафиксировать примерно так: сдержанное начало фразы, разбег, замедление и подчёркнуто отрывистое её окончание.

Другой интерпретатор пьесы «Река Лиуян» – китайская пианистка Бянь Мэн – убедительно раскрывает внутреннее содержание, главную идею произведения благодаря ощущению тематических взаимосвязей материала, внутренней мотивировке фактурного построения. Большое внимание пианистка уделяет показу преобразований мотивов, тематических связей и тематических противоборств, всего, что ведёт своё начало от темы и что этому началу противопоставляется как момент рождения нового качества. Бянь Мэн тонко выделяет голоса, демонстрируя конструктивные элементы формы. Пианистка рельефно сочетает басовую линию левой руки с мелодическими мотивами в правой, которые, нанизываясь друг на друга, повторяясь и варьируясь, создают ажурную ткань, демонстрируя особенности народно-жанрового орнаментально-импровизационного начала.

Выводы. Познание фортепианного стиля композитора открывает оптимальный, практически целесообразный путь к художественной интерпретации его сочинений, давая возможность увидеть связи отдельных элементов в конкретном произведении. Не менее важным источником создания убедительной трактовки музыки композитора можно полагать изучение исполнительского опыта наиболее ярких и авторитетных китайских пианистов – интерпретаторов сочинений Ван Цзянчжуна.

Несмотря на то, что все представленные исполнители – китайцы, они являются представителями различных пианистических традиций, что существенным образом повлияло на их игру. Так, например, интерпретация Ин Чензона производит впечатление наиболее эмоциональной, а для европейского слушателя сразу становится понятнее смысл мелодических тем. Именно экспрессивное произнесение мелодических мотивов отличает исполнение пианиста, продолжающего традиции русской фортепианной школы. (Ин Чензон получил музыкальное образование в Советском Союзе, в Ленинградской консерватории, и затем стал лауреатом Международного конкурса им. Чайковского в Москве).

Кроме так называемых объективных исполнительских факторов, огромную роль играет субъективный фактор, связанный с внутренним миром интерпретатора. Например, пианиста Ли Юнди, который занимался на родине у китайских учителей, отличает поразительно тонкий эмоциональный мир.

В интерпретациях Ланг Ланга наблюдается другой тип вокально-речевой интонации. Пианист более скупно использует агогические и мелкие динамические нюансы при интонировании мелодических мотивов. Успех Ланг Ланга (как и многих других китайских пианистов) видится в особенностях развития современной культуры, смене парадигмы восприятия, перемещении акцента с глубокого и серьёзного стиля исполнения на культ виртуозности.

Изучение исполнительских версий фортепианных произведений Ван Цзянчжуна, выявление взаимосвязей между выразительными приёмами и особенностями авторского стиля имеет многостороннее значение. На основе анализа существующих интерпретаций фортепианных произведений композитора такими выдающимися исполнителями, как Ин Чензон, Бянь Мэн, Ли Юнди, Бао Хуцзяо, Ланг Ланг, а также проверки теоретических выводов практикой концертных выступлений, мы устанавливаем определённые связи в фортепианном творчестве Ван Цзянчжуна, которые прослеживаются как устойчивые признаки его стиля.

В проанализированных сочинениях, проникнутых созерцательностью, передающих изменчивые состояния световоздушной среды, водной стихии, кристаллизуется ряд выразительных средств, типич-

ных для музыкального языка импрессионизма: целотонность, пентатоника, хроматика, параллелизм аккордов, противопоставления крайних регистров, «колокольность» звучаний. Импрессионистические черты фортепианных миниатюр композитора проявляются и в тяготении к поэтически одухотворённому пейзажу, тончайшей фиксации мимолётных впечатлений, особой манере воспроизведения световой среды с помощью сложной мозаики чистых красок, беглых декоративных штрихов. Главное в такой музыке – передача настроений, приобретающих значение символов, фиксация едва уловимых психологических состояний, вызванных созерцанием внешнего мира.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бянг Менг. *Формирование и развитие фортепианной культуры в Китае* [Текст] / Менг Бянг ; [на кит. яз.]. — Пекин : Хуа Юе. — 1996. — 399 с.
2. *Избранные китайские мелодии для фортепиано* [Звукозапись] [Электронный ресурс] / исп. Ин Чензон. — E.U. : ABC(INT)Records, 2003. — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM) [на кит. яз.]. — Режим доступа : http://v.youku.com/v_show/id_XNTMyNTI3NzI=.html.
3. *Китайский музыкальный концерт* [видео] [Электронный ресурс] / исп. Ли Юнди. — Пекин, 2009 [на кит. яз.]. — Режим доступа : <http://www.iqiyi.com/yinyue/20120206/59ee8f45ea2ffc3.html>.
4. *Китайская пианистка Бянь Мэн* [Звукозапись] [Электронный ресурс] / исп. Бянь Мэн. — ISRC CN-F42-97-308-00/A.16. — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM) [на кит. яз.].
5. *Красное фортепиано* [Звукозапись] [Электронный ресурс] / исп. Ли Юнди. — Бай Дай, 2011 [на кит. яз.]. — Режим доступа : <http://www.tudou.com/programs/view/ZfUqlfcOV0s/?fr=rec1>.
6. *Музыкальный концерт* [видео] [Электронный ресурс] / исп. Ланг Ланг. — Пекин, Государственный оперный театр, 2008 [на кит. яз.]. — Режим доступа : <http://www.ientime.com/show/7WJ0fWJKIWJ8=.html>.
7. Сюй Бо. *Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков* [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Бо Сюй. — Ростов-на-Дону, 2011. — 28 с.
8. Сян Яньшан. *Биографии современных музыкантов* [Текст] / Яньшан Сян ; [на кит. яз.]. — Шэнь Ян : Культура Чунь Фэн, 1994. — Ч. 1. — 257 с.

9. Тун Даоцинъ. *Собрание исследований по вопросам фортепианного искусства [Текст] / Даоцинъ Тун, Минчжун Сунь ; [на кит. яз.]*. — Пекин : Нар. музыка, 2001. — Т. 2. *Китайские фортепианные произведения. Зарубежные фортепианные произведения*. — 280 с.

10. У Ся. *Фортепианная музыка Китая: генезис, стилевые направления XX в. [Текст] : магист. работа / Ся У*. — Харьков : ХГУИ им. И. П. Котляревского, 2006. — 96 с.

11. *Фортепианный концерт [видео] [Электронный ресурс] / исп. Бао Хуцяо-баоли, Пекин, концертный зал, 2005 [на кит. яз.]*. — Режим доступа : <http://www.tudou.com/programs/view/ТувААasТулк/>.

12. Хуан Чжулин. *Пути развития детской фортепианной музыки в Китае [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Чжулин Хуан*. — Харьков, 2009. — 245 с.

УДК 78.071.2 : 786.2

Наталья Сутулова

ЗВУКОВЕДЕНИЕ В РЕФЛЕКСИИ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Работа над извлечением звука и установлением связей между отдельными тонами, выстраиванием цельной звуковой линии, то есть овладением мастерством исполнения кантилены, имеет важнейшее значение для музыкантов всех специальностей, в равной степени для вокалистов, пианистов и для исполнителей на струнных и духовых инструментах. Она имеет свою специфику, зависящую от физических свойств человеческого голоса, особенностей звукообразования на каждом из инструментов. Построение непрерывной звуковой линии нередко обозначается термином «звукосведение». Наибольшее распространение он получает в литературе, посвящённой искусству пения [3; 4; 9; 11; 15], но также встречается и в методических работах, касающихся игры на струнных инструментах [16].

О возможности исполнения кантилены на фортепиано высказывались многие музыканты [1; 2; 5; 17]. Великие пианисты, такие как Ф. Шопен, Ф. Лист, А. Рубинштейн, Г. Нейгауз, советовали учиться

искусству «пения на инструменте» у хороших певцов [2; 5; 14; 17]. А, согласно вокальной методике, основу кантиленного пения составляет плавный переход звука в звук, то есть правильное звуковедение. Однако в фортепианной методической литературе проблема звуковедения получила лишь эпизодическое освещение, вне связи с указанным термином и без разработки целостной системы принципов, которыми мог бы пользоваться пианист при работе над связностью звуковой линии. В гораздо большей степени разработанными оказываются вопросы извлечения звука, достижения той или иной тембровой окраски звучания, беглости, овладения различными виртуозными приёмами, вопросы интерпретации отдельных сочинений [6; 10; 12; 13; 17; 18].

Целью настоящего исследования является освоение опыта разработки данной проблемы в литературе, посвященной вокальному и струнно-смычковому исполнительству, с перспективой его применения для выяснения специфики звуковедения на фортепиано и разработки его принципов.

Обратимся к имеющимся наработкам по данной проблеме в вокальной методике. В соответствующей специальной литературе находим следующее определение звуковедения: «в вокальном искусстве термин применяется для обозначения различных видов ведения голоса по звукам мелодии (напр., кантилена, портаменто, маркато и т. п.). Кантилена – основной вид звуковедения в пении. Вместе с голосообразованием звуковедение входит в понятие вокальной техники» [11, с. 25]. Данное определение предложено авторами в продолжение разработок Л. Дмитриева в труде «Основы вокальной методики» [9], где понятие звуковедения нередко приравнивается к понятию голосообразования [9, с. 573]. Л. Дмитриев не даёт в своей работе определения звуковедения, однако неоднократно подчеркивает важность хорошего звуковедения для техники вокалиста. Автор отмечает, что «основным видом голосообразования в пении является кантилена, т. е. плавное связанное пение ... [которое] предполагает владение плавным переходом от звука к звуку» [9, с. 591]. По мнению Л. Дмитриева, «для выработки кантиленного звучания большое значение имеет отработка правильного звуковедения в различных видах движения мелодии. Надо уметь правильно вести голос в гаммах, арпеджио, в ходах

на различные интервалы, добиваясь при этом, чтобы ничто в работе голосового аппарата не менялось ... и вибрато оставалось устойчивым при связном переходе от ноты к ноте» [9, с. 593].

К проблеме звуковедения также имеют отношение замечания автора по поводу филировки звука: «Одним из видов вокальной техники ... является умение филировать звук ... она связана с умением изменять силу звука, сводя его к едва слышимому звучанию, подобно звуковой нити ... и наоборот, умение начать звук с едва слышимой звуковой нити и постепенно, плавно развернуть его в полное, мощное звучание. ... Тот звук, который хорошо тянется и свободно, естественно вибрирует, оказывается способен к филировке» [9, с. 600]. В вокальной литературе также существует классификация видов звуковедения – кантилена (*legato*), *staccato*, *portamento* [3; 4; 9; 11; 15].

Как видим, в певческом искусстве под звуковедением понимается как *процесс плавного перехода от звука к звуку, так и динамическое развёртывание одного звука во времени.*

В литературе по методике работы с хором понятие звуковедения во многих случаях смешивается с понятием артикуляции. Типы артикуляции нередко называются «приёмами звуковедения или штрихами» [3]. По степени слитности или расчленённости они условно делятся на три зоны: «слитность звуков – *legato*; расчлененность звуков – *non legato*; краткость звуков – *staccato* [15]. Также упоминается приём маркатирования, который «может применяться к любому виду звуковедения» [4]. К приёмам звуковедения или вокальным штрихам в хоровой практике, кроме того, относятся *tenuto* – «точное по времени, но более углубленное пропевание звука» – и акцент – усиление звука [4].

Наиболее сложным видом звуковедения (артикуляции) в хоровой практике считается пение на *legato*: «сложность его заключается в первую очередь в том, что он кардинально отличается от звуковедения при разговоре. Именно поэтому детей при пении в первую очередь учат связывать звуки один с другим» [4].

В хоровой литературе в качестве средства достижения плавного соединения тонов на *legato* называется «пение, не прерывая дыхания, на гласных, с перенесением согласных, заканчивающих слог, к следующему слогу, а также “пропевание” сонорных (звучащих)

согласных» [3]. Уделяется внимание исполнению *staccato*: плавность звуковой линии достигается за счёт удерживания одного положения гортани, не допускаются резкие перемещения гортани [3]. На *staccato* при едином дыхании «звуки как бы разделяются паузами [*курсив наш* – Н. С.]» [3].

Как видим, в литературе, посвящённой певческому искусству (сольному или хоровому), термин «звуковедение» получает достаточно широкое распространение. Однако во многих случаях он подменяется понятиями «артикуляция», «голосоведение». Так, в приведённых выше фрагментах типы артикуляции, приёмы звуковедения и штрихи рассматриваются как тождественные понятия, что представляется не совсем верным. На наш взгляд, звуковедение – это *процесс перехода от одного звука к другому при почти неизменном динамическом и тембровом качестве звучания* (например, устойчивом «вибрато», согласно Л. Дмитриеву [9, с. 593]) *или постепенном, плавном нарастании или спаде громкости от тона к тону*. Степень же связности или расчленённости произнесения этой единой в тембровом отношении линии играет второстепенную роль. Связность произнесения мелодии, переход от одного звука к другому без пауз – далеко не единственная составляющая цельной звуковой линии: не менее важна и темброво-динамическая однородность звучания, плавность динамических нарастаний и спадов. При интонировании звуковой линии на *staccato* также важно однородное качество звучания тонов, разделённых паузами. Его отсутствие самым непосредственным образом влияет на цельность музыкальной фразы.

Артикуляция же – это, во-первых, «работа органов речи, направленная на произнесение звуков» [15], а также – «искусство исполнять музыку ... с той или иной степенью расчлененности или связности ... тонов» [7, с. 3].

Однако при всей терминологической путанице, возникающей в методической литературе по вокалу в связи с понятием звуковедения, в рассматриваемых трудах содержится немало ценных наблюдений, касающихся выработки навыка плавного перехода от звука к звуку при разной степени расчленённости произнесения мелодии. Интерес представляют замечания о стабильном состоянии голосового аппарата и достижении устойчивого вибрато [9, с. 593]; пении

«не прерывая дыхания» [3]; фиксированном положении гортани [3]. Подход, связанный с изучением физиологических закономерностей хорошего звуковедения, демонстрируемый в этих работах, может оказаться полезен при выявлении принципов качественного звуковедения на фортепиано.

Значительно меньшее распространение понятие звуковедения получает в специальной литературе, посвящённой искусству игры на скрипке. В ней чаще уделяется внимание извлечению звука или достижению хорошего качества звучания вообще, а также работе над «певучестью тона» [19, с. 26]. В то же время, замечания, касающиеся звукоизвлечения, затрагивают и проблему звуковедения. Например, А. Ямпольский указывает, что «извлечение звука, связанное с движениями правой руки, является ... материальной стороной звучания. От этого зависят такие качества, как протяженность звука, сила, чистота (в смысле свободы от призвуков), характер соединения звуков, их артикуляция (связные, отдельные, отрывистые, плавные, акцентуруемые звуки и т. д.)» [19, с. 26]. Распределение смычка автор понимает как регулирование скорости его движения по струне и указывает на тесную связь этого приёма с нюансировкой и фразировкой. Также А. Ямпольский говорит о значении распределения смычка для достижения ровности звучания: «Всякое неравномерное ускорение движения смычка дает усиление звука, которое, с точки зрения требования ровности, представляет собой отрицательный момент, так же, как ослабление, а зачастую и ухудшение качества звука вследствие случайного, нерассчитанного замедления движения» [19, с. 27]. А. Ямпольский упоминает, что Л. Капе в своей «Школе техники смычка» рекомендует условно разделить длину смычка на столько равных частей, сколько соответствующих единиц длительности приходится на каждое отдельное движение смычка в штрихе legato [19, с. 27–28]. Приведённые замечания, как представляется, также касаются выработки качественного звуковедения, хотя учёный и не пользуется в своей работе этим понятием.

С. Муратов достаточно подробно рассматривает принципы звуковедения на струнно-смычковых инструментах в их взаимосвязи со звукоизвлечением и артикуляцией [16]. Под звуковедением автор понимает работу со звуком после атаки, которая может осуществляться

«с равномерным звучанием, с усилением и ослаблением звука» [16]. При этом изменение тембра и динамики на скрипке осуществляется за счёт изменения скорости движения смычка, его давления на струну [16]. Имеет значение также «игровая точка на струне» [16]. Затухание звука на скрипке «происходит за счет ослабления воздействия смычка на струну уменьшением как его давления, так и скорости ведения. Такого акустического эффекта можно достигнуть или исполнением ряда нот на один смычок, или отдельными движениями смычка на каждую ноту» [16].

Большое внимание автор уделяет «характеру завершения звучания каждого тона и, соответственно, характеру перехода от одного тона к другому» [16]. Рассматривая взаимосвязь этих параметров в микрозвуковом процессе, он условно разделяет звук на тонемы – «тонему-атаку», «тонему-протяжение» [16]. С. Муратов разрабатывает схему, отображающую различную степень связности и расчленённости тонов, а также различное состояние тонемы-протяжения. В ситуациях, связанных с игрой *legato*, предполагается плавное соединение тонов на одной струне или на разных струнах при мягкой атаке звука; соединение тонов на разных струнах происходит даже с наплывом звуков один на другой. Другой вариант – произнесение фразы с чёткой атакой каждого звука, но без пауз между тонами. Во всех трёх случаях тонема-протяжение звучит ровно, без затухания, смычок постоянно находится на струне [16]. Ещё три варианта сопряжения тонов, показанные исследователем, связаны с большей артикуляционной расчленённостью звуковой линии. В первом из них «разделительную функцию между соседними тонами выполняет как атака, так и затухание звука предыдущего тона; смычок сохраняет постоянный контакт со струной» [16]. В двух других вариантах соседние звуки разделены паузой, но в первом случае смычок постоянно контактирует со струной, а во втором – покидает её [16]. И, наконец, последний вариант произнесения мелодической линии – такой, при котором «слышна только первая тонема-атака, а протяжённость второй тонемы или слишком мала, или почти отсутствует» [16].

Таким образом, в методике скрипичной игры *понятие звуковедения* используется только для обозначения *процесса развёртывания одного тона во времени*, а описание перевода одного тона в другой

связано с понятиями артикуляции и штриховой техники. Однако в соответствующих специальных трудах достаточно подробно описаны факторы, обеспечивающие то или иное качество звучания или способ сопряжения отдельных звуков мелодической линии.

Теперь обозначим основные подходы к проблеме работы со звуком, имеющиеся в литературе по методике игры на фортепиано. О специфических свойствах фортепиано, отличающих его от других инструментов, пишет Н. Голубовская: «Звук рояля не льется струей, подобно голосу и звуку смычковых и духовых инструментов, но, будучи извлечен, быстро утрачивает первоначальную силу и гаснет. Таким образом, сыгранная на рояле мелодия не представляет плавной звуковой линии, а состоит как бы из точек. ... Привычное ухо преодолевает этот недостаток и условно слышит непрерывную плавно льющуюся мелодическую линию» [8, с. 50]. Далее пианистка отмечает, что «в рождении фортепианного звука присутствует механический стук молоточка о струну, соединенный с чисто музыкальным звучанием, следствием вибрации струны. ... Посредством клавиши мы управляем только моментом рождения звука, из этих начальных точек и составляется мелодия и вся фортепианная музыка. Этот первичный момент – рождение звука – и включает ударный призыв» [8, с. 50].

Нельзя не согласиться с тем, что пианист, в отличие от вокалиста или исполнителя на струнных и духовых инструментах, может управлять только моментом атаки звука и не может влиять на характер звучания после нажатия клавиши. В то же время, Н. Голубовская говорит о преодолении привычным слухом точечности звуковой линии, не объясняя, однако, благодаря чему это происходит. Правда, далее автор упоминает педаль как средство продления быстро угасающего фортепианного звука и «включения» вибрации «дружественных» струн, обогащения его обертонами, а также смягчения контраста между «рождением звука и его дальнейшей жизнью» [8, с. 51]. То есть сглаживания разницы между стуком, производимым механизмом клавиши, и собственно вибрацией струн. Но то, что происходит в промежуток времени после атаки одного звука и перед взятием следующего, остается вне поля зрения исследователя.

Иное отношение к фортепианному звуку находим у Г. Нейгауза. Один из его излюбленных советов следующий: «взять ноту или

несколько нот одновременно с известной силой и держать их до тех пор, пока ухо не перестанет улавливать какое-либо колебание струны, то есть, когда окончательно потухает звук» [17, с. 61]. По мнению пианиста, «только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука (колебания струны) со всеми изменениями силы, тот, во-первых, сможет оценить всю красоту, все благородство фортепианного звука (ибо эта “протяженность”, в сущности, гораздо красивее первичного “удара”); во-вторых, сможет овладеть необходимым разнообразием звука, нужным вовсе не только для полифонической игры, но и для ясной передачи гармонии, соотношения между мелодией и аккомпанементом ..., а главное – для создания звуковой перспективы, которая так же реальна в музыке для уха, как в живописи для глаза» [17, с. 61]. Обращает на себя внимание упражнение, предложенное Г. Нейгаузом для развития навыка слышания протяжённости фортепианного звука и его филировки. Оно состоит всего из нескольких длинных звуков, и смысл его в том, что каждый следующий «берется с той силой звучания, которая получилась в результате потухания предыдущего звука, а не его первичного возникновения – “удара”» [17, с. 58]. По признанию пианиста, «это упражнение, являющееся протестом против “ударности” фортепиано, ... пришло мне в голову, когда я пытался добиться на рояле возможно более полного подобия человеческому голосу (филировка звука) ...» [17, с. 58].

Г. Нейгауз касается и физических предпосылок качественного и разнообразного звука. «В двигательном отношении спутниками “хорошего” звука, – пишет пианист, – будут всегда: полнейшая гибкость (но отнюдь не “расслабленность!”), “свободный вес”, то есть, вся рука, свободная от плеча и спины до кончиков пальцев, ... уверенная целесообразная регулировка этого веса от еле заметного летучего прикосновения в быстрых легчайших звуках до огромного напора с участием ... всего тела для достижения предельной мощности звука» [17, с. 64].

Заслуживают внимания также наблюдения над работой со звуком на фортепиано А. Бирмак. Как отмечает пианистка, «певучесть может достигаться посредством *умелого ведения мелодической линии* [*курсив наш – Н. С.*] даже без фактического ... legato, когда один звук переливается в другой без толчков или провалов и затухающая нота подхватывается следующим звуком с той же силой, с какой она затихла» [6, с. 78].

Именно в работах Г. Нейгауза и А. Бирмак фактически намечается выход на проблему собственно звуковедения в понимании, близком тому, которое мы наблюдаем в вокальном и струнно-смычковом исполнительстве, но с учётом специфики фортепиано.

Предпринятый нами обзор специальной литературы позволяет сделать следующие **выводы**.

Степень освещённости проблемы звуковедения и трактовка этого понятия в методических работах по вокалу, скрипичной и фортепианной игре далеко не одинаковы. Наибольшее распространение этот термин получает в вокальной методике, эпизодически встречается в работах, посвящённых скрипичному исполнительству, и фактически отсутствует в фортепианной методической литературе.

В вокальном исполнительстве под звуковедением понимается как процесс динамического развёртывания и филирования отдельно взятых звуков, так и плавный переход одного звука в другой. Правда, нередко понятие звуковедения оказывается соотносено с понятием артикуляции или подменено понятием «голосоведение».

В методике игры на струнно-смычковых инструментах понятие «звуковедение» применяется также к развёртыванию одного звука. В то же время, многие замечания, касающиеся звукоизвлечения и техники правой руки, то есть владения смычком, в частности, рекомендации по соединению соседних тонов, могут быть соотносены и с понятием звуковедения. Возможно, неразграниченность понятий звукоизвлечения и звуковедения применительно к струнно-смычковым инструментам обусловлена тем, что эти действия неразрывно связаны. Движение смычка по струне не только рождает звук, но и влияет на его последующее развёртывание во времени, а также – на соединение соседних тонов.

Среди пианистов ближе всех к проблеме звуковедения подходит Г. Нейгауз. Его практические советы касаются того, как обратить специфику фортепианного звука на пользу связной игре, плавному соединению тонов мелодии. Заслуживают внимания также высказывания о ведении мелодической линии А. Бирмак.

Отталкиваясь от соображений, изложенных выше, предложим трактовку понятия звуковедения применительно к специфике фортепиано, на которую будем опираться в дальнейших исследованиях.

В силу специфических свойств фортепианной механики и, соответственно, фортепианного звука, понятие звуковедения не может быть применено к процессу развёртывания отдельного звука во времени, поскольку пианист не может физически повлиять на звучание инструмента после нажатия клавиши. В отличие от звука голоса или скрипки, звук фортепиано может только естественным образом затухать. Поэтому термин «звуковедение» в контексте фортепианного исполнительства может быть использован для описания процесса *соединения одного тона с другим, выстраивания цельной звуковой линии*. Этот процесс, по необыкновенно точному наблюдению Г. Нейгауза, связан со слышанием *протяжённости фортепианного звука* [17, с. 61], *колебаний струн, приведённых в движение ударом молоточка, дослушиванием звука после взятия*. При этом следующий звук должен естественным образом продолжить звучание предыдущего тона.

Изучение физических закономерностей качественного звуковедения, раскрываемых в трудах, посвящённых вокальному и струнно-смычковому искусству, на наш взгляд, может помочь выявить специфику звуковедения на фортепиано и выработать целостную систему его принципов с учётом специфических особенностей инструмента и игрового аппарата пианиста.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев А. Д. *История фортепианного искусства* [Текст] / А. Д. Алексеев. — М. : Музгиз, 1962. — Ч. I. — 144 с.
2. Алексеев А. Д. *История фортепианного искусства* [Текст] / А. Д. Алексеев. — М. : Музыка, 1967. — Ч. II. — 285 с.
3. *Артикуляция* // Яндекс. Словари. *Хоровой словарь, 2005* [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://slovari.yandex.ru/~книги/Хоровой%20словарь/Артикуляция/>. — Загл. с экрана.
4. *Атака звука. Различные виды звуковедения. Основные вокальные штрихи* [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://xor2.livejournal.com/1208.html>. — Загл. с экрана.
5. Баренбойм Л. *Рубинштейн-педагог* [Текст] / Л. Баренбойм // *На уроках Антона Рубинштейна* [ред.-сост., авт. вступ. ст. Л. А. Баренбойм]. — М.–Л. : Музыка, 1964. — С. 7–33.

6. Бирмак А. О художественной технике пианиста [Текст] / А. Бирмак. — М. : Музыка, 1973 — 141 с.
7. Браудо И. А. Артикуляция (о произношении мелодии) [Текст] / И. А. Браудо. — Л. : Музыка, 1973. — 197 с.
8. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве [Текст] : сб. ст. и материалов / Надежда Иосифовна Голубовская ; [сост. Е. Бронфин]. — Л. : Музыка, 1985. — 142 с.
9. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики [Текст] / Л. Б. Дмитриев. — М. : Музыка, 1968. — 347 с.
10. Ещенко М. А. Этюды Шопена (исполнительский анализ в классе профессора С. Е. Фейнберга) [Текст] / М. А. Ещенко // Вопросы фортепианного исполнительства. — М. : Музыка, 1973. — Вып. 3. — С. 120–137.
11. Кочнева И., Яковлева А. Вокальный словарь [Текст] / И. Кочнева, А. Яковлева. — Л. : Музыка, 1986. — 70 с.
12. Кузёмина Л. А. Использование упражнений Б. Л. Яворского для развития пианистического аппарата в классах фортепиано [Текст] : метод. реком. для студ. муз. учеб. завед. / Л. А. Кузёмина. — Харьков : ХИИ, 1983. — 16 с.
13. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой [Текст] / Е. Либерман. — М. : Музыка, 1971. — 143 с.
14. Мильштейн Я. И. Советы Шопена пианистам [Текст] : метод. реком. / Я. И. Мильштейн. — М. : Музыка, 1967. — 119 с.
15. Музыкальная артикуляция [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://kliros—likbez.churchby.info/uchebnik/9articulation.htm>. — Загл. с экрана.
16. Муратов С. Искусство штриховой техники скрипача [Электронный ресурс] / С. Муратов. — Режим доступа : http://zhurnal.lib.ru/m/muratow_s_w/index_4.shtml. — Загл. с экрана.
17. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога [Текст] / Г. Г. Нейгауз. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1988. — 240 с.
18. Флиер Я. Раздумья о Четвёртой балладе Шопена [Текст] / Я. Флиер // Вопросы фортепианного исполнительства. — М. : Музыка, 1968. — Вып. 2. — С. 100–112.
19. Ямпольский А. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей [Текст] / А. Ямпольский // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. — М. : Музыка, 1968. — С. 22–33.

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ФАКТОР
В ФОРМИРОВАНИИ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ
(на примере сонат для кларнета и фортепиано
композиторов XIX века)**

Проблемы жанра традиционно привлекают внимание отечественных музыковедов. Очень сложная и разветвлённая теория жанра была создана в советский период. Особое место в отечественной литературе, посвящённой данной проблеме, занимает учебное пособие Е. В. Назайкинского «Стиль и жанр в музыке» [2], где приводятся и подробно анализируются определения, принадлежащие известным отечественным музыковедам – Т. В. Поповой, В. А. Цуккерману, А. Н. Сохору и О. В. Соколову.

Советские исследователи систематизируют жанры европейской музыки на самых разных основаниях. Так, В. А. Цуккерман в качестве главного критерия выдвигает содержание, и тогда жанры разделяются на три группы – лирические, повествовательные и эпические, а также моторные, связанные с движением. Кроме того, между второй и третьей группами вводится промежуточная – картинно-живописные жанры, к которым относятся, например, этюды-картины и программная музыка [2, с. 87–88]. Как видим, для музыканта-исполнителя в такой концепции места не находится.

В исследовании Т. В. Поповой ситуация несколько иная: в основу классификации кладутся два главных критерия – условия бытования музыки и, что важно для нас, особенности исполнения. В соответствии с выбранными критериями выделены шесть жанровых групп: 1) народно-бытовая музыка устной традиции, песенная и инструментальная; 2) лёгкая бытовая и эстрадно-развлекательная музыка; 3) камерная музыка, исполняемая солистами и небольшими ансамблями в малых залах (ниже мы будем рассматривать исключительно данную жанровую группу); 4) симфоническая музыка, исполняемая большими оркестрами в концертных залах; 5) хоровая музыка; 6) музыкальные произведения театрально-драматического предназначения [2, с. 87]. Во всех группах, кроме пятой, дополнительным признаком служит

деление жанров на вокальные и инструментальные. В данной классификации, однако, не учитывается различие в отношении слушателя и исполнителя к произведению.

В обширной классификации А. Н. Сохора – учёного, который известен как основоположник отечественной музыкальной социологии – именно социальные функции служат основой для выделения четырёх жанровых групп; при этом каждая характеризуется и особенностями музыкального языка, и специфическим содержанием. К первой относятся культовые или обрядовые жанры, вторая охватывает массово-бытовые жанры, третья – концертные, то есть совокупность произведений, для исполнения которых требуется концертный зал, в четвёртую группу входят театральные жанры [2, с. 88–89]. Автор рассматривает музыкальные произведения исключительно с позиций потребителя музыки, делая исключение лишь для обрядовых жанров народного творчества, которые далеко выходят за рамки избранного нами материала. Тем не менее, социологически ориентированный подход, которого придерживается А. Н. Сохор, представляется в высшей степени перспективным.

Примечательно, что в книге Е. В. Назайкинского из зарубежных концепций рассмотрена только систематизация жанров, предложенная Г. Бесселером в первой половине прошлого века [2, с. 84–86]. Позднейшие зарубежные исследования в поле зрения автора не попали, а они, как будет показано ниже, вносят в теорию жанра принципиально новые идеи.

Рассмотрение жанровых классификаций вплотную подводит Е. В. Назайкинского к вопросу о сущности жанра. Выясняется, что сложность и громоздкость определений (включая то, которое даёт сам ученый [2, с. 94]) и споры относительно главных критериев, характеризующих жанры, проистекают из многозначности самого термина: «Слово “жанр” в переводе с французского на русский означает “род”. Но родом чего именно можно считать жанр? В музыкальной практике к жанрам относят и разновидности, и группы различных произведений, объединённых каким-то признаком, и группы групп. Жанром называют и оперу, и входящие в неё арии и ансамбли, а среди сольных номеров различают, например, ариозо или каватину» [2, с. 92; *курсив наш* – Н. М.].

Цель настоящего исследования заключается в выявлении нового и недостаточно изученного способа (признака) жанровой группировки.

В современном украинском музыковедении подходы, представленные Е. В. Назайкинским, в целом преобладают. Об этом, в частности, свидетельствует содержание сборника статей «Жанр як категорія музичної творчості». В нём раскрывается широкий спектр представлений о природе и функциях музыкальных жанров, среди которых соображения, связанные с исполнительской проблематикой, занимают достаточно скромное место. Они отражены в статьях С. Шабалтиной [6], А. Хуторской [5], В. Дорохина [1] и А. Романовой [4]. Жанры исполнительского творчества рассматриваются преимущественно с точки зрения жанрового содержания.

Между тем, среди концепций жанра, используемых в современном зарубежном музыковедении, всё более заметное место занимает *социально ориентированная* теория жанра (некоторые её признаки представлены, как указано выше, в классификации А. Н. Сохора). Она разрабатывается преимущественно британскими и американскими музыковедами, среди которых наиболее известны Джим Сэмсон (Лондон), Джефффри Коллберг (Чикаго), Аллан Мур (Сюррей). Эти авторы работают в разных областях академической и популярной музыки: например, Коллберг известен исследованиями о музыке Шопена, Мур – двумя монографиями о рок-музыке. Все названные музыковеды определяют музыкальный жанр, исходя из одних и тех же – социальных – предпосылок.

Среди авторов вышеупомянутого сборника на аналогичных позициях стоит И. М. Приходько. Он, в частности, отмечает перспективы, которые новый подход открывает в музыковедческих исследованиях: «Социологически ориентированный подход позволяет сформировать иную – функциональную – модель, где жанры становятся своеобразными “механизмами распределения”, а роль “контейнеров” играют различные социальные ситуации, так или иначе связанные с музицированием. То есть произведения не “относятся к жанрам”, а “относятся при помощи жанров”. Функциональное определение музыкального жанра можно сформулировать следующим образом: музыкальный жанр есть механизм социальной детерминации – или,

говоря языком методологии науки, финализации – музыкального произведения» [3, с. 29].

Данное определение нуждается в комментариях. Дело в том, что в социальной теории жанра внимание исследователя переносится с того, как устроен текст музыкального произведения, на то, как он функционирует в обществе, что он представляет собой для исполнителя или слушателя. При этом жанр рассматривается либо как способ использования (исполнения), либо как способ понимания, но не как свойство музыкального материала. Соответственно, понимание жанра сильно меняется в зависимости от того, как меняется способ функционирования музыки в обществе. Рассматриваются, в первую очередь, вопросы, связанные с условиями исполнения – предназначено ли произведение для исполнения в концертном зале, салоне или даже, если речь идёт о популярной музыке, на стадионе. Очень важное место занимает темброво-инструментальный облик произведения, то есть состав исполнителей.

Любое произведение исполняется на каком-либо инструменте (либо нескольких инструментах, либо голосом и так далее), где-то, то есть в определённом месте, специально предназначенном для исполнения музыки или допускающем возможность её звучания. Музыка исполняется для чего-то, то есть выполняет определённые *функции* в общественной жизни – например, служит фоном для церковной службы или принятия пищи. Наконец, музыкальное произведение звучит в течение определённого отрезка времени. На основании этих четырёх взаимосвязанных параметров – исполнительский состав, место, социальное предназначение, время звучания – формируется сложная система жанров. Вернее, речь должна идти не об одной, а о нескольких системах, поскольку критериями жанровых разграничений и объединений служат разные параметры, в зависимости от того, каким социальным целям, внешним для музыки, финализирующим музыку, эти системы могут служить. Одной из главных особенностей социальной теории жанра является то, что она обнаруживает связи между средствами музыкальной выразительности, традициями именованья и исполнения произведений и, наконец, реакцией слушателей, на которую нацелены все другие составляющие бытия музыкального сочинения.

Наблюдая за исторической эволюцией жанровой системы, мы можем увидеть, что в разные эпохи из числа жанровых признаков выбирался один, который можно было бы считать ведущим. Например, долгое время главным было разделение музыки на церковную и светскую. Позднее на первый план вышло разделение на театральную, концертную и камерную, исполняемую в домашних условиях. Именно это последнее деление было основным в XIX в.

Сегодня, однако, концерты камерной музыки проходят не в комнатах и салонах, а в залах, в том числе, и очень больших. Музыка исполняется в новых условиях, и с появлением звукозаписи прежнее разделение по условиям использования становится символическим: «Изобретение в 1877 г. фонографа открыло путь к развитию техники уже не нотной, а акустической фиксации музыки. В XX в. она достигла высочайших вершин и в сочетании с бурным развитием масс-медиа обусловила коренные изменения в функционировании музыки. На этой основе и развернулась совершенно новая практика общения человека с музыкой, возникла третья форма бытия музыкальных жанров» [2, с. 128]. Для этой формы бытия музыки отличительным признаком становится обеспечиваемый техническими средствами разрыв между исполнением музыки и восприятием её слушателем. Разрыв может быть не только пространственным (прямая трансляция), без ограничения расстояний, но и временным (воспроизведение звукозаписи), без ограничения сроков.

Находясь в гуще музыкальных событий, трудно понять, какие из них являются главными, а какие – второстепенными. Но основные тенденции музыкальной жизни всё же выделить можно. Чаще всего в современных условиях говорят и пишут о коммерциализации культуры, об индустрии развлечений. Музыкальные произведения становятся предметом продажи, а жанр – способом расставить те или иные «продукты» по разным «полкам». Отсюда и сложная система жанров популярной музыки, где часто одни и те же произведения фигурируют в разных жанровых рубриках, чтобы расширить круг потребителей. В области академической музыки этот механизм малоэффективен.

Однако имеется один фактор, общий для академической и популярной музыки, который меняет представление о жанрах. Это – установка на формирование культа «звёзд», громких имен исполнителей.

И в академической, и в популярной музыке имя исполнителя становится магнитом, притягивающим слушателей в концертные залы, оттесняя на второй план личность композитора и ограничивая репертуар относительно небольшим числом наиболее известных произведений. В связи с отмеченной тенденцией можно упомянуть такое понятие, как *light classic* – часто исполняемые шедевры.

В каком-то смысле произведения крупной формы, составляющие основу кларнетового репертуара, можно отнести к *light classic*: их немного («Большой концертный дуэт» Вебера, три пьесы Шумана, две сонаты Брамса, соната Сен-Санса), и каждое чрезвычайно популярно. Если в эпоху классицизма в качестве солирующих деревянных духовых инструментов господствовали флейта и гобой, то в эпоху романтизма кларнет с его мягким и несколько неопределённым тембром, в сочетании с богатейшими техническими возможностями, стал лидером среди духовых инструментов. Тем не менее, его камерный репертуар всё равно достаточно ограничен: в процессе профессионального обучения любой кларнетист вполне может сыграть все перечисленные сочинения. Важно отметить, что единство тембрового оформления в сочетании со сходством многих исполнительских задач, решаемых в процессе их изучения, позволяет сформировать единую жанровую модель романтической сонаты для кларнета и фортепиано¹.

Каково же положение пианиста по отношению к описываемой жанровой группе? В процессе обучения пианист осваивает камерную музыку в значительно бóльшем объеме, имеет дело с разнообразными исполнительскими составами². Соответственно, пианист воспринимает жанровую модель кларнетовой сонаты несколько иначе – прежде всего, в аспекте стилистической однородности. Если мы говорим о Большом концертном дуэте К.-М. фон Вебера, то для кларнетиста важно, что это кларнетовое произведение XIX века – то есть роман-

¹ Необходимо учитывать, что «Большой концертный дуэт» фактически представляет собой трёхчастную сонату, а три пьесы Шумана пронизаны тематическими связями, позволяющими трактовать их как единое целое, в котором усматриваются черты сонатности – по крайней мере, в отношении интенсивной разработки материала.

² У кларнетистов фактически есть три основных – соната (дуэт с фортепиано), трио с фортепиано и струнным инструментом, а также квинтет, в котором кларнет сочетается со струнным квартетом.

тического стиля, воспринимаемого в целом, а для пианиста – что это прежде всего ещё одно виртуозное произведение Вебера, находящееся в одном стилевом ряду с фортепианными сонатами. Брамс для кларнетиста «начинается» с позднего периода творчества композитора, тогда как для пианиста – с самых ранних произведений, включая фортепианные сонаты, а также сонаты для скрипки или виолончели и фортепиано.

Как же гармонизируются эти позиции в камерном ансамбле? В современной исполнительской практике очень заметны изменения по сравнению с XIX в. Обратимся к истории создания и исполнения Большого концертного дуэта К.-М. фон Вебера и кларнетовых сонат Брамса. Вебер писал партию фортепиано для себя, используя все ресурсы виртуозного стиля фортепианной игры. Впервые в камерной литературе для кларнета и фортепиано пианист стал полноценным участником ансамбля. Партия кларнета тоже писалась для конкретного исполнителя – Иоганна Симона Хермштедта, чью исполнительскую манеру отличало богатство динамических оттенков, легкость в чрезвычайно трудных для кларнетовой техники начала XIX в. виртуозных пассажах.

Брамс уже не концертировал и решил было оставить сочинение музыки, но после знакомства с кларнетистом-виртуозом Рихардом Мюльфельдом отказался от своего намерения. Мюльфельд продемонстрировал Брамсу свои тембровые и технические возможности, и композитора в первую очередь привлекло именно тембровое богатство игры кларнетиста. Исполнительское искусство Мюльфельда послужило мощным стимулом для вдохновения композитора, в результате чего на свет появились четыре шедевра камерной музыки с участием кларнета: две Сонаты для кларнета и фортепиано op. 120, Трио для фортепиано, кларнета и виолончели op. 114 и Квintет для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели op. 115. Они, кстати, окончательно сформировали ансамблевый диапазон солирующего кларнета в романтической камерной музыке: соната, трио и квинтет.

После Брамса ситуация постепенно меняется: Сен-Санс и Дебюсси тоже писали свои камерные произведения для кларнета, имея в виду возможности зрелых исполнителей – профессоров Парижской консерватории. Так, Дебюсси свою Первую Рапсодию для кларнета и фортепиано написал для Проспера Мимара – одного из известней-

ших французских кларнетистов, который преподавал в Парижской консерватории с 1905 по 1923 г. Соната для кларнета и фортепиано ор. 167 была написана Сен-Сансом для Огюста Перье, также профессора Парижской консерватории (преподавал с 1919 по 1947 г.). Его игра отличалась блестящей пальцевой техникой и кристально чистым звучанием. Отличительной чертой его исполнения было также насыщенное вибрато. Все эти особенности индивидуального стиля Перье нашли своё отражение в сонате Сен-Санса, но при этом оба рассматриваемых произведения выполняли ещё одну специфическую задачу: они были написаны в качестве конкурсных пьес. Соответственно, в них, помимо индивидуальных особенностей исполнительской манеры адресата посвящения, отражались и общие требования к исполнительскому мастерству любого кларнетиста, который мог претендовать на премию Парижской консерватории.

Именно это движение от индивидуального исполнительского стиля к представлениям о возможностях самого духового инструмента отразилось в творчестве крупных композиторов XX в., сочинявших для кларнета и фортепиано – Регера, Онеггера, Пуленка. Оно же даёт ключ к современному пониманию жанровой модели кларнетовой сонаты, основанному на обобщённом восприятии сочетания тембровых и технических возможностей инструмента.

Краткий обзор истории романтической сонаты для кларнета и фортепиано позволяет сделать **вывод** о том, что предпосылки жанровой классификации по инструментальному признаку возникли в XIX в. Если раньше кумирами публики были почти исключительно певцы, то с выходом на концертную эстраду Паганини и Листа инструментальная виртуозность стала таким же предметом внимания, как и вокальная. В XX в., в связи со стремительным развитием массовой культуры, фигура исполнителя становится центральной, иногда полностью заслоняя фигуру композитора и сужая академический репертуар до сравнительно небольшого набора так называемых классических хитов.

В таких условиях возникает потенциал для новой жанровой группировки. В камерной музыке, в частности, это означает возможность и даже необходимость выделять отдельные жанровые группы уже не просто по тембровому составу, а по *характеру взаимодействия*

двух равноценных солистов-инструменталистов, играющих на разных инструментах. После того, как мы объединили в группу сонаты и примыкающие к ним произведения для кларнета и фортепиано, возникает новая задача: искать общие признаки у произведений, которые стилистически друг на друга не похожи. Признаки сходства обнаруживаются в использовании возможностей каждого инструмента и в темброво-динамическом балансе между ними, то есть, в области, которая является сферой компетенции музыкантов-исполнителей. Благодаря этому формируется проблемное поле, специфическое именно для исполнительского анализа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Дорохин В. *Жанровые начала и музыкальная артикуляция (на примере Концертной партиты № 2 В. Зубицкого)* [Текст] / В. Дорохин // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Жанр як категорія музичної творчості : зб. наук. ст., присвячених проблемі музичного жанру.* — К., 2009. — Вип. 81. — С. 274–281.

2. Назайкинский Е. *Стиль и жанр в музыке* [Текст] / Е. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с.

3. Приходько И. *Метажанровая функция фуги в романе «Война и мир» Л. Н. Толстого* [Текст] / И. Приходько // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Жанр як категорія музичної творчості : зб. наук. ст., присвячених проблемі музичного жанру.* — К., 2009. — Вип. 81. — С. 26–30.

4. Романова А. *О жанровых амплуа в современном фортепианном исполнительстве* [Текст] / А. Романова // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Жанр як категорія музичної творчості : зб. наук. ст., присвячених проблемі музичного жанру.* — К., 2009. — Вип. 81. — С. 293–297.

5. Хуторская А. *Жанровая специфика камерно-вокального музицирования: методологический аспект* [Текст] / А. Хуторская // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Жанр як категорія музичної творчості : зб. наук. ст., присвячених проблемі музичного жанру.* — К., 2009. — Вип. 81. — С. 239–244.

6. Шабалтина С. *К вопросу о жанровых истоках клавирной токкаты и сонаты* [Текст] / С. Шабалтина // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Жанр як категорія музичної творчості : зб. наук. ст., присвячених проблемі музичного жанру.* — К., 2009. — Вип. 81. — С. 147–152.

ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА И РЕАЛИИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ

Электронная музыка – порождение авангардного искусства второй половины XX в. – продолжает оставаться одной из приоритетных сфер в многообразии творческих устремлений современных композиторов. Её история насчитывает более 50 лет, многие произведения, созданные в рамках данного творческого направления, являются высокохудожественными образцами искусства. Однако зачастую необычный звуковой мир электронной музыки вызывают неприятие слушателей, а методы композиторской работы, не имеющие аналогий в музыкальной практике, затрудняют её изучение. Знакомство с авангардной электронной музыкой нередко способно ввергнуть недостаточно подготовленного слушателя в состояние «шока <...> эмоционального протеста против какого-то ужаса» [9, с. 17]. Такие характерные для электронных сочинений качества, как свобода диссонанса, ведущая к внешнему неблагозвучию, индивидуально проектируемая форма, новаторский музыкальный материал делают электронную музыку непривычной для неподготовленного восприятия.

Тем не менее, сегодня электронная музыка *всемирно* признана как направление, имеющее самостоятельное художественное значение. В XXI в., в связи с непрерывным прогрессом технологий, в том числе в области компьютерной обработки музыкального звука, интерес к электронной музыке возрастает как среди композиторов, так и среди исследователей.

«Совсем иной видится <...> ситуация в странах постсоветского пространства, где электронная музыка представляет область искусства, почти не освоенную не только слушателями, но и композиторами» [5, с. 14].

Исследование проблематики, связанной с этой многогранной областью художественного творчества, предстает в свете сказанного весьма *актуальным*. Так, в последние годы отечественное музыковедение всё чаще обращается к изучению электронных сочинений, о чём свидетельствуют работы В. Задерацкого, И. Ракуновой, Е. Че-

ревко [3; 5; 10]. В монографии И. Ракуновой, посвящённой творчеству Аллы Загайкевич, рассматриваются электроакустические произведения композитора. Исследовательница выдвигает на первый план раскрытие смысловой ауры музыки, которое осуществляет путём убедительного и тонкого анализа новых музыкально-технологических средств [5]. В диссертации К. Червко [10] рассматриваются возможности создания нового метода анализа электронных сочинений при помощи вычислительной техники на основе феноменологического исследовательского подхода.

Характерно, что отмеченные работы недостаточно полно и глубоко раскрывают сложные вопросы восприятия электронных сочинений. Исключение составляет исследование В. Задерацкого, который, констатируя негативное отношение к электронной музыке многих слушателей, объясняет его принадлежностью электронных опусов к экспериментальным течениям авангарда. Электронная музыка, считает исследователь, несёт отпечаток элитарности, наложенный обстоятельствами её зарождения. Приверженность к радикально новаторским тенденциям авангарда связывает электронную музыку с «признанной областью поиска и эксперимента. И может быть, именно “экспериментальная составляющая” делает электронную композицию явлением элитарным даже в случае несомненной художественной удачи» [3, с. 88–89].

В упомянутых публикациях поиски методов анализа электронных сочинений и попытки решения проблемы их восприятия рассматриваются *обособленно*, без видимой взаимосвязи. Представляется, что данные проблемы *неразрывно связаны*, так как именно *понимание закономерностей, лежащих в основе электронных произведений, позволяет с интересом вслушиваться в музыку*, постигая оригинальность авторского замысла и погружаясь в многогранный звуковой мир.

Цель настоящей работы – рассмотреть ряд проблем, возникающих при изучении и восприятии электронных сочинений в их взаимосвязи.

Главной причиной ситуации неприятия, сложившейся вокруг произведений, принадлежащих к данному творческому направлению, представляется отсутствие чувственного удовольствия при прослушивании электронных опусов, особенно, ранних авангардных образцов. Гедонистическое наслаждение, вызванное, по словам С. Шипа,

«непосредственным эстетическим воздействием материала и формы музыкального текста» [11, с. 40], исследователь считает неперенным свойством восприятия художественного произведения. Е. Ручьевская отмечает, что эстетическое удовольствие, возникающее при прослушивании музыкального сочинения, обусловлено постижением его «внутренней упорядоченности» [6].

Логика композиционной и образно-драматургической организации электронного музыкального опуса *ещё не освоена музыковедением*. «Целые области музыки, – пишет Ю. Холопов, – не укладываются ни в гармонию, ни в полифонию, например, серийность, сонорика, электроника» [7, с. 47]. «Именно установление четко заданного логического порядка, – отмечает Н. Щербакова, – основанного на понятных принципах, позволяет воспринимающему не только понимать, но и адекватно воспринимать процесс, предугадывать, “предслышать” его дальнейшее развитие <...>. В сознании слушателя должна существовать определенная модель, позволяющая ему выявить логические закономерности, присутствующие в каждом конкретном музыкальном опусе» [12, с. 15].

Формированию такой модели, по мнению С. Шипа, служит развитие культурно-музыкальной компетенции слушателей. По словам исследователя, «цели поддержания музыкально-языковой компетенции индивидов <...> служит система обучения, в которой главное место занимает практическое слуховое освоение интонационных фондов разных жанров, стилей и музыкально-языковых диалектов» [11, с. 36]. Практическое освоение интонационного «словаря» электронной музыки, под которым подразумевается регулярное слушание и слуховой анализ, – недостижимый идеал современной системы обучения музыке в Украине. В данном случае музыкальное образование демонстрирует явный отрыв от художественной практики, в которой популярная электронная музыка занимает значительное место и пользуется широкой известностью в молодёжной среде.

Практическое освоение электронной музыки предполагает не только регулярное слушание произведений этого жанра, но и участие в исполнении электронных сочинений. Личное соучастие в рождении электронного звучания даёт музыкантам неопенимый опыт, благодаря которому музыка обретает «личностный смысл» (термин

А. Леонтьева), апеллируя к индивидуальным переживаниям и воспоминаниям.

На сегодняшний день в музыкальной науке не разработана методика анализа электронных сочинений. В. Задерацкий отмечает, что «разработка технологии анализа электронной композиции – дело будущего. Пока еще мы не владеем аналитической техникой подобного рода» [3, с. 78]. Отсутствие точной высоты звуков приводит к тому, что традиционные методики анализа к электронной музыке неприменимы, что позволяет Ю. Холопову выносить данную разновидность искусства за пределы собственно музыки, предлагая для её обозначения такие термины, как «фон-арт» или «sonic-art» [8, с. 544]. Затрудняет изучение электронной музыки и то, что она соприкасается с разными видами композиторской техники. Например, ранние сочинения К. Штокхаузена подчиняются закономерностям сериальной техники, тогда как произведения Э. Артемьева 90-х – 2000-х гг. вполне вписываются в звуковысотную систему расширенной тональности.

В музыковедческой литературе встречаются попытки заменить анализ реконструкцией способов работы композитора по созданию новых звучаний. Например, Э. Денисов в работе «Музыка и машины» подробно описывает технику «склеивания» фрагментов магнитофонной пленки, содержащих различные звуковые объекты [2]. Представляется, что подобный подход к анализу электронных произведений требует уточнения.

Область препарирования звука относится к «творческой лаборатории» композитора, в которую не проникает исследовательский взгляд. Для того чтобы выделить составляющие сложных звуковых комплексов, лежащих в основе многих опусов, необходим комментарий автора. Если при анализе данных сочинений ставить во главу угла технологию создания электронных звучаний, то электронные произведения, созданные с помощью разной звуковой аппаратуры, придется анализировать по-разному.

В произведениях, созданных с помощью электричества, присутствуют как синтезированные звуки – не существующие в природе звуки искусственного происхождения, так и сэмплы – зафиксированные на носителе звуки акустических инструментов, которые объединяются в традиционные звуковысотные системы, и, следовательно, вполне

поддаются общепринятому музыковедческому описанию. При этом сэмплы могут быть обработаны до такой степени, что источник звука становится неузнаваемым, звучание приобретает фантастическую окраску и по своим свойствам приближается к синтезированному. Слышимое нами звуковое образование очень часто далеко уходит от своего прообраза. Эволюция электронной музыки от первых опытов П. Шеффера и Э. Вареза до современных произведений непосредственно связана с совершенствованием электронной аппаратуры и программного обеспечения, от которых во многом зависит направленность творческих исканий композиторов. Не зная точно, какие именно способы и приёмы создания электронных звучаний использовал композитор, мы не можем их обозначить и выделить в качестве структурной единицы электронного сочинения.

Значительная роль специальных технологий в создании электронных произведений требует от музыкантов соответствующих знаний о способах синтезирования звуков и обработки сэмплов. Подобная необходимость обусловлена тем, что идеей многих электронных сочинений является изучение происходящих в музыкальном звуке микропроцессов и проецирование таковых на композиционный уровень (например, пьеса А. Шнитке «Поток»). Кроме того, импульсом к созданию произведения часто является стремление композитора создать уникальный звуковой мир, сотканный из фантастических звучаний, рождённых творческим воображением. Не осознав структурных закономерностей таких сочинений, мы не приблизимся к раскрытию их авторского замысла.

Важным условием изучения электронной музыки является адаптация музыковедческого терминологического аппарата. Необходимо достаточно широкое понимание его основополагающих терминов и понятий. Например, о мелодии можно говорить в рамках рассмотрения общего высотного профиля, чередования звуковысотных «пиков» и «спадов», а о ритме – по отношению к периодичности сгущений и разрежений музыкальной ткани, чередованию зон плотности и прозрачности. Интересно, что специфику электронной музыки выявляют понятия, которые сложно поддаются чётким дефинициям, например, тембр, колорит, сонорность, а также метафорические характеристики – плотность, напряжённость и т. п.

Проблема нотации является одной из наиболее значительных проблем, возникающих при изучении электронной музыки. Вследствие недифференцированности высотной и ритмической шкалы, электронная музыка практически не поддается традиционной нотной записи. Кроме того, главным средством выразительности, определяющим своеобразие и индивидуальность конкретного электронного сочинения, является уникальное темброкрасочное звучание, принципиально не фиксируемое традиционной нотацией. Традиционное нотное письмо не приемлемо для многих электронных произведений потому, что оно не способно адекватно передать звуковые комплексы неопределенной высоты. Ц. Когоутек систематизирует способы нотации электронной музыки, существовавшие в докомпьютерный период [4]. Рассматривая нотацию таких сочинений, как «Vidule en Ut» П. Анри-П. Шеффера, «Антифонии» П. Анри, «Тембры – Длительности» О. Мессиана и П. Анри, Ц. Коготек выделяет две тенденции в нотации электронной музыки: 1) «нотация музыкантов» – нотная запись, в которой преобладает обозначение высоты, длительности и громкости звучания; 2) «нотация техников» – нотная запись, фиксирующая структуру красочных звукотембров для того, чтобы их можно было воспроизвести неоднократно [4, с. 235].

Однако в случае «нотации техников» попытка графически изобразить красочное фантастическое электронное звучание сталкивается с большими трудностями. Поэтому для нотной записи произведений, относящихся к разновидности *tape-music*, чаще всего избирался первый вариант, фиксирующий высоту звуков в герцах, длительности в секундах или сантиметрах магнитофонной плёнки и громкость в децибелах (например, «Электронный этюд» № 2 К. Штокхаузена). В настоящее время анализ высоты, длительности и громкости звука выполняют компьютерные программы. А усложнение способов создания электронных звучаний делает «нотацию техников» слишком специализированной и непонятной для композиторов и исполнителей.

Подспорьем для музыковедческого анализа являются сонограммы – графические изображения внутризвуковых микропроцессов, графики распределения звуковой энергии. Сонограммы чаще всего имеют вид графика, построенного на координатной плоскости, где на оси ординат отмечена частота в герцах, отражающая звуковысотный

профиль сочинения, а на оси абсцисс – время в секундах. Кроме того, сонограммы фиксируют динамику электронного опуса, отображая амплитуду звучания и форму звуковой волны.

Сонограмма, показывающая высоту и длительность, практически не фиксирует тембровую сторону звучания. Один из путей раскрытия уникального звукового мира электронного произведения демонстрирует Дьердь Лигети в партитуре к своей электронной пьесе «Артикуляции». Партитура, сделанная Райнером Веингером, представляет собой ряд цветных рисунков, созданных для обозначения различных звуковых элементов. Рисунки, передавая слуховые впечатления в визуальной форме, хотя и не сохраняют всех технических деталей сочинения, тем не менее, способствуют пониманию электронного произведения не только композитором и программистом, но и более широким кругом музыкантов. А. Смирнов отмечает, что электронная музыка «в большинстве случаев <...> является своего рода бесписьменной (скорее, слуховой) традицией», её «природа <...> может быть сохранена только в рамках наглядной описательной модели, основанной на исследовании восприятия» [7, с. 523].

Обзор проблем, возникающих при изучении электронной музыки, позволяет сделать следующие **выводы**.

– Главным принципом исследования сочинений является приоритет слухового восприятия, которое способствует погружению в многогранное, объёмное звучание.

– Накопление слухового опыта ведёт к установлению логической взаимосвязи между элементами произведения; следствием этого является получение эстетического удовольствия в процессе восприятия.

Пути преодоления обозначенных сложностей изучения электронной музыки пролегают через исследования конкретных сочинений, обобщение и систематизацию аналитических наблюдений и ведут к раскрытию уникального звукового мира, рождённого творческой фантазией композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Артемьев Э. Н. Заметки об электронной музыке [Электронный ресурс] / Эдуард Николаевич Артемьев. — Режим доступа: <http://www.electroshock.ru/records/articles/elmusic/index.html>.

2. Денисов Э. В. Музыка и машины [Текст] / Эдисон Васильевич Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М. : Сов. композитор, 1986. — С. 149–162.

3. Задерацкий В. В. Электронная музыка [Текст] / Всеволод Всеволодович Задерацкий // Музыкальная академия. — 2003. — № 2. — С. 77–89.

4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века [Текст] / Цтирад Когоутек ; [пер. с чешск.] ; [общ. ред и коммент. Ю. Н. Рагса, Ю. Н. Холloпова]. — М. : Музыка, 1976. — 363 с.

5. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич [Текст] / Инесса Николаевна Ракунова. — К. : Феникс, 2010. — 208 с.

6. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма [Текст] : [учебн. пособ.] / Екатерина Александровна Ручьевская. — СПб. : Композитор, 1998. — 268 с.

7. Теория современной композиции [Текст] : учебн. пособ. / [отв. ред. В. С. Ценова]. — М. : Музыка, 2005. — 624 с.

8. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс [Текст] : учебник для спец. курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отд.) в 2-х ч. / Юрий Николаевич Холопов. — Изд-е 2-е., испр. и доп. — М. : Композитор, 2005. — Ч. II: Музыка XX века. — 624 с.

9. Холопов Ю. Н. О сущности музыки [Текст] / Юрий Николаевич Холопов // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения) / [ред.-сост. В. С. Ценова]. — М. : МГК, 2003. — С. 6–17.

10. Черевко К. П. Електронна музика як феномен культурно-цивілізаційних процесів XX – початку XXI століття (до питання методології аналізу) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.02 / Катерина Петрівна Черевко. — Львів, 2012. — 16 с.

11. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки [Текст] / Сергей Васильевич Шип. — Одесса : Одесская гос. консерватория им. А. В. Неждановой, 2001. — 294 с.

12. Щербакова Н. Ю. О понятии музыкальной драматургии [Текст] / Надежда Юрьевна Щербакова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Музична драматургія: теорія і практика. — К. : НМАУ, 2012. — Вип. 103. — С. 11–17.

**ФИЛОСОФИЯ ВИРТУАЛЬНОГО В ИЗУЧЕНИИ
СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ**

Стремительное развитие цифровых технологий на рубеже XX–XXI вв. оказало огромное влияние на все сферы человеческой деятельности и области знания, в том числе, и на музыкальное искусство. Возникают не известные ранее способы фиксации, сохранения и распространения музыки, что позволяет современным исполнителям не только ознакомиться с существующими интерпретациями того или иного произведения, но и при помощи аудиозаписи контролировать и совершенствовать собственное исполнение. Компьютеризируется процесс сочинения музыки, появляется возможность создания электронной партитуры, моделирования высоты, тембра звука, ритмического рисунка, а в некоторых случаях – даже динамических и агогических исполнительских нюансов [20]. Возникают и новые методы музыковедческого анализа, предполагающие изучение не только нотного текста, но и акустического, сохраняемого в аудиозаписи, то есть *цифровой, компьютерной модели* звучащего музыкального произведения [2; 26].

В контексте современного движения научной мысли названные нами виды музыкальной деятельности так или иначе могут быть соотнесены с представлениями о создании или анализе *виртуального*, в частности, *виртуального акустического объекта*. Однако проявления виртуального в музыке, как будет показано ниже, связаны не только с компьютерными технологиями. Их осмысление требует музыковедческого выхода на широкое поле современной философской и научно-практической мысли. **Цель** данного исследования – анализ содержания понятия «*виртуальное*» в истории философской мысли, включая современный этап её развития, и перспектив его использования применительно к современной музыкальной практике.

Этимология понятий «*виртуальное*», «*виртуальность*» связана с латинскими словами «*virtus*» – «потенциальный, возможный, доблесть, энергия, сила», а также «мнимый, воображаемый» [8] – и «*realis*» – «вещественный, действительный, существующий» [15];

кроме того – с английским выражением «*virtual reality*» – от «*virtual*» – «фактический», «*virtue*» – «добродетель, достоинство» [1]. От древнеримского «*virtus*» происходит более поздний средневековый латинский термин «*virtualis*» [15], в свою очередь, по-видимому, давший жизнь английскому «*virtual*».

В эпоху античности латинским словом «*virtus*» обозначалось одно из понятий римской этики – добродетель, соединяющая «военное мужество с ревностным исполнением гражданского долга» [9]. Словом «*virtus*» римляне нередко переводили и греческое «*аретѣ*», также означавшее «добродетель», понимавшуюся древними греками как «умелость, соответствие данной вещи её природе и назначению» [7, с. 308]. Ещё пифагорейцы отождествляли «*аретѣ*» с понятием гармонии [12, с. 340]. Согласно учению Платона, в каждой из вещей, «будь то утварь, тело, душа или живое существо», есть «*аретѣ*», выраженное в «слаженности и упорядоченности» [24, с. 551].

Это второе значение становится актуальным также для Средневековья и Ренессанса. У Августина Блаженного добродетель есть расположение духа соответственно порядку его «естественного места» – Бога [19, с. 323–324]. Трактовку «*virtus*» как соответствия вещи или существа своей природе, благодаря чему она может исполнять своё предназначение, находим и у Лоренцо Балла: «добродетель врача – находить причины болезней», башмачника – «принимать во внимание форму ноги» [3, с. 327]. В подобном смысловом наклонении «*virtus*» находит своё место и в культуре Ренессанса [4, с. 18].

Однако истоки виртуального как философского концепта современной культуры следует искать в средневековой схоластической философии XII в. Наиболее полную разработку понятие виртуального в этот период получает в трудах Фомы Аквинского.

Фома Аквинский мыслил понятие виртуальности как «инструмент для решения проблемы онтологического сосуществования реальностей разного иерархического уровня» [16, с. 13–14]. В работе «Сумма теологии» находим следующее: «Ввиду этого следует признать, что в человеке не существует иной субстанциональной формы, помимо одной только субстанциональной души, и что последняя, коль скоро она *виртуально* содержит в себе душу чувственную и душу вегета-

тивную, равным образом содержит в себе формы низшего порядка и исполняет самостоятельно и одна все те функции, которые в иных вещах исполняются менее совершенными формами» [16, с. 13]. С позиций современной парадигмы виртуального духа в трактовке Фомы Аквинского предстаёт как совокупность иерархически соподчинённых друг другу виртуальных реальностей.

Затем, уже в XV в., Николай Кузанский в трактате «О видении Бога» вводит рассматриваемое нами понятие в связи с проблемой виртуальности и актуальности существования и энергии. В своих размышлениях о первоначале всего сущего он обращается к образу орехового дерева, которое предстало его взору огромным, зелёным, отягощённым плодами. Однако далее философ продолжает: «Потом ... я вижу, что то же дерево пребывало в своём семени не так, как я сейчас его разглядываю, а *виртуально*; ... Дерево, вижу я, есть некое развертывание семенной силы» [16, с. 12–13]. Как видим, «*virtus*» мыслится Николаем Кузанским как «активное начало, присущая объекту внутренняя возможность, которая при определённых условиях реализуется в действительность» [16, с. 13].

В начале XVI в. появляется термин «*virtualis*» – новая, хотя и близкая по значению, модификация раннесредневекового «*virtus*», означающая «возможное». В таком смысловом наклонении этот термин становится особенно востребованным, войдя в понятийный аппарат второй схоластики, во многом продолжающей идеи Фомы Аквинского. Он понимается в рамках этого направления философской мысли даже несколько шире, чем просто «возможность». Так, Ю. Подорога в предисловии к статье Ж. Делёза «Актуальное и виртуальное» отмечает, что оппозиция виртуального-актуального уже не могла лишь дублировать господствовавшую со времён Аристотеля оппозицию «возможного-актуального». Виртуальное в схоластическом понимании – это нечто идеальное, но, в то же время, в полной мере реальное [10].

Параллельно с продолжающимся на пороге Нового времени процессом освоения понятия виртуального в его метафизическом контексте начинается его распространение на другие области знания. В механике XVI в. разрабатывается теория *виртуальных перемещений*. На основании *начала виртуальных перемещений*, которое впер-

вые было применено для вывода условий равновесия простых машин, оказалось возможным составление уравнений статики и дифференциальных уравнений динамики. Открытие начала виртуальных перемещений принадлежит Гвидо Убальди (1545–1607), а Иоганн Бернулли, согласно Ю. Подороге, ввёл в механику термин «виртуальный» и окончательно узаконил названную теорию [5].

Понятие виртуального встраивается и в философскую систему Нового времени, хотя в этот период его трактовка претерпевает заметные изменения, а сама проблема виртуального во многом отходит на второй план. Научная картина мира провозглашает единственную реальность мира земного. При этом виртуальное «сохраняет свое энергетическое значение, но становится принадлежностью природы» [14]. В то же время, «пониманию мира и бытия как единого противостоит напрямую связанная с идеей виртуальности позиция множественности бытия, продолжающаяся в работах Г. Лейбница, Б. Спинозы, А. Бергсона и Ф. Ницше» [14]. Понятие виртуального не чуждо и немецкой классической философии. Оно встречается, например, у Г. Гегеля, который использует термин «виртуальное» в описании снятого (идеального, существенного) бытия и рассматривает его в оппозиции реальному. В то же время, реальное не в полной мере противопоставлено идеальному, поскольку выступает его специфическим продолжением. Г. Гегель прибегает к понятию виртуального для определения формы существования реального в идеальном: «идеальность есть отрицание реального, но притом такое, что последнее в то же время сохраняется, виртуально содержится в этой идеальности, хотя и не существует больше» [14].

Однако настоящий расцвет философии виртуального начался во второй половине XX в., будучи связан с возникновением компьютерных технологий, позволяющих искусственно моделировать объекты, целые миры и пространства, подобные реальным, однако не имеющие предметно-вещного существования. Согласно В. Кораблёвой, киберреальность стала квинтэссенцией виртуального, «виртуалом» в чистом виде, полностью свободным от «физики», что дало возможность изучать и осмысливать виртуальную реальность без каких-либо примесей материального [17, с. 32]. При этом философия виртуально-го XX–XXI вв. формировалась не в среде профессиональных филосо-

фов. Её истоки – в американской молодёжной контркультуре, компьютерной индустрии, научной фантастике, военных разработках, космических исследованиях, искусстве и дизайне, а её родоначальниками стали инженеры, общественные деятели, журналисты.

Идея виртуальной реальности возникла в США в 1970–80 гг. в сфере маргинальной контркультуры, получившей название «киберпанк» [15]. Это течение быстро ассимилировалось в массовую культуру и эволюционировало в так называемую «киберкультуру». Сам же термин «виртуальная реальность» был введён в широкий обиход Ж. Ланье, создателем фирмы, освоившей выпуск персональных компьютеров, способных создавать интерактивное стереоскопическое изображение. С этого момента термин «Virtual Reality» стал ассоциироваться непосредственно с идеей киберпространства, под «виртуальной реальностью» начинает подразумеваться «концепция, связанная с тем убеждением пользователя, что путём замены естественной чувственной информации ... произведённой компьютером, он – пользователь – находится фактически в “другом месте”» [9]. Параллельно идея виртуальной реальности как киберпространства осваивалась в фантастическом романе-техноутопии «Neuromancer» У. Гибсона, где киберпространство изображено как коллективная галлюцинация миллионов людей, испытываемая ими одновременно в разных географических местах, пользователей, соединённых через компьютерную сеть друг с другом и погружённых в мир графически представленных данных компьютера [15].

Наконец, помимо названных областей, термин «виртуальный» начинает использоваться в квантовой физике. Возникает так называемая «теория виртуальных частиц». Виртуальные частицы понимаются учёными как «вполне реальные, объективно существующие частицы, но ... только в процессах взаимодействия одних действительных частиц с другими» [9].

Одной из первых теоретических работ, посвящённых виртуальной реальности, стала книга американского журналиста Ф. Хэммита «Виртуальная реальность», опубликованная в 1993 г. Исторические предпосылки становления феномена виртуальной реальности видятся автору в развитии синтетических возможностей кино и киносимулякров. Корни функциональной концепции виртуальной реальности

в контексте осмысления перспектив компьютерных систем состоят, по мысли Ф. Хэммита, в следующем.

1) «Виртуальная реальность – оптимизированный, более “естественный” для возможностей человека способ ориентации в мире электронной информации; способ антропологизировать её, чтобы человек мог привычным образом оперировать данными как вещами, но на гиперфункциональном уровне, сравнимом с магией;

2) операции с компонентами виртуальной реальности потенциально вполне идентичны операциям с реальными инструментами и предметами;

3) возникает ощущение единства машины с пользователем, перемещения последнего в виртуальный мир: воздействие виртуальных объектов воспринимается человеком аналогично “обычной” реальности. ... Среда виртуальной реальности нашла широчайшее функциональное применение; прежде всего – в производственном компьютерном дизайне, системах телеприсутствия (дистанционного управления с помощью телекамер), учебно-тренировочных системах» [15].

Собственно философский ракурс понятие виртуального вновь получает в последней трети XX в. в работах Ж. Бодрийяра и Ж. Делёза. Понятие виртуального в трактовке Ж. Бодрийяра совпадает с понятием «гиперреальности, то есть, реальности виртуальной, ... которая, ... в силу своего совершенства, своей контролируемости и ... непротиворечивости заменяет всё иное» [6, с. 30].

Ж. Бодрийяр мыслит виртуальное не так, как его мыслили на ранних этапах развития европейской философской мысли. Философ считает, что, используя словосочетание «виртуальная реальность», «мы имеем дело уже не со старым добрым философским виртуальным, которое стремилось превратиться в актуальное и находилось с ним в диалектических отношениях. Теперь виртуальное есть то, что идёт на смену реальному и знаменует собой его окончательное разрушение, поскольку, делая вселенную предельной реальностью, оно неизбежно подписывает ей смертный приговор» [6, с. 31]. Для Ж. Бодрийяра «в виртуальном уже нет ценности – здесь царствует простая информативность, просчитываемость, исчислимость, отменяющая любые эффекты реального» [6, с. 31]. Философ представляет себе виртуальное как «исчезновение реальности» [6, с. 31].

Концепция виртуального Ж. Делёза вполне вписывается в контекст европейской философской мысли и в своих ключевых положениях созвучна той трактовке виртуального, которая сложилась ещё в Средние века, то есть в оппозиции виртуального и актуального – возможности и действительности. При этом виртуальное и актуальное в представлении философа существуют одновременно и находятся в непрерывном взаимодействии [10].

В свете увлечения проблемой виртуального значимость приобретают труды А. Бергсона. Перу Ж. Делёза, в частности, принадлежит труд «Бергсонизм», в котором французский философ примеряет к предложенной А. Бергсоном оппозиции «материя-память», связанной с категориями прошлого и настоящего, пару понятий «виртуальное-актуальное». По мысли Ж. Делёза, прошлое в философии А. Бергсона, существующее вне времени и материи, параллельно с настоящим, виртуально, тогда как постоянно становящееся настоящее соотносится с понятием актуального, непосредственно связанного с материей [11].

В последней трети XX – начале XXI в. проблема виртуального активно поднимается и в русскоязычной философской литературе. Одним из первых к этому понятию обращается Д. Пивоваров. Учёный определяет виртуальное как «снятое, но пока не проявленное»; как «то, что положено в сверхчувственную сущность и способно реализоваться» [23]; как нематериальную «разновидность бытия объективных сущностей или субъективных образов», противоположную «материальному бытию дискретных вещей и явлений в пространстве и времени» [там же]. В представлении философа виртуальное «неметрично, не имеет определенной локализации в вещах и событиях, вневременно, бесплотно и вездесуще» [там же]. Наряду с понятием виртуального автор также оперирует понятиями потенциального и актуального, обозначая их терминами «виртуал», «потенциал» и «актуал». Так, «виртуал» у Д. Пивоварова – «это “возможность” ... абстрагируемая в мышлении человека в значениях “проект-информация” и “целевая причина актуала”». Под “виртуалом”, во-первых, можно понимать ... оригинал, проект, прообраз будущего актуала; тогда “актуал” – экстерииоризация, опредмечивание, материальное воспроизведение виртуала с той или иной степенью полноты и точности. Во-вто-

рых, “виртуалом” можно называть распределенный ... актуал, уже существовавший как фрагмент объективной действительности, тогда “актуал” – первичное, а “виртуал” – образ, информирующий нас об оригинале» [там же].

В современной русскоязычной философской литературе широкое распространение получает также подход, названный виртуалистикой. Родоначальниками виртуалистики выступают Н. Носов и С. Хоружий. Основополагающими для данного направления являются идея множественности реальностей и тезис о сложности мирового устройства. Согласно Н. Носову, «...идея виртуальности предлагает принципиально новую для европейской культуры парадигму мышления, в которой ухватывается сложность устройства мира, в отличие от идеи ньютоновской простоты, на которой зиждется современная европейская культура» [21]. Н. Носову также принадлежит разработка понятий константной и виртуальной реальностей, которые соотносятся между собой как порождающая и порождаемая (порождённая); в то же время, порождённая виртуальная реальность способна порождать виртуальные реальности следующего уровня. При этом, по мнению Н. Носова, «порождённое обладает таким же статусом реальности и истинности, как и порождающее» [22].

С. Хоружий, также придерживаясь идеи множественности реальностей, определяет виртуальное, опираясь на устоявшуюся ещё со времён Фомы Аквинского трактовку этого понятия – как «недовозникающее событие, недорожденное бытие» [29].

Виртуалистика как философское течение тесно смыкается с виртуальной психологией, начало которой также положено Н. Носовым. Согласно автору, это новое направление в психологии, изучающее взаимосвязи психологических феноменов и область деятельности, в которой взаимодействие объектов опосредовано электронными носителями информации. Опираясь на общепсихологические методологические принципы, виртуальная психология строится на базе философии виртуального, то есть признаёт существование многих онтологически самостоятельных реальностей. Например, бодрствования и сна, изменённого и обычного состояний сознания. Виртуальная психология опирается также и на особое психическое состояние человека в момент вдохновения, творческого подъёма, называемое

«виртуал». Специфическими для виртуальной психологии являются также понятия «гратуал» и «ингратуал» – расширенное и суженное состояния сознания [21; 22].

Предпринятый нами обзор источников показывает, что понятие виртуального имеет глубокие исторические корни в европейской культуре. На сегодняшний день оно применяется едва ли не во всех сферах человеческой деятельности и областях знания.

Гораздо меньшее распространение данное понятие обнаруживает применительно к музыке. Впервые находим его в позднесредневековом трактате «De musica» Иоанна де Грохео: «И донныне среди всех инструментов струнных, известных нам, виелла очевидно преобладает. Ибо, как умопостигаемая душа других естественных форм виртуально включает в себя четырёхугольник, треугольник и множество малых чисел, так и виелла виртуально¹ содержит в себе другие инструменты» [30]. В этом высказывании заметно влияние идей Фомы Аквинского и Николая Кузанского.

После И. де Грохео понятие виртуального на несколько столетий исчезает из терминологического аппарата мысли о музыке и становится востребованным только во второй половине XX в., в связи с дискуссиями о способах существования музыкального произведения. Так, Ж. Бреле [18, с. 120], а затем Н. Корыхалова говорят о виртуальной форме существования музыкального произведения [18, с. 151]. Далее, в русле проблематики, связанной с музыкальной фактурой и формой, рассматриваемое понятие, вслед за П. Булезом [25, с. 224], внедряет в музыковедение Т. Дубравская, говоря о *виртуальном слое композиции* [13]. Автор расшифровывает это понятие следующим образом: «в музыкальном сочинении, наряду с тем, что воспринимается непосредственно, существует и некий ... внутренний слой, имеющий определенную структуру – то, что мыслилось творцом при создании музыкальной композиции и может быть восстановлено при анализе, но в результате ... оказалось завуалированным, ... ушло “внутрь”» [13, с. 240].

Наконец, понятие виртуального эпизодически затрагивается в работах А. Устинова, посвящённых моделированию музыкального зву-

¹ Курсив наш. – Я. С.

ка и текста на основе заданных компьютеру математических параметров высоты, тембра, длительности, громкости, с помощью которых даже появляется возможность воссоздания штриховых, динамических и агогических оттенков живого исполнения. Речь идет, таким образом, о конструировании *виртуальных инструментов* [27, с. 213] и *виртуального исполнителя* [28, с. 230].

Выводы. Область современной музыкальной практики, связанная со звукозаписью, компьютерным моделированием музыкальных текстов, компьютерным анализом уже существующих акустических текстов произведений, имеет дело со своего рода *звуковыми виртуальными реальностями* – максимально достоверными цифровыми моделями звучащей музыкальной ткани – и может быть осмыслена музыковедением с позиций философского концепта виртуального. Тогда, например, электронная партитура является виртуалом, то есть прообразом будущего актуального объекта – живого исполнения произведения в концертном зале или студии. Аудио- или видеозапись – виртуалом – образом, информирующем нас об оригинале – исполнении, имевшем место в то или иное время, и т. п.

Понятие виртуального на сегодняшний день имеет широкий спектр значений, сложившийся за многовековую историю бытования этого термина в европейской культуре. Вся совокупность смысловых ракурсов, стоящих за этим понятием, можно разделить на несколько групп, сообразно историческим периодам развития научной и философской мысли.

Первая связана с *этическим* наклоном данного понятия и античными представлениями о добродетели и доблести. Вторая уходит корнями в средневековую философию, к проблемам *соотношения возможного и действительного*, а также соподчинения *простого и сложного*. Третья возникает как следствие научно-технической революции второй половины XX в., её осмысления в современной философии, и *синтезирует значения понятия виртуального*, существовавшие ранее.

Освоение виртуального в музыке представляется одной из ветвей современной виртуалистики. Оно предполагает сохранение и спецификацию всей полноты понятия, имеющего глубокие исторические корни и приобретающего сегодня особую актуальность

для музыкальной науки. Совокупность значений и областей применения понятия виртуального, накопленная в истории развития философской и инженерной мысли, опыты его проекции на проблематику музыкального искусства, музыковедческие исследования собственно новых видов музыкальной практики могли бы составить основу такого направления научной мысли, как *музыкальная виртуалистика*.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Англо-русский словарь [Электронный ресурс]*. — Режим доступа : <http://enrusl.ru/ars/>.
2. *Бажанов Н. Изучение звучащего музыкального произведения компьютерными технологиями [Текст] / Н. Бажанов // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. — С. 12–44.*
3. *Балла Л. Об истинном и ложном благе [Текст] / Л. Балла ; отв. ред. А. Х. Горфункель. — М. : Наука, 1989. — 474 [1] с.*
4. *Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры [Текст] / П. М. Бицилли. — СПб. : Мифрил, 1996. — 256 с.*
5. *Бобылев Д. Виртуальные перемещения [Электронный ресурс] / Д. Бобылев // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. — С.-Пб. : Брокгауз–Ефрон, 1890–1907. — Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/22463/.*
6. *Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту [Текст] / Жан Бодрийяр ; пер. с фр. Н. Сулова. — Екатеринбург : У-Фактория, 2006. — 200 с.*
7. *Болотов В. В. Лекции по истории древней Церкви [Текст] / В. В. Болотов ; [СПб., 1907–1918. Репринт]. — М. : Хроника, 1994. — Т. 2. — 466 с.*
8. *Большой латинско-русский словарь [Электронный ресурс]*. — Режим доступа : <http://linguaeterna.com/vocabula/alph.php>.
9. *Горинский А. С. Понятие виртуального бытия: Поливариантность эволюции [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / А. С. Горинский. — Екатеринбург, 2004. — 176 с. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/ponyatie-virtualnogo-bytiya-polivarianost-evolyutsii>.*
10. *Делез Ж. Актуальное и виртуальное [Электронный ресурс] / Ж. Делез // Альманах «Восток». — Май 2006. — № 3 (39). — Режим доступа : <http://www.situation.ru>.*

11. Делез Ж. Бергсонизм [Электронный ресурс] / Ж. Делез. — Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Vuks/Philos/del3/01.php.

12. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов [Текст] / Диоген Лаэртский. — М. : Мысль, 1979. — 624 с.

13. Дубравская Т. Виртуальный слой композиции. Новое понятие в теории музыкальной формы [Текст] / Т. Дубравская // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. ст. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. — С. 239–255.

14. Дунаев Р. А. Философско-культурологические образы “виртуального человека” [Электронный ресурс] : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Р. А. Дунаев. — Белгород, 2009. — 147 с. — Режим доступа : <http://www.dissertcat.com/content/filosofsko-kulturologicheskie-obrazy-virtualnogo-cheloveka>.

15. Иванов А. Е. Виртуальная реальность [Электронный ресурс] / А. Е. Иванов // История философии. — Режим доступа : http://ec-dejavu.ru/v/Virtual_reality.html.

16. Иванов А. Е. Философские и психологические аспекты виртуальной и социальной реальности в их взаимосвязи [Текст] : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / А. Е. Иванов. — Москва, 2004. — 145 с.

17. Кораблёва В. Людина як віртуальний конструктор [Текст] / В. Кораблёва // Філософська думка. — 2007. — № 6. — С. 25–34.

18. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки [Текст] / Н. П. Корыхалова. — Л. : Музыка, 1979. — 208 с.

19. Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии. Латинская Патристика [Текст] / Г. Г. Майоров. — М. : Мысль, 1979. — 423 с.

20. Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика [Текст] : сб. ст. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. — С. 12–44.

21. Носов Н. Виртуальный интеллект [Электронный ресурс] / Н. Носов. — Режим доступа : http://www.futureussia.ru/conf/forum_transform_nosov1.html.

22. Носов Н. Манифест виртуалистики [Электронный ресурс] / Н. Носов // Труды лаборатории виртуалистики. — М. : Путь, 2001. — Вып. 15. — 17 с. — Режим доступа : http://www.virtualistika.ru/vip_15.html.

23. Пивоваров Д. В. Виртуальное. Виртуал. Виртуальная Реальность [Электронный ресурс] / Д. В. Пивоваров // Философский словарь. — Режим

доступна : http://mirslouvrei.com/content_fil/virtualnoe-virtual-virtualnaja-realnost-5286.html.

24. Платон. Собрание сочинений в 4 т. : [Текст] / Платон. — М. : Мысль, 1994. — Т. I. — 860 с.

25. Теория современной композиции [Текст] : [учеб. пособие] / Г. В. Григорьева, М. Э. Дубов, Т. Н. Дубравская [и др.] ; ред. В. С. Ценова ; Гос. ин-т искусствознания, МГК им. П. И. Чайковского. — Москва : Музыка, 2007. — 616, [7] с.

26. Тимофеева К. В. Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере фортепианного исполнительства) [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Тимофеева Кира Валериевна ; Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. — Харьков, 2009. — 183 л.

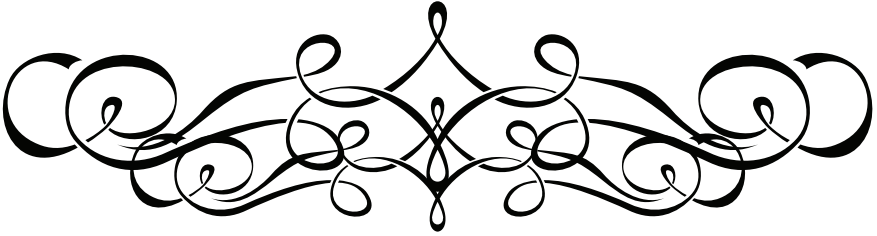
27. Устинов А. Анализ и компьютерное моделирование музыкального звука и текста [Текст] / А. Устинов // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. — С. 199–228.

28. Устинов А. Моделирование музыкального исполнения [Текст] / А. Устинов // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. — С. 228–249.

29. Хоружий С. Род или недород? Заметки к онтологии виртуальности [Электронный ресурс] / С. Хоружий // Вопросы философии. — 1990. — № 6. — Режим доступа : <http://siblec.ru/index.php?dn=html&way=bW9kL2h0bWwvY29udGVudC8xc2VtL2NvdXJzZT11L2xpdHuaHRt>.

30. Grocheo Johannes, de. De musica [Электронный ресурс] / Johannes de Grocheo. — Режим доступа : http://www.chm1.indiana.edu/tml/14th/GRODEM_TEXT.html/

Розділ 4



МАЙСТЕРНЯ МИТЦЯ

УДК 78.071.1 : [782.1 + 792.54](430) “19”

Александра Федина

«ГАРМОНИЯ МИРА»: ОПЕРНЫЙ МИФ ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА

В эпоху совершенной дисгармонии, когда от прежнего целостного мира остались только осколки, искусство XX века, пытаясь воссоздать модель «утраченного рая», обретает компенсаторные функции. Именно оно было способно удержать идеал, уже невозможный в жизни. Отсюда – попытки художников воспроизвести принцип целостности в разных его выражениях – будь то авторская теоретико-эстетическая система, приводящая многообразие звучащего пространства к единому знаменателю, или глобальные и всеохватные художественные концепции, которые, рождая новое качество экзистенциальной рефлексии, поднимают спасительную для искусства XX в. тему творчества в её духовно-нравственном звучании. Знаковыми в этом отношении являются произведения Бертольда Брехта, Томаса Манна, Германа Гессе, Клауса Манна¹. Опера и симфония «Гармония мира»

¹ Брехт заканчивал работу над пьесой «Жизнь Галилея», когда атомный век «дебютировал» в Хиросиме (первая редакция – 1938–1939, вторая – 1945–1946 гг.). Взрыв атомной бомбы над японским городом открыл новую эру в судьбе науки, изменив роль ученого. Чтобы её осмыслить, Брехт обращается к истории – началу XVII в., вскрывая конфликт учёного с государством, усугублённый кризисом Возрождения и кризисом науки: учёный перестал нести ответственность за свои открытия перед человечеством, а наука стала ориентироваться на вещественно-товарные отношения.

Хиндемита, созданные в самой середине XX в.², отражают его ведущую гуманистическую тенденцию – поиск ответа на вопрос о том, как жить творцу в эпоху катаклизмов, войн и всевозможных видов социального прессинга.

Цель автора данной статьи – исследовать концепцию «Гармонии мира» Хиндемита с точки зрения её мифологической составляющей. Иначе говоря, в соответствии с законами построения художественного целого и учётом специфики творческого мышления композитора, очертить признаки мифологизации сюжета в его истоках и временной симптоматике, а также принципы его музыкальной реализации в едином мифологическом оперном «теле».

Летом 1939 г. П. Хиндемит изучал материалы биографии главного героя оперы – Иоганна Кеплера (1571–1630) и начал работу над либретто. События жизни композитора, в 1930 годы претерпевшего преследования нацистского режима, в целом перекликаются с моментами из жизнеописания знаменитого астронома. Учитывая творческий дар, эстетическую систему и пристальное внимание композитора к исторической фигуре Кеплера, можно утверждать, что Кеплер – персонаж-символ, самоотождествляясь с которым, Хиндемит создаёт новый экзистенциальный миф, неповторимый по структуре и уникальный по замыслу, где реальные факты истории XVII в. экстраполируются на культурную ситуацию века XX-го. Досконально изучив биографию Кеплера, композитор создал текст в лучших традициях немецкой литературы XX в. Его оперное либретто, по сути, представляет собой аналог философского романа, послужив созданию уникального в своем роде *романа музыкального*.

К. Леви-Стросс отмечал, что процесс рационализации современного общества привёл к вытеснению мифа из культуры сознания. Распавшись, миф, однако, не исчез: его формальная структура нашла

Монументальная по замыслу и мифологическая по сути тетралогия Т. Манна «Иосиф и его братья» была закончена к 1943 г. В 1947 г. выходит в свет роман писателя «Доктор Фаустус». С 1931 по 1942 гг. Г. Гессе пишет «Игру в бисер». Взаимоотношения власти и творческой личности раскрываются и в самом популярном романе К. Манна «Мефисто. История одной карьеры» (1936).

² В 1951 г., через год после начала работы над оперой, П. Хиндемит создал симфонию с тем же названием. Опера же была закончена к 1957 г.

выражение в современной музыке, а смысловая – в романе. «Музыка и литература поделили между собой наследство мифа», – резюмирует К. Леви-Стросс [6, с. 417]. Возможный путь восстановления былого единства – его реализация в синтетическом по своей природе оперном жанре. Этим и объясняется очевидное увлечение композиторов XX в. мифосюжетами. «Гармония мира» появляется в знаковом музыкальном контексте: «Плач пророка Иеремии» (1957–1958), «Мистерия о воскресении Христа» (1955) и «Царь Эдип» (1958) И. Стравинского; «Саломея» (1905) и «Электра» (1909) Р. Штрауса; «Орфей и Эвридика» Э. Кшенека (1923); «Антигона» А. Онеггера (1927) и «Антигона», «Пенелопа» Г. Форте (1913); «Лестница Иакова» А. Шёнберга (1944); «Прометей» (1910) и «Предварительное действие» (1903–1915, не завершено) А. Скрябина. Подчеркнём стремление композиторов XX в. к выражению универсальных законов бытия, как, например, в «Нулевой» симфонии (1957) и «Потоке» (1969) А. Шнитке, в «Мерах времени и тишины» (1959–1960) и «Космогонии» (1970) К. Пендерецкого³, не говоря уже о предшествующих опытах Ч. Айвза в создании «Universe symphony» (1916).

Попытки выйти на глобальный уровень обобщения, конструируя музыкальный образ на основе космогонических концепций, предпринимались композиторами задолго до П. Хиндемита. Назовём хотя бы «Сотворение мира» Й. Гайдна, «Юпитер» В. А. Моцарта, Девятую симфонию Л. Ван Бетховена, романтические универсалии симфоний Г. Малера, А. Брукнера. В XXI в. Кама Гинкас в мистерии «Полифония мира»⁴ повествует о поиске общности между людьми разных культур, о «новом мышлении», о том, что *«на смену Гармонии мира приходит полифония мира»*. Он утверждает, что «для того, чтобы сегодня почувствовать единство, не обязательно всем петь одну песню»⁵. Диалог режиссёра с композитором ушедшего века подтвер-

³ Монтаж текста из сочинений Лукреция, Овидия, Софокла, Н. Кузанского, Л. Да Винчи, Дж. Бруно, Н. Коперника, а также рапортов с орбиты советского и американского космонавтов.

⁴ Идея и музыка постановки принадлежат Александру Бакши. Участники проекта: Василис Лагос, Гидон Кремер, Аркадий Шилклопер, хакасские шаманы, индийский абориген, австралийский фольклорист и др.

⁵ Из интервью для радио «Эхо Москвы» от 16.05.2001.

ждает актуальность и современность концепции «Гармонии мира» П. Хиндемита.

Во всех названных музыкальных явлениях мифологическая специфика реализации концепции *Мировой гармонии* возможна благодаря «реанимации» архетипов и мифологем, формирующих экзистенциальное поле концепций, в чём убеждает и анализ глубинных личностных ориентиров П. Хиндемита – человека и творца. Написанное им либретто задаёт структуру, в которой сознательно актуализирована мифологическая составляющая⁶. Подобная актуализация – поэтическая и музыкальная – и определяет специфику музыкально-философского романа, которая будет рассмотрена нами в ракурсе проблемы оперного мифа.

В аналитической практике соотношению *оперы* и *мифа* посвящено немало исследований. Привлекает внимание системный метод мифолого-символического анализа музыкальных партитур Н. Бекетовой [1–3]. *Миф поиска* в «Гармонии мира» П. Хиндемита реализуется в оперно-сценическом пространстве, в соответствии с экзистенциальной природой мифа в XX в. Миф – «личностная форма, лик личности», «чудесная личностная история», «Личность, История, Слово, Чудо», «развёрнутое магическое имя», – таковы основные определения мифа А. Лосевым [8, сс. 164, 404, 424]. Вертикаль связи между двумя мирами (Видимым, земным, и Невидимым, Божественным) выстраивает человек, идущий Крестным путём поиска Истины (= поиска себя истинного, путём самопознания, ибо миф есть дефиниция самопознания)⁷ [2, с. 45]. В нашем случае героем экзистенциального мифа является Кеплер – художник и мыслитель – *архетипическая фигура* века техногенных открытий, колеблющаяся между Богом и дьяволом. Кеплер – архетип личности-медиатора, связующей миры космоса и социума. Момент связи – Распятие, Голгофа. Он же – момент *Перехода*, узел объединения = слияния = отождествления Видимого и Невидимого, земного и Божественного, твари и Творца, которые «должно, дано, предрешиено совместить. Должно наступить *обруче-*

⁶ См. книгу Е. Мелетинского «Поэтика мифа» (Часть III ««Мифологизм» в литературе XX века» [10].

⁷ Здесь и далее мы опираемся на работы Н. Бекетовой по музыкальной мифопоэтике [1–2].

ние Бога и мира» [8, с. 479]. И это – главная задача жизни человека = Богочеловека [2, с. 45].

Гармонизирующие переходы между этими двумя планами осуществляет именно Кеплер. Носитель знания, слышащий законы космоса, он позиционируется как гармонический тип гения, фигура, исторически переходная. *Демоническим архетипом*, подсознательной «деятельной» стороной души – homo faber – для Кеплера является Валленштейн, пытающийся сотворить «гармонию мира» на Земле – кривое зеркало идеи Гармонии мира Кеплера.

Миф Кеплера материализуется в полифоническом пространстве Пути героя, осуществляемом одновременно в трёх проекциях: экзистенциальный план соотнесён с социальным и космическим. Так заданная мифологическая логика – *Лоно (Встреча) – Испытания – Выбор – Жертва (Голгофа) – Чудо (Преображение) – Блудный сын* – усложняется социальными реалиями Безумия (Кайзера, Катарини-ведьмы, Валленштейна, одержимого идеей власти и всеобщего порядка).

Мифологема *Порядка* предстаёт кривым зеркалом космической мифологемы *мировой Гармонии*. Примечательно сквозное действие мифологемы *Суда*, явленной на этапе *Испытания*. Суд выступает некоей ритуальной универсалией, прослаивающей все ряды бытия: от социальных до космических (церковный суд над Кеплером и его отлучение, суд толпы над Катарининой, политический суд над Валленштейном, итогово перетекающий в суд Космический).

Жертва Голгофы для Хиндемита – символ высшего порядка, ассоциируемый с идеей крестного пути художника. Остро акцентированный искусством XX в., он определяет неоднозначность мифологемы *Выбора*, осуществляемого героями оперы. Двойственность *выбора* зеркально отражается в конфликтах «художник-власть» и «художник-общество»: *Выбор в пользу Истины* (чем Кеплер и вошёл в историю) и *Выбор в пользу власти*⁸. Испытание на верность Истине, которого, по Хиндемиту, не выдерживает Кеплер, двойит ми-

⁸ Характерно, что последний ракурс придуман Хиндемита вопреки реальному биографическому контексту судьбы Кеплера. Такова «вертикальная» логика мифологического сюжета, подчинённая не факту, а закону.

фологему *Жертвы (Жертва за Истину и Жертва Истиной)*. И вместо *Чуда Преображения*⁹ Хиндемит уготовляет Кеплеру смертельный исход с посмертным «новым рождением» в Истине.

Многозначно жанровое решение темы Гармонии мира – пассакалия – символ Возвращения к Истокам, в лоно вечного творчества. Мифологема *Блудного сына* – символ *Надежды*, гарант восстановления Гармонии личным подвигом Творения. Герою-творцу открывается «Новое небо», надвременное космическое пространство социально персонифицируется. Персонажи оперы обретают статус планет солнечной системы: Солнце – Кайзер, Меркурий – Хицлер, Венера – Сусанна, Луна – Катарина, Кеплер – Земля, Марс – Ульрих, Юпитер – Валленштейн, Сатурн – Тансур. Космос оборачивается социумом, замещая идею торжества мировой гармонии реальностью торжества конфликта «личность – общество», теперь уже на космическом уровне.

Эпилог оперы собирает все драматургические линии в исходной точке отсчёта, и этот «новый космос» – знак глубочайшего экзистенциального кризиса, постигшего современную нам культуру.

Мифологема *Оборотня* оказывается тотальным выражением музыкального процесса, подчеркивая относительность всех явлений музыкального универсума. Уже во вступлении (к опере и симфонии) её смысл раскрывается на уровне интервальной логики: универсальный квартовый комплекс, одновременно являясь интонационным истоком будущей темы мировой гармонии, рождает блок негативных тем контрсферы. Постоянное вторжение социума в личное поле Творения неизбежно, порождая конфликты, полифонически пронизывающие драматургию оперы. Мифологема *регулярного Неосуществления гармонии* – пронзительно личная для Хиндемита. Социум – кривое зеркало внутреннего мира Кеплера, – профанирует мифологему экзистенциального Пути, снижая высокий пафос событий. Так, уже

⁹ Эта мифологема намечается ещё во втором действии оперы – в любовном дуэте Сусанны-невесты и Кеплера; их союз возносится на некий интеллектуально-духовный уровень, что подчёркивается драматургически значимыми темами *musica humana* (в симфонии вторая часть). Но и этой гармонии не суждено осуществиться: тему музыки *humana* в конце сцены контрапунктически оттеняет песня солдат. Тема Сусанны служит маской (мифологема *Оборотня*) для Валленштейна, который убеждает Кеплера участвовать в государственной измене.

в *Лоне* предопределена трагедия (явление кометы Галлея предвещает неосуществление Гармонии; символом социального обмана выступает и трикстер Тансур – перевёртыш, торгующий картинками с изображением рокового предопределения)¹⁰.

Трагедийные качества концепции укрупняются за счет действия антиномий и смысловых альтернатив: сакральное – профанное, любовь – смерть, мир – война, целесообразность – расточительство, континуальность – дискрет, традиция – деградация, жизнь – выживание, знание – невежество [3, с. 15]. Данные оппозиции полюсов микро- и макромира на уровне развития идеи предстают в «местах схождения» оперных жанров: укажем на переход религиозно-философской трагедии в трагедию-сатиру. Эти два трагедийных типа¹¹ – знак социально-культурного кризиса Новейшего времени – особым образом синтезированы в мифологическом поле оперы, создавая дополнительные ракурсы рассмотрения её мифологической логики¹².

Важен также факт совпадения решения основной идеи в опере и одноименной симфонии, которая написана десятью годами ранее. Благодаря свойственной жанру концентрированности, симфония позволяет проследить не только общую логику развития материала, но и общую структуру идеи кеплеровской «Гармонии мира», основанной на принципе деления музыки на три типа, по Бэзцию¹³.

¹⁰ В *Лоне* также происходит *Встреча* Кеплера и Рудольфа – завязка религиозно-философского конфликта в драматургии оперы. Рудольф является «пародийным двойником» Кеплера по принципу оппозиции «возвышенное – низменное».

¹¹ Исследованы в работах Н. Бекетовой: см., например, вторую и третью мифологические модели [2].

¹² В ограниченных рамках данной статьи исследовать их не представляется возможным.

¹³ Если оперу можно рассматривать с точки зрения диалектики мифа, то симфонию – с точки зрения диалектики числа. Философская программа симфонии, данная самим Хиндемитом, отсылает нас к величественной идее Кеплера о Гармонии мира как целостном принципе бытия. Вся программа симфонии представляет собой монументальный полилог, в котором слышны голоса Кеплера, Бэзция, Августина, пифагорейцев и Хиндемита.

Первая часть. Musica Instrumentalis – музыка инструментальная, воспроизводимая голосом и музыкальным инструментом; согласно Кеплеру, создана многоголосной, чтобы в акте художественного наслаждения чувственно приблизиться к постижению музыкальных сфер.

Мифологические аспекты симфонии как Числа и оперы как Мифа взаимодействуют в поле Символа, зеркально взаимоотражаясь на тональном уровне. Хиндемит сохраняет тональные соотношения, представленные в симфонии, подчёркивая драматургическую важность тональных конфликтов и «централизующей тональной силы». Тональный центр *E* обозначен во вступлении и в эпилоге. Ему противостоит на расстоянии тритона центр *B*. В конце побочной партии первой части симфонии (тема ариозо Валленштейна) завязывается главный тональный конфликт: *E-B* – тритон, представленный в гармонической вертикали¹⁴ (чем подчеркивается неразрешимость морально-этической коллизии, в которой участвуют герои). Обе темы разработки симфонии подчинены тональному центру *C* (по отношению к *E* – терция). Драматургически это соответствует конфликту Кеплера и Катарины: тиражируясь, терция становится лейтинтервалом её «непонимания».

Зеркальность действует на уровне микроинтонаций: например, интервал начала первой темы II ч. симфонии (тема Кеплера) – нисходящий ($e \rightarrow a$) есть зеркало первого интервала темы «гармонии мира» (темы фуги) III ч. ($e \rightarrow h$). Так подчеркивается экзистенциальное родство гармонической данности сознания Кеплера с законами Макрокосма. Уже в I действии герой опровергает саму идею дисгармонии в диспуте с изверившимся Кайзером: «Мы сидим внутри всех чудес». Несмотря на искажения идеи Гармонии на разных уровнях, в момент

Вторая часть. Musica Humana – музыка человеческая – не воспринимается чувственно, определяется как гармония совершенная и организующая, которая объединяет в один консонанс высокие и низкие звуки, все части души человека, духовную деятельность с телесной.

Третья часть. Musica Mundana – музыка мироздания – объединяет в небесной сфере в одно целое пространственные элементы и различия во времени. По убеждению Хиндемита, самая исчерпывающая: «связь вселенной была бы невозможна без такой организующей гармонии. И это определение необычайно расширяет пределы нашего искусства» [1, с. 67]. Так Хиндемит фиксирует ярусную цельность становящейся идеи «Гармонии мира», в своих основаниях совпадающей с многосоставным принципом Кеплера.

¹⁴ Подобный приём будет использован в опере в конце второй сцены третьего действия, диспут между Катариной и Кеплером закончится той же вертикалью, с тем же соотношением тонов.

смерти Кеплера, как ответ «*благосчастливого благозвучия*», звучит хор, призывающий взойти «*от духа к духу*», достичь великой «Гармонии мира»¹⁵.

В содержании музыкального мифа находим целый ряд «метафорических архетипов», о которых упоминает Е. Мелетинский [10], в частности, метафору *царя как пастыря* (всевозможное педалирование слабости, неадекватности монарха, а в эпилоге – закрепление за ним роли «индифферентного солнца»).

Сквозная опора мифосюжета – экзистенциальная сфера – высвечивается вплоть до момента смерти Кеплера, где возникает ещё одно полифоническое напластование – суд над Валленштейном. Сюжет предполагает, что Кеплер умирает, в бреду оправдывая полководца перед судом. В момент смерти все персонажи его бреда обращаются в сущности планет Солнечной системы, и суд свершается уже не на Земле, но в некоем символическом пространстве. Мы склонны отнести его к сфере подсознания ученого. В экзистенциальном проявлении предсмертного бреда все действующие лица – планеты – ведут себя соответственно своему социальному статусу. Отвлечённым от суеты социума оказывается только хор, который изрекает моральные константы¹⁶. Так архетип «*нового рождения*» реализуется в оперном пространстве как *Переход* от смерти к Новой жизни.

Одним из ярких фактов мифологизации можно считать аллюзию на мифологему *Брака* [10, с. 110]. Осуществляется триумф *musica humana*: мы попадаем в «миф апофеоза». Мифологеме *Священной свадьбы и посещения рая* соответствуют II часть симфонии и вторая сцена II действия оперы, где главными персонажами становятся *Спутник* (Кеплер) и *Невеста* (Сусанна), что явствует из их дуэтной сцены¹⁷.

¹⁵ Из текста клавира.

¹⁶ Миф, таким образом, возвращается к своему историческому истоку, пользуясь средствами выражения древнегреческой трагедии.

¹⁷ К. Леви-Стросс в «Структурной антропологии» указывает на персонажную константность в мифологии индейцев прерий. Сходное явление обнаруживаем в либретто: гетерогенная пара – Медиатор (безуспешный) между небом и землей (супруга «Star-husband» – звездного мужа) «зеркалит» в данном случае гомогенную пару медиаторов: бабу (Катарина) и внуку (Сусанну-дочь) [5, с. 237].

Хиндемит, увлечённый строительством «мифологического тела» оперы, сочиняет несуществующие подробности «лирической» линии, перенастраивая оперную традицию на лад своей идеи. Личные отношения главных героев являются для него основанием величественного здания Гармонии сфер – апофеоза творения, рождённого числовой пропорцией и «озарённого светом Эдема». Так в идеале и должна выглядеть *musica humana*.

Противоположный гармонии полюс связан с развитием *архетипа смерти*, знаменующего итог жизненного пути в соответствии с направлением сделанного человеком выбора – «вверх» или «вниз». Сложный состав этой оппозиции наполняет поле оперного мифа множеством сценической конкретики: Смерть Кеплера есть *Переход* в символическое пространство Вечности, в отличие от духовной смерти Кайзера, Валленштейна, Сусанны-невесты, отрекшихся от идеи Гармонии.

Точки, узлы действий в оперном либретто всегда представлены в мифологическом разрезе, что явствует из драматургии, выстроенной по законам бинарных оппозиций, образной амбивалентности.

Бинарные оппозиции – константное качество создаваемого Хиндемитом мифа: числовые (как фактор организации музыкальной ткани), онтологические – *видимое-невидимое* (как составляющая ритуалистической и символической парадигм мифа в сценах, связанных с Кеплером и его матерью – колдуньей Катариной) и ценностные – *положительное-отрицательное* (уже в первом действии: Ульрих-Тансур, Кеплер-Кайзер, Катарины-Кристоф). Е. Мелетинский [10] пишет о принципе *противопоставления середины и периферии*. Выраженный и в структуре модели солнечной системы Кеплера, и в сценографии оперы, данный принцип распространяется на пространственные перемещения героя: географически сюжет оперы разворачивается в смене городов соответственно чередованию действий – Грац (I), Линц (II), Вюртемберг (III), Эдердинг (IV), Прага (V).

В связи с этим обратимся к мифологеме *странствования*, по Е. Мелетинскому. Странствие-поиск в мифе обычно предполагает посещение царства мёртвых и символику посвящения, а обряды инициации разворачиваются в мифологические картины посещения иных миров и соответствующих испытаний. Кеплер не посещает «иные

миры», но странствует по городам, гонимый нуждой, поиском лучшей жизни. Он не возвращается домой, мы не присутствовали при его рождении, но «на наших глазах» он *переходит* в другую ипостась, превращаясь в *Душу планеты Земля*.

Обозначая *законы глобальных социальных разрушений*, Хиндемит неоднократно подчёркивает сходство политической «военной» ситуации времени Кеплера и своего времени. Приведём пример из либретто, который транслируется вымышленным персонажем – Тансуром, (Н. Синянская называет его Мефистофелем Кеплера [11, с. 22]):

«Участь народных масс (толп), масс без духа Творца – служить лжецам, подхалимам и не быть раздавленным. Им нужна наша помощь, чтобы высоко взлететь, для того, чтобы сгореть до пепла. После многих извержений огня стихнет в бедных вздыхающих людях эта полная гармония: средняя по значению победа помогает тем, кого затем использовали. Итак, я строю без ненависти, на подъеме. И жду конца их славы. В терпении и гордости никогда не преходящего Созидания ... Крупные рыбы должны глотать мелких».

Организация оперного мифа с точки зрения *пространства-времени* заслуживает отдельного внимания. Е. Мелетинский указывает, что мифологическое романное время вытесняет время объективно-историческое, поэтому действия и события линейного времени предстают как воплощения вечных прототипов. Мировое время истории превращается в безвременной мир мифа, что находит выражение в доминировании пространственных форм [10, с. 295]. Согласно концепции А. Лосева, «музыкальное время собирает разбитые и разбросанные куски бытия воедино, оно есть то же, что и музыкальное пространство» [7, с. 450].

Бесчисленные синтезы и пространственно-временные объединения свёрнуты в единое музыкальное целое мистерии, которая является генетической, онтологической основой музыкального мифа, – утверждает Н. Бекетова [1]. Метажанровое мифологическое поле мистерии, выраженное в мифологической полислойности, полипластовости¹⁸ музыкальной структуры, обеспечивает универсальные связи всех уровней музыкального целого [1, с. 48]. Мы склонны по-

¹⁸ Термины Г. Калошиной.

лагать, что это явление отражает проблему мифологизации сюжета о Кеплере, в который, как в «Чашу»¹⁹, Хиндемит «вписывает» свой музыкальный миф.

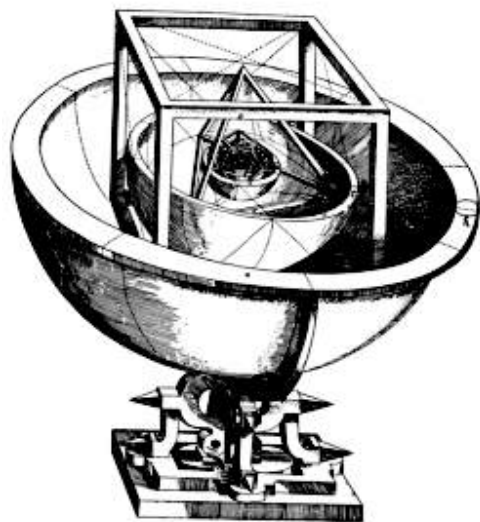


Рис. 4.1. Кубок Кеплера. Тюбинген, 1596 г.

На рисунке «Кубок (Чаша) Кеплера» – модель Солнечной системы из пяти платоновых тел. Кеплер попытался найти тайную гармонию Вселенной, для чего соотнес с орбитам пяти известных тогда планет различные «платоновы тела» (правильные многогранники). Орбиту Сатурна он представил как круг (ещё не эллипс) на поверхности шара, описанного вокруг куба. В куб, в свою очередь, был вписан шар, который должен был представлять орбиту Юпитера. В этот шар был вписан тетраэдр, описанный вокруг шара, представлявшего орбиту Марса и т. д. Эта работа после дальнейших открытий Кеплера утратила своё первоначальное значение (хотя бы потому, что орбиты планет оказались не круговыми); тем не менее, в наличие скрытой математической гармонии Вселенной Кеплер верил до конца жизни.

Эта модель как нельзя более созвучна мысли Т. Манна о Тайне²⁰: «...наши путеводные указатели теряются в ней. Теряются в беско-

¹⁹ См. рис. 4.1.

²⁰ Миф поиска в опере решается и как миф поиска Тайного знания.

нечности прошлого, где любое начало оказывается на поверку мнимым предлом, а вовсе не окончательной целью пути, в бесконечности, таинственная природа которой основана на том, что она, бесконечность, не прямолинейна, а сферична. У прямой нет тайны. Тайна заключена в сфере, а сфера предполагает дополнение и соответствие, она представляет собой единство двух половин, она складывается из верхнего и нижнего, из небесного и земного полушарий, которые составляют целое таким образом, что всё, что есть наверху, есть и внизу, а всё, что происходит на земле, повторяется на небе, и небесное вновь обретает себя в земном. Это взаимосоответствие двух половин, образующих вместе целое и сливающихся в округлость шара, равнозначно их взаимозамене, то есть вращению... Небесное и земное не только узнают себя друг в друге, – в силу сферического вращения небесное превращается в земное, а земное в небесное, а из этого следует та истина, что боги могут становиться людьми, а люди снова богами» [9, с. 88].

Возникает прямое смысловое соответствие между высказыванием Т. Манна и мистериальным завершением оперы, которое материализует идею мировой гармонии. Внешне следуя фактическому хроникальному ряду, П. Хиндемит свободно распоряжается пространственно-временными формами. Усложняя сюжетную полифонию своего «романа» музыкой, он тем самым получает возможность сжимать (или расширять) пространственные компоненты, что замедляет (или ускоряет) действие. Так, события первого (1608–1611) и третьего (1616–1621) действий, укладываемые в четыре года, уплотнены параллельными сюжетами и развиваются очень динамично, благодаря темпу сцен и динамике смен музыкального материала. События второго (1613), четвёртого (1629), пятого действий (1630) являют собой «торможение» и дают возможность показать героев в диалогах-диспутах: векторное время переходит в мифологическое²¹.

²¹ Проблема пространства-времени особенно наглядно решена в коде II части симфонии. Иерархическая драматургия этой части реализуется восхождением к тематическому комплексу Мировой гармонии. Гармонический микрокосм образа Кеплера (тема Кеплера, симметричные музыкальные структуры, связанные с его образом), как в зеркале, отразится в теме фуги следующей, III части. Драматургический «узел» мифологического перехода реализуется в смене пространственно-временной

Такая *свёрнутость драматургии* указывает на наличие законченных «сюжетов в сюжете», которые взаимоотражаются друг в друге по принципу мифологического повтора. Например, в первой сцене III действия текст песенки Сусанны циклично повторяется как лейтмотив, символизируя философскую идею. Он прозвучит трижды: «Человечек на Луне. Ты такой бледный. Твоя ноша доставляет тебе боль. Ты идешь без цели, ты спишь в муках. Никогда ты не знал помощи и сострадания. Дай нам распутать проклятие, которое тебя мучает, чтобы печаль тебя покинула...». Выраженный в нём общечеловеческий символ поиска Пути суть зеркало поисков Кеплера. На наш взгляд, это подтверждается значением данной сцены в драматургии оперы: в диалоге с Сусанной-дочерью Кеплер формулирует Три закона движения планет. Ядро темы «мировой гармонии» появится в партии оркестра в низком регистре на последнем проведении строфы песенки (её мелодические контуры напоминают тему *musica mundana*). Постепенно прорастая в инструментальные линии оркестра, тема *musica mundana* звучит в вокальной партии Кеплера в виде тонального ответа.

Параллелью этого действия служит символический диалог Катарина и Сусанны, основанный на псалмодийном тематизме с текстом из Библии: Сусанна-невеста читает *Плач Иеремии, 40:41*, Катарина – строфы из пророка *Исаии, 42:14*.

Зеркальная полярность в смыслообразовании сцены требует выхода накопленных противоречий. И он реализуется во взаимоотражении двух упомянутых типов трагедии: III действие, свёрнутое в *жанре религиозно-философской трагедии*²² переходит на уровень *трагедии-сатиры* в сцене суда над Катариной (зона катастрофы). «Разрыв» времени и пространства осуществляется через принцип *зеркала*²³: внутрисемейный конфликт «зеркалит» и обостряет социальный.

парадигмы: пентатоническая *вертикаль* последнего созвучия (a-h-cis-e-fis-a) и тут же следующая за ней *мелодическая* пентатоника темы *musica mundana* (e-g-a-h-cis-d).

²² Взаимодействие героев в философском плане: Кеплер – Сусанна-дочь; в религиозном – Катарина – Сусанна-невеста.

²³ Принцип зеркала – символический эквивалент принципа двойного бытия – обоснован в работах Н. Бекетовой. См. также: Ю. Николаевская. Символ зеркала в музыке: от метафоры к метафизике образа : дис. ... канд. искусствоведения. — К., 2004. — 204 с.

Экзистенциальный поворот явлен в образе самого Кеплера, в характере которого видна некая отстранённость, отъединённость от окружения, естественная в оппозиции «личность – общество». В либретто намеренно избегается фактология в описании внутрисемейных конфликтов.

Однако общество – это грани его личности, как бы инобытие внутренней жизни героя, – пишет Б. Томашевский [12, с. 165]. Персонажи, объединённые одной идеей, представляют собой «единый организм» – систему отношений, составляющих *alter ego* Кеплера. На сторону одного из них – *власти* – Кеплер всё же переходит (Хиндемит придумывает факт сближения Кеплера с властью предержавшими), не отказываясь при этом от своей генеральной идеи. Социальный контекст лишний раз подтверждает мысль о романной интерпретации избранного П. Хиндемитом факта истории.

«История является наслоением, напластованием под почвой, на которой мы стоим, и чем глубже уходят корни нашего бытия в бесконечные пласты того, что находится вне и ниже плотских границ нашего я, но это я всё-таки определяет собой и питает, отчего в менее точные часы мы говорим об этих пластах в первом лице, словно они составляют часть нашей плоти, – тем больше смысла в нашей жизни и тем почтеннее душа нашей плоти» [9, с. 85].

Выводы. Оперный миф Хиндемита представляет собой иерархическую систему, в основе которой – законы философского романа, позволившие Хиндемиту создать из реального жизнеописания сложный экзистенциальный миф. Решённый посредством взаимодействия разных типов драматургии (или их признаков) способом символизации персонажей, ситуаций и идей, он выстраивается в сложную вертикаль мистериального синтеза, связывающую воедино многоуровневую смысловую полифонию оперного целого.

Одним из способов символизации оказываются различного рода интертексты. Отнесём к ним образ Сусанны-невесты (её вокальная характеристика решена в духе барочного *lamento* и романтических ариозо); колыбельную Г. Шайна на стихи Кеплера, сложенные по случаю смерти жены и сына; формулировки Трёх законов движения планет (внедрение научного текста в оперный материал); а также главную тему оперы и симфонии – *musica mundana*. Её основа – григорианский хорал, име-

ющий символическое значение непреходящего духовно-нравственного императива. Эти и прочие мифологические аллюзии «прослаивают» оперное тело, обеспечивая прочные взаимоотношения «слоёв».

Функционально любой миф направлен на исключение необъяснимых событий, неразрешённых коллизий, выходящих за пределы неизменной социальной и космической иерархии, а его познавательный пафос подчинён гармонизирующей и упорядочивающей цели. Мы постарались показать, как выглядит генеральный сюжет *Гармонии мира* в искусстве XX в., поставившего вопрос о возможности жить и творить человеку в нечеловеческих условиях, о свободе выбора и путях спасения. *Человек мыслящий, умно-чувствующий, homo sapiens* – символ Художника в вечно высоком смысле. Таким образом, миф Кеплера–Хиндемита реализуется как чудесная личностная история с открытым финалом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бекетова Н. Концепция Преображения в русской музыке [Текст] / Н. Бекетова // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф. — Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2001. — С. 104–132.
2. Бекетова Н. Концепция национального самосознания в музыке: к проблеме методологии [Текст] / Н. Бекетова // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития. — Астрахань : Изд-во ОПОУ ДПО АИПКП, 2006. — Ч. 1. — С. 196–205.
3. Бекетова Н. Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича [Текст] : автореф. ... канд. искусствовед. — М., Гос. институт искусствознания, 1991. — 24 с.
4. Бергер Л. Эпистемология искусства [Текст] / Л. Бергер. — М. : Русский мир, 1997. — 404 с.
5. Леви-Стросс К. Структурная антропология [Текст] / К. Леви-Стросс. — М. : Эксмо-Пресс, 2001. — 512 с.
6. Леви-Стросс К. «Болеро» Мориса Равеля [Текст] / К. Леви-Стросс // Эстетика и теория искусства XX века : хрестоматия. — М. : Прогресс-традиция, 2007. — С. 417–427.
7. Лосев А. Музыка как предмет логики [Текст] // А. Ф. Лосев. Форма. Стил. Выражение. — М. : Мысль, 1995. — С. 405–603.

8. Лосев А. Диалектика мифа [Текст] / А. Лосев. — М. : Мысль, 2001. — 558 с.
9. Манн Т. Иосиф и его братья [Текст] / Т. Манн. — М. : Правда, 1991. — 827 с.
10. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. Мелетинский. — М. : Наука, 1976. — 406 с.
11. Синянская Н. «Гармония мира» Пауля Хиндемита как философская музыкальная драма [Текст] / Н. Синянская // Очерки по истории зарубежной музыки XX века. — Л. : Музыка, 1983. — С. 19–39.
12. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика [Текст] : учебное пособие / Б. Томашевский. — М. : Аспект-пресс, 1996. — 334 с.

УДК 75.01

Олег Коваль

**ХУДОЖНИК КАК «КОМПОЗИТОР ЯЗЫКА»:
ЖИВОПИСНОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ
ВИЗУАЛЬНО-РЕЧЕВОЙ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ
И МАСТЕРСТВА ЖИВОПИСЦА**

Постановка проблемы, актуальность исследования. Интуитивно осознаваемая близость изобразительного искусства к естественно-му языку как семиотической системе, будучи переведена на современные рациональные, концептные и культурологические основания, толкает исследователя к постановке проблемы восприятия *визуальных* знаков в качестве *языковых* и участия *лингвистического формализма* в организации структуры визуального текста. В силу методологического кризиса современного искусствоведения и необходимости радикального обновления его методологии [3, с. 271], а также в связи с усилением роли семиотической и культурологической интерпретации живописного и визуального текста, особенно авангардистской направленности, эта проблема воспринимается как чрезвычайно *актуальная* и мало исследованная.

Однако в такой, предварительной, её постановке ещё не очертить круга не решённых ранее вопросов и не сформулировать цели и зада-

чи настоящей статьи. Опираясь на опыт современного рецептивного интерпретирующего искусствоведения, в частности, на работы Б. Гаспарова, Н. Злыдневой, М. Лекомцевой, М. Имдаля, Ю. Степанова, В. Фещенко [2–5; 11], мы сформулируем эту проблему иначе: «Язык и интерпретативное понимание визуального текста», сделав очевидным непосредственный аспект «взятия» темы в целом (см., в частности: [5]).

Из приведенной формулировки вытекает *цель настоящего исследования* – показать множественность взаимодействия знаковых систем языка и искусства в пространстве культуры – и его прямые *задачи*: рассмотреть живописное высказывание художника в контексте визуально-речевой концептуализации и – шире – его *мастерства*. Последний термин, включённый в заглавие статьи и в объём её задач, не является ни натяжкой, ни случайностью.

И дело вовсе не в том, что автор «суммирующего творчества», каким в наши дни выступают живопись и визуальное искусство, не только формируется в среде внестилевых понятий и категорий, – а в том, что практически все случаи создания в изобразительном и визуальном коде образно-содержательной системы, аналогичной естественному языку, все случаи авторского «представления самой живописи как проекта визуальной репрезентации языка» [3, с. 279], несут на себе неизгладимый отпечаток *мастерства* и творческой организации *пластического мышления* художника. Последний, идя «от простых наблюдений к сложным, от сложных к сложнейшим ... так же ступенчато и так же настойчиво противопоставляет [визуальному – О. К.] раздроблению зрительного мира обобщающее начало» [12, с. 30] и механизм построения формы, как это свойственно Логосу как общекультурной закономерности и языку как семиотической данности. Художник ищет общую закономерность, не всегда обнаруживая её в строе формально-пластических средств образности своего искусства, интуитивно и рационально сопоставляя знаковые механизмы разных систем, перекодировав их в авторизованном виде для нужд собственного творчества. «Тот мастер продвигается к совершенству искусства, произведения которого превзойдены суждением», – напоминает по этому поводу М. В. Алпатов [1, с. 61], вводя в разговор о мастерстве как необходимой доминанте визуально-вербального синтеза идею ра-

циональных (сейчас мы сказали бы – «концептуальных») оснований пластического и визуального мышления. «Восставая этим против слепого творчества и внося свет разума в сферу искусства, язык открывает перед ним новые возможности» [1, с. 61]. Продолжая мысль выдающегося искусствоведа, отметим что под «ним» стоит понимать прежде всего искусство тех художников (а фраза Алпатова взята из статьи о Леонардо), кто прямо или косвенно ориентирует свое искусство на Язык. К таким художникам, кроме Леонардо, следует отнести, в первую очередь, П. Пикассо, А. Матисса, П. Гогена, В. Ван Гога, Ф. Бэкона, а из современных украинских – В. Гонтарова, В. Куликова, М. Вайсберга, С. Каменного, С. Лыкова и многих других.

Таким образом, вопрос о мастерстве художника представляется вопросом о сознательном нагнетании им в изобразительный и визуальный текст лингвистически релевантных значимостей, которые используются как средство синтеза визуально сублимированной, концептуально обобщенной семантики визуального образа и его зрительной образности, поддержанной как миметически, так и нефигуративно, а в нашем случае и автопойевтично, – со стороны живой речи о прекрасном. Мы говорим о сознательном оформлении автором текста произведения изобразительного и визуального искусства как своеобразной поэтики образных сгущений и лингвистически мотивированных визуальных гибридов, аккордно совмещающих в своём синтетическом единстве концептуальную и визуально-пластическую стороны семиозиса.

В соответствии с ним живописную и визуальную компетенцию и созданный на её основе текст можно воспринимать как порождающую систему, подобную естественному языку, которая способна генерировать бесконечное число возможных для данного языка высказываний.

Анализ предшествующих исследований и публикаций. Привычная со времен Н. Хомского и У. Чейфа когнитивная стратегия интерпретации кодирующего и эмерджентного языкового (в широком семиотическом и культурологическом смысле) механизма в наши дни дополняется концепцией визуального текста, а с ним и «картины» как «структурного алгебраизма», в своё время сформулированной применительно к искусству XVII в. Е. И. Ротенбергом [10, с. 128], а в наши

дни по отношению к языку Р. Томлином [5]. Их идеи дополнены стратегией мотивного анализа Б. Гаспарова и Н. Злыдневой [2; 3], совмещающей в себе лучшие традиции отечественной культурологии и семиотики искусства [1; 11].

Наиболее убедительным подтверждением уместности предлагаемого подхода, в чём-то близкого «логосной концепции» Н. Махова [8], служат суждения об интерпретации культурных конгломератов, объединяющих в своей природе знаки и значимости различных семиотических систем и отсылающих к Логосу как синтезирующему механизму культуры [5; 12].

В своей «активной», концептуальной ипостаси в нашей статье Логос выступит под именем «живой речи» (звук) и обращённого к ней и через неё к зрителю «живого письма» (линия и цвет).

Связь с научными программами и практическими задачами. Работа выполнена в соответствии с планом НИР кафедры культурологии ХГАК, планом научной работы цикловой комиссии предметно-ориентированных дисциплин ОКЗ ХХУ, а также в рамках гранта РГНФ «Лингвоэстетика концептов: словесные, живописные и музыкальные аналоги», проект № 09-04-00362а.

Основные результаты исследования. Принято считать, что визуальное высказывание, живописный текст и его последовательный письменный экфрасис не обтекаются живой речью и в целом проявляют определенную семиотическую автономность по отношению к ней. Однако это не так, в чём легко убедиться, обратившись к практике, как современного визуального искусства, так и его лингвоэстетической рецепции.

Как правило, «молчаливый» художник нагнетает вербальный элемент в структуры своего визуального построения через имя визуального текста, собственную подпись к нему, ориентацию живописных структур на предваряющую их схематику, во многом определяемую лингво-когнитивной стратой пластического мышления, вербальный автокомментарий, идущий следом или параллельно созданию визуального высказывания. Но «речевой» контекст оказывается отброшенным за счёт активного нагнетания идеографики в структуры живописного и визуального. Схематизм видения вступает в аналоговые отношения с алгебраикой визуального и лингвистического высказывания

и порождает нечто, что сегодня мы на волне визуально-вербальной идеографичности именуем *визуально-лингвистическими гибридами*¹.

Последние, как это и кажется очевидным, ориентированы в своей эмбриологии на письменную речь, флюиды которой подхватывает искусствоведение, стремящееся совершить транссемиотический перевод визуального в вербальное, забывая при этом, что вербальное – письменное, что сама живопись способна выразительно демонстрировать ориентацию на «гул языка» в его живой, звуковой, ипостаси, смыкая, тем самым, этот «гул» с музыкальной стратой. Недаром именно музыку Леонардо называл «сестрой живописи» [1, с. 61]. Достаточно напомнить о «Крестном ходе в Курской губернии» (1880–1883) И. Репина, чтобы воочию убедиться: вся пластическая структура живописной композиции, этой *хоровой* композиции, по определению искусствоведов, «работает» не только на зрительную ощутимость визуального сообщения, но и на его слышимый, звуко-речевой, воспроизводимый, в том числе и акустически, ассоциативный характер. «Кричит» Иннокентий Х у Ф. Бэкона, тяжёлая молчаливая пауза слышится в «Послах» Г. Гольбейна, нависая после шумного оречевления, насильственно прекращённого «позирующей ситуацией» её участников, и даже включённая в работу анаморфоза (растянутый и перспективно деформированный фигуративный элемент, похожий на череп), требующая строго определённого места для зрительного восприятия, – «звучит» музыкальным аккордом в визуальном целом картины, оставаясь, между тем, наглядным свидетельством лингвистической схематики, включенной в целостность живописного построения.

Дискурсивный процесс, ориентированный на письменную фиксацию живой речи, омертвев в названии картины и апперцепции ее внутреннего и внешнего нарратива, сохраняет прообраз «живого» звучания в самой ситуации выбора механизма, способного сплавить вербальное и визуальное одной молнией образного решения. Лингвистика языкового существования срастается с искусствоведением пластической бытийности и музыкальностью аккордного восприя-

¹ Автор посвятил их рассмотрению две недавних и ещё находящихся в печати статьи: «Абстрактная семиотика визуально-лингвистических и изобразительных гибридов» (2013), «Язык и интерпретативное понимание визуального текста» (М., 2012–2013).

тия семантики образа. Объединяет их верность ментального выбора, который проистекает из предварительной визуально-геометрической схематики и внутреннего ментального задания, всегда проговариваемого во внутренней речи художника и переходящего в речь звучащую, объясняющую сам характер реализации внешней пластической и языковой формы.

В процессе реализации мысленного плана работы художник визуализирует предваряющую целое ментальную схему, мастерски подбирая к ней самобытные ключи-вербализаторы. Они оживают, оказываясь в тёплых руках искусствоведа-критика, зрителя и самого художника, раскрывающего в комментирующем слове живой речи (уже на ином этапе, представляя работу как экспонент) свой замысел на выставках (презентационное слово при открытии), в манифестарном проговаривании своей концепции и «бормотании под нос» при обзоре работ экспонентов и/или создании этюда. И в визуальном, и в лингво-ментальном плане наблюдатель-говорящий осуществляет иллюцирующую стратегию, наполняющую ментальной глубиной то, что оказывается доступно лишь глазу. Общее в них – обособляемое речью «окно внимания» [9], взгляд в которое актуализируется лишь и только с помощью вербализованных предикативных структур, членищих общую визуальную ситуацию на ментальные и речевые события.

Многочисленные выборы вербального «озвучания» визуального высказывания – погружения его в хроматическую гамму внутренних и внешних дискурсивных затруднений, сбоев и сдвигов в речевой грамматикализации и лексикализации ядра визуального – связаны также с потребностью динамизировать статику визуального сообщения и придать ему дополнительную ментальную наглядность, на которую, кроме музыки, способны лишь язык и речь. Живая речь критика, куратора и самого художника, обращённая на выставке к экспонируемому живописному тексту, часто может выдать его ментальный или пластический секрет, «ловит на слове» художника, открывает панораму видения и учит чувствовать изображаемое.

В основе устного искусствоведческого экфрасирования, спонтанного, стремящегося попасть в середину семантического ядра визуального сообщения, лежит стремление к индукции, обнаружению

основных закономерностей визуальной осязательности и мгновенный перевод её в формы живого устного дискурса, закрепляемого потом лишь на письме. Иногда – сопровождаемого музыкальной фразой. Живая речь, сопрягаемая с визуальной предикативностью, всегда индуктивна и диаграмматична. Её изузность стремится взять на методическую мушку эстетический опыт, находящийся, как правило, в середине метафорической пластической мишени.

Живая речь на выставке сценарна и драматургична. Она характеризуется большей формульностью и интеграционным потенциалом, нежели письменная речь. Её задача – стянуть локуцию, иллюкуцию и перлокуцию в единый мощный речевой кулак, бьющий в одну цель, – обобщение экспериенциальной составляющей практики художника и говорящего наблюдателя-зрителя, искусствоведа. Тот факт, что на выставках всегда проговаривают свои впечатления об увиденном, ещё раз свидетельствует о стремлении языка найти наглядный аналог визуальному сообщению. Оязыковленный и воречевленный взгляд искусствоведа на картину превращает её из коммуникативного сообщения в дрящийся перформативный дискурсивный акт, насыщенный интенциональностью и модусно-дейктическими операторами, включающими наблюдателя в пластическое изменение взгляда на мир, ранее осуществленное художником.

Перформативность живой речи утяжелена невербальной семантикой – не только за счет гаптики, окулесики, жестики, но и благодаря фонационно-интонационным возможностям речи, создающим музыкальный контекст её восприятия. Сложность речевой стратегии, реализуемой на выставке, состоит в одновременности осуществления фатической, эпистемической, поэтической и метакоммуникативной и метаязыковой функций. *Акциональность* живой речи намеренно стремится перекрыть объективность художественной истины, переводя её в плоскость эстетической и профессиональной пластической оценки. *Синхронизирующая и гибридизирующая* весь репертуар языковых и визуальных средств реакция на пластическое высказывание, *живая речь* отзывается затем гулом *текстуальных рикошетов*, могущих, в свою очередь, повлечь за собой изменение первоначального пластического решения художника или подвинуть его на создание нового визуального сообщения.

При всей ситуативности живой речи она не стремится выпячивать свою спонтанность и непреднамеренность, – говорящий-наблюдатель экспонируемых пластических творений старается придать ей, речи, форму лаконичного и законченного целого, остро ощущая темпоральные пределы длящегося речевого действия. Будучи первоначально авторизованной, живая речь на выставке апеллирует к режиму диалога, суть которого – коррекция ментальных реакций на видимое, их уточнение, проверка, сравнение, пересмотр культурных ценностей, вовлечённых в орбиту разговора визуальным целым, обмен предустановленными заранее мнениями и вновь полученными впечатлениями.

Одна из ключевых особенностей живой речи на живописной выставке – намеренное обнажение лингвистических свойств живописно-визуального и тех дискурсивных последствий, которые оно производит в искусствоведчески ориентированной среде потребителей. Последние моделируют речевые реакции на творчество того или иного художника и эксплуатируют их в уже «отстоявшемся» виде на последующих встречах с работами художника.

Речевая палитра выставки моножанрова, тем не менее, наиболее устоявшийся вид речевого действия в этом смысле – интервью художника. В нём живая речь мимикрирует под манифест, автовербальный комментарий, и сплавляется с «текстом художника», функция которого – навязать определённый образ автора, экспонируемых им работ и – что важно – пластического мышления художника в целом. Но и в данном случае живая речь открывает свою подоснову – адресность и побудительность. Последние в значительной степени сворачивают рематическое развёртывание сообщения о визуальном, стремясь превратить проспективное высказывание в перспективное, фокус внимания в его рекурсию, прорубленное художником окно в ментальный мир – в дверь устоявшихся пластических и визуальных стереотипов.

Голоса присутствующих на выставке субъектов пластического и вербального сознания сливаются в хор, идентификация их возможна уже лишь по письменной речи. И всё же – «картинность» – то общее, что объединяет визуальное высказывание и живую речь. Различие «картинного» и «визуального» нейтрализуется в «гиперфонеме»

ментального представления и языковой образной реакции на представленный визуальный текст. Наличие у слова потенциального или активного картинного, зрительного образного воплощения, благодаря наглядности языка, вступает в согласованную реакцию с очевидной пластической наглядностью. Общим осадком такой реакции будет собственное имя – формула стиля, почерка, творческой манеры художника, мастерства, наконец.

Абстрагированная ментально и пластически «немая» речь художника зеркально соотносится с симультанно-схематическим образом живой речи искусствоведа, критика, зрителя; общим свойством этих высказываний является их иероглифичность. Иероглифическая визуально-пластическая схематизация ментальных представлений натягивается говорящим на коммуникативный и грамматикализованный контур вербального высказывания, главная цель которого – нащупать актуальные и конкретные подступы к последующей интерпретирующей деятельности, не обязательно вербальной, но преимущественно дискурсивной в семиотическом смысле.

Выводы. Если верно, что «слову неотъемлемо принадлежит некий затемненный образ, образу – некое приглушенное слово» [Цит. по: 2, с. 265]), то верно и то, что посредствующая роль живой речи состоит в том, чтобы согласовать образную перцепцию художника и языковое выражение о ней искусствоведа, направив полученный конгломерат в русло осветления в сознании затемнённого визуального образа и озвончения приглушённого в живописном построении слова.

Лучшей и единственной ролью и художника, и искусствоведа станет роль гедониста, испытывающего удовольствие от визуального высказывания, потому что оба они «одержимы страстью видеть» и желанием переплавить эту страсть в вечно длящуюся и живую форму эстетического письма и речи, живой речи о живом письме, живого Логоса.

Перспективы дальнейших исследований автор видит в укрупнении проблематики синтеза визуального и вербального в искусстве XX–XXI ст. за счёт музыкального семиотического компонента творческой деятельности художника.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства [Текст] / М. В. Алпатов. — М. : Издательство Академии художеств СССР, 1963. — 425 с.
2. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования [Текст] / Б. М. Гаспаров. — М. : Новое литературное обозрение, 1996. — 352 с.
3. Злыднева Н. В. Мифопоэтика страшного в живописи: случай Филонова [Текст] / Н. В. Злыднева // Современная семиотика и гуманитарные науки. — М. : Языки славянских культур, 2010. — С. 271–281.
4. Имдаль М. Опыт другого видения [Текст] : ст. об искусстве X–XX вв. / Макс Имдаль. — К. : Дух и литера, 2011. — 488 с.
5. Коваль О. В. Лингвоэстетика Юрия Степанова и философия языка новой визуальности [Текст] / О. В. Коваль // Под знаком «МЕТА»: Материалы конференции. — М. : ИЯ РАН, 2011. — С 41–53.
6. Крючкова В. Проблема содержания в абстрактном искусстве [Текст] / В. А. Крючкова // Искусствознание. — 2010. — № 1–2. — С. 413–434.
7. Лекомцева М. И. К анализу смысловой стороны искусства аборигенов Грут-Айленда (Австралия) [Текст] / М. И. Лекомцева // Лекомцева М. И. Устроение языка : сб. тр. — М. : ОГИ, 2007. — 592 с.
8. Махов Н. М. Искусство после обряда: духовная энтропия и трагическая природа художественного дискурса [Текст] / Н. М. Махов. — М. : Книжный дом «Либроком», 2010. — 232 с.
9. Рассказы о сновидениях : корпусное исследование устного русского дискурса [Текст] ; под ред. А. А. Кибрика и В. И. Подлесской. — М., 2009. — 735 с.
10. Роттенберг Е. И. Картина Яна Вермеера Делфтского «Искусство живописи» [Текст] / Е. И. Роттенберг // Из истории классического искусства Запада. — М. : Государственный институт искусствознания, 2003. — С. 96–133.
11. Феценко В. В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве [Текст] / В. В. Феценко. — М. : Языки славянских культур, 2009. — 392 с.
12. Эфрос А. Мастера разных эпох [Текст] / А. М. Эфрос. — М. : Советский художник, 1979. — 334 с.

**УРОКИ ЛЮБВИ В РОМАНЕ Н. ЧЕРНЫШЕВСКОГО
«ЧТО ДЕЛАТЬ?»**

Педагогический процесс – это процесс получения и освоения информации, в том числе и той, которую традиционно принято называть «посвятительными знаниями». Иной раз в определенный исторический период носителем таких становится некий художественный текст, получающий статус «учебника жизни». Именно таким своеобразным «учебником» в России второй половины XIX в. для многих молодых людей стал роман Н. Чернышевского «Что делать?». Он был для них «настойной книгой», своеобразным «руководством к действию», тем, что определяет жизненные стратегии и поведенческие практики. Правда, уже в XX в. по многим причинам роман, если перефразировать выражение современного режиссера В. Мирзоева, из «читаемого» превратился в «почитаемый». В лучшем случае его с большим трудом осиливали школьники, ибо в 9-м классе обязательное знакомство с «образцом русской классической литературы» предусматривалось учебной программой. При этом результат «интерпретации» (главным образом идеологически скорректированной) убивал всякое желание обратиться во взрослом состоянии к однажды «пройденному» за школьной партой, перечесть, хотя бы ради того, чтобы «подключить» свой жизненный опыт (в том числе и сексуальный) к пониманию текста. Таким образом, «учебник жизни» – носитель «посвятительных знаний» – оказывался не только исключенным из пространства повседневной жизни человека «эпохи развитого социализма», но и вне его художественных потребностей.

При этом исследовательские аспекты романа, как и жизнь его автора, в советскую пору были весьма разнообразны. Это и «идейно-художественный», и текстологический, и собственно лингвистический, о чём, например, свидетельствует коллективное «историко-функциональное исследование» произведения 1990 г. [10]. Применение разнообразной научной оптики давало довольно полное, стереоскопическое представление о романе Н. Чернышевского как о «живом» художественном организме, способном к активному функционированию

в пространстве культуры. Но, в результате, по верному замечанию П. Вайля и А. Гениса, «книгу изучали – и, как часто бывает в таких случаях, практически перестали читать» [1, с. 129].

За последние два десятилетия, то есть на рубеже XX и XXI вв., открылись новые исследовательские перспективы. Во-первых, в книге эссе «Родная речь. Уроки изящной словесности» (1990) П. Вайль и А. Генис, анализируя главное произведение Н. Чернышевского, приходят к выводам, на первый взгляд, довольно парадоксальным. Эти выводы сделаны с учётом авангардной практики всего XX в., а особенно, «технологии письма» эпохи постмодернизма с его жанрово-стилистическими сдвигами: «“Что делать?”», воспринятый как декларация новых общественных взглядов, писался, в первую очередь, как роман, как литературное произведение. Но – необычное, непривычное, новое. Можно сказать, что это – первое осознанное авангардистское произведение русской литературы.

Чернышевский отверг традицию и создал книгу, составленную из прежде несоставимых частей. В неумелой механичности этого сложения – её главная слабость. В самой попытке – главное достоинство» [1, с. 129]. П. Вайль и А. Генис объясняют этот феномен русской классической литературы тем «лабораторно-технологическим» подходом, который применил писатель к созданию своего художественного текста: «Чернышевский отверг традиции и причудливо смешал жанры и стили в своей авангардистской попытке.

Дело не только в формальном новаторстве “Что делать?”, но и в принципиально ином подходе, предполагающем создать произведение искусства по законам науки. Еще точнее – превратить искусство в науку... Эстетика Чернышевского не предусматривала иррационального начала в творческом процессе: здесь все должно было происходить по-базаровски – как в лаборатории, когда смешивание кислот и щелочи при всех обстоятельствах дает соль. Но когда компонентами послужили литературные категории – результат оказался не столь предсказуем» [1, с. 135].

Во-вторых, весьма продуктивным оказалось исследование «учебника жизни», определявшего судьбы молодых людей второй половины XIX в., в «обратной перспективе», то есть как обобщение реального опыта автора, как результат проведенного им эксперимен-

та: организация собственной жизни по неким культурным моделям. И. Паперно в работе, посвященной семиотике поведения Н. Чернышевского, исходила из того, что «человек» – это своего рода клетка для перераспределения, переписывания и трансляции культурных кодов, или то лабораторное пространство, где происходят процессы рекомбинации и мутации культурного материала» [5, с. 9]. И тогда, открывая новые направления научного поиска, роман «Что делать?» можно проанализировать как результат такого рода трансформационных процессов. И, в первую очередь, тех, которые связаны с использованием и освоением различного «культурного материала», то есть художественных текстов, в том числе, и музыкально-театральных.

В таком случае наиболее целесообразным возможно считать исследование романа Н. Чернышевского «Что делать?» в системе координат интертекстуальной теории. Интертекстуальность традиционно понимается как способ письма и как способ интерпретации текста с использованием текста другого, уже функционирующего в культуре.

«Содержание повести – любовь, главное лицо – женщина, – это хорошо, хотя бы сама повесть и была плоха», – говорит читательница.

– Это правда, – говорю я» [9, с. 12].

Такое вполне определенное заявление автора в самом начале романа позволило П. Вайлю и А. Генису утверждать, что тема любви является «ведущей в книге» [1, с. 131], а не просто маскирующей трансляцию неких социально значимых, но не легитимных в ту пору идей. Именно этим обстоятельством, а не общественно-политическим посылом текста они объясняют грандиозную популярность романа Н. Чернышевского среди юношеской части народонаселения Российской империи. По ходу повествования герои романа (можно сказать, «неопытные» или «недостаточно опытные»), а вместе с ними и читатели, получают необходимые уроки в науке любви. При этом автор использует «уже существующие наработки в этой области», то, что И. Паперно называет «культурным материалом» [5, с. 9], иначе говоря, некий интертекст, то есть текст, уже функционирующий в пространстве современной ему культуры. *Установить этот интертекст (или интертексты), определить специфику его бытования в структуре романа «Что делать?» – в этом и состоит цель статьи.*

Первые уроки любви Вера Павловна в самом начале романа получает от француженки-кокотки Жюли, которая говорит о себе: *«Я известна всему Петербургу как самая дурная женщина. Но я честная женщина»* [9, с. 31]. Оказывается, эта «падшая» является неким воплощением гуманизма и нравственности, что подтверждается совершаемыми ею поступками. Ведь её встреча с главной героиней продиктована необходимостью восстановления её доброго имени и репутации. Сторешников Веру Павловну, пригласив в оперу, представил окружающим как свою любовницу. Процесс восстановления справедливости у Н. Чернышевского завершается мелодраматической сценой, соответствующей тогдашней оперной эстетике:

«Жюли протянула руку, но Верочка бросилась к ней на шею, и целовала, и плакала, и опять целовала. А Жюли и подавно не выдержала, – ведь она не была так воздержна на слезы, как Верочка, да и очень ей трогательна была радость и гордость, что она делает благородное дело; она пришла в экстаз, говорила, говорила, все со слезами и поцелуями, и заключила восклицанием:

– Друг мой, милое мое дитя! О, не дай тебе бог никогда узнать, что чувствую я теперь, когда после многих лет в первый раз прикасаются к моим губам чистые губы. Умри, но не давай поцелуя без любви!» [9, с. 31–32].

Итак, в самом начале повествования обнаруживаются два принципиально важных для понимания текста смысловых компонента – *опера* и *«падшая женщина»*, которые, как о том догадывается «проницательный читатель», должны где-то соединиться. И они соединяются в вердиевской «Травиате», упоминаемой в романе.

Реалии, связанные с музыкальным театром той поры, в произведении Н. Чернышевского довольно многочисленны. Например, герои романа посещают «Пуритан» В. Беллини, упоминают во сне и наяву Э. Тамберлика и Г. де Мерик. Кирсанов же вообще представлен «неисправимым» меломаном, для которого, по словам Веры Павловны, *«всякая опера наслажденье»* [9, с. 191]. Сама же Вера Павловна является страстной поклонницей А. Бозио:

«Я бы каждый вечер была в опере, если бы каждый вечер была опера – какая-нибудь, хоть бы сама по себе плохая, с главной ролью Бозио. Если б у меня был такой голос, как у Бозио, я, кажется, целый

день пела бы. А если бы познакомиться с нею? Как бы это сделать? Этот артиллерист хорош с Тамберликом, нельзя ли через него? Нет, нельзя. Да и какая смешная мысль! Зачем знакомиться с Бозио? разве она станет петь для меня? Ведь она должна беречь свой голос» [9, с. 171].

Выбор именно этого оперного кумира для Н. Чернышевского совсем не случаен. Анджиолина Бозио (1830–1859) дебютировала в Петербурге в 1855 г. и имела у публики большой успех (об этом более подробно можно узнать из исследования А. Гозенпуда [2]). Эта популярность увеличивалась по мере того, как певица входила в русскую культуру, исполняя русские народные песни, становясь всё более «доступной» и «демократичной», и благодаря тому, каким именно оперным персонажем она при этом маркировалась. Действительно, А. Бозио принимала участие в благотворительных акциях, сборы от которых поступали в пользу неимущих студентов. Студенты же выносили из церкви гроб певицы, благодаря им же, все последующие события приобрели некоторые черты политической манифестации: «Похороны не обошлись без небольшой стычки с полицией, которую студенты оттеснили и затерли» [6, с. 133]¹.

Касательно маркирования следует учитывать факт первого исполнения в России итальянской певицей партии Виолетты в опере Дж. Верди «Травиата». Преждевременная смерть Бозио способствовала идентификации певицы с её героиней. В письме от 19 апреля 1859 г. И. Тургенев писал И. Гончарову: «Сегодня я узнал о смерти Бозио и очень пожалел о ней. Я видел ее в день ее последнего представления: она играла “Травиату”; не думала она тогда, разыгрывая умирающую, что ей скоро придется исполнить эту роль не в шутку. Прах, и тлен, и ложь – все земное» [8, с. 37]. Нерасчленённость, неспособность мифологического сознания масс к дифференциации привели к «накладыванию» судеб исполнительницы и персонажа. По замечанию современного исследователя мифа А. Тихолаза, в этом случае имеет место такой тип «непосредственно-чувственного образного мировосприятия, где образ и действительность наделены в равной

¹ Более подробно об общественном резонансе, вызванном болезнью, смертью и похоронами А. Бозио, – в «Записках революционера» П. Кропоткина [3].

мере реальностью... Поэтому нормальное отношение к мифу не вера в него, а бытие-в-мифе» [7, с. 86].

В результате в русской культуре возник и бытовал «миф Бозио» (по своему характеру эсхатологический), слагаемыми которого стали мифологизированные компоненты личности реального, исторического персонажа: имя, голос, его денежный эквивалент, внешность, модель поведения и преждевременная смерть. Именно первые два компонента – наиболее важные – использованы Н. Чернышевским в романе в качестве того, что следом за М. Риффатерром можно назвать «интерпретантой». Она выполняет функцию своеобразного указателя и «вводится в двоичную интертекстуальную схему аномалий, которая не может быть нормализована с помощью одного интертекста» [11, с. 82].

Если первым интертекстом в романе является «миф Бозио» как целостное культурно-семантическое образование, то вторым становится опера Дж. Верди «Травиата». Она упоминается в начале описания «третьего сна» Веры Павловны:

«Что это, в последнее время стало мне несколько скучно иногда? или это не скучно, а так? да, это не скучно, а только я вспомнила, что ныне я хотела ехать в оперу, да этот Кирсанов, такой невнимательный, поздно поехал за билетом: будто не знает, что когда поет Бозио, то нельзя в 11 часов достать билетов в 2 рубля... А через этого Кирсанова пропустила “Травиату” – это ужасно!» [9, с. 171].

Но только желаемое наяву становится реальностью сна. К Вере Павловне является Бозио, говорящая по-русски и по-русски поющая «Час наслаждения / Лови, лови; / Младые лета / Отдай любви...». Как предполагает А. Гозенпуд, в данном случае исполняется романс М. Глинки «Адели» на слова А. Пушкина: «Думается, выбор... романса, прославляющего наслаждение и любовь, не случаен. Это тема арии Виолетты в I действии. Пение вызывает восторг Веры Павловны. “Но какой голос и какое чувство у ней! Да у ней голос стал гораздо лучше прежнего, несравненно лучше, удивительно! Как же это он мог стать так много лучше”» [2, с. 160]. Примечателен тот факт, что явившаяся во сне женщина меняет свой облик. Например, в какой-то момент она становится похожей на «де-Ме-

рик в роли цыганки в “Риголетто”». Но неизменным остается голос. Он, как и голая рука, которая «размеренно восемь раз высовывается из-за полога» [1, с. 134], сопровождают Веру Павловну. При этом элементы действительности во сне смонтированы таким образом, что явной становится её сердечная тайна, скрытая от неё же самой. По поводу третьего сна И. Паперно утверждает: «Цепь ассоциаций приводит ее к открытию: она любит Кирсанова. Сон, таким образом, служит моделью отношений между реальностью и иллюзией: во сне реальность получает адекватный “перевод” и открывается истинное значение событий, прячущихся под маской видимости» [5, с. 166]. Действительно, героиня благодаря сну осознает «реальность» своих чувств. И учитывая урок, преподнесенный Бозио-Виолеттой («Час наслажденья / Лови, лови...»), отдается своему «желанию» и оказывается в постели своего законного супруга, с которым до той поры её связывали исключительно платонические отношения. Поэтому на следующее утро Дмитрий Сергеевич не пошел *«звать жену пить чай: она здесь, прижавшись к нему; она еще спит; он смотрит на нее и думает: “что это такое с ней, чем она была испугана, откуда этот сон?”»* [9, с. 176]. Да и сама Вера Павловна переполнена новыми ощущениями:

«– Оставайся здесь, Верочка, я внесу сюда чай; не вставай, мой дружок, я подам тебе, ты умоешься не вставая.

– Да, я не буду вставать, я полежу, мне так хорошо здесь; какой ты умный за это, миленький, как я тебя полюбила. Вот я и умылась, теперь неси сюда чай; нет, прежде обними меня! – И Вера Павловна долго не выпускала мужа, обнявши. – Ах, мой миленький, какая я смешная! как я к тебе прибежала! Что теперь подумает Маша? Нет, мы это скроем от нее, что я проснулась у тебя. Принеси мне сюда одеваться. Ласкай меня, мой миленький, ласкай меня, я хочу любить тебя, мне нужно любить! Я буду любить тебя, как еще не любила» [9, с. 177].

Кстати, для П. Вайля и А. Гениса «третий сон Веры Павловны» – «сон, будто списанный из фрейдовского “Толкования сновидений”»: отчетливо эротический, хрестоматийный... Можно было бы сказать о явном влиянии фрейдизма, если б Фрейду в год выхода “Что делать?” не исполнилось семь лет» [1, с. 134].

При этом вердиевская «Травиата», выполняя в романе функцию интерпретанты, указывает ещё на один текст – «текст жизни» самого автора. Исследуя все превратности любви в супружестве, Н. Чернышевский, по утверждению И. Паперно, «подходил к браку как экспериментатор, искавший оптимальные формы. Плодом этих экспериментов явилась оригинальная и последовательная модель брака, реализованная им в личной жизни и описанная в романе “Что делать?” (и в других сочинениях), эту модель брака он предложил своим современникам в качестве образца для подражания» [5, с. 79].

Что же это за «образец»? Что за очередной урок любви? «Для Чернышевского, в его молодые годы, положение падшей женщины (или женщины, подвергнутой общественному ostracismu из-за менее серьезных прегрешений против добродетели) было социальной проблемой, требовавшей немедленного решения, – утверждает И. Паперно. – Поэтому выбор такой женщины в качестве невесты потенциально мог иметь для него широкие культурные последствия» [5, с. 90]. Носителем необходимых «нравственно-поведенческих» установок, которые соответствовали определенному культурному коду, была дочь саратовского врача – Ольга Сократовна Васильева: «Бойкая и кокетливая по натуре, Ольга Сократовна не заботилась о своей репутации. Ее положение было вдвойне неблагоприятно: дома ей было тяжело из-за того, что ее откровенно недолгоблывала властная и неуравновешенная мать (зато обожал эксцентричный, потакавший во всем отец), а положение в саратовском обществе было шатким из-за слухов, которыми было окружено ее имя» [5, с. 89].

Итак, история взаимоотношений Чернышевского и Васильевой – это опрокинутая в «эпоху реализма» оперно-мелодраматическая модель со счастливым – «брачным» – исходом. При этом Ольга Сократовна, как и героиня вердиевской оперы, была «*sempre libera*», то есть «всегда свободна». Даже в браке. Например, из мемуаров В. Пыпиной, внучатой племянницы Н. Чернышевского, можно узнать, что Ольга Сократовна на склоне лет любила вспоминать, как была «окружена молодежью, как перегонялась на рысак с великим князем Константином Николаевичем, закутав лицо вуалью, иногда опуская ее, чтобы поразить огненным взглядом, как он был заин-

тригован, как многие мужчины ее любили. “А вот Иван Федорович (Савицкий, польский эмигрант, Stella) ловко вел свои дела, никому в голову не приходило, что он мой любовник... Канашечка-то (*Чернышевский – Г. М.*²) знал: мы с Иваном Федоровичем в алькове, а он пишет себе у окна”» [цит. по: 4, с. 334]. Интересен отзыв М. Кузмина на описанное в книге В. Пыпиной, который он сделал в своем дневнике 1934 г.: «Все-таки какой гурманизм и роскошь... И дурила, конечно, даже не без Захер-Мазоха, – тоже гурман не последний, как она в алькове с любовником, а муж здесь же у окна пишет. И ссоры с родителями, и постоянное требование денег, и потом старость, богадельня, и огненный взгляд, и розы в волосах, опять кавалькады, лодки и тройки, Павловск» [4, с. 122].

«Гурманизм и роскошь», взгляд на жизнь как на вечно длящийся праздник – всё это первый акт вердиевской оперы, поставленный в пространстве «реальной жизни». (Правда, отметим, что сама Ольга Сократовна в своих «поведенческих практиках» вряд ли сознательно руководствовалась какими-то «культурными моделями»). В таком случае художественное и нехудожественное не поддаются строгой дифференциации. Реальный персонаж (Ольга Сократовна, которой посвящено произведение: *«Посвящается моему другу О. С. Ч.»* [9, с. 7]) и персонажи вымышленные – романнный и оперный – по логике интертекстуальности как способа письма образуют сложную семантическую конструкцию.

Таким образом, «Травиата» как интертекстуальный элемент выполняет соответствующую функцию не только в тексте романа, но в «тексте жизни» автора. И тогда «личный пример» манифестируется как «образец для подражания», некая идеальная модель, которая и явлена в четвёртом сне Веры Павловны. Он семантически связан с предыдущим: в нём, как и в третьем, героиня слышит голос Бозио-Виолетты [9, с. 275].

Традиционно интерпретируемый как «картина светлого социалистического будущего», четвёртый сон представляет собой результат «травиатизации» всей страны, всего общества:

² Г. А. Морев, составитель и редактор цитированного издания (дневники М. А. Кузмина) [4].

*«У подошвы горы, на окраине леса, среди цветущих кустарников
высоких густых аллей воздвигся дворец.*

– Идем туда.

Они идут, летят.

Роскошный пир. Пенится в стаканах вино; сияют глаза пирующих. Шум и шепот под шум, смех и, тайком, пожатие руки, и порою украдкой неслышимый поцелуй. – “Песню! Песню! Без песни не полно веселье!” И встает поэт. Чело и мысль его озарены вдохновением, ему говорит свои тайны природа, ему раскрывает свой смысл история, и жизнь тысячелетий проносится в его песне рядом картин» [9, с. 277].

Вся эта сцена напоминает начало вердиевской «Травиаты». Под впечатлением «ряда картин», далее увиденных Верой Павловной во сне, А. Герцен написал Н. Огареву: «[Чернышевский] оканчивает фаланстером, борделью. Смело» [цит. по: 5, с. 179]. И так, «первый» акт вердиевской оперы превращается в «четвёртый», вечно длящийся счастливый сон, в некое предчувствие будущей жизни. Именно тогда становится понятной и легко объяснимой притягательная сила «рассказов о новых людях» – носителях «новой» морали. Отметим, что исходная – «оперная» – модель этой этической парадигмы, как и её подлинная сущность, в исследованиях советской поры не выявлялась и, соответственно, в школе во время изучения романа не транслировалась.

Хотя современниками, для которых и опера Дж. Верди, и А. Бозио, и «личная жизнь» революционеров-демократов – факт повседневного существования – понималась адекватно. Показателен фрагмент из «книги для учителя» М. Пинаева [6]. «Благородство и духовную красоту героев Чернышевского хорошо поняли передовые читатели. Все потуги блюстителей нравственности из аристократического общества нейтрализовать своей клеветой революционное воздействие романа на читателей оказались напрасными. Хорошо высмеял их поэт В. С. Курочкин: “Я знаю одного 90-летнего старичка... недавно женившегося на тринадцатилетней девочке... Он выхватил роман Чернышевского из рук молодой жены и пропел ей на голос «Хуторка» Кольцова следующий романс:

Молодая жена,
Ты «Что делать?» взяла,
Эта книга полна
Всякой грязи и зла.

Брось зловредный роман,
В нем разврат и порок,
И поедем канкан
Танцевать в «Хуторок»!

Если иметь в виду, что канкан в те времена считался непристойным танцем, а «Хуторок» – название петербургского загородного рестораника, то нравственный облик хулителя романа станет совершенно ясным» [6, с. 136–137].

Сталкиваясь с какой-то важной жизненной проблемой, просвещённый читатель выстраивает парадигму её решения, используя названия произведений русских классиков. Мол, нужно установить, «кто виноват?», а потом уж определять: «что делать?». При этом всякий, «что-то сделав», оказывается перед новым вопросом: «где лучше?». Кстати, именно так называется роман Ф. Решетникова – младшего современника Н. Чернышевского. Так вот, «90-летний старичок», умудрённый жизненным опытом, справедливо считал, что его молодой жене лучше быть в «Хуторке» с канканом, чем дома с романом «Что делать?» в руках.

Сегодня – в начале XXI в. – в пору окончательной «травматизации» жизни, то есть распространения представления о ней как о вечно длящемся празднике (например, именно такова идеология «культуры гламура»), уроки любви, полученные героями Н. Чернышевского, не кажутся столь радикально революционными. Исчерпав свой нравственный и общественный потенциал, в наши дни роман интересен как результат важного художественного эксперимента. Он привлекает высоким уровнем концентрации разнообразных культурных кодов, определение которых возможно благодаря применению различных интерпретационных механизмов, в частности, интертекстуальных.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вайль П., Генис А. Родная речь. Уроки изящной словесности [Текст] / П. Вайль, А. Генис. — М. : Независимая газета, 1995. — 190 с.
2. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1857–1872) [Текст] / А. А. Гозенпуд. — Л. : Музыка, 1971. — 334 с.

3. Крпоткин П. А. Записки революционера [Текст] / П. А. Крпоткин. — М. : Мысль, 1990. — 527 с.
4. Кузмин М. А. Дневник 1934 г. [Текст] / под ред. Г. А. Морева / М. А. Кузмин. — 2-е изд., испр. и доп. — Спб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2007. — 416 с.
5. Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский – человек эпохи реализма [Текст] / И. Паперно. — М. : Новое литературное обозрение, 1996. — 207 с.
6. Пинаев М. Т. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» [Текст] : Коммент. : Кн. для учителя / М. Т. Пинаев. — 2-е изд., доп. и испр. — М. : Просвещение, 1988. — 303 с.
7. Тихолаз А. Радянська та пострадянська міфологія у світлі філософії міфології [Текст] / А. Тихолаз // Дух і Літера. — 1998. — № 3–4. — С. 84–91.
8. Тургенев И. С. Письма [Текст] : в 18 т. / И. С. Тургенев // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в 30 т. — М. : Наука, 1987. — Т. 4. — 767 с.
9. Чернышевский Н. Г. Что делать? [Текст] / Н. Г. Чернышевский. — Л. : Наука, 1975. — 872 с.
10. «Что делать?» Н. Г. Чернышевского [Текст] : Историко-функциональное исследование. — М. : Наука, 1990. — 248 с.
11. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф [Текст]. — М. : РИК «Культура», 1993. — 464 с.

УДК 78.071.1 : 782.1 (44) “18”

Вера Мовчан

«ФАУСТ» Ш. ГУНО: МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ И РЕДАКТОРСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

«Фауста» Ш. Гуно традиционно связывают с рождением жанра французской лирической оперы. И, как показывают отечественные источники, посвящённые творчеству французских композиторов второй половины XIX в., именно по «Фаусту» принято судить о характерных признаках указанного жанра в целом. В них чаще всего подчёркиваются такие особенности либретто французской лирической

оперы, как недостаточно глубокая трактовка литературного первоисточника, произвольность, «сниженность» его интерпретации, исключение идейно-философской проблематики произведения, сохранение в либретто лишь фабулы сочинения, ставшего его основой [1, с. 301; 2, с. 306; 11, с. 12]. Зарубежные исследователи, напротив, сравнивая литературный первоисточник «Фауста» и его либретто, не отказывают авторам в серьёзном отношении к философскому шедевр И. Гёте. Так, Г. Феррис пишет: «<...> Гуно преуспел в непревзойденной степени в области выражения характеров и символичности образов Мефистофеля, Фауста и Гретхен в музыке не просто красивой, но духовной, юмористической, утонченной и сладострастной, сообразно многообразным требованиям шедевра Гёте» [12, с. 152].

Закономерно возникает вопрос: на какой литературный источник опираются авторы прославленного оперного сочинения? Одному из либреттистов Ш. Гуно, М. Карре, принадлежит трёхактная *drame fantastique* «Фауст и Маргарита», написанная по мотивам первой части трагедии. С. Хюбнер прямо указывает на эту пьесу как на основу либретто «Фауста» и кратко характеризует её: «Обозначение стиля драмы Карре как “*fantastique*” и соединение главных героев в её названии даёт хорошее представление о содержании и тоне либретто» [21]. Однако исследователь отмечает, что в словесном тексте оперы были восстановлены «некоторые элементы» [там же] трагедии И. Гёте, которые в драме опущены. К сожалению, автор не уточняет, что именно было возвращено в оперу по сравнению с драмой М. Карре. Но из этой неполной информации явствует, что создатели оперного сочинения всё же пытались, насколько это возможно в рамках оперного жанра, приблизиться к литературному первоисточнику.

Существенно, что и драма М. Карре, и либретто оперы Ш. Гуно основываются на первой части трагедии И. Гёте, что само по себе предопределило существенную неполноту воплощения философской концепции веймарского классика. Поэтому их сравнительную характеристику необходимо проводить с учётом этого факта. Следует принять во внимание также нерешаемость задачи воплощения на театральной сцене всей сложности трагедии И. Гёте. Действительно, в условиях оперного жанра все перипетии сюжета и философские воспарения «вершины помыслов и чувствований великого

немца» [3, с. 5] не могли найти своего воплощения. В связи с этим необходимо отметить, что сам И. Гёте, по мнению А. Аникста, не мыслил «Фауста» как произведение, предназначенное для сцены: «Гёте не желал сковывать себя ограниченными возможностями театра того времени и, придерживаясь драматической формы, создавал “Фауста” как поэтическое произведение вообще». Исследователь приводит слова поэта, записанные им в «Анналах» за 1796 г.: «Неустанная совместная [*с Шиллером – А. А.*] деятельность и стремления, решительное намерение вдохнуть мощную жизнь в театр побудили меня вернуться к “Фаусту”, но при этом я еще больше отдалял его от театра, чем делал это раньше» [цит. по: 1, с. 138]. В основе сюжета гётевского «Фауста», отмечает литературовед, лежит не один жизненный конфликт, а «последовательная, неизбежная цепь глубоких конфликтов на протяжении единого жизненного пути» [там же, с. 5], или, говоря словами И. Гёте, «чреда все более высоких и чистых видов деятельности героя» [цит. по: 1, с. 15]. Такой план трагедии хоть и «позволил Гёте вложить в “Фауста” всю свою житейскую мудрость и большую часть исторического опыта своего времени» [3, с. 17], однако полностью противоречит всем принятым правилам драматического искусства. Представляется закономерным, что М. Карре и Ж. Барбье избрали для либретто оперы первую часть трагедии И. Гёте, преломив её духовное содержание под знаком этической идеи, очевидно, чрезвычайно близкой правоверному католику Ш. Гуно – победы добродетели и нравственности над грехом и соблазном. Заметим, однако, что пути прорастания этой идеи, связанные с логикой сюжетного движения и развитием центральных образов, в различных нотных изданиях варьируются, что затрудняет ясность представления о собственно авторском тексте общепризнанного оперного шедевра и, следовательно, о его содержании.

Напомним, что «Фауст» Ш. Гуно в том виде, в котором он шёл на советских сценах, представляет собой вторую редакцию сочинения, где разговорные диалоги первоначальной авторской версии были заменены речитативами, а спектакль обогащён балетом. Именно эта редакция послужила основой для издания партитуры оперы, поэтому с музыкой, написанной к первой редакции, мы ознакомиться не можем. Но либретто этой версии существует, и отличительные черты его

драматургии детально описаны Г. Исахановым [10]. Исследователь указывает на такие особенности первоначальной редакции: более рельефно выписан образ главного героя – Фауста; сильнее развит социальный план; иначе трактован Финал (меняются местами последние две картины).

Авторская редакция, по мнению исследователя, отличается от традиционной большей драматургической стройностью и логической обусловленностью отдельных сценических ситуаций. Однако, сообщает далее Г. Исаханов, по настоянию директора *Theatre Lyrique* И. Карвало, либреттисты значительно изменили словесно-сценарный текст оперы, хотя это и противоречило желаниям авторов сохранить его в первоначальном виде. Не менее страстно против требуемых переделок выступал и Ш. Гуно, но потерпел поражение, вынужденный, согласно Г. Исаханову, уступить требованиям «хозяина положения» [10, с. 119]. Возникший вариант – это и есть тот «Фауст», который завоевал оперные подмостки всего мира, и именно данная версия положила начало новому, подлинно национальному, жанру. Подчеркнём, что при всех «жгучих протестах» Ш. Гуно согласился на коррективы, внесённые в партитуру оперы, более того, учёл полученный художественный результат в своих последних опытах: в «Мирейль» и «Ромео и Джульетте». Кроме того, основная нравственная идея оперы – победа христианской добродетели над грехом и соблазном – была не просто сохранена, но получила более яркое и последовательное воплощение в образе Маргариты, который во второй редакции раскрыт более подробно. Следовательно, изменения, внесённые в первоначальную редакцию, были «благословлены» Ш. Гуно. Тем не менее, как свидетельствует изучение многочисленных клави́ров второй редакции оперы, изданных в Париже [18], Берлине [20], Лондоне [19], Милане [14], Бостоне [15], Нью-Йорке [16] и Москве [5; 6; 7; 8; 17]¹ во второй половине XIX–XX вв., отмечены значительными расхождениями как сценарного, так и словесного порядка, что не позволяет ответить на вопрос об инварианте текста второй редакции оперы Ш. Гуно.

Не меньшую путаницу вносит и авторская рукопись сочинения, датированная 1859 г. [13], что, учитывая распространённую в XIX в.

¹ В дальнейшем указывается только место издания.

практику изменений и купюр в оперном тексте, осуществлявшихся как с согласия автора, так и независимо от него или даже вопреки ему, также не позволяет со всей определённой установкой подлинность того или иного варианта. Таким образом, *цель статьи* – попытка скорректировать существующие стереотипные представления о хрестоматийной опере Ш. Гуно, выявив существенные сценарные и текстовые расхождения в различных её изданиях.

Первое отличие в обнаруженных версиях заключается в трактовке *структуры оперы*. В большинстве рассматриваемых клавириров и авторской рукописи номера «Фауста» структурированы в пять актов, однако в редакции Г. Шримера (Нью-Йорк) опера приобретает четырёхактную структуру благодаря объединению первого и второго действий. В московских изданиях 1955, 1976 и 1986 гг. опера также обретает четырёхактное строение вследствие присвоения первому действию наименования «Пролог». Именно в этом варианте «Фауст» изучается в музыкальных курсах советских и постсоветских учебных заведений, входя в актив общественного сознания.

Одним из существенных отличий клавириров становится расположение *сцены в храме* (*scène de l'église*), которую в русскоязычных изданиях по неизвестной причине именуют «сценой *перед* храмом». Она помещается либо в центр четвёртого действия, сразу после диалогической сцены Зибеля и Маргариты (Нью-Йорк, Париж, Милан, Москва), либо предстаёт в качестве драматического финала этого акта, следуя после сцены смерти Валентина (Лондон, Берлин, Бостон, авторская рукопись). В первом случае последним и самым страшным ударом для покинутой Маргариты становится проклятие и смерть брата, во втором – отречение от церкви. В свете основной идеи оперы и сильной религиозности композитора более логичным представляется второй вариант структурирования действия, тем более, что он зафиксирован в авторской рукописи.

Однако, если сцена в храме просто меняет своё местоположение в клавирире, то сцена Вальпургиевой ночи часто вообще опускается (Бостон и Лондон) либо выносится в приложение как необязательная для исполнения (Милан). Кроме того, в нью-йоркской, парижской и берлинской версиях и авторской рукописи Вальпургиева ночь предшествует сцене в тюрьме, а во всех московских клавирирах – предстаёт в ка-

честве финала оперы. Отметим, что в первом случае развитие сюжета в большей степени соответствует литературному первоисточнику: Фауст, предающийся развлечениям во владениях Мефистофеля, видит призрак Маргариты с кровавым следом на шее и, предчувствуя беду, устремляется к ней на помощь. Согласно данной версии, опера завершается бегством Фауста и Мефистофеля из темницы и апофеозом – хором ангелов, возвещающих спасение героини. Таким образом, именно торжество христианской добродетели становится ярким заключительным аккордом «Фауста» и подчёркивает ведущее значение в опере женского персонажа. Во втором случае (при помещении сцены Вальпургиевой ночи в финал) опера завершается драматической сценой видения Маргариты и ужасом раскаявшегося Фауста. Лишь в московском клавире 1986 г. финал трактован позитивно. Согласно ремарке, «Мефистофель пытается удержать Фауста, но тот уже не в его власти. Фауст устремляется вперед, расчищая себе путь шпагой» [7, с. 368]. Очевидно, что редактор оперы делает акцент на спасении главного героя, в чём можно усмотреть параллель с финалом второй части трагедии И. Гёте.

К сольным номерам, местоположение которых отличается в разных изданиях, относятся каватина Валентина из второго действия и романс Зибеля из третьего действия оперы².

В рассматриваемых изданиях *каватина Валентина* либо помещается в сцене ярмарки, следуя после диалога Валентина с друзьями, в котором он просит их защитить Маргариту (Москва, 1900 г., Нью-Йорк), либо помещается до указанного диалога (Москва, 1937, 1955, 1976, 1986). Однако в лондонском и миланском изданиях каватина вынесена редакторами в приложение как номер, не обязательный для исполнения, а в бостонской, парижской и берлинской версиях оперы и авторской рукописи – и вовсе отсутствует. В драматургическом отношении каватина Валентина очень важна. Во-первых, она обогащает новыми гранями образ героя, который в литературном первоисточнике появляется лишь перед сценой поединка с Фаустом. Во-вторых, номер становится первой характеристикой Маргариты – не случайно композитор помещает тему каватины в интродукцию

² Нумерация действий приводится согласно пятиактному варианту оперы.

к опере, где она звучит как своеобразный гимн любви, то есть ценности, ради которой Фауст, согласно опере, заключает сделку с Мефистофелем. Таким образом, отсутствие рассматриваемого номера во многих изданиях оперы значительно обедняет её содержание. Возможно, именно поэтому во всех известных нам постановках и записях оперы (а их около двадцати) каватина Валентина исполняется. Парадокс заключается в том, что в авторской рукописи она отсутствует, однако тема её в интродукции звучит. Складывается впечатление, что она оказывается источником каватины, а не наоборот.

Что касается *романса Зибеля* из четвёртого действия оперы, то редакторы помещают его либо в середину диалога Зибеля и Маргариты, в котором юноша утешает героиню в её горе (Бостон, Москва – 1955, 1976 и 1986 гг., авторская рукопись), либо в начало указанного диалога (Москва, 1900 и 1937 гг.). Первый вариант представляется более логичным, так как текст романса становится развёрнутым ответом на реплику Маргариты. Во втором же случае он превращается в аналог выходной арии, в то время как Зибель появляется на сцене уже в третий раз: экспозиционную сольную характеристику – куплеты – он получает в третьем действии. В миланском и лондонском клавирах романс вынесен в приложение, а в нью-йоркском, бостонском и берлинском – и вовсе опущен. Показательно, что, в отличие от каватины Валентина, которая сохраняется во многих постановках и записях оперы, романс Зибеля, а также и вся его диалогическая сцена с Маргаритой чаще всего купируются полностью (в качестве примера можно привести постановки в Ковент-Гардене 2004 г., Женевской опере 1995 г. и Чикагской опере 1977 г.). Подобное решение позволяет режиссёрам ярче подчеркнуть одиночество Маргариты.

Если сравнить диалогическую сцену Маргариты и Зибеля из четвёртого действия в разных клавирах, то в большинстве из них указано, что реплики героини подверглись сокращению. Однако расшифрованы они лишь в бостонском издании оперы [15, с. 152–153]. Этот речитатив важен, во-первых, потому, что он содержит единственное в опере упоминание Маргаритой Мефистофеля, в котором героиня высказывает свои опасения по поводу подчинения Фауста его воле (вспомним диалог Фауста и Гретхен о религии из трагедии Гёте, не вошедший в оперу [4, с. 269–271]). Во-вторых, в нём Маргарита

рассказывает о том, что ребёнок её умер во сне, то есть либреттисты избавляют героиню от страшного греха детоубийства, добавляя к ореолу её мученичества несправедливое осуждение.

К часто исключаемым из текста номерам можно отнести и два диалога Зибеля и Марты из третьего и четвёртого действий оперы (они опускаются во всех московских, лондонском, нью-йоркском и парижском изданиях). Первый диалог следует за «Сценой и квартетом» Мефистофеля, Марты, Фауста и Маргариты. В этой краткой сцене Зибель, вернувшийся в сад, чтобы признаться Маргарите в своих чувствах, встречает Марту, которая, занятая поисками скрывшегося от неё Мефистофеля, стремится скорее выпроводить юношу. В результате Зибель удаляется, приняв решение объясниться с Маргаритой утром. Этот эпизод не исполняется ни в одной из известных нам постановок и записей, однако имеет важное драматургическое значение: появление Зибеля в разгар любовных признаний Фауста и Маргариты могло бы дать совсем другой ход развитию действия. Таким образом, Марта, помешавшая этому, становится косвенно виновной в «падении» Маргариты. Второй диалог героев (перед хором солдат) более краток – в нём Марта объявляет Зибелю о приезде Валентина и просит его защитить Маргариту от гнева её брата. В авторскую рукопись оба диалога включены.

Последнее различие в указанных версиях касается характеристики образа Фауста. Речь пойдет о единственной разговорной, неомелодизированной, немелодизированной реплике в опере: кратком восклицании, которым герой прерывает издевательскую серенаду Мефистофеля, обращённую к Маргарите. Эта реплика обнаруживается в авторской рукописи, берлинском и бостонском изданиях, в московских версиях оперы 1955 и 1976 гг. Несмотря на краткость, она имеет большое значение для характеристики главного лирического героя оперы. Напомним, что поведение героя трагедии И. Гёте по отношению к Маргарите подчас явно не совпадает со сложившимися представлениями о нём как неутомимом искателе истины. Именно в сцене «Перед домом Гретхен» наиболее ярко показана вся глубина падения Фауста: он не только не прерывает Мефистофеля, когда тот поёт свою непристойную серенаду, но и хладнокровно убивает вступившегося за честь сестры Валентина, после чего уходит, чтобы без зазрения совести раз-

влекаться с ведьмами в Вальпургиеву ночь. В опере Ш. Гуно образ героя, при сохранении основных его черт, облагорожен. Так, в частности, в сцене у дома Маргариты оперный персонаж пытается остановить оскорбляющего Маргариту Мефистофеля, а убийство Валентина, по сути, происходит помимо его воли.

Выводы. Обычной практикой музыкальных театров при постановке оперных сочинений является изъятие из них либо перестановка целых действий, отдельных сцен, диалогов, реплик персонажей, то есть, попросту, купюры. Эти изменения, как можно увидеть из приведённого выше анализа, оказывают существенное влияние на идейную концепцию произведения. Множество смысловых линий либретто оперного шедевра Ш. Гуно при различной их компоновке создают, по сути, разные версии оперы. Следовательно, *содержание «Фауста» Ж. Барбье и М. Карре вовсе не сводится к развитию любовно-лирической линии*, как принято указывать в исследованиях, посвящённых опере. В ней представлена галерея выразительных с драматургической точки зрения персонажей, участие которых в сюжетных перипетиях позволяет либо высветить тот или иной смысловой поворот, либо обнажить те идейные планы, которые работают на основную мысль сочинения. Иначе говоря, как это ни парадоксально, изучение многочисленных версий «Фауста» Ш. Гуно позволяет нарушить известную инерцию восприятия этой оперы как произведения, не несущего значительного духовного заряда, и стимулировать её непредвзятое изучение. Вместе с тем, смысловая многоаспектность прославленного сочинения не препятствует его восприятию как первого образца нового национального жанра лирической оперы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аникст А. *Гёте и Фауст: от замысла к свершению [Текст] / А. Аникст. — М. : Книга, 1983. — 271 с.*
2. Бронфин Е. Ф. *Лирическая опера [Текст] / Е. Ф. Бронфин // Музыкальный энциклопедический словарь. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 306.*
3. Вильмонт Н. *Гёте и его Фауст [Текст] : [вступ. ст.] / Н. Вильмонт // Гёте И. В. Фауст. — М. : Художественная литература, 1969. — С. 3–23.*

4. Гёте И. В. Избранные произведения [Текст] : в 2 т. : пер. с нем. / И. В. Гёте. — М. : Правда, 1985. — Т. 2. : Фауст. — 702 с.

5. Гуно Ш. Фауст [Ноты] : [Клавир] : опера в 4-х д. с прологом / Ш. Гуно ; либр. М. Карре и Ж. Барбье ; пер. П. Калашиникова. — М. : Музыка, 1986. — 397 с.

6. Гуно Ш. Фауст [Ноты] : [Клавир] : опера в 4-х д. с прологом / Ш. Гуно ; либр. М. Карре и Ж. Барбье ; пер. П. Калашиникова. — М. : Музгиз, 1955. — 371 с.

7. Гуно Ш. Фауст [Ноты] : [Клавир] : опера в 4-х д. с прологом / Ш. Гуно ; либр. М. Карре и Ж. Барбье ; пер. П. Калашиникова. — М. : Музыка, 1976. — 399 с.

8. Гуно Ш. Фауст [Ноты] : [Клавир] : опера в 5 д. / Ш. Гуно ; либр. М. Карре и Ж. Барбье ; пер. П. Калашиникова. — М. : Музгиз, 1937. — 369 с.

9. Друскин М. История зарубежной музыки [Текст] : в 5 вып. / М. Друскин. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 4. — 528 с.

10. Исаханов Г. «Фауст» Гуно. Авторский замысел и сценическое воплощение [Текст] / Г. Исаханов // Вопросы оперной драматургии : сб. ст. / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. — М. : Музыка, 1966. — С. 118–144.

11. Левик Б. Французская музыкальная культура второй половины XIX века [Текст] / Б. Левик // Музыкальная литература зарубежных стран : в 5 вып. — М. : Музыка, 1980. — Вып. 5. — 392 с.

12. Ferris G. Great Italian and French composers [Text] / G. Ferris. — New York : D. Appleton and company, 1891. — 192 p.

13. Gounod C. Faust [Electronic resource] : opera [Partition] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier ; на фр. яз. — Режим доступа : http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=EN&f_typedoc=partitions&q=Faust. — Загл. с экрана.

14. Gounod Ch. Faust [Ноты] : drama lirico in cinque atti : [Vocal score] / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier ; trad. A. Lauzieres. — Milan : G. Ricordi & C, 1888. — 521 p.

15. Gounod Ch. Faust [Ноты] : [Vocal score] : lyric drama in five acts / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — Boston : Oliver Ditson & Company, 1864. — 236 p.

16. Gounod Ch. Faust [Ноты] : [Vocal score] : lyric drama in five acts / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier ; trans. Ch. Chorley. — New York : G. Schirmer, 1902. — 323 p.

17. Gounod Ch. Faust [Ноты] : [Клавиr] : opera en 5 Actes / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — Moscou : A. Gutheil, ценз. 1900. — 356 p.
18. Gounod Ch. Faust [Ноты] : [Partition] : opera en 5 Actes / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — Paris : Choudens Editeur, 1860. — 268 p.
19. Gounod Ch. Faust [Ноты] : [Vocal score] : opera in five acts / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — London : Boosley and co., [s. y.]. — 247 p.
20. Gounod Ch. Margarethe (Faust) [Ноты] : [Klavier] : Oper in fünf Acten / Ch. Gounod ; libr. M. Carré, J. Barbier. — Berlin : Ed. Bote & G. Bock, 1900. — 242 p.
21. Huebner S. Gounod, Charles-François [Electronic resource] / S. Huebner // The new Grove : Dictionary of music and musicians / Режим доступа : <http://intoclassics.net/news/2011-06-01-23530>.

УДК 78.072.2 : 782.1

Ирина Ефремова

БАЛ КАК МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В ПОСТАНОВКАХ ОПЕРЫ П. ЧАЙКОВСКОГО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

Среди различных социокультурных практик русского общества прошлых столетий одной из наиболее ярких и зрелищных разновидностей, безусловно, был *бал*. Синтетичность природы бальной практики, объединяющей в единое, цельное, логически продуманное действие музыку, слово, танец и сценическое действие, вызывала к себе большой интерес со стороны композиторов, который в различной степени реализовывался ими. И, прежде всего, в музыкальных жанрах с ярко выраженным театральным началом, синкретичность которых наиболее соответствовала бальной природе. Среди них одно из ведущих мест принадлежит *опере*.

Воплощение же в оперных сочинениях бальной практики как одного из знаковых явлений общественно-культурной жизни России минувших веков превращает бал в явление чисто художественного плана, способное доставить зрителям эстетическое наслаждение, сохраняя при этом историческую достоверность.

Подобный ракурс рассмотрения бала как определенной музыкально-сценической проблемы становится особенно **актуальным** в настоящее время, когда всё чаще появляются разнообразные нестандартные версии классических опер, в которых обращает на себя внимание тенденция всё большего отхода от академической традиции в сторону более «левых» радикальных постановок.

Основным **объектом** настоящего исследования является русский бал XIX ст., в качестве же **предмета** изучения выступают воплощения бальной практики в опере П. Чайковского «Евгений Онегин». **Цель данного исследования** заключается в рассмотрении бала как музыкально-сценической проблемы в постановках «Онегина»; ею обусловлена **задача** анализа проблемы режиссёрского воплощения сцен бала в разных композиторских версиях оперы. **Методологическую базу** работы составили труды А. Пушкина, П. Чайковского, Б. Асафьева, К. Станиславского, Б. Покровского, Г. Кристи и др.

Несмотря на изученность в современном музыкознании вопросов оперного творчества П. Чайковского в целом и оперы «Евгений Онегин» в частности, аспект рассмотрения последней с точки зрения музыкально-сценического воплощения в ней бальной практики на сегодняшний день является недостаточно изученным, а потому весьма интересным и перспективным.

В процессе работы над оперной партитурой композитор обязательно представляет себе особенности её сценической реализации, выступая, таким образом, одновременно и в роли оперного режиссёра. Последнее предполагает достаточно кропотливую работу автора по составлению определенного постановочного плана произведения, в котором чётко прописывается каждый номер, каждая мизансцена. В этом отношении П. Чайковский отличался особой педантичностью. Тщательность его труда над сценическим решением своих опер вызывает восхищение – композитор учитывает мельчайшие постановочные детали, подчиняя всё главной цели наиболее точного и полного раскрытия сюжета оперного произведения, его драматургической фабулы. По мнению П. Чайковского, опера – это, прежде всего, сочинение для театра, и, следовательно, музыка в ней должна быть подчинена обязательным законам сценического действия: «... Опера, не представленная на сцене, не имеет никакого смысла» [3, с. 30].

В этом контексте особенно показательным является постановочное решение отдельных фрагментов внутри оперного спектакля, изначально сценичных по своей сути, к числу которых принадлежат картины бала. «Евгений Онегин» П. Чайковского – один из ярких образцов воплощения бальной практики в оперном жанре. В аспекте заявленной темы данное произведение представляет интерес как демонстрирующее сразу два бала – в четвёртой (помещичий бал, устраиваемый Лариной в честь именин Татьяны) и шестой картинах (великосветский бал в одном из аристократических домов Петербурга).

Перед рассмотрением сценического воплощения картин бала остановимся на их общей характеристике. Итак, два бала – в имении помещицы Лариной и в доме петербургского сановника, – разнятся не только местом проведения, но и статусом собравшегося на них общества.

Очевидно, с рангом общества, атмосферой бала и драматургией происходящих на нём событий был связан выбор композитором бальных танцев, которые традиционно составляли организующий остов всего вечера. Так, музыкально-драматической основой IV картины стали *вальс* и *мазурка*, а фундаментом VI картины – *полонез* и *эко-сез*. При этом композиция бальных сцен основана на чередовании этих обязательных танцев с размещенными между ними, а также внутри них лирическими эпизодами, в которых и разворачивается само действие. В общей драматургии «Онегина» оба бала играют крайне важную роль, приобретая значение кульминационных сцен произведения. Так, в IV картине происходит ссора Ленского и Онегина, что прерывает бал на самом его пике – исполнение гостями мазурки постепенно «сходит на нет», так и не завершившись логическим репризным повторением блестящей основной темы. В VI картине – встреча Онегина с иной, повзрослевшей Татьяной, княгиней Гремой – приводящая к внутреннему «перелому» в состоянии главного героя, противопоставлена однообразию бального действия¹.

¹ Подробный анализ драматургии IV и VI картин представлен нами в статье «Директорские интерпретации бальных сцен из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» [2].

Подойдя к вопросу сценического решения рассматриваемых эпизодов, необходимо сделать акцент на авторском определении жанра «Онегина» как «лирических сцен», подчеркивающим интимный характер произведения. П. Чайковский, для которого лирико-психологический ракурс в этой опере был определяющим, настаивал на камерности постановки и отсутствии в ней внешне роскошных, эффектно-показательных моментов. Именно простота декораций спектакля, скромные масштабы сценической площадки и зрительного зала, по мнению композитора, должны были создавать особую атмосферу, наполненную теплом и сопереживанием.

Так, уже в самом начале работы над «Онегиным» постановка балльных сцен для П. Чайковского представляла собой определённую проблему, требующую верного и деликатного решения, которое позволило бы автору, не нарушив целостности лирического спектакля, «вписать» в общую композицию камерной оперы фрагменты, ей несвойственные, представляющие собой характерные черты диаметрально противоположного жанра – «большой» оперы. В одном из писем к К. Альбрехту сам композитор пишет: «Для Онегина мне ... нужна постановка не роскошная, но соответствующая времени очень строго; костюмы должны быть непременно того времени, в которое происходит действие оперы (20-е годы)...» [3, с. 115].

Как видим, для П. Чайковского в сценическом решении как оперы в целом, так и балльных сцен в частности, прежде всего, была крайне важна их историческая достоверность и предельная реалистичность. Так, костюмы участников обоих балов и исполнение ими обязательных танцев должны были строго соответствовать времени действия оперного спектакля, а также давать чёткое представление о месте проведения балов и их участниках. Однако, как подчеркивает сам Петр Ильич, для его «лирических сцен» роскошь постановки является совершенно неуместной, отвлекающей внимание зрителя от раскрытия основной лирико-психологической линии, что становится особенно заметным при постановке сцен бала. При этом отказаться от их реализации в «Онегине» П. Чайковский не мог, поскольку в общей драматургии произведения (согласно литературному первоисточнику) они, как уже писалось выше, выполняют «узловую» кульминационную функцию. Как же композитор решает данную пробле-

му? Ответ на этот вопрос мы находим в авторских ремарках клавира оперы, в которых П. Чайковский весьма ясно и точно выразил многие моменты своего режиссёрского видения спектакля. Так, по поводу картины бала у Лариных он пишет, что авансцена должна представлять собой «освещенную залу... Посредине люстра, по бокам кенкеты с зажжёнными сальными свечами. Гости *в бальных нарядах весьма старомодного фасона*² и среди них военные в мундирах двадцатых годов танцуют *вальс*. Старики сидят группами, любуясь на танцы. Маменьки с ридикюлями занимают стулья, установленные вдоль стен. Онегин с Татьяной, Ленский с Ольгой принимают участие в танцах. Ларина беспрестанно проходит по сцене с озабоченным видом хозяйки» [6, с. 144]. Предположительно, по замыслу композитора, танцы происходят в следующей зале, в глубине сцены, но, при этом, они должны быть достаточно хорошо видны зрителям. При такой постановке диалоги действующих лиц не заглушаются шарканьем танцующих, а центральная сцена картины – ссора Ленского и Онегина, – выходит более естественно и рельефно.

Сценография картины великосветского бала, согласно авторским ремаркам в клавире оперы, должна представлять «одну из боковых зал богатого барского дома в Петербурге». «Гости проходят *полонезом* через сцену». «По окончании полонеза гости усаживаются. Другие образуют группы и разговаривают между собой». «Онегин стоит у стены направо, близко к авансцене» [6, с. 226–236]. После слов Онегина: «Я возвратился и попал, как Чацкий, с корабля на бал!» [6, с. 239] гости начинают танцевать *экосез* (в первой редакции оперы экосез отсутствовал – он был написан композитором по просьбе директора императорских театров А. Всеволожского для постановки «Онегина» в Петербурге в 1885 г.). По окончании экосеза входит князь Гремин под руку с Татьяной... После ариозо Онегина «Ужель та самая Татьяна» вновь звучит экосез, во время которого Евгений убегает. Таким образом, экосез, традиционно завершающий балы, в данной картине выполняет функцию танцевального «обрамления» лирико-психологической сцены встречи Онегина и Татьяны. Сама же встреча разворачивается на фоне звучания одного из самых интимных

² Здесь и далее курсивы наши – И. Е.

танцев – вальса, раскрывающего подлинные чувства героев, которые «спрятаны» ими за внешне непрístupной холодной маской безразличия, и становящегося своеобразной музыкальной реминисценцией, «нити» которой восходят к IV картине.

Отсутствие роскоши в сценическом решении балльных сцен полностью компенсируется на музыкальном уровне – композитор мастерски выписывает танцевальные эпизоды, вплетая в них лирические сцены с участием главных героев, что придаёт картинам бала максимальную достоверность и правдоподобность. При этом сам бал становится всего лишь фоном для развития лирико-психологической линии, связанной с раскрытием чувств и эмоций Ленского, Онегина и Татьяны.

Непосредственное участие главных героев спектакля в исполнении балльных танцев IV картины выдвигает перед оперным режиссёром и балетмейстером проблему кропотливой работы с исполнителями партий Онегина, Татьяны, Ленского и Ольги по изучению балльного этикета и особенностей балльной хореографии. В VI картине данная проблема, в первую очередь, в её хореографическом аспекте, выражена менее значительно, поскольку, в соответствии с драматургическим замыслом, Евгений и княгиня Гремина на балу не танцуют.

Итак, мы подошли в «Онегине» к ещё одной важной задаче, логически вырастающей из проблемы балльной сценографии, а именно, к задаче максимально реалистичной игры участников бала. Безусловно, добиться таковой возможно только при условии тщательной работы с певцами-актёрами. В контексте балльных сцен предполагается, прежде всего, их умение вести себя в соответствии со светскими манерами того времени, а также умение исполнять обязательные балльные танцы – вальс, мазурку, полонез и экосез. По этому поводу П. Чайковский писал, что для постановки «Евгения Онегина» ему не столь важно, чтобы вокалист блестяще владел техникой пения, сколь необходимо, чтобы он был хорошим актером: «Для Онегина мне нужно вот что: 1) певцы средней руки, но хорошо промуштрованные и твердые, 2) певцы, которые вместе с тем будут просто, но хорошо играть...» [3, с. 115].

Вспомним, что в качестве исполнителей своей оперы композитор видел исключительно студентов Московской консерватории, которые ещё не были испорчены известностью и славой, у которых ещё не по-

явилось «этой омерзительной, пошлой рутины», пугающей П. Чайковского, по его словам, «больше всего» [3, с. 115]. Именно в исполнении молодёжи, как считал Петр Ильич, «Онегин» должен был обрести искренность, естественность и простоту выражения.

К сожалению, композитору, в силу объективных обстоятельств, не удалось принять непосредственного участия в сценическом воплощении своей оперы. На момент репетиционного процесса «Евгения Онегина» он жил за границей и руководил постановкой исключительно посредством писем к Н. Г. Рубинштейну и консерваторским друзьям, стараясь выразить свои желания и намерения. Однако это не повлияло на успех у зрителей первого представления оперы, в котором все требования композитора были выдержаны. По поводу премьеры «Онегина» П. Чайковский писал: «Постановка была весьма хорошая, и, по-моему, некоторые картины (в особенности картина деревенского бала) в этом отношении были безукоризненны. То же самое можно сказать о костюмах...» [7, 113].

Противоположный отклик опера получила у критики, которая выражала сомнение в её жизнеспособности. Несмотря на это, «Евгений Онегин» становился всё более известным, что привело к постановке спектакля на императорской сцене Большого театра в 1881 г. Сам П. Чайковский, находясь во власти предубеждения по поводу «несценичности» своих опер, не верил в успех: «... в Москве будет идти в Большом театре “Евгений Онегин”. Как я несчастлив по части исполнения моих опер! Насколько я уверен, что в “Деве” не будет достойной исполнительницы роли Иоанны, настолько же уверен, что в Москве не найдется ни Татьяны, ни Ленского» [7, с. 131]. Однако, принимая живое участие в репетиционном процессе, композитор постепенно убеждался, что постановка может быть весьма удачной. «“Евгений Онегин” пойдет в Москве при очень хорошей обстановке в Большом театре. Я радуюсь этому, ибо для меня очень важно разрешение вопроса: может, или не может эта опера сделаться репертуарной. Теперь решится, перейдет ли “Онегин” из частных домов на подмостки театра, или останется безраздельным достоянием частных обществ?» [7, с. 133]. Интуиция не подвела Петра Ильича – успех постановки «Онегина» на императорской сцене Большого театра в 1881 г. превзошёл ожидания не только самого композитора,

но и артистов во главе с театральной администрацией. В одном из писем к Н. Ф. фон Мекк П. Чайковский выразил своё полное удовлетворение увиденным: «Состоялось первое представление “Онегина”. Я выдержал сильный напор самых разнообразных эмоций ... Я имею полное основание быть вполне довольным знаками одобрения, которыми был приветствован. Исполнением и постановкой оперы я весьма доволен. Особенно же хороши были Онегин (Хохлов) и Верни (Татьяна). Бевиньяни (дирижер) вёл оперу очень ловко, и ему я более всех обязан её успехом» [7, с. 134].

В 1884 г. на постановку «Онегина» под управлением Э. Ф. Направника решился и петербургский Мариинский театр, условия которого диктовали особенный стиль сценического воплощения, изначально не приемлемый композитором и предполагавший богатство и эффектность внешней стороны спектакля в духе «большой» оперы. Дирекцией театра были заказаны роскошные декорации и костюмы, роли поручили известным певцам. Именно по настойчивой просьбе администрации Мариинки П. Чайковский сочинил для картины столичного бала новый номер – *эколез*. Успех этой постановки был однозначным – опера получила восторженные отзывы как публики, так и петербургской прессы. Великолепие постановки не смогло затмить истинных достоинств спектакля, главным из которых была музыка П. Чайковского. По поводу петербургской премьеры «Онегина» композитор писал: «“Евгений Онегин” прошел с успехом. Меня вызывали много и сделали овацию с поднесением венка. Исполнением и отношением ко мне дирекции и артистов я очень доволен. Лучше всех была Павловская (Татьяна) и Прянишников (Онегин). Среди моих опер наибольший успех имел “Евгений Онегин” в Петербурге; в течение 7 лет считалось, что эта опера, лишенная драматургического интереса, не может быть поставлена на большой сцене. В общем итоге Петербург доставил мне много счастливых минут и сладостное сознание настоящего успеха. Не знаю, что будет дальше, но судя по четырем блестящим первым представлениям, мой “Онегин” нравится петербургской публике и имеет настоящий успех, чего, признаться, я не ожидал» [7, с. 166].

Как видим, первоначальные опасения композитора по поводу «дурного влияния» на «лирические сцены» внешне роскошных мо-

ментов оказались напрасны. Доказательством тому явились постановки «Онегина» на сценах императорских театров. В контексте проблемы сценического решения именно бальных сцен заметим, что в упомянутых постановках они приобрели ещё большую реалистичность.

С течением времени, когда бальная практика, уйдя из общественно-культурной жизни России, превратилась в прекрасный отголосок прошлого, его культурно-исторический памятник, перед оперными режиссерами и исполнителями нового поколения возникла необходимость её реставрации в точнейших, мельчайших деталях, особенно актуальная в постановках XX–XXI ст.

Таким образом, рассмотрев проблему музыкально-сценического воплощения бала на примере IV и VI картин оперы П. Чайковского «Евгений Онегин», можно сделать следующие **выводы**.

В бальных сценах «Евгения Онегина» тесно переплетаются между собой внешне декоративная (декорации спектакля, костюмы героев), хореографическая и музыкальная линии. В двух рассмотренных автором статьи вариантах постановки спектакля (камерном и в духе «большой» оперы) наблюдается различное взаимодействие между обозначенными линиями. Так, первоначальная сценическая версия «лирических сцен» на первое место выдвигает прекрасную музыку П. Чайковского с её возвышенной изысканностью тона, блестящим изложением и полным соответствием не только лирико-психологическим переживаниям героев, но и требованиям, выдвигаемым к музыкальной составляющей бальных танцев. Две другие линии, требующие сценического воплощения, реализованы предельно скромно, без излишеств, но, при этом, достаточно реалистично.

При постановке «Онегина» в традициях «большой» оперы все три линии становятся равнозначными друг другу – эффектность и торжественность внешне-декоративного и хореографического решений полностью соответствуют великолепию музыкальной составляющей. Именно такое сценическое решение способно воссоздать всю красоту бальной практики XIX ст.

Обе версии ещё при жизни П. Чайковского доказали свою состоятельность и возможность сценического существования. Это понял и принял сам композитор, первоначально однозначно отрицавший возможность постановки своей камерной оперы на большой сцене.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского: избранное [Текст] / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1972. — 376 с.
2. Ефремова И. В. Дирижерские интерпретации балльных сцен из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» [Текст] // Мистецтвознавчі записки / [гол. ред. В. Я. Редя]. — К. : Міленіум, 2011. — Вип. 21. — С. 67–75.
3. Кристи Г. Работа Станиславского в оперном театре [Текст] / Г. Кристи. — М. : Искусство, 1952. — 284 с.
4. Покровский Б. Размышления об опере [Текст] / Б. Покровский ; [ред.-сост. М. Чурова, общая ред. И. Попова]. — М. : Сов. композитор, 1979. — 280 с.
5. Станиславский – реформатор оперного искусства [Текст] : материалы и документы / [сост. Г. Кристи, О. Соболевская, ред. Ю. Калашников]. — М. : Музыка, 1983. — 384 с.
6. Чайковский П. И. Евгений Онегин [Ноты] : Лирические сцены в 3 действиях, 7 картинах / П. И. Чайковский ; либретто П. Чайковского и К. Шилловского по одноименному роману в стихах А. С. Пушкина [Переложение для пения с фортепиано]. — М. : Музыка, 1970. — 294 с.
7. Чайковский П. И. О музыке, о жизни, о себе [Текст] / П. И. Чайковский ; [ред. И. В. Голубовский]. — Л. : Музыка, 1976. — 272 с.
8. Шольп А. Е. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского [Текст] : очерки. — Л. : Музыка, 1982. — 168 с.

УДК 78.071.1 : 786.2.083.6 (470)

Елена Белаш

ЖАНР СКЕРЦО В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Русская фортепианная музыка второй половины XIX ст. во всём её жанровом многообразии неоднократно привлекала внимание музыковедов прошлого столетия. Ей посвящены отдельные специальные исследования А. Д. Алексеева [1; 2], а также сфокусированная на фортепианном творчестве П. И. Чайковского монография А. А. Николаева [14]. Так, А. Д. Алексеев в своем капитальном 2-хтомном труде

даёт общую характеристику фортепианного творчества П. И. Чайковского, включая жанр скерцо. А. А. Николаев в своей монографии особо отмечает роль скерцо у Чайковского как одной из самостоятельных значимых жанровых групп. При классификации фортепианного творчества композитора, наряду с 4-мя основными группами сочинений (лирические миниатюры, пьесы в русском народном духе, фортепианные циклы и картины природы – крупные произведения концертного плана), исследователь выделяет скерцо в особую группу, так как они обладают своими специфическими чертами. Таким образом, А. А. Николаев усматривает нечто общее, объединяющее пьесы данного жанра у П. Чайковского, хотя, согласно его классификации, они и относятся к различным группам.

Среди трудов общеэстетического характера, касающихся жанра скерцо, назовем и монографические исследования Ю. Келдыша [9; 10], Ю. Холопова [17; 18], Л. Мазеля, М. Друскина [7], А. Сохора [16], Е. Царевой [20] и др. Глава, посвященная П. И. Чайковскому, в учебнике Ю. В. Келдыша содержит немало проницательных наблюдений. Многочисленные аналитические находки, ценные в аспекте темы данной работы, имеются также в исследованиях И. С. Драч [6] и Ф. Г. Арзаманова [4].

Впрочем, вопросы жанровой природы скерцо затрагиваются в них лишь косвенно. Так, Л. Мазель [11] не рассматривает подробно скерцо как жанр и форму. В то же время, существует ряд специальных музыкально-теоретических трудов, в которых поднимаются вопросы специфики формы скерцо в русской музыке исследуемого периода, в частности, работы Ю. Н. Холопова [17; 18], где среди прочих форм в творчестве П. И. Чайковского в контексте музыкальной науки его времени рассматривается и скерцо. Ю. Н. Холоповым дана развернутая характеристика формы скерцо у П. И. Чайковского: музыковед вводит новое по отношению к руководству А. Аренского [3, с. 62], понятие «подтемы» или «субтемы» скерцо [21, с. 43].

В то же время, изучение русской фортепианной музыки в жанровом аспекте по сей день не потеряло своей *актуальности*. Так, при всей несомненной важности перечисленных работ, ни в одной из них *не поднимается вопрос о специфике так называемого «русского скерцо»*.

Исключением является труд Ю. Н. Холопова. При рассмотрении «Камаринской» Глинки [17] автор отмечает, что форма этого сочинения (сложная 3-хчастная с масштабным контрастным трио), как и организующий её вариационный принцип, типичны для скерцо. И это не удивительно, поскольку первоначально «Камаринская» Глинки имела подзаголовок «Русское скерцо» [17]. Учёный характеризует скрытые глубинные истоки жанра «русского» скерцо в «Камаринской»: «Назвав сочинение “Фантазией на темы песен свадебной и плясовой”, Глинка более точно обозначил его жанр и форму, но одновременно скрыл фундамент его жанра и его формы. Ведь “русское скерцо” – абсолютно точное определение основы произведения: скерцо оно потому, что его главная часть, быстрая музыка, по отношению логических, структурных и гармонических функций, а также – по отношению жанровых оттенков – построена в соответствии с формой классического скерцо; а русское оно потому, что по своему материалу и по методу его развития (вариации) произведение это исходит от русской народной музыки» [17, с. 83].

Цель данной статьи – выявление обобщённой жанровой модели «русского скерцо» на основе его различных композиционных типов в фортепианном творчестве П. И. Чайковского.

А. И. Леман заметил: «Всякий композитор-мастер является также и теоретиком; теория запечатлена им в том, как он сочиняет свои произведения, а понятия отлиты в музыкальные формы» [19]. П. И. Чайковский – один из тех композиторов, к которым это высказывание можно отнести с полным основанием.

Очевидно, что название «Русское скерцо» использовано им в фортепианной пьесе ор. 1 № 1 В-dur отнюдь не случайно.

Поэтому мы сочли необходимым, обратившись к **объекту** нашего исследования – жанру скерцо в фортепианной музыке П. И. Чайковского, рассмотреть его **предмет** – скерцо П. И. Чайковского в конкретных композиционных проявлениях – в свете устоявшейся теории музыкальной формы. В связи с этим в работу вовлечен соответствующий научно-терминологический аппарат и сделаны наблюдения над формой скерцо в наиболее весомых музыкально-теоретических трудах и учебных пособиях исследуемого периода [3; 5; 12; 15]. **Аналитическим материалом**, позволившим произвести представленные в статье

обобщения, стали самостоятельные фортепианные скерцо П. И. Чайковского из ор. 1, 2, 7, 19, 21, 40, 51, 72. **Основные методы**, используемые в исследовании – сравнительно-аналитический и системный, базирующийся на типологическом подходе к избранному материалу.

Представляется необходимым решение следующих **задач**:

– охарактеризовать научный взгляд на скерцо в русской музыке XIX в., обобщив представления о нём как о категории формы в руководствах, источниках соответствующего периода;

– создать обобщенную жанрово-композиционную модель фортепианного скерцо П. И. Чайковского в соотношении с «учебной» моделью (по А. Марксу, Л. Бусслеру, Э. Прауту, А. Аренскому);

– проанализировать отдельные ценные наблюдения, соприкасающиеся с проблематикой статьи, в работах современных авторов, в частности, Ю. Холопова;

– выделить жанровый инвариант скерцо в качестве модели для последующего анализа фортепианных скерцо П. И. Чайковского.

Среди основ форм, по П. И. Чайковскому, важнейшими являются «коленный склад» (то есть песенная форма) и «ход» (или «переход»), о чём говорит Ю. Н. Холопов [19]. В качестве типов структуры эта пара терминов так же необходима в учении о форме, как в гармонии контраст «консонанс – диссонанс». «Ход» материально воплощает идею симфонизма, развития, перехода от одного состояния к другому. Этот метод свойственен не только симфониям, концертам, квартетам, но и, подчас, сказывается на мелких формах: «Охота» из «Времен года» или «Русское скерцо» ор. 1 № 1 В-dur; а также – в песенной природе вокальной музыки (например, в арии Иоанны из «Орлеанской девы»).

Обратившись к учебным пособиям XIX в., посвящённым теории музыкальной формы, мы обнаружим тот факт, что форма скерцо включалась почти всеми авторами в общую систематику музыкальных форм. Поэтому для выяснения специфики скерцо как категории не только жанра, но и формы, представляется необходимым воссоздать обобщённую описательную модель формы скерцо в соответствии с учением о композиции того времени. Последовательно сопоставив теоретические положения основных русскоязычных учебников и руководств по композиции второй половины XIX в. таких авторов,

как А. Маркс [12], Л. Бусслер [5], Э. Праут [15], А. Аренский [3], мы получили следующие *результаты*.

1. Структурные принципы скерцо. Согласно базовым учебникам [12; 5; 3], форма скерцо возникает как минимум при соотношении двух или трёх периодов-частей (где третья – повторение первой части) или двух или трёх пар частей. Вторая пара частей называется в этом случае «трио», а третья – «трио II», при этом между ними возможен ладовый контраст (*minore, maggiore*). Как указывает А. Маркс [12, с. 286], подобным образом могут строиться менуэт или скерцо в крупной циклической форме (то есть «песня»¹, состоящая из четырех или шести частей, трио и повторение главной темы).

А. Аренский, рассматривая соединение двух «песен» в сложную «песню» в скерцо (то есть песенную форму с трио), отмечает субдоминантовое, одноименное или параллельное соотношение тональностей первой и второй (то есть трио) песен. По Л. Бусслеру, доминантовое соотношение между основными двумя частями скерцо является нетипичным: «Трио в исключительных лишь случаях пишется в тоне доминанты, большею же частью – в том же тоне, в минорных пьесах – в одноименном мажорном тоне» [3, с. 62]. По поводу трио в скерцо в учебниках Л. Бусслера и А. Аренского имеется также указание на то, что иногда трио вместо совершенной каденции может завершаться половинной каденцией главной тональности [3; 5].

Во всех руководствах отмечается, что в скерцо может быть два трио. В таком случае, согласно А. Аренскому, порядок частей следующий: 1-я «песня», 2-я «песня», 1-я «песня» и опять 1-я «песня». При этом вполне возможны масштабные изменения основных частей. «Форма этого рода больше песни двух или трёхколенного склада, разнообразно модифицированная расширениями и сокращениями той, то другой части», – отмечает Л. Бусслер [5, с. 85]. Часто к сложной песенной форме прибавляется кода (дополнение), построенная на

¹ Категория так называемой «песни» является исходной структурной ячейкой теории формы XIX в. Под формой «песни» подразумевалась структура музыкального сочинения с одной главной основной мыслью (темой), которая представляется или в виде вполне законченного предложения или периода (с первым и вторым предложениями), или также в виде двух или трёх периодов – частей (при этом третья часть, в большинстве случаев, есть повторение первой) [12].

мотиве 1-й «песни» или на мотиве трио в главной тональности. Согласно А. Аренскому, кода обычно имеет форму расширенного предложения, заключающегося органным пунктом на тонике [3].

2. Жанровые признаки скерцо. Э. Праут, в отличие от А. Маркса и Л. Бусслера, описывает форму скерцо в её стилиевой эволюции. Так, скерцо от Й. Гайдна до Ф. Шопена включительно, по Э. Прауту, характеризуется трёхчастной формой, современные же «новейшие» скерцо могут иметь любую форму (в качестве примера приводится скерцо из 9-ой симфонии Бетховена как приближающееся к полной сонатной форме) [15, с. 273]. Исследователь впервые обращает внимание читателя на жанровые признаки скерцо, выявляя свойственные ему типичные образность, характер и метрические особенности, отмечая, в частности, как нововведение Л. Бетховена, сочинение скерцо в ином размере (2/4, 6/8), чем менуэт (3/4), из которого оно развилось [15, с. 44]. Таким образом, Э. Праут значительно расширяет границы изучаемого понятия, рассматривая скерцо не только как структуру, но и как жанр.

Проанализировав все фортепианные пьесы П. И. Чайковского, относящиеся к жанру скерцо, а именно: «Русское скерцо» ор. 1 № 1 B-dur, Скерцо ор. 2 № 3 (из «Воспоминаний о Гапсале») F-dur, «Вальс-скерцо» ор. 7 A-dur, «Юмористическое скерцо» ор. 19 № 2 D-dur, «Скерцо» ор. 21 № 6 As-dur, Скерцо ор. 40 № 11 (из «12 пьес средней трудности») d-moll, «Менуэт-скерцо» ор. 51 № 3 Es-dur, «Скерцо-фантазия» ор. 72 № 10 es-moll (из «18 характеристических пьес»), мы пришли к следующим обобщениям.

Специфика жанра скерцо в фортепианном творчестве П. И. Чайковского.

1. Композиционная схема. Между всеми фортепианными сочинениями П. И. Чайковского, имеющими заголовок «скерцо», наблюдается сходство в отношении композиционного плана. В целом их структура представляет собой неизменную схему **А В А** (где **В** – трио), что полностью соответствует общей теоретической модели формы скерцо: сложная 3-хчастная форма с трио² (которое композитор почти всегда симфонизирует).

² Чайковский отказывается от использования формы с двумя трио в своих фортепианных скерцо.

а. *Части А и В* – 3-частная «песня» с буквально повторенной экспозицией в репризе³ (заметим, что в трио повторение со знаками репризы не встречаются ни разу).

б. *Часть В* (трио) строится на новом материале и в новой тональности⁴. Это лирический центр, отличающийся камерностью и преобладанием низкого, «грудного» регистра в изложении музыкальной мысли. В крайних частях композитор фактурно уплотняет музыкальный материал, благодаря аккордам, гаммаобразным движениям, усиливая динамические оттенки. Трио значительно отличается от крайних частей, фактура темы становится более прозрачной, а также тема трио проводится поочередно в разных голосах. Иногда в этой части может меняться размер (например, в «Русском скерцо» происходит смена 2/4 на 3/4; в «Скерцо-фантазии» – 12/8 на 4/4).

с. *Связующие части («ходы», по Ю. Н. Холопову)* встречаются во всех скерцо и иногда могут быть достаточно развитыми, разработочными (например, «Вальс-скерцо» ор. 7, «Скерцо» ор. 21 № 6, «Скерцо-фантазия» ор. 72 № 10). Такого рода связующие построения часто располагаются между частями – чаще **В** и повторением **А** (**В св. А**); значительно реже между всеми основными частями скерцо (**А св. В св. А**).

Связка после трио обычно небольшая и воспринимается, скорее, как тональный переход к репризе. Нередко композитор вводит связку речитативного характера (с ремаркой «Речитатив» в «Русском скерцо» ор. 1 № 1 и Скерцо ор. 2 № 3 из «Воспоминаний о Гапсале») с темповым замедлением, задержанием, паузами между репризой и кодой.

Кода во всех проанализированных скерцо динамизированна. П. И. Чайковский строит коду либо на мотиве первой «песни» – «Русское скерцо» ор. 1 № 1 В-dur; Скерцо ор. 2 № 3 F-dur; «Скерцо» ор. 21 № 6 As-dur; «Скерцо-фантазия» ор. 72 № 10 es-moll, либо на мотиве трио в главной тональности – «Вальс-скерцо» ор. 7 А-dur; «Юмористическое скерцо» ор. 19 № 2 D-dur; Скерцо ор. 40 № 11 d-moll. Обычно её форма представляет собой расширенное предло-

³ С выписанным повторением или со знаками репризы ||: :||, как, например, в соч. 40 № 11.

⁴ О тональных соотношениях основных частей скерцо см. далее.

жение, заключающееся органичным пунктом на тонике. В «Русском скерцо» и «Скерцо-фантазии» кода значительно расширена, по своим масштабам приближаясь к отдельной части.

d. Для *тональных планов* проанализированных скерцо П. И. Чайковского характерно преобладание мажорных тональностей в крайних частях: В, F, A, D, As, d, Es, es. В трио встречаются как классические, предписанные всеми руководствами, тональные соотношения (одноименные, параллельные, субдоминантовые), так и некоторые другие, например, тональность VII ступени в миноре («Скерцо-фантазия» op. 72 № 10), III низкой ступени в мажоре (Скерцо op. 2 № 3).

Сравнивая результаты анализа фортепианных скерцо с вышеизложенными теоретическими представлениями, отметим, что, с одной стороны, скерцо Чайковского структурировано в полном соответствии с современной ему музыкальной наукой как сложная 3-частная песня с кодой: **ABA + coda**, где **A** и **B** представляют собой простые репризные трехчастные песни (хотя и с различным подходом к выписыванию повторов), а кода строится на материале основной темы или трио. С другой стороны, П. И. Чайковский придерживается индивидуальной композиционной модели скерцо, отказывается от двух трио и большое значение придает связующим частям – «ходам», которые нередко у него очень сильно развиты, смело вводит новые тональные соотношения между частями.

2. Как *жанрово-драматургическую особенность фортепианного скерцо Чайковского отметим*, что 6 из 8-ми произведений имеют дополнительные жанровые подзаголовки, такие как, например, «Скерцо-фантазия», «Менуэт-скерцо», «Вальс-скерцо», «Юмористическое скерцо», «Русское скерцо» и «Воспоминание о Гапсале», что, безусловно, вносит в сочинения черты программности, значительно усложняя и обогащая их жанровую природу.

a. *Тема* скерцо у Чайковского, как в классическом западноевропейском скерцо, всегда краткая, состоящая из ряда мотивов, объединенных общей остигато повторяющейся ритмической фигурой; тема может подвергаться ритмическому варьированию, усложнению (триоли, синкопы, пунктирный ритм, движение восьмыми, шестнадцатыми), обогащаться благодаря внедрению различных новых моти-

вов («субтемы», по терминологии Ю. Н. Холопова). Тема трио всегда ориентирована на песенный жанр, она более широкого дыхания, с замедленным, как правило, вдвое, ритмическим движением. В скерцо Чайковского задействованы не только традиционные трехдольные размеры – 3/8, 3/4, но и двух-, и *четырёхдольные размеры – 12/8, 6/8, 2/4.*

б. *Фактура фортепианного скерцо* своей развитостью, дифференцированностью и, при этом, нередко, масштабностью напоминает оркестровое письмо. Композитор активно использует приемы имитации звучания разных инструментов (струнных, деревянных духовых или даже звона бубенцов), мастерски воспроизводит различные штриховые особенности: это легкое отрывистое staccato, martellato, октавные пассажи, нередко ассоциирующиеся с переключкой различных оркестровых групп, а также приемы гармонической фигурации, гаммаобразные приемы, тонический органнй пункт, секвенции. Например, в «Русском скерцо» главная тема проводится в средних голосах и исполняется одновременно большими пальцами правой и левой руки. В фактуре трио, как правило, преобладают иные черты, связанные с влиянием жанров песни, романса, баркаролы.

с. *Национальное начало* проявляется во всех фортепианных скерцо Чайковского как на структурно-композиционном, так и на «синтаксическом» уровнях, проглядывая не только в особенностях тематизма, как, например в «Русском скерцо» ор. 1 № 1 B-dur, Скерцо ор. 2 № 3 (из «Воспоминаний о Гапсале») F-dur, «Скерцо-фантазии» ор. 72 № 10 es-moll (из «18 характеристических пьес»), но и во всех средствах музыкальной выразительности. В конечном счёте, оно определяет собою тот прочный незримый стержень, который позволяет говорить об индивидуально-стилевом преломлении западноевропейской традиции в жанре «русского скерцо» в творчестве П. И. Чайковского.

Выводы. Жанрово-структурная модель скерцо в фортепианном творчестве П. И. Чайковского в целом соответствует музыкально-теоретическим установкам XIX в., описывающим фактически классическую западноевропейскую схему скерцо (сложная трехчастная форма с трио), но обладает и своей спецификой. *Во-первых*, почти во всех фортепианных сочинениях П. И. Чайковского имеется дополнительный жанровый подзаголовок. *Во-вторых*, композитор отказывается

от двух трио, всегда используя только одно трио. *В-третьих*, особое значение П. И. Чайковский придает связующим частям, так называемым «ходам», в отдельных случаях значительно их развивая. *В-четвертых*, главные особенности тематического материала и его развития, фактуры, тональных соотношений фортепианных скерцо П. И. Чайковского обусловлены ярко выраженным национальным колоритом, национальной спецификой, которая продолжает линию, идущую от «Камаринской» М. И. Глинки. В частности, речь идёт об интонационной природе и специфике изложения и развития мелодического материала, базирующихся на народно-песенных традициях, а также о ладогармоническом «оформлении» и развитии тематизма (насыщенность гармонической ткани плагальностью, параллельным мажоро-минором и т. п.; вариационный тип развития, наличие секвенционных элементов), о связанных со всем этим особенностях фактуры (подголосочность).

Комплекс средств, используемых П. И. Чайковским в скерцо, объединяет в себе достижения М. И. Глинки, чётко наметившего пути развития жанров западноевропейской музыки на русской национальной основе, и авторские стилевые черты. Лирическое начало, связанное с распевностью и задушевностью мелодики народных песен, интонациями которых «питается» музыка П. И. Чайковского, становится тем важным фактором, который серьёзно повлиял на процесс рождения индивидуальной стилевой модели скерцо в творчестве великого русского композитора.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. *Русская фортепианная музыка от истоков до вершин творчества [Текст] / А. Д. Алексеев.* — М. : Изд-во АН СССР, 1963. — 272 с.
2. Алексеев А. Д. *Русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века [Текст] / А. Д. Алексеев.* — М. : Наука, 1969. — 391 с.
3. Аренский А. *Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки [Текст] / А. Аренский.* — М. : Музгиз, 1920. — 115 с.
4. Арзаманов Ф. Г. *С. И. Танеев – преподаватель курса музыкальных форм [Текст] / Ф. Г. Арзаманов.* — Изд. 2-е, доп. — М. : Музыка, 1984. — 97 с.
5. Бусслер Л. *Учебник музыкальных форм в 30 задачах с многочисленными примерами, упражнениями и отрывками классических произведений*

ведений, напечатанными в тексте для преподавания и самообучения [Текст] / Л. Бусслер ; [пер. Ю. А. Пухальской ; под ред. А. И. Юскевича-Красковско-го]. — СПб. : Бессель, 1883. — 244 с.

6. Драч И. Д. Шостакович в лоне Петербургской композиторской школы [Текст] / И. Драч // Науковий вісник : зб. наук. пр. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К. : НМАУ, 2007. — Вип. 6. — С. 292–299.

7. Друскин М. Иоганнес Брамс [Текст] / М. Друскин. — Изд. 2-е. — М. : Музыка, 1970. — III с.

8. Задерацкий В. Музыкальная форма [Текст] : [учебник] / В. Задерацкий. — М. : Музыка, 1995. — 544 с.

9. Келдыш Ю. История русской музыки [Текст] : в 10 т. / Ю. Келдыш. — Л. : Музгиз, 1947. — Т. 1. — 472 с.

10. Келдыш Ю. История русской музыки [Текст] : в 10 т. / Ю. Келдыш. — Л. : Музгиз, 1948. — Т. 2. — 389 с.

11. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм [Текст] : учебник / Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1967. — 752 с.

12. Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки [Текст] / А. Б. Маркс ; [ред. А. С. Фаминцына, пер. с 8 нем. изд.]. — СПб. : 1872. — 421 с.

13. Музыкальная форма [Текст] : учебник / [общ. ред. Ю. Н. Тюлина]. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Музыка, 1974. — 359 с.

14. Николаев А. А. Фортепианное наследие Чайковского [Текст] / А. А. Николаев. — Изд. 2-е, перераб. — М. : Музгиз, 1958. — 285 с.

15. Праут Э. Прикладные формы [Текст] / Э. Праут. — М. : Юргенсон, 1934. — 282 с.

16. Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин: Жизнь, деятельность, музыкальное творчество [Текст] / А. Сохор. — Л. : Музыка, 1965. — 882 с.

17. Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм [Текст] / Ю. Н. Холопов // Теоретические проблемы форм и жанров. — М., 1967. — С. 56–98.

18. Холопов Ю. Н. О системе музыкальных форм в симфониях П. И. Чайковского [Текст] / Ю. Н. Холопов // Советская музыка. — 1971. — № 2. — С. 65–94.

19. Холопов Ю. Н. Что же делать с музыкальными формами [Текст] / Ю. Н. Холопов // П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти / Научные

труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. — М. : МГК, 1995. — Вып. 12. — С. 54–64.

20. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений [Текст] : учеб. пособ. / В. Н. Холопова.* — СПб. : Лань, 1999. — 489 с.

21. Холопов Ю. Н. *Выразительность тональных структур у П. И. Чайковского [Текст] / Ю. Н. Холопов // Проблемы музыкальной науки.* — М. : Музыка, 1973. — Вып. 2. — С. 8–102.

22. Царева Е. М. *Иоганнес Брамс [Текст] / Е. М. Царева.* — М. : Музыка, 1986. — 382 с.

УДК 786.2.083.3(477) “19”

Елена Бондаренко

ФОРТЕПИАННАЯ ТОККАТА В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX СТОЛЕТИЯ

Токката является одним из наиболее востребованных жанров в истории фортепианной музыки. Возникнув в исполнительской практике более трёх столетий назад, токката и сегодня неизменно привлекает внимание как композиторов, так и слушателей. Подтверждением тому служат программы фортепианных концертов и то, что достаточно часто токката является обязательным произведением на фортепианных конкурсах.

Жанровая природа музыки всегда входила в область изучения музыковедения, но и сегодня нельзя считать теорию жанра завершённой. Живо реагируя на социальные факторы, изменения инструментария и музыкального языка, условия бытования сочинений, жанровая система постоянно видоизменяется [1; 7; 8; 12; 13; 14]. Тем не менее, исторически сложившиеся жанры сохраняют тот самый, скрытый в самом определении каждого из них, код, который и позволяет опознать конкретный жанр, несмотря на все его модификации.

Природа жанра токкаты предполагает демонстрацию технического совершенства исполнителя: энергии движения и метrorитмической пульсации, блеск виртуозности. Это качество обусловило актуальность старинного жанра и в фортепианной культуре XX в.

В самом начале прошлого века появляется сразу несколько произведений, в которых по-разному трактуются не только токкатный жанр, но и звукоизобразительные возможности фортепиано. Это токкаты К. Дебюсси (из «Сюиты для фортепиано», 1901), С. Прокофьева (Токката op. 11, 1912) и М. Равеля (из сюиты «Гробница Куперена», 1917). Названные композиторы значительно расширяют содержательное наполнение механистически-виртуозной пьесы, сохраняя традиционные токкатные черты, создавая яркие концертные произведения.

В дальнейшем жанр токкаты и токкатность как средство музыкальной выразительности широко используются композиторами, представляющими различные стили и национальные школы, вплоть до нашего времени. В творчестве украинских композиторов XX в. жанр фортепианной токкаты развивается с особой интенсивностью¹, так как в нём находят преломление черты национального менталитета: интонационные и песенно-танцевальные особенности украинской музыки. Отметим, что, сохраняя основные признаки жанрового инварианта, украинская токката живо реагирует на изменения, происходящие в музыкальной культуре.

Однако в научной литературе вопросы трактовки жанра фортепианной токкаты в творчестве украинских композиторов остаются недостаточно изученными, что определяет *цели* предлагаемого *исследования*: проследить этапы развития жанра токкаты в творчестве украинских композиторов, выявить общее и единичное в его трактовках, определить основные направления модификации жанра. *Объект* изучения – украинская фортепианная культура XX в., *предмет* – модификация жанра фортепианной токкаты в творчестве украинских композиторов XX ст.

¹ Далеко не полный перечень произведений: «Токкатина» В. Косенко, «Гуцульская токката» А. Кос-Анатольского, «Токката» В. Филипченко, «Токката», «Токката-прелюдия» И. Шамо, «Токкатина» Ю. Щуровского, «Токката» И. Берковича, «Токката» А. Красотова, «Прелюдия, токката, канон» В. Станковича, «Прелюдия и токката» И. Карабица, «Токкатина» из цикла «Пять пьес» В. Сильвестрова, «Токката» М. Скорика, «Токката-поэма» Ж. Колодуб, «Киевский триптих» Б. Фильц, «Токката-кампана», Л. Шукайло, «Интродукция и токката» В. Птушкина, «Токката и мелодия» Б. Бувеского, «Токката» В. Филипченко, «Токката» Ю. Ищенко, «Токката» Г. Сасько.

По-видимому, первый образец украинской фортепианной токкаты появляется в творчестве Н. Лысенко. «Токката» Соль-мажор – яркое, самобытное произведение с характерными украинскими песенно-танцевальными интонациями и ритмами. Она входит в состав «Украинской сюиты» наряду с другими пьесами, представляющими барочно-классическую жанровую линию: прелюдией, курантой, сарабандой, гавотом и скерцо. Сюита была написана Н. Лысенко в 1869 г. во время обучения в Лейпцигской консерватории [9]. Можно предположить, что при написании данного цикла композитор преследовал две цели: самообучение посредством работы по классическому канону и создание первого образца жанра в украинской музыке. Такая двойственность обусловила и специфику композиторского решения, в частности, токкаты, в которой синтезированы старинные традиции и современные Н. Лысенко музыкальные тенденции [2].

От старинной токкаты (образцы которой находим в творчестве Д. Фрескобальди, И. Фробергера, И. С. Баха) взяты полифонические приёмы изложения музыкального материала, орнаментика, террасообразная динамика. От современной Н. Лысенко токкаты (вспомним «Токкату» Р. Шумана op. 7, 1833) – романтический тип фактуры, предполагающий широкое применение специфических виртуозных приемов (двойных нот, скачков и т. п.) и иное, *не-ударное*, понимание инструмента.

Связи с творчеством Р. Шумана не случайны, ведь консерваторские учителя Н. Лысенко (Э. Венцель, К. Рейнеке, И. Мошелес) поддерживали тесные творческие контакты с великим немецким композитором и активно пропагандировали его творчество. Очевидно, именно их влияние и обусловило тот факт, что в сочинении Н. Лысенко мы находим черты *новой* токкаты, в которой отчетливо прослеживается специфика концертного пианизма виртуозного плана [4; 2].

Интонационно произведение Н. Лысенко опирается на украинские национальные традиции: характерные для нашей музыки напевность и плавность приносят в звучание токкаты парадоксальные для этого жанра, лирические, нотки.

Таким образом, в токкате классика украинской музыки Н. Лысенко взаимодействуют сразу три составляющие, определившие пути развития жанра в творчестве украинских композиторов XX века:

– жанровый инвариант, сложившийся в барочной культуре – быстрый темп, остинатность ритмической формулы, чёткость артикулирования, динамичность развития;

– черты романтической токкаты, в которой фортепиано понимается как оркестровый инструмент, а фактура уплотняется;

– украинская музыкальная традиция с её опорой на песенно-танцевальные жанры.

Украинские композиторы первой половины XX в. проявляли большой интерес к фортепианной токкате и, ставя перед собой задачу пополнения национального репертуара (в том числе и педагогического), создали ряд произведений для юношества, среди которых – «Токкатина» В. Косенко из цикла «24 пьесы для фортепиано» (1936), «Токката» И. Берковича из цикла «30 легких пьес» (1938), «Две токкаты» И. Шамо (1947). В этих произведениях органично сочетаются все те черты, которые были намечены в «Токкате» Н. Лысенко: ясность формы, запоминающийся тематизм, опора на национальные музыкальные традиции, оркестровый тип звучания фортепиано. Фактурный комплекс удачно адаптирован для педагогических целей, что даёт возможность овладения специфичной для токкаты остинатной моторикой.

Произведения, написанные во второй половине XX в., отражают общие тенденции развития музыкальной культуры: стремление к полистилистике и поиску нового музыкального языка. Это токкаты В. Сильвестрова (из цикла «Пять пьес для фортепиано», 1961), В. Филлипенко (1968), Ж. Колодуб (1972), А. Красотова (1976), М. Скорика (1978), Б. Фильц (1982), Л. Шукайло (1994) и множество других. Характерной особенностью этих произведений становится модификация жанра, приводящая к возникновению жанровых микстов на основе токкаты.

Но основной корпус концертного и конкурсного репертуара пианистов всё же представляют токкаты, в которых основные черты жанра сохранены: произведения А. Кос-Анатольского, Ю. Щуровского, В. Косенко, И. Берковича, И. Шамо («Токката» *h-moll*), В. Филлипенко. Яркие, динамичные, цельные по форме (как правило, трёхчастные), передающие колорит народной музыки, эти токкаты сочетают особенности неоклассического и неофольклорного направлений [3].

Влияние неоклассицизма прослеживается в постоянстве ритмоформулы, ясности, соразмерности формы и достаточно прозрачной фактуре. Черты национального музыкального стиля проступают не только в опоре на характерные ритмические формулы и песенные интонации, но и в использовании специфических приёмов игры, восходящих к украинским народным инструментам.

Так, в «Токкате» А. Кос-Анатольского очевидно подражание звучанию трембит: длительное *мартеллато* чистых кварт и квинт создаёт тембровую имитацию пространственно объёмного звучания трембит. В токкатах В. Косенко и И. Берковича стилизация звучания бандуры создаётся за счёт иллюзии щипкового звукоизвлечения (авторская ремарка – *staccato sempre*), *арпеджирования* аккордов. Отдалённость линии баса от гармонического заполнения соответствует характерной технике игры левой руки бандуристов.

Подражание игре на цимбалах обогащает колорит звучания фортепиано в «Токкате» В. Филиппенко: быстрое и длительное повторение звуков путём чередования кистевых ударов по клавиатуре по типу тремоло, подражание движению палочек в *глицсандо*, которое осуществляется скольжением по струнам в хроматической гамме, двойное *мартеллато* с перекрещиванием рук.

Вопросы новизны жанровых решений как отражения проблематики жизненных процессов, усложнения художественного мышления становятся во второй половине XX в. весьма актуальными [5]. Незыблемые, казалось бы, рамки образных сфер, закреплённых за конкретными жанрами, становятся всё более размытыми. Композиторы либо вообще отказываются от жанрового определения своей музыки, либо создают новые жанры, объединяющие в своём имени уже существующие. Тяготение к смешанным жанрам М. Лобанова [8] отмечает как основную тенденцию жанрообразования в XX веке.

Так, произведения А. Красотова, Б. Фильц, И. Шамо («Токката-прелюдия»), Л. Шукайло («Токката-кампана»), содержание которых далеко выходит за рамки игровой моторности, представляют нам новый тип токкаты – жанровый микст. «Токката-прелюдия» И. Шамо сочетает драматичность и картинность изложения, сложность архитектоники и чёткость длинных линий музыкальных построений. Лавина октав, напряжение полиритмии, сложность гар-

монического языка, динамический накал – всё подчинено созданию образа, ассоциирующегося со стихией народного бунта. Импровизационность развития музыкального материала помогает, при достаточно мощном звучании, сохранить живую непосредственность высказывания. Многочисленные повторы тем усиливают энергетический накал музыки.

Произведение А. Красотова совмещает жанровые принципы токкаты и полифонических вариаций. Это удивительный синтез: виртуозно-моторная пьеса формируется многократным проведением темы и средствами полифонической техники. Тема излагается в обращении, уменьшении, ракоходно-инверсионном увеличении, контрапункте основного и инверсионного проведения, в каноническом изложении и других вариантах. Мелодия обрастает кластерами, проходит в разных пластах фактуры. Заполняющий фактурный остигатный фон является дополнительным фактором развития из-за изменения своего интервального состава (от малых секунд до нон). Найденные средства обогащают токкату приёмами полифонического развития, утверждая идею трансформации темы как изменяющегося носителя образа [6]. Многократность повторения и модификации темы – один из ведущих принципов формообразования в жанре токкаты. В произведении А. Красотова тема сочетает свою мотивную интервалику в новых вариантах и комбинациях, демонстрируя многоликость (тема-коллаж, тема-хамелеон).

Огромный интерес вызывает такое воплощение жанра, которое, при самобытности тематизма и концепции в целом, формирует ассоциативные связи на уровне жанрового диалога [10]. «Токката-кампана» Л. Шукраило и «Токката» Б. Фильц из «Киевского триптиха» – виртуозные, драматичные пьесы, масштаб содержания и средства воплощения которых придают фортепианному произведению симфоническое звучание.

Новый тип токкаты представляют пьесы М. Скорика и В. Сильвестрова. Важнейшим фактором, определяющим их новизну, является расширение содержательного круга образов, индивидуализация подхода к его формированию. В «Токкате» М. Скорика становление музыкального образа осуществляется в процессе поиска и постепенного формирования темы, введения новых жанровых компонентов

по принципу коллажа. Прерывание движения и паузы заставляют вслушиваться, ожидать продолжения звучания музыки с напряжением. Основная тема воспринимается уже не как данность, а как нечто, обретенное в процессе развития музыкального материала. Рефрен (форма токкаты соединяет трёхчастность и рондальность), связка и первый эпизод носят черты фантазийности. Средний раздел – *meno mosso* – характеризуется развитием от речитативной декламационности на фоне ритмически заостренного остинато сопровождения к появляющимся затем элементам имитации танцевальных народных наигрышей. Заключительный раздел токкаты основан на традиционном комплексе: единый темп, сквозное динамическое, фактурное и тематическое развитие.

«Токката» В. Сильвестрова – это часть цикла «Пять пьес для фортепиано». Цикл состоит из «Прелюдии», «Токкаты», «Мелодии», «Хорала» и «Прерванной сонатины». В данном случае уменьшительное название не определяет степени сложности произведения. Это, скорее, взгляд автора на классические образцы сквозь призму сомнения в их значимости – одновременно и ретроспектива, и рефлексия [15]. Возможно, суть содержательной сферы токкаты определена посвящением Игорю Блажкову – другу и соратнику, замечательному дирижёру, лишившемуся возможности работать в Украине в связи с пропагандой сочинений современных композиторов.

Токката отмечена определённой двойственностью. В ней есть типичные проявления жанра: остинатность ритмоформулы, быстрое движение. Однако отсутствие единства темпа, энергии моторики, яркого динамического, фактурного и тематического развития свидетельствуют о воплощении рефлексивного круга образов. Автор использует серийную технику. Художественный метод, свойственный композиторам-авангардистам 60-х, воспринимается как отражение сложности процессов общественной жизни второй половины XX в. [11].

Таким образом, мы видим, что жанр токкаты стал для украинских композиторов XX ст. сферой, в которой синтезировались различные художественные методы и стили. Это обусловило эволюцию и трансформацию жанра, круг образов которого существенно расширился.

Токкаты украинских авторов по их жанровым решениям можно объединить в три группы:

- 1) токката неоклассического типа, обогащенная неофольклорными средствами;
- 2) токката – жанровый микст, созданная на основном токкатном комплексе с сохранением концепции виртуозной концертной пьесы моторного склада, обогащённая жанром-двойником;
- 3) токката авангардного типа, вобравшая в себя нетрадиционный круг содержания и средств его воплощения: токката-рефлексия, токката-коллаж, токката-ретроспектива.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке [Текст] / М. Арановский // Музыкальный современник. — М. : Сов. композитор, 1987. — Вып. 6. — С. 5–44.
2. Булат Т. Микола Лисенко [1842–1912] [Текст] / Т. Булат. — К. : Музична Україна, 1973. — 106 с.
3. Варуниц В. Музыкальный неоклассицизм [Текст] / В. Варуниц // Вопросы истории, теории, методики. — М. : Музыка, 1998. — С.1–3.
4. Гордийчук М. М., Костюк О. Г. История украинской музыки [Текст] / М. М. Гордийчук, О. Г. Костюк. — К. : Наукова думка, 1989. — 314 с.
5. Драч І. Художня індивідуальність композитора [Текст] / І. Драч. — Харків : Тимченко, 2010. — 13 с.
6. Клин В. Вступительная статья [Текст] // Токкаты для фортепиано [Ноты] / ред. В. Клин. — К. : Музична Україна, 1974. — Т. 4. — С. 5.
7. Кудряшов А. Теория музыкального содержания [Текст] / А. Кудряшов. — СПб. : Лань, 2006. — 14 с.
8. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр [Текст] / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 154 с.
9. Лысенко О. Н. Солнце украинской музыки [Текст] / О. Н. Лысенко. — К. : Музична Україна, 1967. — 18 с.
10. Мальченко А. «Чужое слово» в заглавии художественного текста [Текст] / А. Мальченко // Интертекстуальные связи в художественном тексте. — СПб. : Образование, 1993. — 76 с.
11. Савенко С. Послевоенный музыкальный авангард [Текст] / С. Савенко // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Арановский. — М., Государственный институт искусствознания, 1997. — С. 407–432.

12. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров [Текст] / О. Соколов // Проблемы музыки XX века. — Горький : Волго-Вятское книжное издательство, 1977. — 50 с.

13. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы [Текст] / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования. — Л. : Сов. композитор, 1983. — Вып. 3. — С. 129–142.

14. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм [Текст] / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964. — 159 с.

15. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве [Текст] / Л. Шаповалова. — Харьков : Скорпион, 2007. — 292 с.

УДК 78. 07 : 781.6 (477)

Римма Сулім

ПЕРШИЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ЖАННИ КОЛОДУБ ЯК ШЛЯХ ДО ТВОРЧИХ ВЕРШИН

Вершинними досягненнями у творчості Ж. Колодуб є вісім концертів для різних інструментів із симфонічним або камерним оркестром. До цього жанру, який вимагає найвищої професійної майстерності, композиторка звертається протягом усього життя. Нею створені два концерти для фортепіано, чотири – для струнних інструментів (скрипки, альту, віолончелі) та два – для духових (труби і гобоя)¹. Усі ці твори посіли значне місце у концертному та педагогічному репертуарі.

Музикознавці лише частково торкалися цього доробку Ж. Колодуб. Так, М. Черкашиною-Губаренко [14] розглядаються жанро-

¹ Це Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру (1971), Концерт «Драматичний» для труби і камерного оркестру (1986), Концертно для гобоя, струнного оркестру, клавесина та ударних (1988), Концерт для альту, струнного оркестру та фортепіано (1995), Концертно для фортепіано і камерного оркестру під назвою «Immagini fuggevoli» («Зникаючі образи», 1997), «Concerto doloroso» для скрипки та камерного оркестру з фортепіано (1998), Концерт для віолончелі та камерного оркестру (2004) та Концертно для віолончелі та камерного оркестру (2006).

во-стильові особливості обох фортепіанних, альтового та скрипкового концертів композиторки. Останній висвітлюється В. Заранським [4] у контексті розвитку жанру українського скрипкового концерту. Стисла характеристика першого фортепіанного концерту дається також у статтях А. Бутук, Г. Виноградова, В. Клина, Л. Раабена, І. Юдкіна [1; 2; 3; 5; 7; 11; 15]; концертів для духових інструментів – у працях Б. Мочурада, І. Палійчук, В. Посвалюка [8; 9; 10] та ін. Однак до цього часу жоден із цих творів окремо не досліджувався. *Мета* статті – проаналізувавши перший фортепіанний концерт Ж. Колодуб, визначити особливості його драматургії, образно-емоційного змісту, музичної мови та структури, його місце у творчості авторки.

Показово, що вже у першому зверненні до жанру інструментального концерту композиторка продемонструвала професійну майстерність і художню зрілість. Її Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру (1971) отримав високу оцінку науковців та виконавців. За висловом М. Черкашиної-Губаренко, цей «масштабний, ефектний, технічно досконалий, написаний сучасною музичною мовою» і дуже глибокий за змістом твір «може бути зарахований до кращих зразків цього жанру у всій українській фортепіанній літературі» [14, с. 15]. Як стверджує дослідниця, він спадкоємно пов'язаний із концертами С. Прокоф'єва, Г. Галиніна, Р. Щедріна, Б. Бартока та Б. Лятошинського. На думку ж піаніста Г. Дем'янчука, «по-справжньому захоплюючий твір Жанни Колодуб має абсолютно європейський рівень. Продовжуючи традиції концертів Б. Бартока, М. Равеля, Б. Бріттена, Четвертого і П'ятого [концертів] С. Рахманінова, він є гідною ланкою у цьому ланцюгу»². Безумовно, не кожному автору вдається досягти творчих вершин вже у перше десятиліття своєї композиторської діяльності!³

Прем'єра твору відбулась у березні 1972 р. у Колонному залі Київської філармонії у рамках VIII пленуму правління Спілки компози-

² З усного інтерв'ю автора статті з Г. Дем'янчуком після його виконання концерту Ж. Колодуб у Колонному залі Національної філармонії України 6 листопада 2010 р.

³ Відомо, що на той час композиторкою було написано близько десятка опусів: «Ноктюрн» (1964) і «Поєма» (1965) для флейти і фортепіано, Симфоніста № 1 (1966), твори для дітей у різних жанрах: фортепіанні цикли «Весняні враження» (1967) і «Звіринець» (1968), балет «Пригоди дівчинки Веснянки» (1969) та ін.

торів України. Його першими виконавцями були піаніст Є. Ржанов і Заслужений симфонічний оркестр України під орудою В. Гнедаша. Відгуки на прем'єру з'явилися тоді на сторінках журналу «Музика» [16] та газети «Культура і життя» [3]. Так, Г. Виноградов зазначав, що «фортепіанний концерт Жанни Колодуб показав неабияку піаністичну “хватку” композитора, його значні можливості в симфонічному жанрі» [3], серед позитивних рис твору називаючи цільність та органічність концепції, наявність цікавих конструктивних знахідок, яскраві образні і жанрові контрасти [3]. За спогадами Ж. Колодуб, після вдалого виконання її фортепіанного концерту відомі композитори А. Ешпай та Р. Бунін, які були присутні на прем'єрі, зацікавились твором і виявили бажання прослухати його ще раз у запису з партитурою в руках. При цьому А. Ешпай весь час здивовано повторював, звертаючись до авторки: «Звідки це у Вас?», а Р. Бунін порадив композиторці: «Що б Вам не казали про цей твір, ніколи не змінюйте у ньому жодної ноти»⁴.

Звернувшись до масштабного концертного жанру, композиторка зуміла розширити образну сферу своїх творів від дитячої тематики до філософських роздумів, від лірики і скерцозності – до драми. Очевидно, однією з причин успіху твору було те, що, як професійна піаністка, Ж. Колодуб дуже добре знала і відчувала особливості обраного жанру. Підготовчими етапами для творчого стрибка були також її спільна робота з Левком Колодубом над створенням двох танцювальних сюїт для симфонічного оркестру (1961, 1965) і самостійна праця над Симфонією № 1 для камерного оркестру (1966).

За ствердженням Л. Раабена, з кінця 1960 рр. «в українській концертній творчості намітився активний процес стилістичного оновлення жанру» [11, с. 35]. Твір Ж. Колодуб дослідник називає одним із показових прикладів концертів, в яких використання традиційних норм класичного симфонізму поєднувалося із сучасною технікою письма. В основі концерту лежить традиційне класичне співвідношення трьох частин: *Allegro–Adagio–Allegro*, однак, відповідно до особливостей драматургії, композиторка іноді відходить від їх типової структури. Так, у першій частині (сонатне *Allegro*) замість заключної партії –

⁴ З усних бесід Ж. Колодуб з автором статті.

вставний епізод, який продовжує ліричний образ побічної партії, у розробці відсутня традиційна каденція, а важливого драматургічного значення набуває самостійний токатний епізод. Досить незвичною є структура другої частини (АВА₁|С|А₂), яка має риси монологічності. В основі її лежить складна тричастинна форма, в якій тужливий монолог фаготу не тільки виконує роль вступу і завершення, але й відділяє перший розділ *Adagio* (АВА₁) від пошвавленого середнього (С). Конструктивною особливістю жанрово-гротескового фіналу (сонатне *Allegro*) є те, що в експозиції також відсутня заключна партія, а у розробці та кодї з'являються образно трансформовані теми другої частини (А, А₁ та С).

Перший фортепіанний концерт Ж. Колодуб належить до «симфонізованого типу» жанру, в якому розвиток музики заснований на використанні засобів симфонічної драматургії, принципів тематичної розробки та протиставленні контрастних образно-тематичних сфер. На відміну від концертів «віртуозного» типу⁵, у цьому творі розвиток тематичного матеріалу здійснюється солістом та оркестром спільно, що приводить до відносної рівноваги їх партій. У зв'язку з цим зростає не тільки роль оркестру⁶, але й окремих інструментів, яким нерідко доручаються важливі у драматургічному плані розділи. Наприклад, у першій частині тема побічної партії доручається англійському ріжку, а у крайніх розділах другої частини звучить соло фагота. Незвичним є й те, що у третій частині введений ударний інструмент хай-хет, який використовується у джазовій музиці. Подібні оркестрові ефекти служать композиторці для підкреслення виразності і переконливості створюваних образів. Як справедливо відзначає А. Бутук, концерт «вирізняється яскравою, технічно вишуканою фортепіанною партією, колоритною і виразною інструментовкою» [2].

Як і в інших творах «симфонізованого» різновиду, важливу роль у драматургії концерту Ж. Колодуб відіграють динаміка наскрізного симфонічного розвитку і принцип монотематизму, що поєднують три контрастні частини циклу з образними трансформаціями тем в єдину

⁵ Нагадаємо, що у концертах «віртуозного» типу фортепіанна партія виступає у ролі лідера, а оркестру належить переважно акомпануюча функція.

⁶ Концерт написаний для потрійного складу великого симфонічного оркестру, але автором створена версія і для парного складу.

монолітну структуру: «...у Жанни Юхимівни дивний конструктивний, навіть бетховенський склад розуму. Вона економно, але дуже майстерно використовує матеріал: з досить простого і, на перший погляд, непривабливого мотиву, який начебто нічого не передвіщає, композиторка вижимає максимум можливого, повертаючи його в різні боки. А у розробці навіть робить чудеса з однією темою. Саме це інтелектуальне і мужнє начало дуже привабило мене у цьому творі» – відмічає Г. Дем'янчук⁷.

Вже у першому інструментальному концерті Ж. Колодуб акумулюються характерні особливості музичної мови композиторки. Насамперед, широко використовуються квартові гармонії та різко дисонуючі акорди: «основний тематизм базується на квартово-терцевих інтонаціях. Це зумовлює гармонічні комплекси твору, вертикальною основою яких є септакорд, побудований з двох кварт, до яких додається третя, або інший інтервал-інтонація» [7]. Досить часто застосовується рух паралельними чистими квартами, тритонами, тризвуками та квартакордами, що надає музиці особливої терпкості й напруженості. Підкреслюють драматичну загостреність і кластерні структури⁸. Велике значення має у творі також поєднання неофольклорних тенденцій та принципів остинатної моторики і токатності, втілюваних із використанням новітніх композиторських технік (політональність, поліладовість, мінімалізм).

Важлива роль у концерті належить токатному тематизму, що немов сповнює музику стрімким бігом життя, пульсом часу. Багатоликість токатної моторики експонується у всіх трьох частинах, відтворюючи музичні образи широкого діапазону: “*perpetuum mobile*” у головних партіях першої та третьої частин, колючої агресивності – в їх розробках, імітацію дзвонів в експозиції та репризі першої частини, у середньому розділі другої, у розробці та кодї фіналу. Композиторка використовує практично усі різновиди токатності: гамоподібно-пасаажний

⁷ З усного інтерв'ю автора статті з Г. Дем'янчуком після концерту 6 листопада 2010 р.

⁸ Найбільш показовим прикладом цього є один із епізодів розробки першої частини (щ. 19–22), де протягом 18 тактів в оркестрі відбувається поступове нашарування дисонуючих звучань, в результаті чого на кульмінації формується і стверджується поліінтервальний семизвучний кластер.

тематизм або загальні форми руху, засновані на дрібній фортепіанній техніці⁹, *martellato*¹⁰, репетиції¹¹. Крім того, у творі зустрічаються усі приклади типових прийомів розвитку, що, як зазначає В. Кли́н, притаманні жанру токати: «використання принципів горизонтально-вертикального фактурного та поліфонічного варіювання, а також елементів контрастної поліфонії, інтервально-тематичної комбінаторики, тембрової драматургії та змінної ритмоактивності різних шарів музичної тканини» [6, с. 113].

Дослідники відносять токатність до іманентних якостей концертності у сфері клавішних інструментів. За думкою О. Цанк, «в епоху бароко “токатність” і “концертність” були синонімічними поняттями», а «в сучасній музиці відбувається відродження цієї синонімічності, про що свідчить цілий ряд творів українських композиторів» [13, с. 54]. У 1970 рр. до барочної традиції звернулася й Ж. Колодуб. В її концерті «одним із провідних принципів музичного розвитку стає остинатна моторність, яка найбільш рельєфно виявляється в партії фортепіано», – відмічає В. Кли́н [5, с. 219]. Прийом остинатності композиторка використовує не тільки у швидких, але й у більш повільних та ліричних епізодах. Головні тенденції розвитку жанру яскраво відбиває також друга частина Концерту, у якій помітні риси монологічності. Як зазначає В. Тимофєєв, уже наприкінці 1950-х прагнення композиторів розкрити складний духовний світ людини призвело у жанрі концерту «до посилення монологічності, до пошуку нових виражальних форм, нових типів драматургії, до виявлення національної характерності через використання інтонаційних особливостей фольклорних зразків» [12, с. 123].

Образний зміст концерту музикознавці трактують по-різному. Викликає подив занадто поверхова характеристика А. Бутук: «Музика твору сповнена жвавості, гумору, ніжності» [1]. Не можна повністю погодитись і з розумінням концерту Г. Виноградовим, який вважає, що «образний зміст його немов напоєний ароматом навколишнього

⁹ Не тільки в одноголосному і двоголосному звучанні, але й у сучасній фактурі «поліфонії шарів».

¹⁰ Розподіл окремих звуків або акордів між двома руками.

¹¹ Маємо на увазі не тільки повторення однієї ноти, але й остинатність багатозвучних акордів та кластерів.

життя, освітлений оптимізмом і радістю шукань, гумором і суто людською ніжністю. Створюється враження, що саме наша сьогоднішня дійсність, будні творчої праці народу запалили вогонь натхнення. Сучасність набула “матеріальну силу” в творчому процесі» [3]. Сьогодні таке трактування видається дещо обмеженим і навіть наївним. Тим більше, що вже у першій інтерпретації твору Є. Ржановим, на яке спирається рецензент, ми відчуваємо драматичну загостреність образних контрастів і навіть трагедійне забарвлення.

Глибокий зміст вбачає у цьому опусі М. Черкашина-Губаренко, яка відзначає, що «це справжній концерт-симфонія, проникнута енергією і токами буття, напоєна дзвонністю, шаленством діонісійської містерії». На думку дослідниці, у цьому творі панують настрої «майже язичницького обоження, всеперемагаючих сил життя», рояль тут «розсипається пасажами, тупочить і вигукує, пробуджуючи з підсвідомості заховані у генах згадки про стародавні обрядові дійства на честь таємничого жіночого божества, святої матері» [14, с. 15].

Аналіз концерту Ж. Колодуб дозволяє стверджувати, що у творі відображені переживання людини ХХ ст., яка у бурхливому вихорі шалених ритмів дійсності намагається не втратити високої духовності і знайти відповіді на вічні питання буття. У концерті відбивається діалектика життя в усьому його розмаїтті: із споконвічною боротьбою між добром і злом, темним і світлим началом, піднесеною мрією та жорсткою реальністю. Драматургія твору побудована на конфліктному протиставленні драматичної та ліричної сфер, кожна з яких має своє коло засобів виразності. Драматичні образи (як відбиття об’єктивної реальності) представлені темами токатоного плану, що трактуються у концерті двоїсто: як позитивне (творче) і як негативне (руйнівне) начало. Така амбівалентність тематизму закладена вже у багатозначності жанру токати. Очевидно, саме цим пояснюються різні і навіть діаметрально протилежні трактування образного змісту концерту. Змальовуючи ліричні образи (як віддзеркалення внутрішнього світу людини), композиторка відтворює особливості деяких жанрів українського фольклору як скарбниці мудрості й духовної краси народу. Ліричним центром циклу є друга частина, що сприймається як квітка між двома безоднями, а у крайніх частинах йде відчайдушна боротьба темного і світлого начал, духовного і бездуховного.

Запропонуємо один із можливих варіантів інтерпретації образно-змісту концерту. Найбільше драматургічне навантаження припадає на його **першу частину**, в якій антитези добра і зла набувають вражаючого контрасту. Негативний образ представлений двома напруженими, драматичними темами, які експонуються у невеликому оркестровому вступі. *Першу тему вступу*¹² можна охарактеризувати як лейтмотив зла, що стає однією з головних «дійових осіб» не тільки у першій частині, але й у фіналі, де «тема зла» остаточно стверджується. Завдяки використанню прийому поліфонічного нашарування¹³, динамічному наростанню від *pp* до *f* та розширенню регістрового діапазону майже до п'яти октав створюється враження, що зло активно і невідворотно насувається, ніби зростаючи на очах і завойовуючи усе більший простір. Показово, що на інтонаціях цього лейтмотиву будуються майже всі основні теми концерту¹⁴. *Друга тема* вступу являє собою закличні акорди мідних духових інструментів, які звучать рішуче, активно і навіть загрозливо¹⁵. Цей мотив, що сприймається як тема фатуму, також відіграє велику роль у драматургії першої частини, весь час нагадуючи про себе.

¹² Ця енергійна й зловісна тема, викладена у тривожному ритмі шістнадцятих та восьмих і подана спочатку у похмурому низькому регістрі на *pp*, розкручується, наче пружина: вона побудована на послідовності терцевого, квартового, квінтового і тритонового мотивів, кожний із яких, здіймаючись вгору, повертається до основного звуку.

¹³ Остинатно повторюючись, тема секвенційно просувається вгору з утриманням перших звуків кожної ланки, у зв'язку з чим відбувається накопичення дисонансів.

¹⁴ Перший терцевий мотив цієї теми, підсилений ударами литавр, відіграє велику роль у розробці першої частини, де панують негативні образи. Постійно повторюючись, цей грізний набат неначе підхльостує нестримне нашествя злих сил. На цьому ж терцевому мотиві будуються обидві теми токатного епізоду у розробці першої частини, а також теми, пов'язані з позитивними образами – лірична тема вставного епізоду першої частини та побічна партія фіналу. Велике значення у творі набувають також квартово-квінтові звороти, на яких побудовані теми фольклорного характеру. Так, із низхідного квартово-квінтового мотиву починається побічна партія першої частини, а висхідна квартова інтонація лежить в основі деяких тем з другої частини – соло фаготу (в епізодах *A*, *A*₁, *A*₂) та фортепіанної теми (*B*).

¹⁵ Такий образ створюється завдяки політональному поєднанню мінорних і мажорних тризвуків із збільшеними, а також дисонуючому звучанню двох терпких квартово-секундових акордів, які відстоять один від одного на велику нону. Верхівки цих акордів рухаються вгору по хроматизмах, що додає темі ще більшої напруженості.

Носієм позитивного начала і справжнім символом «всеперемагаючих сил життя» [14, с. 15] є тема *головної партії*, з появою якої музика насичується бурхливою енергією «вічного руху» та дзвонністю. Ця тема токатного плану за типом *perpetuum mobile*, викладена у партії фортепіано у високому регістрі на *f* у подвоєнні у квінтдециму, являє собою стрімкий біг шістнадцятих по звуках паралельних секстакордів із секундою вниз. При цьому на кожній долі такту імітується дзеленчання дзвонів. В оркестровому контрапункті звучить скерцозний мотив у неокласичному стилі, що нагадує прокоф'євські теми¹⁶.

Вже в *експозиції* обидві теми вступу і тема головної партії, як носії негативного та позитивного начал, вступають між собою у боротьбу, стикаючись у поліфонічному нашаруванні¹⁷. У процесі такої взаємодії відбувається образна трансформація тем. Спочатку на деякий час видозмінюється тема зла, зближаючись регістрово з темою головної партії та разом із нею імітуючи радісний передзвін. Але несподівано негативне начало здобуває перевагу, стверджуючи свою агресивну силу: подана у своєму первісному інтонаційному вигляді, але у ритмічному подвоєнні, перша тема вступу звучить у середньому регістрі фортепіано дуже впевнено, суворо і загрозово. Під впливом зростаючого образу зла значної трансформації зазнає і позитивна тема головної партії: переміщена у низький фортепіанний регістр і подана також у ритмічному подвоєнні, вона спочатку нагадує важку ходу, а далі, з поверненням у високий регістр фортепіано, ця тема, викладена прийомом *martellato* шістнадцятими, знов набуває рис дзвонності. Але, завдяки варіаційній зміні верхнього голосу, що починається з низхідної жалібною інтонацією великої секунди, тема головної партії сприймається як благання про допомогу¹⁸.

¹⁶ Скерцозність цієї теми з форшлагами і трелями, викладеної прийомом *staccato*, підкреслюється акцентованими секундовими кластерами у першій октаві, які разом із форшлагами у другій октаві також імітують дзвони.

¹⁷ Протягом 45 тактів тема головної партії та лейтмотив зла подаються у контрапунктичному поєднанні в різних партіях, перериваючись погрожуючим мотивом мідних духових інструментів.

¹⁸ При цьому тема зла, яка у контрапункті з головною партією знов дається у первісному вигляді, вже на повну силу буває в оркестрі, підтримуючись різким дисонуючим звучанням альтерованих акордів та підсилюючись зростанням динаміки, політональними нашаруваннями та збільшенням звукового діапазону.

Величезному напруженню та динамічності цієї частини протиставлені маленькі просвітлені ліричні острівки – надзвичайно виразні, ніжні і співучі теми *побічної партії* та *вставного епізоду*, що уособлюють у собі духовну красу людини, яка ніби ділиться найпотаємнішими думками. Ліричні образи розкриваються через відтворення стародавніх фольклорних традицій: у темі *побічної партії*, яка доручена англійському ріжку, відчувається зв'язок із українськими думами і голосіннями, а жанровою основою теми *вставного епізоду* є колискова. *Побічна партія* починається з кульмінації, спускаючись широкими ходами по чистих інтервалах кварта і квінти, що асоціюється з важкими зітханнями, а далі вільно рухається по звуках перемінного ладу, нагадуючи тужіння або благання. У виконанні англійського ріжка ця тема звучить особливо проникливо і самотньо, а фоном для неї стає прозоре й чисте звучання у високому фортепіанному регістрі двоголосної остинатної фігури квінтолей, що колихаються у зустрічному русі по розкладених квартакордах, підтримуючись тремолоючими струнними. Перед такою красою та ніжністю навіть зло стає безсилим і неначе завмирає: наприкінці *побічної партії* тричі повторюється друга тема вступу, яка у виконанні дерев'яних духових інструментів звучить тепер тихо і навіть задумливо.

Дилічна атмосфера зберігається у спокійній, лагідній та задумливій темі *вставного епізоду*, що викладена у прозорій чотириголосній фактурі, світлому фортепіанному регістрі на фоні висхідних кларнетних пасажів, які нагадують курликання птахів. В основі лаконічної та простої мелодії лежить терцевий мотив з подальшим оспівуванням тоніки, яке створює враження руху по колу. Тему неначе заколисують розмірені гойдання трьох інших голосів, що нагадують супровід українських колісанок. Задана ритмічна та фактурна формула повторюється майже без змін протягом 33 тактів¹⁹, створюючи ефект тривалого перебування у стані замріяності, ніжності й любові.

Перед розробкою тема *вставного епізоду* несподівано кардинально змінює своє обличчя: лише на мить (усього на три такти) вона стає грізною та жорстокою, перетворюючись із позитивного образу на не-

¹⁹ Багатократне повторення стислої музичної фрази з мінімальними варіаціями протягом тривалого часу можна розглядати як прояв техніки мінімалізму.

гативний. Така метаморфоза стає можливою завдяки монотематичним зв'язкам: тема вставного епізоду починається з того ж терцевого мотиву, що і лейтмотив зла²⁰. Перетворення теми сприймається як грізне попередження. Раптом все обривається, і уповільнено (авторська ремарка *meno mosso*) звучить соло фортепіано, сповнене роздумів, сумнівів і запитань. Та сама колискова тема вставного епізоду, яка щойно вибухнула спалахом гніву і злоби, тепер набуває сумного й жалібного характеру, стає розгубленою та безпомічною: подана знову у чотириголосній фактурі, вона підтримується хроматичними ходами в інших голосах і, перериваючись паузами, поступово завмирає.

Тишу, наче грім з ясного неба, руйнує початковий терцевий мотив з лейттеми зла, підтриманий грізними ударами літавр. Так починається *розробка*, що йде трьома хвилями. Безроздільно панують негативні образи, які вже у повній мірі виявляють свою агресивну, наступальну силу²¹. Під їх впливом трансформуються усі позитивні образи першої частини, які тепер навіть важко впізнати, бо вони стають такими ж грубими і спотвореними. Перша хвиля розробки, яка повертає до темпу *Allegro*, являє собою бурхливий оркестровий епізод, що асоціюється з раптовим буревієм із грозою та блискавкою. Він побудований на швидкому безперервному русі спочатку восьмими, потім шістнадцятими з використанням прийому *martellato* у низькому регістрі струнних інструментів. Стрімкий рух весь час динамізується грізним набатом літавр та підтримується висхідними віртуозними пасажами фортепіано. На цьому фоні в оркестрі кілька разів звучить початковий мотив трансформованої побічної партії, від ніжного та поетичного образу якої не залишилось жодного сліду: викладена тепер у мідних духових інструментів паралельними квартово-квінтовими акордами, вона сприймається як вигук відчаю та попередження про небезпеку. Далі з початковою інтонацією побічної партії виростає нова гротескова тема, що лякає своїм незграбним виглядом – немов гримасою зла²².

²⁰ У даному фрагменті негативний образ підкреслюється супроводом у вигляді різких та грізних зменшених септакордів та октавних ходів на квінту у низькому фортепіанному регістрі.

²¹ Як зазначає композиторка, увесь цей розділ навіяний згадкою про страшні воєнні роки [з усних бесід Ж. Колодуб з автором статті].

²² Ця тема, викладена у партії фортепіано паралельними квартакордами, які руха-

Найбільш вражає у розробці великий *токатний епізод*, який асоціюється з навалою грізної та страшної механістичної сили, що зносить усе живе на своєму шляху. Токатність трактується як втілення негативного, руйнівного начала, а фортепіано, якому доручена основна роль, використовується як ударний інструмент із сильним та чітким звуком. Цей епізод (із структурою АВА₁) складається з двох тем, викладених прийомом *martellato*, які остинатно повторюються протягом 73 тактів, зростаючи динамічно від *mp* до *fff* і зазнаючи варіантного розвитку прийомами інтервально-тематичної та ритмічної комбінаторики²³. Як не згадати принцип динамічної статичності, характерний для творів І. Стравинського! *Перша токатна тема* дуже проста і наче обрублена: верхній голос її мартелятною фактури обмежується репетицією на одному звуці і скандуванням висхідного мотиву малої терції²⁴. Ще більш впевненою і грізною є *друга токатна тема*, інтонаційно та ритмічно схожа із лагідною колісковою у вставному епізоді. Але яка трансформація з нею відбулась, і який спотворений вигляд вона має! Світле й лагідне звучання змінилось на чітке скандування сухих, коротких мотивів у низькому регістрі фортепіано, підтриманих жорсткими квартово-квінтовими акордами. Викладена прийомом *martellato*, тема звучить тепер уривчасто і грубо, вражаючи напористим рухом паралельних кварт у верхніх голосах та октав у нижніх²⁵. У контрапункті з другою токатною темою звучить життєстверджуюча тема головної партії, однак у виконанні струн-

ються переважно по хроматизмах і тритонах, звучить на фоні поступового нашарування кластерів в оркестрі. Використовуються також зростання динаміки від *p* до *fff* і контрастне співставлення регістрів: вже у першому проведенні теми діапазон звучання сягає шести з половиною октав (від *ля* субконтроктави до *ре* четвертої). Створюється враження, що зло накопичує негативну енергію, охоплюючи весь простір.

²³ Особливу винахідливість композиторка виявляє у постійній зміні метричної основи тем (перемінність розміру – 4/4, 7/8, 8/8, 5/8, 3/4, 4/8), акцентуючи різні доли такту, що надає музиці надзвичайної пружності, жорсткості та непередбачуваності.

²⁴ Тема наполегливо рухається вгору за допомогою прийому секвенції, кроком зміщення якої також є інтервал малої терції. Таким чином, протягом 20 тактів вона просувається по звуках зменшеного септакорду від великої октави до малої, а кожний початок секвенційної ланки відзначається грізним набатом литавр.

²⁵ У подальшому розвитку теми значно розширюється її діапазон та відбувається зростання динаміки від *p* до *ff*.

них інструментів стрімкий рух шістнадцятих вже не сприймається як радісний біг життя, а лише додає напруженості й тривожності, бо його заглушує жорстке звучання фортепіано. Зіткнення двох тем символізує боротьбу протилежних сил. Під впливом негативних образів трансформується і скерцозна тема, яка супроводжувала головну партію в експозиції: подана у політональному нашаруванні із зрушенням на малу септиму, вона стає гротесковою, асоціюючись з посмішками зла. Далі знов повертається перша токатна тема у підсиленому насиченому звучанні *ff* паралельних тризвуків і дисонуючих акордів. Різні елементи її мартелятної фактури звучать одночасно у двох тональностях – *C-dur* і *Fis-dur*²⁶. Контрапунктом до неї на фоні синкопованих секунд спочатку пронизливо верещить у мідних і дерев'яних духових інструментів ритмічно видозмінений лейтмотив зла, а потім «насміхається» скерцозна тема.

Трансформована *реприза* починається з лейтмотиву зла, поданому в оркестрі *fff*, октавно і ритмічно подвоєному четвертними на фоні тремоло секундних кластерів. У контрапункті з ним у високому фортепіанному регістрі звучить видозмінена тема головної партії у фактурі *martellato*, що сприймається як відчайдушний спротив навалу зла і, водночас, тривожний передзвін. Але несподівано у верхньому голосі її мартелятних фігурацій також починають настирливо дзеленчати інтонації лейтмотиву зла. Наступний епізод (*meno mosso*), побудований на трансформованій темі побічної партії (оркестрове *tutti* на *ff*), асоціюється з відчайдушними закликами про допомогу²⁷. Після її схвильованих вигуків двічі звучить заклична інтонація мідних духових інструментів – як лейтмотив злого фатуму, і наприкінці репризи лише на мить з'являється виразна та співуча тема побічної партії у своєму первісному, «людяному» обличчі у виконанні англійського

²⁶ Ця тема повторюється протягом 27 тактів, ритмічно змінюючись, зростаючи динамічно від *ff* до *fff* і просуваючись секвенційно по малих терціях вгору, від великої та малої октави до другої та третьої, наче накопичуючи енергію. Наприкінці розробки з неї вичленовується мотив малої терції, скандуючись протягом п'яти тактів на тлі тривожного передзвону в оркестрі.

²⁷ Ця тема викладена політонально: з неї виділяється початковий квартово-квінтовий мотив, який весь час повторюється, рухаючись то вниз, то вгору із зміщенням голосів на півтона.

ріжка. Але звучать лише її окремі інтонації, які перериваються паузами, і тема залишається незакінченою. Ці спогади про щасливу ідилію руйнуються із поверненням лейтмотиву зла, який у *коді* стверджується у тривожному передзвоні мартелютних фігурацій, викладених у високому фортепіанному регістрі. Так вже у першій частині беруть верх негативні образи.

Величезним контрастом до цього розгулу злих сил є надзвичайно прониклива музика **другої частини** концерту, яка має складну тричастинну форму (АВ_А₁|С|А₂). У ній знаходять подальший розвиток і розцвітають у всій красі ліричні образи, які дали перші паростки у темах побічної партії та вставного епізоду попередньої частини. Духовне багатство внутрішнього світу людини розкривається через звернення композиторки до різних культурних пластів. У першому розділі *Adagio* (АВ_А₁), який, за думкою Л. Раабена, «нагадує драматизовані монологи Д. Шостаковича» [11, с. 36], через відтворення особливостей українських дум та пісень-плачів²⁸ передаються душевні страждання і туга людини за прекрасним ідеалом. Після невеликого вступу струнних інструментів, за виразом самої композиторки, «дуже ніжно й самотньо плаче фаготік»²⁹ (епізод А), а далі голосіння підхоплюються партією фортепіано (епізод В)³⁰. Остинатне повторення і драматизація тужливої теми, яка неначе намагається вирватися з полону тяжких почуттів, нарешті приводить до яскравої кульмінації, що сприймається як прорив до світла й радості³¹. Але ці почуття посту-

²⁸ Від цих жанрів у монолозі фаготу, наприклад, запозичені речитативність, варіативність розвитку, переважання низхідних інтонацій, перемінний розмір (7/4, 6/4), використання мелізматики тощо.

²⁹ З усних бесід Ж. Колодуб з автором статті.

³⁰ В обох епізодах важливе значення набуває інтонація чистої квати, що утворюється як по горизонталі, так і по вертикалі. Саме з квартового мотиву (так званої «заплачки», характерної для дум) починаються обидва епізоди цього розділу. Крім того, в епізоді В розвиток здійснюється за рахунок поступового насичення фактури квартовими та квартово-секундовими акордами. Особливого жалю обом мелодіям додають висхідні ходи на зменшену квінту (в епізоді А) та зменшену квірту (В). Архаїчного звучання останньому епізоду надає також використання пентатонічного звукоряду.

³¹ На кульмінації у виконанні струнних інструментів звучить піднесена лірична мелодія, яка інтонаційно нагадує тему побічної партії з першої частини, оскільки побудована на тих самих квартово-квінтових мотивах.

пово згасають, і наприкінці *Adagio* (епізод A_1) похмуро і спустошено звучить дует фаготів, поданий у басовому регістрі.

У другому, пожвавленому, розділі (С) втілюється образ людських мрій та надій на щасливе майбутнє. Основна легка й граціозна тема, яка кружляє то вгору, то вниз по звуках гами М. Римського-Корсакова (тон-півтон), нагадує про щось фантастичне та примарне, солодкий сон або приємні спогади. Композиторка звертається до жанру ліричного вальсу, поетичний настрій якого звично асоціюється з відчуттям радісного сприйняття життя та юнацькою захопленістю. Однак вальсовість поєднується із дзвонністю: поступово тема насичується і дзеленчанням маленьких дзвіночків, в яких вгадуються навіть перегуки з інтонаціями українських веснянок, і калатанням великих дзвонів, що надають цьому епізоду лірико-епічного звучання. Взагалі звернення до традицій дзвонів, яке характерне для музики багатьох російських композиторів, у концерті Ж. Колодуб має велике драматургічне і символічне значення. Адже в усі часи життєдайна сила дзвонів була пов'язана з ідеями відродження та сприймалась як дарунок Небес, як глас Божий, що освячує та очищує простір, підносить і зміцнює душі людей, просвітляє розум і дає сили для життя. Показово, що на кульмінації розділу у партії фортепіано звучить трансформована «тема фагота» (з епізоду А), яка у викладенні насиченими квартово-квінтовими акордами, поданими у ритмічному подвоєнні на *ff*, також набуває епічного характеру та рис дзвонності. Але наприкінці другої частини концерту у скороченій репризі (A_2) соло фагота знов звучить самотньо і проникливо, а далі тема передається партії фортепіано, яке завершує розповідь задумливими акордами, що звучали у вступі. Таке повернення в атмосферу страждання і тужіння створює у цій частині своєрідну образну та структурну арку.

У жанрово-гротесковому **фіналі** концерту (сонатне *Allegro*) драматургічний конфлікт досягає найвищого рівня напруженості й загостреності. Негативні сили, зображені у гротесковому плані, продовжують наступ, а позитивні образи у процесі боротьби мужніють, стають активнішими і сильнішими. Після гучного й грізного звучання в оркестрі лейтмотиву зла, поданого у ритмічному та октавному подвоєнні і підсиленого дисонансами у супроводі, буквально вривається у бій життєстверджуюча *тема головної партії*, знов наповнюючи музику

бурхливою енергією «вічного руху». У порівнянні з подібною темою з першої частини, вона стає більш напористою та рішучою³². *Сполучна партія*, гротескова за характером, являє собою послідовність терпких квартово-секундових акордів, що рухаються по хроматизмах вниз. Їх ритмічна структура (чергування шістнадцятих і восьмих, які перериваються паузами) нагадує зловісний сміх. У контрасті з «негативними» темами на фоні остинатного руху шістнадцятих стогне і благає у високому фортепіанному регістрі *побічна партія*, яка асоціюється з українськими обрядовими піснями³³. Але у третьому проведенні вона набуває гротескового забарвлення завдяки використанню прийому *glissando* у струнних інструментів.

Справжній натиск негативних сил починається у *розробці*, яка являє собою великий токатний епізод, де токатність трактується як руйнівне начало. Спочатку в оркестровому епізоді у низькому регістрі з окремих мотивів поступово формується лейтмотив зла, який настирливо і грізно насувається, наче якась механістична сила. Далі ця тема, передана партії фортепіано, невпинно просувається вперед, завойовуючи усе більший простір³⁴. Цій негативній силі протистоять позитивні образи, які панували у другій частині. Спершу, наче легкий вітерець або примара, проноситься тендітна тема з її середнього розділу (С), що втілює образ мрії. У ній композиторка трансформує задану ладову основу, заповнюючи так звану гаму М. Римського-Корсакова дисонуючими секундовими кластерами. У боротьбу з лейтмо-

³² Ця токатна, викладена за типом *perpetuum mobile*, тема у партії фортепіано подібна до теми головної партії першої частини. Але у фіналі вона стає ще більш активною завдяки тому, що стрімкий рух шістнадцятими здійснюється тепер по звуках паралельних квартакордів та підхльостується восьмими, які теж «стрибають» по квартах або хроматизмах.

³³ Проста, невибаглива мелодія побічної партії нагадує українські шедрівки або колядки, а у повторенні низхідного терцевого мотиву вгадуються навіть інтонації пісні «Щедрик», відомої в усьому світі в обробці М. Леонтовича під назвою «колядка дзвонів». Напруженості й драматизму темі побічної партії надає арпеджований супровід шістнадцятих по звуках квартакорду, а також хроматизований підголосок, який разом із мелодією утворює гостре звучання різних дисонуючих інтервалів.

³⁴ Протягом усієї розробки, яка триває 131 такт, лейтмотив зла остинатно повторюється майже без змін, просуваючись вгору від звуку *сі-бемоль* великої октави до *мі* четвертої із зростанням динаміки від *mp* до *ff*.

тивом зла вступає також «тема дуету фаготів» (з епізоду A₁). Подана діатонічно у швидкому темпі у дзвінкому фортепіанному регістрі *f*, вона нагадує тепер українські веснянки. У першому проведенні ця тема підтримується красивою ліричною мелодією у виконанні струнних інструментів, а на кульмінації розробки набуває лірико-епічного та дзвоноподібного характеру, що сприймається як перемога позитивних сил³⁵.

У *reprizi*, на початку якої знов стверджується лейтмотив зла, усі теми подаються у гротесковому плані, що підкреслюється оркестровими ефектами. Наприклад, тему головної партії супроводжують глузливі форшлаги у струнних інструментів, а сполучна тема дається на фоні синкопованого звучання джазового ударного інструменту хай-хет, асоціюючись із мефістофельським сміхом. Побічна партія, передана дерев'яним духовим інструментам, спочатку звучить на фоні *glissando* у фортепіано та квартового мотиву у струнних, який наче передражнює її, а потім її гротескний образ драматизується завдяки фортепіанному супроводу, викладеному шістьнадцятими *martellato* з паралельним рухом тритонами.

У *kodi* знов звучить лейтмотив зла, окремі інтонації якого накладаються на ритмічну основу сполучної партії, що підсилює ефект зловісного сміху³⁶. Останній спротив цинічному утвердженню негативних образів здійснює тема, яка інтонаційно нагадує соло фагота з другої частини (з епізоду A). Її трансформований образ набуває надзвичайної богатырської сили, яка ніби зростає на очах, накопичуючи позитивну енергію³⁷. На цій кульмінації народжується нова могутня епічна тема, побудована на пентатонічному звукоря-

³⁵ Тема викладена у більш стриманому темпі (*meno mosso*) на *ff* в октавному подвоєнні у супроводі паралельних тризвуків та квартово-секундових акордів, що рухаються вниз по хроматизмах.

³⁶ Повторення цих мотивів переривається драматичними пасажами фортепіано, що рухаються шістьнадцятими спочатку вгору по розкладених квартово-секундових акордах, а потім хвилеподібно (то вгору, то вниз) по звуках зменшеного септакорду у октавному подвоєнні прийомом *martellato*.

³⁷ Перший мотив цієї теми, викладений у басовому фортепіанному регістрі в октавному подвоєнні, звучить могутньо та міцно, повторюючись дев'ять разів під грізний набат литавр, а на цьому фоні на зростаючій динаміці просуваються вгору терпкі синкоповані квартово-секундові акорди від малої октави до третьої.

ді, символізуючи перемогу позитивних образів, сила яких криється у національних коренях. Однак після цього знов грізно й потужно утверджується лейтмотив зла. Обидві ці різнополюсові теми викладені восьмизвучними квартово-секундовими акордами та звучать на *ff* у виконанні фортепіано разом із *tutti* оркестру. Цим самим автор твору підкреслює, що сили позитивних і негативних образів є рівними, а перемога у житті добра чи зла, духовності чи бездуховності залежить від кожного з нас. Останні бурхливі фортепіанні пасажі, які стрімко здіймаються вгору, обриваючись різко дисонуючим акордом, можна трактувати двоїсто: як остаточну перемогу зла або як відчайдушний протест проти цього. Це залишається вирішувати виконавцям і слухачам.

Висновки. Фортепіанний концерт Ж. Колодуб, який став першою творчою вершиною на шляху композиторки до професійної майстерності, відзначається масштабністю задуму та оригінальністю його втілення. Вже понад 40 років цей твір найвищого рівня виконавської складності постійно привертає увагу інтерпретаторів. У різні часи його з успіхом виконували відомі українські піаністи Є. Ржанов, В. Лебедев, В. Сагайдачний, Є. Басалаєва, О. Рапіта, Г. Дем'янчук, молодий композитор і піаніст А. Бондаренко та ін. Під керівництвом відомих диригентів В. Гнедаша, В. Кожухаря, С. Литвиненка, В. Сіренка, В. Жадько, В. Блінова та М. Лисенка перший фортепіанний концерт Ж. Колодуб звучав у виконанні Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України, Заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України та Державного академічного естрадно-симфонічного оркестру України. Порівняльний аналіз різних виконавських інтерпретацій концерту може бути предметом для подальших наукових досліджень.

Показово, що саме цей твір прозвучав на ювілейному концерті, присвяченому 80-річчю від дня народження Левка і Жанни Колодубів, що відбувся 6 листопада 2010 р. у Колонному залі Національної філармонії України. У драматично загостреній, підкреслено трагедійній інтерпретації піаніста Г. Дем'янчука і диригента В. Сіренка концерт Ж. Колодуб справив на слухачів велике враження і виявився співзвучним напруженій атмосфері початку ХХІ ст. Як відзначила музикознавець О. Галинська, «не дивлячись на те, що концерт був на-

писаний у 70 рр. минулого століття, він звучить сьогодні дуже свіжо і дуже сучасно»³⁸.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бутук А. На юбилейных вечерах (Ж. Е. Колодуб) [Текст] / А. Бутук // Советская музыка. — 1983. — № 4. — С. 111.
2. Бутук А. Творчість, дарована дітям [Текст] / А. Бутук // Музыка. — 1980. — № 3. — С. 26.
3. Виноградов Г. Перше виконання [Текст] / Г. Виноградов // Культура і життя. — 1972. — № 37. — С. 3.
4. Заранський В. Український скрипковий концерт [Текст] : навч. посібн. / В. Заранський. — Львів : Сполом, 2003. — 222 с.
5. Кли В. О некоторых тенденциях развития концерта для фортепиано с оркестром [Текст] / В. Кли // Кли В. О музыке. — К. : Муз. Україна, 1985. — С. 215–227.
6. Кли В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977) [Текст] / В. Кли. — К. : Наукова думка, 1980. — 314 с.
7. Кли В. Фортепіанні концерти [Текст] / В. Кли // Музыка. — 1974. — № 3. — С. 5.
8. Мочурад Б. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції [Текст] : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Б. Мочурад. — Львів, 2005. — 19 с.
9. Палійчук І. Український концерт для мідних духових інструментів (1950–2000): формування, усталення, модифікації жанру [Текст] : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / І. Палійчук ; ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України. — К., 2007. — 29 с.
10. Посвалюк В. Творчість українських композиторів у жанрі інструментального концерту (концерт для труби) [Текст] // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — Вип. 75. Композитор і сучасне соціокультурне середовище. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. — С. 235–251.
11. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. 1968–1975 [Текст] / Л. Раабен. — Л. : Музыка, 1976. — 80 с.

³⁸ З інтерв'ю з О. Галинською після концерту 6 листопада 2010 р.

12. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт [Текст] / В. Тимофеев. — К. : Муз. Україна, 1972. — 160 с.

13. Цанк О. До питання про втілення принципу токатності в сучасних українських фортепіанних концертах [Текст] / О. Цанк // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — Вип. 12. Історія музики в минулому і сучасності. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. — С. 53–59.

14. Черкашина-Губаренко М. Творчі дебюти Жанни Колодуб [Текст] / М. Черкашина-Губаренко : монографія. — К. : [Б. м.], 1999. — 24 с.

15. Юджін І. Мистецька творчість жінок [Текст] / І. Юджін // Музика. — 1975. — № 5. — С. 10–11.

16. VIII пленум правління Спілки композиторів України [Текст] // Музика. — 1972. — № 6. — С. 4–6.

УДК 786.2 (477)

Наталія Ревенко

КОМПОЗИТОРСЬКІ ТЕХНІКИ ЯК ЗАСІБ ВТІЛЕННЯ НОВОЇ СЕМАНТИКИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ КІНЦЯ ХХ СТ.

Період двох останніх десятиліть ХХ ст. в розвитку культури України позначений досить суперечливими процесами у фортепіанній галузі музичного мистецтва. Можливість засвоювати не лише національну спадщину, але й шукати власну естетичну позицію, репрезентувати твори не лише в країні, але й за кордоном, отримувати певну інформацію із будь-яких джерел, спілкуватись із зарубіжними колегами – все це зумовило «релятивність» композиторського процесу.

У фортепіанній творчості вітчизняних митців, як і в українській музичній культурі останнього 20-річчя минулого століття в цілому, спостерігаються тенденції до переосмислення норм і канонів художнього бачення, перебудова світоглядних настанов, картини універсуму. З одного боку, йдуть постійні пошуки нового в галузі засобів виразності, експерименти зі звуком, техніками письма, з іншого – стабільною залишається схильність до традиційних художніх рішень.

У зв'язку з цим, у вітчизняній культурологічній та музикознавчій науці постає проблема розуміння фортепіанної творчості українських авторів позначеного періоду з урахуванням композиторських технік і осмислення останніх як засобу втілення нової семантики.

Нові погляди щодо сучасного стану розвитку фортепіанного мистецтва представлено у роботах О. Пономаренко, Л. Ланцути, О. Фрайт. Проблематика дисертації О. Пономаренко сфокусована на виявленні основних тенденцій розвитку українського фортепіанного концерту 80–90 рр. ХХ ст. Музикознавцем подається періодизація історії розвитку цього жанру, виявляється сутність еволюційних процесів, їх характерні ознаки [3]. У роботах Л. Ланцути з позицій якісного аналізу співвідношення успадкованого і новаторського аналізуються українські фортепіанні сонати 70-х – початку 90-х рр. [1]. О. Фрайт у власних дослідженнях розкриває образно-емоційну природу програмності у фортепіанних творах українських композиторів ХІХ–ХХ ст. в зв'язках з народною пісенністю, літературою та європейськими мистецькими процесами [4]. У названих роботах упорядковуються системні підходи, що поєднують порівняльно-історичний, генетико-типологічний, історико-стильовий, жанрово-стилістичний методи. Однак композиторські техніки як засіб втілення нової семантики у фортепіанній творчості українських авторів кінця ХХ ст. ще не *поставали предметом спеціального дослідження*. Спостереження й узагальнення провідних тенденцій у використанні сучасних композиційних технік в окресленому контексті є *метою даної статті*.

У творчості вітчизняних композиторів 80–90 рр. виникають нові та розвиваються звичайні техніки композиції. Серед систем звуковисотних технік, що продовжують свій розвиток у названий період, представлені: *тональність*, яка функціонує як центральний елемент більшості гармонічних систем у творчості С. Бедусенка («Сюїта на теми російських народних казок»), М. Шука («Старі галантні танці»), В. Сильвестрова («Три п'єси»: «Багателі», «Гімн 2001 року», «Мелодія»); *модальність* – в широкому контексті тональності, частіше у вигляді мелодичних та гармонічних ладоутворень фольклорного походження («Карпатські фрески» Л. Дичко, «Гуцульська сюїта» О. Некрасова, «Прелюдії та фуги» М. Скорика), *серійне письмо* («24 прелюдії» Ю. Іщенка, «Замки Луари» Л. Дичко, «Ритурнелі» Л. Юріної).

Яскравим зразком використання техніки *пуантилізму* є фортепіанний цикл С. Зажитька «Доторкання». За словами композитора, музика даного опусу нав'язана інтересом до східних культур: китайського каліграфічного живопису та естетики японських поезій хоку, а загалом, до філософських ідей дзен-буддизму¹. Невеликі за обсягом три п'єси, як і японські тривірші, обов'язково вимагають від виконавця і слухача роботи уяви, співтворчості з композитором. Фактором їх поєднання стає афористичність, лаконізм висловлювання – вміння, перш за все, сказати багато, але скупими засобами.

Аналіз нотного тексту циклу з огляду на естетику китайського живопису доводить, що мистецтва музики й живопису мають точки дотику, що виявляється в орієнтації на певні пропорції. Це, у свою чергу, приводить до наявності синестетичних образів – зорово-звуккових. Графічне зображення музичної тканини у циклі «Доторкання» нагадує ієрогліфічні накреслення, які, на думку автора, повинні відобразити за допомогою своєрідної нотографії таємний смисл музики, начебто передати у звуках торкання кисті художника-каліграфа. Саме ці принципи є найважливішим орієнтиром формотворення п'єс. Вони відображають особливості композиторського розуміння часових орієнтирів, виступають в якості сполучної ланки між музикою і живописом. Музика в даному циклі стає мовою і формою втілення деяких фундаментальних структур художнього мислення, що знаходить своє вираження не стільки в динаміці смислів, скільки у специфічних просторово-рушійних утвореннях. З цього погляду, музичне і каліграфічне письмо є взаємодоповнюючими мистецтвами, тому що методи каліграфії втілюють подібні «передсміслові» структури, головним чином, у візуальних формах, які потенційно містять рухові асоціації. А в музиці – навпаки: рушійно-часова основа є домінуючою, а просторові уявлення існують у вигляді деякої «синестетичної аури», що супроводжує розвиток музичної тканини. Таким чином, потенційно каліграфія може знаходити своє «прочитання» у музиці, що й зустрічаємо у зазначених творах київського композитора.

¹ Особиста розмова автора статті з С. Зажитько (фестиваль «Два дні та дві ночі нової музики», Одеса, 2002 р.).

У пуантилістичній манері написана перша п'єса циклу. Нагадаємо, що пуантилізм, по-перше, є одним із крайніх наслідків тенденції до часового стискування, а, по-друге, він, як роз'єднання звукових елементів, є формою реалізації стереофонічного розшарування простору. Завдяки останньому звукові елементи, що перебувають у різних пластах глибинної перспективи, втрачають свій видимий у нотах ритм і вступають в інші часові відносини справді самостійних точечних одиниць структури. Але навіть у такому, «завуальованому», вигляді ці «точки» продовжують бути і частинами мотивів. У першій п'єсі циклу «Доторкання», за словами автора², виникає аналогія з мистецтвом китайських художників, які володіють манерою втілення образів-істин одним ударом кисті, однією, частіше незавершеною, лінією. Сполучення звуків об'єднуються в ритмоінтонаційні групи і створюють у своїй сукупності композицію цілого, чим викликають певні аналогії з китайськими ієрогліфами.

Нове розуміння просторово-часових відносин у творах українських композиторів втілюється завдяки *алеаторичним* засобам, переважанню агогічного начала й використанню його, передусім, у ролі головного змістово-конструктивного фактора (твори Л. Дичко, С. Зажитька, О. Некрасова, В. Рунчака, Г. Саська, М. Шуха, О. Щетинського та інших авторів). Провідного значення у творчості українських композиторів набуває локальна алеаторична форма («мала», «контрольована», «обмежена» алеаторика), яка являє собою побудову на основі алеаторики окремого розділу твору. В опусах із використанням контрольованої алеаторики вона екстраполюється на звуковисотні, метроритмічні, часом – на композиційні параметри. За допомогою обмеженої алеаторики у фортепіанному жанрі, зокрема, відтворюється імпровізаційність народно-інструментального музикування («Гуцульська сюїта» О. Некрасова, «Відгомін століть» Г. Саська). Іноді принцип «alea» поширюється на дії виконавців і учасників так званих «концертних акцій», перетворюючи музичний твір у свого роду стихійний «performance» (деякі твори С. Зажитька). Досить активно опрацьовуються такі техніки, як *сонорика* (найчастіше пов'язана з але-

² Особиста розмова автора статті з С. Зажитько (фестиваль «Два дні та дві ночі нової музики», Одеса, 2002 р.).

аторикою і зумовлена темброво-інтонаційним змістом – «Ось так!», «Герстекер» С. Зажитька, «Номо Ludens II» В. Рунчака) та *мікрохроматика* (репрезентована здебільшого окремими елементами й підпорядкована сонорно-алеаторному комплексу).

За останнє 20-річчя минулого століття в українській фортепіанній музиці набуває семантичного значення *електронна* музика, зокрема, одна з її ранніх форм – «tape music». Нагадаємо, що «tape music» – музика для магнітної плівки – є, по суті, продуктом «перехрещення» таких напрямків, як «конкретна музика» й, власно, електрона. «Tape music», з якою проводили свої експерименти французькі та американські композитори у 50 рр. ХХ ст., кардинально розширила межі художньо осмисленого звукового простору, дозволила актуалізувати як повноцінні елементи художнього цілого особливі акустичні феномени навколишньої дійсності. Твір «Selfreflection 1 for piano and tape» К. Цепколенко є спробою синтезувати ресурси акустичного й штучного (електронного) звукового середовища. У цьому творі внаслідок взаємодії звукового матеріалу, принципово відмінного за якісними характеристиками, створюється унікальне художнє ціле, в якому в музичній формі відображається глибинна проблематика сучасної епохи. В «Selfreflection 1» партія фортепіано є провідною і відтворює космос людської душі. Зміст конкретизується діалогом двох жіночих голосів, записаних на магнітофонну плівку. У висловлюваннях розкривається жахливий образ роздвоєної особистості, яка рефлексує, не може знайти ладу в житті, втратила розуміння сенсу існування. Не випадково різні фрагменти діалогічного тексту промовляються українською, російською, англійською мовами, а зміст запитань – про сутність буття, про життя і смерть, прекрасне й потворне – відповідає тематиці рефлексивного пізнання. Докладніший аналіз цього твору наштовхує на думку, що людина рефлектуюча є людиною внутрішньою у єдності двох її вимирів: душевному (психологія індивідуальності) і духовно-му (онтологія Буття).

Пошук «нової простоти», актуалізація найпростіших елементів музичної тканини знаходять певне вираження у творчості українських композиторів *minimal art* (О. Гугель, В. Польова), які засвоюють в такий спосіб світовий досвід – музику Дж. Кейджа, С. Райха, А. Рабиновича, Д. Скімовського («репетитивний метод»). Музичний

мінімалізм з'явився в межах найрадикальнішого авангардного напрямку – «експериментальної музики», який очолили Дж. Кейдж та його школа. Серед сутнісних рис мінімалізму – заперечення функціональних зв'язків в організації музичного цілого, а також наділення значенням первісних елементів музичної тканини (тиші, окремого звука, найпростіших акустичних сполучень). Звідси, мінімалізм концентрує увагу на звукові та його цілісності. Значущість звука зростає саме через те, що він існує окремо від функціональних завдань, постаючи будівельним елементом в логічній структурі. Така філософська і творча концепція мінімалізму і знайшла своє втілення у деяких фортепіанних опусах О. Гугеля. За словами самого композитора, його цікавить музика, в якій розвиток матеріалу або потрібен, але не до кінця можливий (всі комбінації потребують більше часу, ніж це припустимо для твору), або можливий, але не потрібен (як не потрібне дієслово в номінативному реченні) [2, с. 46]. Невеликі за обсягом п'єси – «Напливи та відливи», «Птахам, що відлітають», «Сніг іде», «Віддалені сигнали», «То Elise», «Зірки, що спускаються на землю» – написані з використанням репетитивної техніки. Нагадаємо, що репетитивний метод музичної композиції заснований на організації статичної музичної форми циклами повторювань коротких, функціонально рівноправних побудов. У п'єсах О. Гугеля слухач залучається до процесу, що поступово розгортається і минає в межах статичної форми, не прагнучи привести до нової смислової якості. «Поступовий процес» – одне із досягнень репетитивного методу. Якщо характер європейської музичної процесуальності, заснованої на розвитку, відповідав руху людської емоції, етапам внутрішнього життя, то в мінімалізмі він відповідає постійним та поступовим процесам, що відбуваються у природі, космосі й т. ін. Мінімалістична процесуальність не має нічого спільного з європейським «розвитком» та його «фінальною» логікою. Вона відторгає логіку «від – через – до», їй більш властиве «завжди у».

Так, у п'єсі «Напливи та відливи» музичним матеріалом О. Гугель обирає звукову структуру – *pattern* (*patterns* – модель, викрійка – Н. Р.), який складається з п'яти звуків. Композитор використовує у п'єсі «процес додавання» (*additive process*), що заснований на розширенні паттернів. У кожному наступному блоку (всього їх шість:

спочатку йде рух від першого до шостого блоку, далі – від шостого – повернення до першого) додається по два звука: перший блок складається із 10 звуків, другий – із 12 звуків, третій – із 14-ти, четвертий – із 16-ти, п'ятий – із 18-ти, шостий – із 20 звуків. До того ж, з додаванням звуків у блоках змінюється кількість тактів. Так, у першому блоці – вісім тактів, у другому – сім тактів, відповідно, у шостому блоці їх стане три. Потім від шостого до першого блоку кількість тактів знову наростає (від трьох тактів до семи). Кожен такт повторюється двічі. Безупинний рух із груп восьмими тривалостями протягом всієї композиції справляє враження хвиль, що то насуваються, то віддаляються. Навіть епіграфом до п'єси є слова О. Мандельштама: «Приливы и отливы рук, Однообразные движенья...».

Зазначимо, що в кожній з мінімалістичних композицій О. Гугеля присутні звукообразувальні моменти, на які вказують самі назви п'єс. Так, у п'єсі «Сніг іде» ритмічний малюнок імітує повільне кружлення химерних сніжинок. Ритмоформула у «Віддалених сигналах», що проходить поперемінно у всіх голосах, доповнюючись різними авторськими поясненнями, передбачає, за думкою композитора, уважне вслуховування в цей чотиризвучний мотив, який виникає то тут, то там. У п'єсі «Зірки, що спускаються на землю» відповідну картину змальовує мелодичний рух *A-dug*-ним тризвуком з верхнього регістру в нижній, який відбувається то одночасно, то почергово в партіях обох рук. Крім низхідного руху, фактура п'єси включає гамоподібні послідовності та репетиційні перегуки у партіях обох рук в середньому розділі п'єси. Названі композиції викладені у динамічному позначенні *«p»* – *«ppp»*. Це становить певні труднощі як для виконавців (тонко підібране туше), так і для слухачів – вміння глибоко вслуховуватися і створювати подумки потрібний художній образ, найбільш близький до авторського.

Нотографічний запис фортепіанних творів О. Гугеля відзначається новизною викладення і скупістю засобів фіксації звукового матеріалу. Так, на нотоносцях п'єс «Напливи та відливи», «Птахам, що відлітають» немає ключів, немає знаків, а кожній нотній лінійці відповідає нота, яку вказує композитор на початку твору. Фактура фортепіанної п'єси «То Elise» складається з партії акомпанементу, що рухається звуками T, S, D тональності *h-moll* (аналогічно однойменному

твору Бетховена /в оригіналі – a-moll/), та солуючого голосу, що варіюється у першому та п'ятому тактах відповідно до композиційної схеми. Схема є і у п'єсі «Птахам, що відлітають».

Назви більшості фортепіанних п'єс О. Гугеля вказують на процес руху, діапазон якого простягається від «споглядання» характеристик звукового потоку, що змінюється акустично, через захоплення швидкістю й безупинністю гри до філософського осмислення руху як засобу буття, як форми життя.

Відзначимо, що для останніх десятиліть ХХ ст. характерна тенденція зростання ролі *поліфонії* в композиторській творчості. Це зумовлено багатьма чинниками музично-історичного розвитку, серед яких – послаблення тональності, раціоналізація мислення, пошук нових ресурсів виразності та технологічних прийомів у спадщині минулого. Нагадаємо, що в українській фортепіанній музиці поліфонічні форми і жанри активно впроваджуються в композиторську практику з 50 рр. ХХ ст. Об'єктом творчих інтересів митців стають фуга, канон, інвенція, пасакалія, поліфонічні цикли. Сьогодні автори українських поліфонічних опусів спираються на структури і прийоми західноєвропейської поліфонії, привносячи в них під впливом різних течій музики ХХ ст., передусім авангардизму, нову техніку, стилістику, тематику, образи.

У «12 фортепіанних прелюдій та фугах» О. Яковчука широта художніх інтересів автора поєднується з глибиною задуму і майстерною технікою. Композитор належить до тих митців, які поглиблено студіюють пісенну культуру свого народу, її специфічні особливості, засвоюють головне з творчого досвіду старших колег. Однак основне для О. Яковчука – не цитування тих чи інших «канонічних» національних мотивів, а звертання до слухача музичною мовою, що протягом століть складалася й кристалізувалася в мистецькій творчості народу. У своєму циклі композитор спирається на фольклорні інтонації і ритміку, на особливості українського багатоголосся, переосмислюючи їх таким чином, що вони сприймаються як власні, індивідуальні виразні засоби.

Поліфонічний цикл в цілому є великою тричастинною формою: початкові п'ять прелюдій та фуг ніби відповідають першій частині симфонічної форми (*Allegro*), з шостої по дев'яту музика нагадує

середню частину (Andante), з десятої починається енергійний фінал усього циклу. Загалом опуся властива тематична єдність. Це дозволяє сприймати його як художню цілісність. У циклі наявне широке коло образів, що засвідчує різноманітність жанрів та форм тих чи інших п'єс: fuga-токата, канон, буре, жига... Серед поліфонічних прийомів, що використані автором, – і традиційні, і типові саме для сучасної епохи – ротація, контрротація; застосовано також техніку пуантилізму. Кожен з маленьких циклів (прелюдія і fuga) репрезентує певний вид фортепіанної техніки. Фактура скрізь зручна і, водночас – технічно складна. Незважаючи на багатоплановість використаних засобів, основною в циклі є виразність тематизму та глибина змісту, досягненню яких підпорядковані як прийоми композиції, так і скрупульозно розроблена ладова структура твору.

Використання поліфонічної техніки письма є характерним для творчості О. Щетинського. Стил ь композитора базується на поєднанні новацій музичного модернізму та авангарду (мікротематизм, атональність, ускладнена ритміка, рівні права консонансу і дисонансу, посилення ролі тембру) із такою особливістю української культури, як метафоричність мислення. В музиці О. Щетинського переважають медитативність, уповільнені темпи, поступовість розвитку; її важливою рисою є акустична привабливість, краса звучання.

У фортепіанному творі «Хваліте ім'я Господнє» на основі знаменного піснеспіву композитор створює власну концепцію бачення світу. Вона звернена до глобальних питань духовного сенсу буття і вирішується за допомогою використання різних культурних пластів й різноманітних технік: від монодії до поліфонії, від поліфонії – до хоральності, від хоральності – знову до монодії. Саме така послідовність простежується в композиції твору. На думку автора, «Хваліте ім'я Господнє» – це «розлога фантазія з трьох розділів і кульмінацією всередині»³. Початковий тематичний матеріал свідчить про вільне опрацювання композитором мелодико-інтонаційного фонду київського розспіву XVII ст. Розгортання теми є вельми поступовим: спочатку вона звучить одноголосно, подібно до старовинного молитовного

³ Особиста розмова автора статті з О. Щетинським (фестиваль «Київ-Музик-Фест», Київ, 2004 р.)

співу. Ладові модуляції, розширення регістру, варіювання тривалості фраз – усі ці засоби додаються надзвичайно ошадливо. Гранями, що відокремлюють розділи форми, є довгі акорди (або подовжені ферматою). Для відтворення відчуття простору в церкві використовуються крайні регістри інструмента. Поступове нарощування гучності супроводжує перехід до другого розділу – низки напружених, подекуди поетичних епізодів. Після кульмінації настає просвітління, звучать мотиви, що нагадують тему «Хваліте ім'я Господнє» із Всенощної С. Рахманінова – звідси й назва твору.

Отже, в даному опусі модель храмового дійства відтворюється на рівні стилістики піснеспівів (модальність, діатонізм, характерні зврати), на рівні композиції (строфічність у монодійному розділі), техніки (використання канонічної імітації), на рівні мікроструктур з різноманітними модифікаціями (канон у збільшенні, подвійний чотирьох- та шестиголосний канони, канон із горизонтальним зміщенням при повторному проведенні, канон з використанням зворотів теми, подвійний канон з канонічною імітацією у ритмічному збільшенні, канони через октаву у нону, одночасне сполучення теми й обернення), а також на інтонаційному рівні (розспіви).

Таким чином, у творі «Хваліте ім'я Господнє» відбувається надзвичайно витончена «переорієнтація» старовинного духовного жанру у сучасний як за духом ідей, так і за філігранністю поліфонії, у якій творчо осмислюється досвід поліфонічного лінеаризму музики ХХ ст.

Висновки. Відзначимо, що більшість технік композицій у фортепіанній творчості українських авторів 80–90 рр. починає зазнавати *мімікрії*. Це яскраво проявляється у випадках, коли серійний ряд структурує алеаторні блоки, коли мінімалізм взаємодіє із сонорним принципом, коли нове відчуття тембру як «мікротону» виявляє себе не тільки в тих композиціях, де тембр є головним формотворчим фактором, а й там, де «роботи з тембром» навіть немає.

Отже, останнє двадцятиріччя ХХ ст. особливо чітко виявляє процес, що приховано відбувався в 70 рр. – відбір, осягнення та переосмислення українськими авторами всіх елементів так званої «радикальної» і «нерадикальної» (традиційної) техніки музичної композиції, синтезування цих елементів у власних індивідуалізованих концепціях. Все це, на наш погляд, не тільки допомагає вітчизняним

митцям вирішувати естетичні завдання сьогодення, але й становить підґрунтя майбутньої музично-художньої виразності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ланцута Л. В. *Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Л. В. Ланцута. — К., 1998. — 18 с.*
2. *Матеріали Другого міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти», 14–22 листопада 1996 р. [Текст]. — Львів : Львівська організація Спілки композиторів України, 1996. — 126 с.*
3. Пономаренко О. Ю. *Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. Ю. Пономаренко. — К., 2003. — 20 с.*
4. Фрайт О. В. *Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Фрайт. — К., 2000. — 18 с.*

УДК 78.071.1 : 788.6“19”

Владимир Метлушко

ПЬЕСА ДЛЯ КЛАРНЕТА SOLO В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ ХХ ВЕКА

XX век с полным правом можно назвать временем расцвета кларнетового искусства. Появление большого количества учебных пособий, новых разработок конструкций инструментов и аксессуаров значительно облегчило исполнение на них, что способствовало расширению технического и выразительного потенциала музыкантов. Практика сольного исполнительства приходится на последнюю треть XX – начало XXI ст. Во многом это обусловлено освоением новых техник письма, позволяющих значительно обогатить сложившиеся представления о возможностях кларнета. Немаловажную роль играет и появление блестящей плеяды кларнетистов-виртуозов, которые своим мастерством стимулировали композиторскую мысль. Благодаря этому значительно расширился спектр сочинений для кларне-

та, не нашедших ещё освещения в современной научной литературе. Сложившаяся ситуация определяет **актуальность** предложенной темы.

Объектом исследования является кларнетовая музыка XX в., **предметом** – пьеса для кларнета *solo*. В качестве музыкального материала избраны произведения, написанные в 80-е гг. прошлого столетия. Несмотря на принадлежность композиторов различным национальным школам, их объединяет дух экспериментаторства, тяготение к программности, особый интерес к сольному высказыванию. **Цель** статьи – раскрыть своеобразие воплощения авторами жанра кларнетовой пьесы с учётом специфики инструмента, проанализировав комплекс технико-выразительных средств, избираемых для реализации художественного замысла. Ярко выраженное новаторство не разрушает границ жанра, поскольку, оперируя малой формой, композиторы сохраняют не только типичные для пьесы образные сферы – лирическую, скерцозную, драматическую, живописную, но и свойственные ей структуры.

Особое место в репертуаре современного кларнетиста занимает произведение для кларнета *solo* Мишеля Джаррелла¹ (*Michael Jarrell*) «Ассонанс» (1983)². Название пьесы даёт ключ к пониманию её образного строя и особенностей композиционного решения. Напомним, что термин «ассонанс» (франц. *assonance* – созвучие) связан со стихосложением и означает род неполной рифмы, в которой рифмуют одни гласные. Проецируя данный тезис на сочинение М. Джаррелла, отметим действие приёма объединения внешне разрозненных реплик в целостную образную сферу и большую роль фоники в создании звукового пространства пьесы.

«Ассонанс» строится на противопоставлении двух образных сфер: скерцозной и лирической. Главенство скерцозной образности

¹ Мишель Джаррелл (родился 8 октября 1958) – швейцарский композитор; его сочинения отмечены наградами на различных международных конкурсах [2].

² Согласно сведениям Википедии, М. Джарреллу принадлежит серия «Ассонансов» для различных сольных и ансамблевых инструментов, в частности, «Ассонанс» II и для бас-кларнета, «Ассонанс» III для бас-кларнета, виолончели и фортепиано, «Ассонанс» IV для альты, тубы и электроники, «Ассонанс» IVb для валторны, «Ассонанс» V для виолончели и четырёх групп инструментов [2].

заявляет о себе с первых тактов и расцвечено М. Джарреллом различными эмоциональными оттенками: от затаённо-игривых до взбудораженных и наступательных. Пёстрая смена настроений на коротких участках пьесы привносит в музыку элементы непредсказуемости, порождая внутреннее напряжение. Тематизм основан на сочетании пуантилистически оформленных ритмических групп и их комбинаций, которые, благодаря разнообразным приёмам звукоизвлечения, детализируют заявленный образ. Сказанное подтверждается многочисленными авторскими ремарками, динамическими, артикуляционными и метрическими обозначениями. Экспонирование и первая фаза развития скерцозности охватывает 32 такта, каждый из которых обладает своими метроритмическими характеристиками; наряду с привычными размерами, такими как 3/4, 2/4, 5/4, 4/4, композитор использует 1/4, 1/8, 7/8, 8/4, 5/32, 15/8, 10/12 и т. п., что, во-первых, подчёркивает условность тактового деления, во-вторых, предопределяет некоторую спонтанность в развёртывании музыкальной мысли. Несмотря на это, данный фрагмент имеет целостный характер и выстраивается по волновому принципу, включая постепенный спад. Неслучайно динамическое сходство в начале и конце (*p, ppp*), последовательное достижение кульминационной зоны (*sf, fff*), расширение диапазона, обострение внутриобразных сопоставлений: *Calme – Nerveux* (спокойствие – раздражительность).

Лирическая сфера выражена в тихих нюансах, крупными длительностями, залигванным движением, что конкретизирует характер звукообраза. Это требует от исполнителя плавных и аккуратных переходов между регистрами кларнета, тем самым давая возможность при игре не столько достичь эмоциональной проникновенности, сколько воссоздать едва уловимое лирическое настроение, нечто наподобие образа-миража. Лирика вводится композитором по принципу контраста и наиболее очевидно заявляет о себе в эпизоде *Tranquille, mais expressif* (спокойно, безмятежно, но выразительно, от т. 36). Композитор исходит из природы лирического высказывания, выдвигая на первый план мелодическое начало, несмотря на широкие ходы, нередко превышающие две октавы. Благодаря крупным длительностям, долгому пребыванию на завоёванной вершине возникает вдохновенная, парящая мелодия, позволяющая говорить о современном преломле-

нии черт классико-романтической кантилены. Показательны задействие более спокойной метрики (6/4; 5/4), объединение с помощью лиг протяжённых фраз, плавные градации динамики, пластичность интонационно-ритмического рисунка.

В отличие от скерцозности, лирика вызревает постепенно, первоначально лишь оттеняя причудливость скерцозных зарисовок. Достаточно сказать, что образ «мира покоя» впервые возникает в недрах скерцозной сферы (ремарка *Calme*, т. 24) и очерчивается трепетным нисхождением выразительной мелодической фразы, охватывающей четырёхоктавный диапазон и достигающей самого нижнего тона инструмента: *d* малой октавы. Добавим к этому изысканность интонационного рельефа, движение восьмыми и шестнадцатыми в размере 15/8, постепенное *diminuendo* от *mf* к *pp*, хроматический флёр звуковых мерцаний трели. В развитии лирики используется приём накопления, в результате чего скерцозность, достигнув пика развития, постепенно вытесняется, уступая место лирическому высказыванию. В развёрнутом эпизоде с ремаркой *Calme, retenu, mais intense (tres lyrique)* (от т. 159) автор представляет лирику в обновлённом варианте; впервые в пьесе появляется аккордовая техника, соединяющая серию широких интервалов в одно созвучие. Приём заполнения регистрового пространства, помноженный на тихую динамику (*p*, *pp*, *ppp*, *pppp*), создаёт ощущение невесомости, словно бы растворяя музыкальный образ в тишине. «Тихая» кульминация, завершающая «Ассонанс», составляет яркий контраст «громкой» кульминационной зоне скерцозной сферы. Помещённая в центре пьесы (тт. 45–73), она становится средоточием разнообразных приёмов игры: *slap*, двойное стаккато, *frullato*, частые смены размера в такте (8/12, 3/4, 5/12, 4/4 и т. п.), демонстрирует изобилие мелких длительностей в разнообразном сочетании всевозможных способов артикуляционной техники, тонкую нюансировку динамики, нередко в пределах одного такта: *ppp < ff, poco >>*, *sff > p <*, *sub. ff >*.

Таким образом, М. Джаррелл не только вносит новые оттенки в традиционные образные планы (зловещая, пугающая скерцозность, мистически загадочная лирика), избирательно подходит к технико-выразительным возможностям кларнета, но и наделяет пьесу чертами концертности, позволяя солисту раскрыть свой творческий потенциал.

Виртуозность отличает и пьесу Сербана Никифора³ (*Serban Nichifor*) «*Carnyx*»⁴ (1984), раскрывающую различные грани скерцозности. Если в сочинении М. Джаррелла она вуалируется наличием трепетной лирики, напряжением образных противопоставлений, то в «*Carnyx*» о блестящей концертности свидетельствуют эффектное хроматическое глissандо тридцатьвторых, взлетающих на две октавы и вызывающих ассоциации с началом «Рапсодии в стиле блюз» Дж. Гершвина, темп *Prestissimo*, двухголосие с указанием *harm ad libitum*, возбуждённые трели, регистровые переключения. Стилистика пьесы отражает эстетику минимализма, поскольку композитор работает с отдельными интервальными структурами (кварто-терцовыми в разных вариантах, октавными с квинтовым заполнением или дополнительными хроматическими ходами, репетиционными группами и т. п.). Метрическая переменность (8/8, 6/8, 7/8, 5/8, 14/8, 15/8 и т. п.), смещение сильных долей и акцентов, остиная повторяемость заставляют вспомнить открытия И. Стравинского. О расцветивании внешне родственных структур, меняющих интервальный, высотный, ритмический облик, сигнализируют многочисленные авторские ремарки: *giocososo, marcato, deciso, poco a poco precipitando, disperato, mormorando, agitato, grandioso* и др. Не менее яркой предстаёт динамическая палитра. При минимальном задействовании тихой звучности композитор насыщает исполнительский план разнообразием *forte*: от *mf, fz* до *ff, fff*, кроме этого, использованы приём *subito*-контраста и многочисленные вилки в пределах одного нюанса. Преобладание *forte*, помноженное на быстрый темп, резкую смену акцентов, метроритма, регистровые переключения, нестандартную фразировку, предопределяет технические и выразительные сложности этой пьесы. Вариантное обновление интонационных элементов наделяет «*Carnyx*» импровизационной свободой, не затеняя трёхчастности структуры, столь свойственной жанру инструментальной пьесы. Постоянная смена размеров привносит в пьесу эффект неустойчивости, при этом важное место в раскрытии скерцозного начала занимают акценты, которые взламывают

³ Румынский композитор, музыковед; родился 25 августа 1954 г. [3].

⁴ Карникс – кельтский духовой инструмент железного века, разновидность бронзовой трубы, вертикально направленной, с раструбом в виде головы животного; использовался во время сражений [1].

вают сильную долю такта изнутри. Стоит отметить, что подобного рода смещение долей создаёт многообразие артикуляционных сдвигов, свойственных джазу. Разрыв в регистрах инструмента, смена динамики, отсутствие пауз, быстрый темп вносят дополнительные сложности для исполнителя. Особое место в образном строе пьесы занимают метрономические темповые указания, благодаря которым отчётливо прослеживаются границы структуры и этапы тематического развития. Пьеса строится на постоянном движении вперёд, о чём свидетельствует ускорение темпа (до т. 70). Столь целенаправленный процесс подчиняется логике волнообразного принципа, позволяющей композитору не только выстроить целое по крещендирующему типу, но и нивелировать внутренние границы формы. Напомним, что название пьесы является ключом к разгадке её образно-содержательного плана, и не исключено, что позывные сигналы, выраженные в одноголосных и многоголосных интонационных оборотах, стремительное движение, особые приёмы звукоизвлечения (мультифонии, *frullato*) трактуются композитором как средства воплощения военной тематики, что в полной мере согласуется с «историческим прошлым» картинка как духового инструмента.

Не меньший интерес представляет собой «Секвенция IXa» (1980) для кларнета *solo* известного представителя послевоенного авангарда, итальянского композитора Лючано Берियो (*Luciano Berio*, 1925–2003)⁵. Рассматривая специфику экспериментов Л. Берियो в области технико-акустических свойств различных инструментов, Джоанна Вилд (*Joanna Wyld*) акцентирует внимание на своеобразном преломлении в них баховской традиции. Музыковед имеет в виду те особенности мелодии немецкого Мастера, которые в своей потенции содержали скрытое многоголосие. Такой подход даёт автору возможность выделить в «Секвенции IXa» «запутанную мелодию», основанную на сложных взаимоотношениях двух высотных полей. Свой взгляд Дж. Вилд основывает прежде всего на слуховых ощущение-

⁵ Всего композитором написано 14 «Секвенций» для различных инструментов, первая датируется 1958 г., последняя – 2002. Побудительным мотивом к созданию этих сочинений для композитора, интересовавшегося акустическими возможностями различных инструментов, стало исполнительское мастерство выдающихся инструменталистов XX в.

ниях, благодаря которым комплекс из семи звуков воспринимается как устойчивый, в то время как другие пять выявляют свою неустойчивость и пересекают диапазон инструмента; такого рода контраст проникает в партитуру и сказывается в метрономических двойственных определениях [4]. Хотя Дж. Вилд не развивает далее своих идей и не даёт подробного анализа пьесы, высказанные ею замечания служат ключом к пониманию не только звуковысотной организации «Секвенции IXa», её композиции в целом, но и её многогранного образного строя.

Если попытаться перевести на вербальный язык мир настроений этой спонтанно развивающейся музыки, то надо сказать, что композитору удалось воплотить богатый спектр лирической образности. Выстраивая сольную пьесу в виде развёрнутого монолога, автор создаёт своеобразный сюжет, отражающий тонкую смену психологических состояний. Так, наряду с чувством одиночества, грусти, уныния появляются элементы драмы, яркие всплески эмоциональных переживаний. Пожалуй, лишь любовная лирика остаётся за рамками высказывания, осознаваясь, однако, в качестве первотолчка излияний лирического героя. Особую образную сферу образует тишина, реализуемая не только посредством истаявающей звучности *pianissimo*, уходящих словно бы вдаль реплик, но и пауз, которые приобретают дополнительную семантическую нагрузку. Показательно, что именно пауза, как и в «Четырёх пьесах» op. 5 А. Берга, открывает данное сочинение. Она предназначена, прежде всего, для исполнителя, настраивая его на создание музыкального образа молчания: неторопливое, спокойное произнесение первых тонов, точность атаки, отражение динамической шкалы во всем богатстве её светотени. Для передачи столь многогранного и сложного образного характера Л. Берго выбирает кларнет *in B*. Интересно, что И. Стравинский в «Трёх пьесах» для кларнета *solo* использует тембровые особенности этого инструмента для передачи характера народного ярмарочного гуляния. В свою очередь, Л. Берго интерпретирует звучание кларнета в совершенно новом свете. Неординарные возможности инструмента в полной мере раскрывают своеобразие лирического образа загадочным, печальным интонированием в нижнем регистре в тихих нюансах звучности. Использование же верхнего регистра насыщено состоянием драматиче-

ского напряжения, создающим ощущение катастрофы: показательна громкая динамика с акцентированными тонами. Эти особенности музыки Л. Берлио требуют от исполнителя мастерства, поскольку сформировавшиеся представления о тембровых свойствах кларнета *in B* должны быть переосмыслены для раскрытия новых по наполнению образов: любви, грусти, одиночества, душевных переживаний. Сказанное свидетельствует о расширении композитором эмоциональной палитры инструмента.

Образный мир «Секвенции IXa» аргументирует избрание композитором возможностей аметрической музыки. С одной стороны, в соответствии с её природой в пьесе отсутствует тактометрическая система; при этом автор тщательно выставляет метрономическую пульсацию, которую неоднократно меняет на протяжении сочинения. С другой стороны, композитор снабжает текст многочисленными темповыми ремарками: *ma sempre un poco instabile, accelerando, rallentando, tempo molto instabile* и т. п. Как видим, автор режиссирует музыкальный процесс, одновременно предоставляя полную свободу исполнителю. Вместе с тем, Л. Берлио скрупулёзно выстраивает временную протяженность не только на ферматах, но и на глиссандо, вплоть до ограничения звучания всей пьесы – [13']. Это объясняет, почему он не выписывает конкретной длительности нот, отмеченных ферматами, рассматривая их, таким образом, не только как знак окончания музыкальной фразы, но и как одно из выразительных средств при передаче лёгкого, почти неосязаемого волнения.

Специфика звуковысотной организации «Секвенции IXa» позволяет осмыслить вехи в структуре всей композиции, понять логику драматургического развития. Итак, семь звуков, которые составляют остов мелодической линии, экспонируются в самом начале и представляют следующую последовательность: *es-f-a-e-c-cis-g*. Показ интонационно-конструктивной идеи не ограничивается первой фразой, а захватывает четыре предложения (до A), составляя в совокупности небольшое вступление. В результате в контексте пермутационных перестановок внутри отдельных сегментов складывается серийная последовательность из 12-ти тонов: *es-f-a-e-c-cis-g-as-d-fis-b-h*. На подобную функцию данного раздела указывает введение основных ритмических фигур, типов выразительности (взлетающие пассажи),

фермат, нюансировки динамики, но главное – приёма «пересечения» диапазона. В отличие от семи тонов, которые, меняя высотную позицию, сохраняются в зоне средне-нижнего регистра, 5 остальных тонов 12-звучной серии – *as-d-fis-b-h* – вводятся постепенно, определяя внутренние границы пьесы. Так, во вступлении мигрирующие тона выставляют регистровые границы, где звук *d* помещается в малую октаву, знаменуя собой конечную точку кларнетового диапазона, а *h* – во вторую, открывая простор дальнейшему развитию мелодической линии. Далее (*A*) происходит высотный сдвиг, благодаря чему звуковой объём мелодии значительно обогащается: её нижней границей теперь становится звук *fis* малой октавы, многократно повторяющийся в контексте монологических реплик; верхней же выступает *as* второй октавы, предвосхищая прорыв драматизма и напряжённую коллизию столкновений (*R*), где он на *ff* будет вторгаться роковым сигналом в возбуждённую речь гипотетического персонажа. Это свидетельствует о том, что Л. Берлио задействует в сольной пьесе приём театрализации, придающий лирическому высказыванию черты подлинной драмы. В следующем фазисе (*B*) впервые появляются микрохроматика, разрушающая границы темперированного строя, и приёмы мультифоники, благодаря которым возникает звуковая вертикаль. Идя по линии тематической разработки предшествующего материала, Л. Берлио постепенно разворачивает конструктивно-образную идею, выстраивая динамичную трёхчастную форму в условиях свободно трактованной серийности. Задействуя волновой принцип, прием *subito*-контраста, обыгрывая выразительные возможности трёхзвучных гемитонных групп типа *EDS*, композитор раскрывает лирическую образность в двух ипостасях: экстравертной, предельно обнажая столкновение полярных начал, и интровертной, раскрывающей противоречивость внутреннего мира личности.

Выводы. Сочинения для кларнета *solo* М. Джаррелла, С. Никифора, Л. Берлио вызывают особый интерес у исполнителей. Несмотря на разные стили письма композиторов, каждая пьеса в полной мере раскрывает технические, акустические, тембро-выразительные возможности кларнета. Не случайно «Ассонанс», «Сагнух», «Секвенция IXa» прочно заняли своё место в качестве обязательных произведений на престижных международных конкурсах.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Карникс [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Карникс>. — Загл. с экрана.
2. Michael, Jarrell [Electronic resource]. — Mode of access : http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Jarrell. — Title from the screen.
3. Serban Nichifor [Electronic resource]. — Mode of access : http://en.wikipedia.org/wiki/Serban_Nichifor. — Title from the screen.
1. Wyld J. Whith his series... / Joanna Wyld [Electronic resource]. — Mode of access : <http://www.notes-upon-notes.com/pdf/Berio.pdf>. — Title from the screen.

УДК 78.071.1 : 787.1

Елена Лисовенко

ИГРА СМЫСЛОВ В «МАДРИГАЛЕ ПАМЯТИ ОЛЕГА КАГАНА» ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Творческое наследие А. Шнитке неизменно привлекает музыковедов¹. Однако, концентрируясь на крупных жанрах, исследователи оставляют многие камерные сочинения неосвещенными, в чем сказывается тенденция оценивать концептуальность композиторского замысла в прямой пропорции с масштабами сочинения. Так, «за кадром» оказываются небольшие пьесы, которые, на первый взгляд, не требуют специального внимания. В особой степени это относится к «посвящениям», одним из образцов которых является «Мадригал памяти Олега Кагана», удостоенный лишь отдельных упоминаний в ряду других «мадригальных» сочинений (см., например: [3; 5]. Сказанное обуславливает **актуальность темы** предлагаемой работы. **Объектом исследования** являются жанровые, стилистические, композиционно-драматургические особенности творчества А. Шнитке в сфере малых форм, **материалом** послужил «Мадригал памяти

¹ Примером служит появление новых работ: очередного сборника статей «Альфреду Шнитке посвящается» (вып. 8, 2011), монографии А. Демченко «Альфред Шнитке. Контексты и концепты» (2009), работы Е. Бараш, Т. Урбах – «Симфонии Альфреда Шнитке» (2009).

Олега Кагана» для скрипки соло. *Предмет исследования* – смысловой потенциал избранного музыкального текста. *Цель* работы заключается в выявлении взаимосвязи нотного текста с названием пьесы, раскрывающей многоуровневость её концепции. Это открывает путь к пониманию композиторского мышления, своеобразия его игровой логики.

Сведения о «Мадригале памяти Олега Кагана» разноречивы. Как свидетельствует нотное издание [12], он был создан в 1990 г., тогда как А. Ивашкин в каталоге камерно-инструментальных сочинений А. Шнитке называет 1991 г. [4, с. 287]. Кроме того, музыковед отмечает вариабельность тембра: для скрипки соло или виолончели соло, тогда как в нотном тексте указание на иное тембровое решение отсутствует [12]. Первое исполнение состоялось на фестивале памяти Олега Кагана 14 июля 1991 г. в городе Кройт (ФРГ); солировала известная виолончелистка Н. Гутман [4, с. 287]. Если мы обратимся к звуковой атмосфере этого небольшого сочинения (длительность звучания – 6 минут, 66 тактов), то обнаружим характерные для позднего периода творчества А. Шнитке стиливые и образные черты. Музыка рождается в чередовании состояния глубокого размышления, отвечающего мемориальному предназначению сочинения, и прорывов экспрессии, расширяющих эмоциональную палитру и раскрывающих виртуозную сторону инструмента. Как и в других посвящениях², в качестве одного из ключевых звуковых элементов сочинения выступает именная монограмма «адресата». Так, композиция мадригала складывается из рефренов, варьирующих монограмму Олега Кагана *e-g-a-g-a (Oleg Kagan)*, и решённых в виде напряжённого инструментального монолога эпизодов, образующих свободную рондальную форму. Сочетание диатонических тональных элементов со свободно преломленной серийностью, которое встречается у композитора и в других сочинениях этого периода (в частности, в Четвёртом струнном квартете, 1989), сказывается на звуковой организации первой фазы формы, выполняющей функцию экспозиции и развития рефрена. Она представляет собой постепенно развертывающийся попарно-симметричный

² «Канон памяти Игоря Стравинского», «Прелюдия памяти Дмитрия Шостаковича», *Klingende Buchstaben*.

12-тоновый ряд [3.2. – 2.3.; 2.1. – 1.2], состоящий из диатонических звеньев и в скрытом виде регулирующий звуковысотные изменения:

Пример 4. 1.



Не менее типично для А. Шнитке и то, что структурно-тематическая организация ключевой темы, или рефрена, демонстрируемая в экспозиции, в дальнейшем не сохраняется, и каждое новое возвращение происходит с прогрессирующим искажением. Так, второе проведение сжато (тт. 33–43), отмечено диссонантностью и обыгрыванием последовательности интервалов терция – кварта – тритон, при этом ключевые звуки монограммы появляются лишь единожды (тт. 40–41) своеобразным напоминанием, подобно тому, как и в следующем, завершающем проведении (тт. 50–66, монограмма – тт. 59–60). Помимо насыщения хроматикой, последнее возвращение рефрена искажено штрихом *pizzicato* и новой свободной комбинацией мотивов.

Два эпизода выделяются на фоне рефрена учащением пульса и высвобождением экспрессии, полифоническим насыщением партии скрипки, сочетающим и скрытое, и явное двухголосие. Преобладание диссонантной вертикали, избегание несовершенных консонансов, в результате чего пассажи строятся в виде цепочек кварт и секунд, а также вкрапление четвертитоновости в первом эпизоде (тт. 26–32) придают звуковому пространству особую жёсткость. Внутренняя контрастность динамики, штрихов, тесситурных переключений, волнообразное движение в сочетании с ритмической свободой порождают эффект *quasi*-импровизационности и сообщают тематизму эпизодов черты инструментального речитатива. В отношении развития и материала они сходны, продолжая друг друга, как и рефрены, поэтому можно говорить не только о рондальных чертах, но и о трёх-пятичастности по принципу $a-b-a_1-b_1-a_2$. Кульминация осуществляется на исходном звуке пьесы – *e* (тт. 45–46), к которому ступенча-

то направлено движение второго эпизода. Логика развития формы, композиционно-драматургический процесс, таким образом, координируются ключевым комплексом, свободно варьируемым в чередующихся фрагментах. Данный принцип отвечает инструментальной природе скрипичной пьесы и демонстрирует характерные для творчества А. Шнитке черты: медитативность, сочетающуюся с прорывами экспрессии, объединение диатоники и свободной серийности, использование монограммы как ключевого звукового элемента, рондальность композиции, свойственное музыкальному языку позднего периода избегание несовершенных консонансов и конструирование ткани из секундово-квартовых комплексов.

Однако вышесказанное не проливает свет на то, почему композитор выносит в название сочинения слово «мадригал», которое заставляет искать признаки иного плана и, на первый взгляд, не находит отражения в произведении.

Ко времени создания скрипичной пьесы А. Шнитке мадригал в музыкальном наследии XX в. уже насчитывал множество образцов и был представлен широким спектром сочинений различных авторов³. Он трактуется различно, периодически объединяясь с инструментальными формами (Н. Мясковский, И. Стравинский). Однако отличительной чертой большинства произведений является сохранение мадригала как жанра вокально-поэтического, что составляет его «жанровое ядро», или привязки к жанру за счёт некоторых дополнительных характеристик. Так, ряд авторов стремится сохранить идею мадригала как песни на родном языке, обращаясь либо к современной

³ Среди них: «Мадригал» Н. Мясковского – сюита для голоса и фортепиано на стихи К. Бальмонта соч. 7 (1909; 1925), *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* И. Стравинского – свободная инструментальная обработка мадригалов Джезуальдо (1960), 12 пятиголосных мадригалов П. Хиндемита на тексты Й. Вайнхебера (1958); *La lontananza nostalgica utopica futura, madrigale per più caminantes con Gidon Kremer* Л. Ноно для скрипки и магнитофонной ленты (1988/89), *Nonsense madrigals* для 6 мужских голосов Д. Лигети (1988–1993). Широко представлен этот жанр в творчестве Богуслава Мартину. И хотя основное место принадлежит сочинениям для смешанного хора – «Чешские мадригалы» (1939), «Пять чешских мадригалов» (1948), «Четыре мадригала» (1959), примечательно появление «Мадригальной сонаты» для флейты, скрипки и клавира (1942) и четырех пьес для гобоя, кларнета и фагота (1938) под названием «Мадригалы».

национальной поэзии (Н. Мясковский, Б. Мартину, П. Хиндемит), либо акцентируя локальный колорит (Б. Мартину), другие отсылают к эпохе Возрождения, в том числе, фигуре Джезуальдо (И. Стравинский).

Сам А. Шнитке обращается к мадригальной культуре трижды. Причем уже с первого сочинения заметно стремление найти собственную «нишу» в преломлении этого жанра, не повторяя напрямую опыт предшественников. Но, если «Три мадригала» для сопрано, скрипки, альты, контрабаса, вибратона, клавесина (1980) следуют вокально-поэтической природе жанра⁴, а опера «Джезуальдо» (1994) апеллирует к эпохе в целом и личности одного из выдающихся мадригалистов, то «Мадригал памяти Олега Кагана» (1990) внешне не имеет ничего общего не только с опытом композиторов XX в., но и природой мадригала в целом⁵. Принципиальная новизна сочинения состоит в том, что этот жанр впервые в XX в. выступает непосредственно в качестве мемориального, переплетаясь с семантикой смерти⁶, и одновременно не содержит наиболее характерных жанровых атрибутов: поэтического текста и вокальной партии.

Более того, музыкальный текст нарочито отвергает саму идею вокальности: незамысловатая монограмма Олега Кагана *e-g-a-g-a*, располагающая к песенности и диатонике, во-первых, рассредоточена регистрово, а, во-вторых, насыщена многочисленными цезурами, отделяющими фактически каждый звук, будто направленными на преодоление естественной певучести скрипки, в результате чего её восприятие как цельной фразы нарушается. Сразу же после «презентации» монограммы возникают скачки на септимы и интервалы, выходящие за пределы октавы, диссонирующие гармонии, пассажи, угловато взбирающиеся по секундам и квартам, а диатоника мгновен-

⁴ Так, примечательность «Трех мадригалов» состоит в том, что все они написаны на один текст Ф. Танцера в трех вариантах, универсально интерпретируя идею «песни на родном языке» [см. 6, с. 150–153].

⁵ Вместе с тем, сочинение можно встретить в списках произведений, где «<...> связи с мадригалом <...> лежат “на поверхности” и обозначены в технике письма» [5].

⁶ В косвенном виде в мемориальной функции жанр мадригала предстает в *Монументе Джезуальдо* И. Стравинского.

но обрастает хроматикой. И, наконец, завершающее репризное проведение начального материала, в котором на *pizzicato* изложены целые ноты, приводит к возрастающей роли тишины и пауз настолько, что не только певучесть, но и вещественность, осязаемость музыкального звука ставятся под сомнение. Примечательно и завершение «скрипучей» ноной *gis-a*, усиливающее дисгармоничность заключительного проведения.

Так, небольшая пьеса А. Шнитке обнаруживает в себе двойной парадокс: внутри названия – мадригал как мемориал, и между названием и музыкальным текстом – мадригал, не имеющий ничего общего с родовыми признаками жанра. Возможно ли, чтобы композитор произвольно выбрал подобный заголовок, абстрагируясь от исторического опыта жанра и оставляя, по сути, лишь внешнюю его оболочку?

Наследие автора свидетельствует об обратном. В музыке А. Шнитке отчётливо заявляет о себе тенденция к интеллектуализации творчества, характерная для многих представителей художественной культуры XX в. Композитор с особой тщательностью и изобретательностью подходит к выбору названий для собственных сочинений, которые то приоткрывают завесу над содержанием, то диссонируют с ним, поскольку несоответствием нотному тексту образуют своеобразные парадоксы, давая тем самым дополнительную почву для размышлений. Вспомним *Quasi una sonata*, «Сюиту в старинном стиле», «Симфонию-антисимфонию» и др.⁷ Даже в произведениях, в которых «словесное послание» выражено вполне конкретно – посвящением определенному «адресату», композитор ищет дополнительные надстройки содержания⁸.

⁷ Заметим, что не всегда композитору принадлежит первенство в использовании такого рода заголовков. Так, *Quasi una sonata* А. Шнитке (1968) предшествует *Musique. Quasi una sonata* op. 8 (1927) Йозефа Коффлера – польского додекафониста, чья «<...> порой гротесковая и ироническая экспрессия явно апеллировала к эстетике неоклассицизма» [7, с. 94, пер. наш. – Е. Лисовенко]. Подзаголовок «Сюита в старинном стиле» встречается у Т. Берда (1952) задолго до того момента, когда А. Шнитке создаёт свою «стилизацию» (1972).

⁸ Таковы, к примеру, «Звучащие буквы», написанные к 40-летию А. Ивашкина, название которых, в сочетании со звучащей фамилией *ASCH*, сразу же отсылает нас к шумановским «Пляшущим буквам», что приводит к появлению нового музыкального персонажа.

Таким образом, нивелируя специфически музыкальные черты мадригала, композитор тем самым привлекает внимание к семантике самого слова «мадригал», которое оказывается вершиной своеобразного айсберга, аккумулируя ряд смысловых узлов и философских проблем. Так в произведении образуется важная «неслышимая» часть содержания, которая может быть расшифрована благодаря актуализации памяти жанра и его истории, с одной стороны, и через слово, взаимосвязь его значения с музыкальным текстом – с другой.

В данной ситуации представляется целесообразным обратиться к таким категориям, как «парадокс», «метафора», «символ», нередко переплетающимся на различных смысловых уровнях и оттеняющим друг друга. Если парадокс как противоречие себе реализуется в названных перекрестных связях между текстом и названием, а также внутри названия, то метафора уже непосредственно связана с одной из трактовок слова «мадригал». Исходя из ее способности отвергать «принадлежность объекта к тому классу, в который он на самом деле входит <...>» и утверждать «<...> включенность его в категорию, к которой он не может быть отнесен на рациональном основании» [2, с. 17], можно рассматривать сочинение для скрипки соло как метафорическую песнь «на родном языке», поскольку скрипка ассоциируется с личностью Олега Кагана, которому оно посвящено. Возникающая взаимосвязь инструмента и личности музыканта сообщает сочинению элемент театризации за счет персонификации тембра, подкрепляемой в музыкальном тексте звуковой монограммой. В сопоставлении с «Тремя мадригалами», где А. Шнитке задействует многоязычие (французский, немецкий, английский), пьеса для скрипки соло оказывается поиском не просто «песни на родном языке», а «песни на языке универсальном», что уже выводит за метафорический смысл мадригала⁹.

Если метафора непосредственно проецируется на тембровую организацию сочинения и находится на грани между текстом и иг-

⁹ Стремление снять мадригальное «многоязычие», зародившееся еще в Возрождение, можно рассматривать у А. Шнитке как стремление к созданию универсального музыкального языка вместо плюрализма, доминирующего в постмодерне. Это перекликается с поисками в области «музыкальной тишины», которые западные музыковеды назвали «антивавилонской тенденцией» [8, с. 472], идущие как от веберновской эманипации пауз, так и кейджевских экспериментов с тишиной.

рой со смыслом слова «мадригал», одновременно включаясь в музыкально-образную сторону произведения, то категория символа «делает акцент <...> на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного» [1, с. 155]. Так, во взаимосвязи с жанром мадригала необходимо отметить явление мадригальной комедии, в свете чего театрализация мемориальной пьесы оказывается неслучайной. В свою очередь, традиция мадригализма¹⁰ (звукописи), находясь в тесной связи с изобретением «музыки для глаз», идущей от риторических фигур, с одной стороны, и буквальных трактовок нотации (белые ноты – свет, день, черные – ночь, смерть) – с другой, открывает новое значение ритмической стороны произведения А. Шнитке, где ключевые звуки монограммы Олега Кагана изложены кажущимися однообразными и мешающими гибкой фразировке бревисами. В свою очередь, нисходящий минорный тетрахорд (*as-ges-f-es*) корреспондирует с барочной эмблемой *lamento* [13]. Так парадокс, заложенный в названии, заключающийся в антиномичном сопоставлении Смерти и Возрождения, их взаимопереходе, своеобразно реализуется в чередовании черной и белой нотописы сочинения. Это перекликается с содержанием статьи А. Шнитке, посвященной Олегу Кагану, носящей название «Бесконечность духовной жизни» [4, с. 217–218].

Выводы. Выявленные смысловые взаимосвязи по-новому раскрывают заложенные в музыке невидимые детали, а также создают дополнительные слои содержания, порождая ещё один парадокс. Музыка, обладая внутренней логикой и собственным образным миром, не даёт полного представления о замысле без учёта всех слагаемых названия пьесы. Рождается многоуровневость смысла, частично завуалированного в нотном тексте, свидетельствуя о наличии игровой логики в подходе А. Шнитке к реализации художественной идеи.

¹⁰ Звукопись (букв. – «словопись») или мадригализм определяется как «<...> использование в произведении жестов, призванных зачастую графически отражать реальный или подразумеваемый текст в буквальном или фигуральном смысле. <...>. Термин чаще применяется к вокальной музыке, хотя программные инструментальные произведения также могут в некоторой степени использовать эту технику» [9, пер. наш. – Е. Лисовенко].

В результате последовательного «снятия» относительно самостоятельных слоёв содержания возникает следующая иерархия смысловых соподчинений.

1. «Мадригал памяти Олега Кагана» как сочинение памяти музыканта и своеобразный отклик на мадригальную традицию, актуализированную в XX веке.
2. Мадригал как антимадригал в связи с семантикой смерти, идущей от предназначения произведения, а также отрицания ключевых жанровых признаков.
3. Мадригал как репрезентант культуры Возрождения и связанных с ним музыкальных явлений – мадригальной комедии, мадригализма, то есть того, что лежит уже вне нотного текста.
4. Мадригал в метафорическом смысле как порождение взаимодействия музыки и слова.

Таким образом, пьеса, обладающая скромными исполнительскими ресурсами и небольшим объёмом, концентрирует в себе различные смысловые уровни и широкий круг проблем, не уступая по концептуальности крупным жанрам. Это демонстрирует такие черты мышления композитора, как равнозначное отношение к крупным и малым формам, многоуровневая проработка композиции сочинения, игровая логика, что требует от исполнителя, слушателя и музыковеда интеллектуального подхода к прочтению авторского замысла.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев С. С. Символ [Текст] / С. С. Аверинцев // София-Логос : словарь. — Изд. 2-е, испр. — К. : Дух і Літера, 2001. — С. 155–161.
2. Арутюнова Н. Метафора и дискурс [Текст] / Н. Д. Арутюнова // Теория метафоры : сб. ст. / [общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной]. — М. : Прогресс, 1990. — С. 5–32.
3. Демченко А. Альфред Шнитке. Контексты и концепты [Текст] / А. И. Демченко. — М. : Композитор, 2009. — 296 с.
4. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке [Текст] / А. В. Ивашкин. — М. : РИК Культура, 1994. — 304 с.
5. Михайлова Н. Испанские мадригалы (К проблеме тембровой драматургии) [Электронный ресурс] / Н. Михайлова. — Режим доступа :

<http://musstudent.ru/biblio/51-u4ebnye-posobiya/159-e-myakotin-muzykalnaya-gramota-razmery-3-8-i-6-8>. — Загл. с экрана.

6. Холопова В. Н. Альфред Шнитке : очерк жизни и творчества [Текст] / В. Н. Холопова, Е. И. Чугарева. — М. : Сов. композитор, 1990. — 350 с.

7. Baculewski K. Polska twórczość kompozytorska, 1954–1985 [Текст] / Krz. Baculewski. — Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1987. — 344 s.

8. Melia N. Stille music – Wandelweiser and the voices of Ontological Silence [Text] / Nicholas Melia // *Contemporary Music Review*. — 2011. — Vol. 30, N. 6 (Dec.). — P. 471–495.

9. Carter T. Word-painting (Madrigalism) [Electronic resource] / Tim Carter // *The new Grove : dictionary of music and musicians*. — Mode of access : [Grove/Entries/S30568.htm#S30568](#). — Title from the screen.

10. Fisher K. Madrigal. Italy, 14th century [Electronic resource] / Kurt von Fisher // *The new Grove : dictionary of music and musicians*. — Mode of access : [Grove/Entries/S40075.htm](#). — Title from the screen.

11. Nutter D. Madrigal comedy [Electronic resource] / David Nutter // *The new Grove : dictionary of music and musicians*. — Mode of access : [Grove/Entries/S17409.htm](#). — Title from the screen.

12. Schnittke A. Madrigal in memoriam Oleg Kagan : für violine solo [Music] / Alfred Schnittke // *Gratulationsrondo : für violin und clavier* / Alfred Schnittke. — Hamburg, 1997. — S. 10–11.

13. Thurston D. Eye music [Electronic resource] / Dart Thurston // *The new Grove : dictionary of music and musicians*. — Mode of access : [Grove/Entries/S09152.htm](#). — Title from the screen.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ВАН ЛИСАНЯ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ПРОЦЕССА ГЛОБАЛИЗАЦИИ ИСКУССТВА

Фортепианной музыке принадлежит значительная роль в становлении китайского музыкального искусства XX века. Такие композиторы, как Хэ Лутин, Дин Шандэ, Жианг Венье, Ван Лисань прошли под влиянием больших социальных сдвигов сложный путь самоопределения и становления. Используя достижения китайской культуры и лучшие западноевропейские традиции, они обогатили национальную музыку, а своей неутомимой исполнительской деятельностью активно приобщали широкую аудиторию слушателей к сокровищам музыкального искусства.

На нынешнем этапе развития китайской фортепианной музыки можно наблюдать, с одной стороны, переориентацию на западные, особенно американские, культурные ценности. Ведь многие китайские музыканты реализуют свои композиторские замыслы в других странах, не теряя, однако, национальной самобытности и связи с родной культурой. Так, например, сегодня в США успешно работают Чжоу Лонг, Чен И, Брайт Шенг, Лей Лянг и другие, в Канаде – Хуан Ан-Лун, Алексина Луи.

В условиях постоянного влияния современного музыкального искусства разных стран и континентов развитие китайской фортепианной музыки, придерживаясь курса на художественное разнообразие, демократизацию, в то же время осуществляется на основе уникального культурного наследия китайской нации, обращаясь к насущным проблемам китайского народа и глубинным вопросам жизни китайского общества, избегая слепого копирования западноевропейского и американского искусства.

Поэтому *представляется актуальным* возможно более полно рассмотреть различные мировые влияния на современное китайское фортепианное искусство. Изучение взаимопроникновения в фортепианных сочинениях китайских композиторов национальных музыкальных традиций и музыкального опыта Европы, Канады, Амери-

ки и Австралии помогает ответить на вопрос, каким образом национальный колорит китайского фортепианного искусства сочетается со стремлением авторов выйти за рамки национального начала, перейдя на глобальный уровень.

Ван Лисань является одним из наиболее известных композиторов в Китае, а его фортепианные произведения всегда воспринимаются китайцами как грандиозное явление. Творчество Ван Лисаня имеет принципиально поисковый характер и направлено на преодоление узких национальных границ, на выход к проблематике общечеловеческого значения. **Цель данного исследования** – выявить процессы взаимопроникновения национальных музыкальных традиций и мирового музыкального опыта в фортепианных сочинениях Ван Лисаня.

Своё начальное музыкальное образование выдающийся китайский композитор получал на примерах западной классической музыки. Он учился игре фортепиано, когда был подростком, и уже тогда проявил себя как очень одарённый музыкант. После того, как в 1951 г. Ван Лисань поступил в Шанхайскую консерваторию, у юноши появилась возможность получить систематическое западноевропейское музыкальное образование. Он интенсивно изучал музыку разных эпох, начиная от периода барокко до периода позднего романтизма. Учитывая, что в те годы Китай был в очень хороших отношениях с Советским Союзом, все учебные планы музыкальной образовательной системы в китайских консерваториях были разработаны совместно с планами российских консерваторий, и, в частности, Московской консерватории. Произведения таких композиторов, как Глинка, Рахманинов, Мусоргский, Прокофьев, Шостакович, были широко известны и исполнялись в Шанхайской консерватории на этапе обучения. Благодаря интенсивному воздействию на Ван Лисаня в годы обучения национальных идей, романтизма и неоклассицизма, влияния этих течений стали очевидны во всей его музыке, и его более поздняя сюита «Другой холм» не стала исключением.

Первые фортепианные сочинения Ван Лисаня появились в 1950 г. Творческая манера композитора уже в первом его произведении – «Лан Хуанхуа – прекрасная девушка» – отличалась смелым новаторством. В нём наблюдалось взаимодействие традиций музы-

кальной классики с китайским фольклором и импрессионистическими элементами. В этой пьесе началось формирование черт стиля Ван Лисаня, особенностей его поэтики, основ его образного видения, обретших окончательное выражение во «Впечатлениях от живописи Каи Хигашиямы». Композитор, безусловно, использовал свои знания, полученные в классе композиции, однако его произведение не похоже ни на одну из традиционных западных композиционных форм.

В 1957 г., во время учебы в классе Сан Тонга, Ван Лисань создаст «Сонатину» для фортепиано. В этом произведении мы наблюдаем отдельные индивидуально-характерные черты будущего самобытного стиля композитора – ясно выраженную национальную основу: использование интонационных оборотов, типичных для китайских народных мелодий, имитацию приёмов игры на народных инструментах (остинатные квинты и секунды на сильных долях, напоминающие звучание шэна и цитры чжен); своеобразное применение орнаментальных украшений (в данном случае большей частью в гармонических комплексах); пунктирность – постепенно становящиеся основными особенностями музыкального языка Ван Лисаня.

Сюита «Впечатления от живописи Каи Хигашиямы» была создана Ван Лисанем в 1979 г. Она состоит из четырёх пьес («Зимние рассветы», «Принарядившиеся осенние деревья», «Озеро», «Крушение волн»), которые стали своеобразным музыкальным ответом композитора на творчество выдающегося японского пейзажиста XX в. Каи Хигашияма. Каждая пьеса – это поэма, навеянная соответствующей картиной. Однако пьесы цикла выглядят лишь поэтическими контурами, а не законченными сочинениями. Признавая экспрессивную глубину, исключительные изящество и красоту, оригинальность и новизну сюиты Ван Лисаня, исследователи отмечали произведение как «краеугольный камень современной китайской фортепианной музыки» [8, с. 20].

Фортепианная сюита «Впечатления от живописи Каи Хигашиямы» – не просто отклик музыканта на искусство живописца, она соединила в себе историю двух народов. Художник Каи Хигашияма был человеком созерцательного склада ума и пацифистом. В Китае он, безусловно, стал одним из наиболее признанных и почитаемых японских живописцев своего поколения. Бесспорно, центральная пьеса

фортепианной сюиты – «Крушение волн» – посвящена влиянию китайской культуры на японскую посредством миссионерской роли китайского монаха-буддиста.

Ярчайшим подтверждением безграничных возможностей культурного взаимодействия стала пятичастная фортепианная сюита Ван Лисаня «Другой Холм» (1980) – знаковое произведение композитора, написанное в стиле «Новой волны» – тенденции в сфере композиции, которая наметилась в Китае в 1977 г., сразу после окончания Культурной революции.

В 1977 г. Пекинскую центральную консерваторию посетил китайско-американский композитор Чоу Венчанг¹ и буквально «зажёл» китайских композиторов, предложив им «рецепт» создания нового произведения: «берётся типичная китайская мелодия плюс гармонические приёмы из западной музыки девятнадцатого века и, *vu a la*, – сочинение готово!» [6, с. 80]. Чоу представил ряд произведений Бартока, Хиндемита, Равеля, Дебюсси и Стравинского. Он вызвал смятение в умах молодого поколения композиторов, среди которых оказался и Ван Лисань, и заронил в их сознание свежую мысль о новом претворении национальной идеи, новых возможностях синтеза западной и китайской музыки.

С тех пор китайские композиторы не ограничиваются простой аранжировкой народной музыки, что привело к настоящему китайскому музыкальному ренессансу. Кроме того, источником композиторского вдохновения стала не только фольклорная музыка – он был расширен до рамок всей традиционной культуры, включая изобразительные искусства, такие как живопись и каллиграфия, и литературу; а в некоторых случаях музыка непосредственно связывалась с определёнными аспектами национальной философии и религии.

Сюита Ван Лисаня «Другой холм» получила широкую известность благодаря новым идеям, применённым композитором в китайской фортепианной музыке, таким как синтезирование и мультикультурная направленность.

¹ Чоу Венчанг, р. 1923 – современный китайско-американский композитор классического направления, с 1946 г. живёт и работает в США. В 1977 г. преподавал композицию в Колумбийском университете.

Сочинение состоит из пяти прелюдий и фуг. У каждой прелюдии и фуги есть название: «Каллиграфия и Цинь», «Геометрический узор», «Песня Земли», «Народная игрушка», «Горная деревня». Название сюиты «Другой холм» позаимствовано из древнего стихотворения Жао Йонга². В этом поэтическом сочинении идет речь о том, что камни с других холмов должны использоваться в качестве шлифовальных орудий для полировки нефрита. Нефрит – природный минерал, высоко ценимый китайцами, которые называют его «камнем жизни». Старинная китайская пословица гласит: «Золото имеет цену, нефрит же бесценен». Конфуций говорил о хорошем человеке: «Его мораль чиста, как нефрит» [7, с. 42]. В своём стихотворении Жао Йонг подразумевает, что человек, желающий стать мудрым и достичь жизненного успеха, всегда должен обращаться за советом и подсказкой к другим, более опытным людям.

Вдохновившись основной идеей этого стихотворения, композитор сочинил сюиту и назвал её “Другой холм”, намекая на то, что западная музыкальная традиция (метафора: «камни с других холмов») может использоваться для обогащения (огранки, по аналогии с нефритом) фортепианных произведений китайского стиля.

Ван Лисань не случайно проводит аналогии между нефритом и китайским композиционным стилем, поскольку, как известно из истории искусства Китайской империи, нефрит имел ценность, сопоставимую для западного человека с ценностью золота и бриллиантов. Во многих случаях нефрит, как полагают сами китайцы, символически представляет суть китайской культуры и искусства. Поэтому Ван Лисань, считающий нефрит материальным воплощением китайской культуры, расширил символику нефрита на сферу музыкальной композиции.

Ван Лисань вполне определённо намеревался осуществить синтез китайской музыкальной традиции с западной композиционной техникой путём, который бы максимально отвечал его собственной национально-культурной идентичности и национальным интересам. Хотя полностью сюита «Другой холм» была издана в 1980 г., идея написать прелюдию и фугу в народном стиле появилась у него ещё во время учёбы в Шанхайской консерватории. Одним из полученных

² Жао Йонг (1011–1077) – китайский философ, астроном, поэт и историк.

им заданий по полифонии было написание фуги на тему народной мелодии из Хунаньской провинции Хуа Гу Тон. Ван Лисань не выполнил это задание по неизвестным причинам. Позднее композитор возобновил начатое в годы учёбы сочинение и, несколько лет спустя, когда он работал на северной границе Китая, закончил прелюдию и фугу.

Пьеса была названа «Геометрический узор» и стала второй частью сюиты «Другой холм». После окончания работы над «Геометрическим узором» у Лисаня родилась идея дополнить сюиту пятью прелюдиями и фугами, основанными на всех пяти пентатониках. «Мой первоначальный план состоял только в том, чтобы возобновить работу и закончить один из моих композиционных проектов, начатых в Шанхайской консерватории. Однако позже я расширил композиционную идею и посчитал, что будет интересно создать цикл из пяти прелюдий и фуг во всех пентатонных ладах» [9, с. 65]. Он писал: «Несколько удивительно прекрасных прелюдий и фуг я слышал прежде, но не видел много сюит, включающих прелюдии и фуги, не говоря уже о тех, которые при этом имеют описательные названия» [там же].

В 1980 г. композитор проводил лекцию, посвящённую собственной музыке. На ней он разъяснил композиционную идею сюиты, сказав слушателям: «Лично я не могу согласиться с г. Лю Ксуном³ по поводу его слов о “первом человеке, который съел краба”. Как по мне, то авангардистские музыкальные методы, включая двенадцатитоновую музыкальную систему, подобны тем крабам, которых я хотел бы попробовать первым, и которых хотели бы попробовать другие, но до сих пор на это не решились.

В мире нет никакой абсолютно совершенной музыкальной техники, и нет никакой техники, которая является абсолютно неправильной. Всё зависит от того, насколько мы в состоянии включить эти методы в собственную работу и насколько мы сумеем их использовать. Как китайский композитор по рождению, я глубоко уверен в том, что изучающий западные композиционные методы или музыкальный язык китаец не должен быть ограничен копированием композици-

³ Лю Ксун (1881–1936) – известный китайский писатель XX ст. Многие считают его основателем современной китайской литературы. Ему принадлежит фраза: «человек, который первым съел краба – человек невиданной храбрости».

онных процедур или подражанием им, но обязан изучить как можно больше западных способов, чтобы, наконец, достигнуть лучшего умения в нашем собственном письме в китайском стиле» [1, с. 31].

Начиная с 1980 г. Ван Лисань активно публикует серьёзные аналитические статьи, часто лично представляя их на музыкальных конференциях. Среди опубликованных им работ – комментарии к пьесе «Небо Мечты» (1982) [2]; речь, произнесённая на Национальном симпозиуме симфонических композиторов⁴; статьи «О теории и практике китайской новой музыки и национальных китайских особенностях»⁵; «Продажа моря и другие мысли» (1986) [5], «Песня Стены, которая объединяет» (1990) [4].

Издавая свою фортепианную пьесу «Небо Мечты», в комментариях к ней композитор вновь поднимает проблему заимствований и культурной самобытности: «Я открыт для других идей, и я согласен с идеей Лю Ксуна “о еде крабов”. Например, “краб” системы с двенадцатью тонами не может быть съеден без дегустации. Нет такой техники, которая является всеобъемлющей для искусства ... Всё зависит от ситуации. Каждая техника имеет свои преимущества. Но, как китайский композитор, я чувствую, что заимствование идей из иностранных источников – не признак слабости и рабства, это способ получения дополнительных приёмов. В конечном счёте, это приносит пользу нашим соотечественникам и обеспечивает нам собственную независимую точку опоры в мировом искусстве» [2, с. 51].

Выводы. Таким образом, в своих произведениях Ван Лисань избрал путь соединения современной и национальной музыки. Композитор, сам владея смелыми и новаторскими методами в композиции, предлагает и другим использовать их. В известной статье «Новое движение и старые корни» он пишет: «Сегодня, когда всемирное искусство стоит на пороге эпохи разнообразия, музыка не является исключением. В этот период “мультикультурности” мы, современные китайские композиторы, должны поднять флаг национальности и современности, неся всему миру яркий свет китайской культуры» [3, с. 14].

⁴ Напечатана в журнале «Народная музыка» за 1983 г., № 4.

⁵ Публикация в «Информационном бюллетене» гонконгского китайского языкового общества «Ювен Джианс Тонгксан», 1991, апрель, № 32.

Идею поиска новых средств выразительности и приёмов композиторской техники Ван Лисань рассматривает как ключевую на пути к выходу национального музыкального искусства на мировую арену, охвату ею проблематики общечеловеческого звучания.

В музыке композитора, которая постоянно находит широчайший живой отклик у слушателей, осуществилось блестящее открытие новых перспектив развития китайского музыкального искусства. Сегодня её исполняют во всем мире, что вызывает мощный резонанс в разнообразнейших сферах, и, в частности, исследовательской. В научном пространстве изучения творчества Ван Лисаня пересекаются интересы азиатского и межконтинентального уровней. Это глубоко связано с удивительным разнообразием творческого мировоззрения композитора, открытого всему значимому в жизни и искусстве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ван Вень Дзюнь. *Исследование фортепианной музыки Ван Лисаня [Текст] : дипломная работа / Ван Вень Дзюнь ; [на китайск. яз.]*. — Шинан : Шинанский педагогический университет, 2001. — 55 с.
2. Ван Лисань. «Небо Мечты» с комментариями композитора [Текст] / Ван Лисань ; [на китайск. яз.] // *Искусство музыки*. — 1982. — № 3. — С. 51–55.
3. Ван Лисань. *Новое движение и старые корни [Текст] / Ван Лисань ; [на китайск. яз.] // Жонгуо Йинюешу : журнал*. — 1986. — № 3. — С. 12–16.
4. Ван Лисань. *Песня Стены, которая объединяет, — мир композитора Ки Йивена [Текст] / Ван Лисань ; [на китайск. яз.] // Народная музыка*. — 1990. — № 4. — С. 17–23.
5. Ван Лисань. *Продажа моря и другие мысли [Текст] / Ван Лисань ; [на китайск. яз.] // Народная музыка*. — 1986. — № 10. — С. 22–26.
6. Лу Бин Линь. *Композитор Чоу Вэн Чанг [Текст] / Лу Бин Линь ; [на китайск. яз.] // Хуа Жен Ши Кан : журнал*. — 1999. — № 3. — С. 78–89.
7. Цай Жонгди. *История китайской музыкальной эстетики [Текст] / Цай Жонгди ; [на китайск. яз.]*. — Пекин : Народная музыка, 1995. — 866 с.
8. Cheung P. J. *An analysis of selected piano works of Wang Li-San [Text] / Pang Jane Cheung : Ph. D. diss. — [USA] : New York University, 1996. — 108 p.*

□ Анотації

□ **БАБІЙ О. П. Опера Олександра Щетинського «Бестіарій»: відображення внутрішнього сенсу твору як містерії перевтілення засобами режисерського театру** ■ Опера «Бестіарій» О. Щетинського змінює звичні комунікативні координати виконавського «спілкування», що кореспондує із сучасними тенденціями режисерського театру та відповідає її містеріальній ідеї. Складовими творчого методу композитора є перманентний інноваційний пошук та діалог із минулим, які О. Щетинський незмінно здійснює у своїй художній практиці, створюючи індивідуальний метастиль. ■ **Ключові слова:** містерія сходження, комунікативні координати, перевтілення, метаморфоза, лабіринт, парабола, симетрія.

□ **БАДАЛОВ О. П. Діяльність представників харківської диригентсько-хорової школи щодо розвитку хорового життя Чернігівщини** ■ Вперше в українському музикознавстві розкрито основні етапи творчої та організаційної діяльності представників харківської диригентсько-хорової школи на Чернігівщині. Доведено вагомість їх внеску у розвиток хорового життя регіону другої половини ХХ ст. ■ **Ключові слова:** Григорій Драгинець, Олег Васюта, Марина Гончаренко, камерний хор ім. Д. Бортнянського, самодіяльний хор «Десна».

□ **БАЙ Є. Фортепіанна творчість Ван Лісаня в контексті світового процесу глобалізації мистецтва** ■ Аналізується фортепіанна творчість Ван Лісаня – одного з корифеїв китайського музичного мистецтва ХХ ст. Розглядається процес взаємодії національних музичних традицій та світового музичного досвіду в фортепіанних творах композитора, що об'єднують і національний колорит, і прагнення автора вийти за межі національного начала, переходячи на глобальний рівень. ■ **Ключові слова:** Ван Лісань, фортепіанна музика, сюїта «Інший холм», глобалізація мистецтва.

□ **БЕВЗ М. В. Фортепіанні твори харківських композиторів у курсі загального та спеціалізованого фортепіано музичного ВНЗ (нотатки викладача)** ■ Специфічна галузь фортепіанної педагогіки, де рівень мислення студентів, які володіють іншим інструментом, перевищує рівень їх піаністичних навичок, актуалізує питання доцільного вибору навчального репертуару. Складені харківськими композиторами фортепіанні твори аналізуються у виконавсько-педагогічному аспекті; доводиться їх значна репертуарна цінність. ■ **Ключові слова:** національний педагогічний репертуар, авторський стиль, виконавська редакція, музичний жанр, фортепіанна фактура.

□ **БЄЛАШ О. В. Жанр скерцо у фортепіанній творчості П. І. Чайковського** ■ В статті узагальнюються уявлення про скерцо як категорію форми в музично-теоретичних працях ХІХ століття; шляхом співставлення отриманого жанрового інваріанту з фортепіанними творами Чайковського виявляється своєрідність підходу композитора до західноєвропейської жанрової моделі скерцо. ■ **Ключові слова:** скерцо, «російське скерцо», специфіка жанру, фортепіанне скерцо, жанрова модель.

□ **БОНДАР Є. М. Професійне хорове виконавство і освіта: I половина XX століття** ■ В статті розкривається історичний аспект становлення професійної хорової освіти, зокрема, організації музичних училищ, консерваторій, інститутів в Україні I половині XX ст. Окреслюються взаємовплив та взаємозумовленість розвитку системи освіти і професійного хорового виконавства. ■ **Ключові слова:** хорове виконавство, хорова творчість, хорова освіта, професійність.

□ **БОНДАРЕНКО О. М Фортепіанна токато у творчості українських композиторів XX століття** ■ Розглядаються модифікації жанру фортепіанної токати у творчості українських композиторів XX століття. Виявляються новаторські риси жанрових рішень, що зумовлені індивідуальністю композиторського стилю, розширенням образної сфери токат, новим типом піанізму. ■ **Ключові слова:** жанр, жанровий мікст, фортепіанна токато.

□ **ДАНИЛОВА О. В. Десята фортепіанна соната Валентина Бібіка: жанрово-стильові доміанти** ■ Розглянуто принципи композиторського мислення В. Бібіка в останній фортепіанній сонаті. Виявлені стійкі ознаки стилю, обумовлені лірико-філософським світовідчуттям автора: медитативність драматургії, одночастинність у трактуванні форми та ін. Показаний взаємозв'язок творчості композитора із неоромантичним напрямком у музичному мистецтві кінця XX ст. ■ **Ключові слова:** фортепіано, соната, стиль, композиторське мислення.

□ **ДАНЧЕНКО Н. Г. Електронна музика та реалії сучасної музичної практики** ■ Розглядаються питання сприйняття електронних творів, проблеми їх музикознавчого аналізу та нотації. Новий музичний матеріал, новації в методах його обробки, композиційній логіці, образно-драматургічній системі творів роблять електронну музику складною для пересічних слухачів. В статті позначені шляхи подолання розгляданих труднощів. ■ **Ключові слова:** електронна музика, музикознавчий аналіз, слухове сприйняття, нотація.

□ **ДЕРКАЧ Л. А. Втілення поезії любові у вокальній ліриці В. Золотухіна** ■ У статті виявлені стильові доміанти камерно-вокальної творчості В. М. Золотухіна в контексті національної та жанрової традиції 70–90 рр. XX ст. Акцентовані аспекти вокальної інтерпретації пізньої лірики композитора з урахуванням особистого досвіду концертування і творчої співдружності з майстром. ■ **Ключові слова:** камерний жанр, камерно-вокальний стиль, виконавська концепція, виконавське інтонування, семантика поетичного тексту, співак-інтерпретатор, стильова доміанта.

□ **ДОВЖИНЕЦЬ І. Г. Мистецьке середовище Сумщини середини XX століття** ■ У статті досліджується процес становлення професійної музичної освіти на Сумщині. На прикладі історії Сумського музичного училища ім. Д. С. Бортнянського та його професійних контактів із Харківською консерваторією (ХДК/ХДІМ) виявляється роль музичного навчального закладу у формуванні місцевого мистецького середовища. ■ **Ключові слова:** Сумське музичне училище, навчальний заклад, творча діяльність, мистецьке середовище.

□ **ЄФРЕМОВА І. В. Бал як музично-сценічна проблема у постановках опери П. Чайковського «Євгеній Онєгін»** ■ З плином часу, коли бальна практика, пішовши

з життя культурної громади Росії, перетворилася на пам'ятник минулого, проблема її реставрації у оперних виставах ХХ–ХХІ ст. набула помітної актуальності. У статті розглянуті питання музично-сценічного втілення картин балу в опері П. Чайковського «Євгеній Онегін» на прикладі двох її авторських версій. ■ **Ключові слова:** бал, «Євгеній Онегін» П. Чайковського, постановочна версія, сценічна дія, оперна режисура, бальна хореографія.

□ **ЗЕНКІН К. В. Про деякі методологічні проблеми сучасного музикознавства**

■ У статті розглядаються шляхи становлення історичного музикознавства як наукової дисципліни із своєю власною методологією, специфіка функціонування в ній ключових понять, які одночасно постають предметом дослідження. Висвітлюються шляхи подальшого розвитку музикознавства у контексті нових реалій сучасності. ■ **Ключові слова:** музикознавство, історія, теорія, методологія, система, стиль епохи.

□ **ЗОЛОТАРЬОВА Н. С. Жанрові константи виконавської інтерпретації фортепіанних Reminiscences Ф. Ліста (на прикладі «Reminiscences de Don Juan»)**

■ Встановлені особливості жанрового синтезу лістівських Reminiscences. У підсумку компаративного аналізу трьох виконавських трактовок «Reminiscences de Don Juan» Ф. Ліста виявлена інтерпретація, що найбільш адекватна композиторському задуму. ■ **Ключові слова:** жанровий синтез, ремінісценції, фантазія, опера, система художніх методів, виконавська інтерпретація, компаративний аналіз.

□ **КІЦЕНКО Т. С. Про особливості гармонії у вокальному циклі «Барви та настрої»**

В. С. Губаренка ■ Камерно-вокальні твори залишаються недослідженою сторінкою творчості В. С. Губаренка. Стаття присвячена розгляду та систематизації різноманіття акордових вертикалей та фактурно-гармонічних прийомів у вокальному циклі композитора «Барви та настрої», які музикант обирає для втілення колориту поезій І. Драча. Аналізується формоутворююча роль гармонії в циклі. ■ **Ключові слова:** гармонія, форма, ладотональність, політональність, акорд, септакорд, нетерцеві структури, остинато, квартакорд, квінтакорд, кластер.

□ **КОВАЛЬ О. В. Художник як «композитор мови»: живописне висловлювання в контексті візуально-мовленевої концептуалізації й майстерності живописця**

■ Статтю присвячено аналізу характерних властивостей творчого методу митця ХХ–ХХІ ст. Досліджуються вигоки та наслідки особливого значення для сучасного живописця природної мови як культууроформуючої універсалії, актуальні та малодосліджені проблеми сприйняття візуальних знаків у якості мовних та участі лінгвістичного формалізму в організації структури візуального тексту. ■ **Ключові слова:** творчий метод, синтез вербального й візуального, візуальне мистецтво ХХ–ХХІ ст., семіотика, майстерність художника, концептуалізація, живе мовлення, візуальна алгебраїка мистецтва, візуальна репрезентація природної мови.

□ **КОСМОВСЬКА М. Л. Діяльність М. Ф. Фіндейзена в ракурсі історичних вимірів професіоналізму** ■ В контексті розуміння професіоналізму в музичній сфері наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. проводиться аналіз діяльності М. Ф. Фіндейзена та його ставлення до процесу освіти музиканта: історика, виконавця, критика. В осно-

ві наукових висновків лежать архівні матеріали, лише частково опубліковані, й обширно цитовані в статті спогади, щоденники, листування визначного діяча кульмінаційної епохи розвитку дореволюційної російської культури. ■ **Ключові слова:** професіоналізм, музична освіта, історія російської культури.

□ **КРУГЛОВА Є. А. Формування педагогічних принципів В. В. Крайнева** ■ Генезис виконавської школи В. Крайнева розглядається в контексті розвитку вітчизняної фортепіанної культури. На основі вивчення методів і принципів роботи творчих наставників піаніста аналізуються фактори, що вплинули на формування педагогічних принципів В. Крайнева. ■ **Ключові слова:** фортепіанна педагогіка, педагогічна традиція, педагогічна система, педагог, піаніст.

□ **КУЛИНЯК М. А. Українська музика ХХ ст. в репертуарі Олега Криси** ■ В статті розглядається специфіка інтерпретації скрипкової музики Б. Лятошинського, А. Штогаренка, В. Губаренка, М. Скорика та Є. Станковича у виконавській творчості О. Криси, визначаються основні образно-змістовні засади трактування різних за стилевими орієнтирами і жанровими принципами творів: сонати, концерту, камерної симфонії, програмного циклу. Робиться висновок про те, що О. Криси глибоко відчуває «ментальний код» української духовної культури і своїми версіями створює виконавський інваріант національної скрипкової музики ХХ ст. ■ **Ключові слова:** скрипкова творчість, українська музика ХХ ст., соната, концерт, камерна симфонія, триптих, інтерпретація.

□ **ЛІСОВЕНКО О. В. Гра смислів в «Мадригалі пам'яті Олега Кагана» для скрипки соло Альфреда Шнітке** ■ Камерний твір пізнього періоду творчості А. Шнітке розглядається в стилістичному, композиційно-змістовному планах. Аналізується співвідношення п'єси з меморіальним призначенням і жанровими ознаками мадригалу. Виявляється багатшаровість концепції, мислення парадоксами, розкриття змісту твору через взаємозв'язок з найменуванням «мадригал», музичні ознаки якого в нотному тексті приховано, що свідчить про ігрову логіку. ■ **Ключові слова:** мадригал, присвята, меморіал, парадокс, метафора, символ.

□ **ЛОГВИНОВА Н. Р. Леся Дубовик – режисер і людина** ■ Стаття присвячена творчості і педагогічній діяльності народного артиста України, лауреата Державної премії Леся Дубовика, характеризуваної в аспекті спадкоємності та новачій його режисерського методу. Розглянуті фрагменти роботи над виставами «Загибель ескадри» за п'єсою О. Корнійчука та «Генерал Ватутін» за п'єсою Л. Дмитерка. ■ **Ключові слова:** режисер, спектакль, Харківський театр ім. Тараса Шевченка, професор режисури, український театр.

□ **МАЙБА О. К. Становлення музичного професіоналізму хорового диригента і педагога К. Д. Тучі** ■ Розглядаються особливості становлення музичного професіоналізму хорового диригента і педагога К. Д. Тучі, що сформувались під впливом традицій Харківської вокальної та диригентсько-хорової шкіл. Простежуючи процес становлення музичного професіоналізму К. Д. Тучі, авторка висвітлює різнобічну подальшу творчу діяльність відомого музиканта Мелітопольщини, що доповнює панораму культурно-мистецького життя м. Мелітополя і південно-східного регіону України другої половини ХХ ст. ■ **Ключові слова:** музичний професіоналізм

К. Д. Тучі, харківська вокальна школа, харківська диригентсько-хорова школа, диригентсько-хорова діяльність.

□ **МАРИНЯКО Н. І. Постаць Михайла Скорульського в історико-культурному соціумі** ■ На прикладі життя і творчості видатного українського композитора М. А. Скорульського показано взаємовплив оточуючого середовища та особистості. Здійснено спробу оцінити значення духовного зв'язку музиканта із культурною аурую міста, у якому він тривалий час жив та працював, через висвітлення специфіки «житомирського феномену». ■ **Ключові слова:** М. А. Скорульський, «житомирський феномен», національна культура, освіта, виховання, взаємозв'язок, взаємовплив.

□ **МЕТЛУШКО В. О. П'єса для кларнету solo у творчості композиторів ХХ століття** ■ Розглядаються п'єси для кларнету solo 80-х рр. ХХ ст., створені композиторами різних національних шкіл. Аналізуються образний лад і композиційно-драматургічні особливості творів М. Джаррелла, С. Нікіфора, Л. Беріо, акустичні та техніко-виражальні засоби інструменту, спрямовані на розкриття художнього задуму авторів. ■ **Ключові слова:** кларнет solo, виконавські прийоми, мультифоніки, засоби звуковидобування, тембр.

□ **МІРОШНИКОВА Д. М. Підсумки стильової еволюції М. А. Рославця (на прикладі циклу «24 прелюдії для скрипки та фортепіано»)** ■ В статті розглядаються особливості музичної мови останнього періоду творчої діяльності видатного композитора ХХ ст. М. А. Рославця. Проаналізовані окремі номери циклу, що відображають його концепцію і образний зміст. Відзначається великий внесок композитора у розвиток сучасного скрипкового мистецтва та репертуару. ■ **Ключові слова:** камерно-інструментальні жанри, музична мова, гармонія, образний зміст, цикл, скрипка, прелюдія, віртуозність.

□ **МІХЄЄВА Н. Б. Виконавський чинник у формуванні системи жанрів (на прикладі сонат для кларнета та фортепіано композиторів ХІХ сторіччя)** ■ Відмічаючи перспективність соціологічного підходу до жанрової класифікації, автор розглядає можливість функціонального (на основі характеру взаємодії виконавців) критерію систематизації жанрів камерної музики. На прикладі еволюції кларнетової сонати ХІХ ст. простежується процес формування актуальної сьогодня політики light classic, що зміщує комунікативні акценти та фокусує увагу слухача / дослідника на постаті виконавця-«зірки». ■ **Ключові слова:** виконавець, жанр, кларнет, класифікація, соната, соціологічний підхід, фортепіано.

□ **МОВЧАН В. О. «Фауст» Ш. Гуно: музикознавчі та редакторські інтерпретації** ■ Аналізуються сценарні та текстові розбіжності у лібрето різних видань «Фауста» Ш. Гуно, простежується їх вплив на ідейний зміст твору. На погляд автора, виявлена ситуація вносить суттєві корективи у стереотипи оцінювання опери, як твору, що не володіє значним духовним потенціалом. ■ **Ключові слова:** лірична опера, лібрето, редакція, видання, версія, ідея твору, клавір.

□ **ПАНАСЮК В. Ю. Уроки кохання в романі М. Чернишевського «Що робити?»** ■ У статті в системі координат інтертекстуальної теорії досліджується роман М. Чернишевського «Що робити?». Доводиться, що опера Дж. Верді «Травіата»

є в ньому інтертекстуальним елементом, виконуючи відповідні функції не лише в художньому тексті, але й у «тексті життя» самого автора. ■ **Ключові слова:** текст, інтертекст, міф, опера, кохання.

□ **ПЕТРЕНКО І. А. Специфіка аристократичного дилетантизму: шлях принца Луї Фердинанда Пруського до майстерності музиканта** ■ Особливості становлення як музиканта талановитого піаніста і композитора принца Луї Фердинанда Пруського виявляються через спроби визначити його музичних наставників. Висвітлюється роль в його творчому формуванні музичної та культурної діяльності окремих представників династії Гогенцоллернів, що розкриває характерні риси аристократичної музичної освіти, яка недооцінювалась радянською дослідницькою традицією. ■ **Ключові слова:** Луї Фердинанд Пруський, Анна Амалия Пруська, Генріх Пруський, Г. Г. Ленц, Я. Л. Дусік, аристократ-дилетант, композитор, виконавська майстерність.

□ **ПІНЧУК О. Г. Всеволод Топілін: тріумф і трагедія** ■ В контексті трагічних подій ХХ ст. розглядаються життя і творчий шлях несправедливо приреченого на забуття видатного радянського піаніста і педагога Всеволода Топіліна. Облік музиканта відтворюється на основі архівних документів та споминів сучасників. ■ **Ключові слова:** В. Топілін, фортепіанне виконавство та педагогіка П. Луценка і Г. Нейгауза, піаністична школа.

□ **ПОНОМАРЬОВА М. О. Процес виховання актора в країнах Західної Європи (Франція, Англія)** ■ У світі положень Болонського процесу порівнюються деякі особливості професійної підготовки акторів у творчих вузах і школах Франції та Англії. Здійснено спробу оцінити потенційні можливості розглянутих систем навчання, зокрема, болонської, для театральної освіти в Україні. ■ **Ключові слова:** Болонський процес, виховання актора, система акторської освіти, вимоги до вступників, європейська система освіти, кредитно-модульна система, стандартизація освіти.

□ **ПОРТНИЙ Ю. Л. Формування піаністичних навичок у студентів фортепіанних відділів музичних училищ** ■ У статті розглядаються причини та наслідки виникнення фізіологічних затиснень ігрового апарату та відповідних психологічних станів у студентів-піаністів музичних училищ. Автор пропонує шляхи подолання таких проблем, основуючись на вивченні відомих фортепіанних методик та власному педагогічному досвіді. ■ **Ключові слова:** фізіологічний затиск, психологічний затиск, піаністичні навички, студенти музичних училищ.

□ **ПРИХОДЬКО І. М. Концептуальні схеми сучасного музикознавства** ■ Функціональний метод аналізу сучасного музикознавства розглядається як засіб подолання кризи, яка виникла внаслідок надлишку інформації. В якості аналітичного інструмента, який дозволяє упорядковувати інформацію та переробляти її в практично використовувані знання, пропонується застосувати концептуальні схеми. ■ **Ключові слова:** інформаційне суспільство, концептуальна схема, криза, музикознавство, функція.

□ **РЕВЕНКО Н. В. Композиторські техніки як засіб втілення нової семантики у фортепіанній творчості українських авторів кінця ХХ ст.** ■ Фортепіанні твори україн-

ських авторів кінця ХХ ст. аналізуються в аспекті використання різноманітних технік композицій, як традиційних, так і запозичених з практики авангардних течій. Порушено проблему відбору, переосмислення й синтезування технічних прийомів у власних індивідуалізованих концепціях – носіях нової сучасної семантики.

■ **Ключові слова:** фортепіанна творчість українських композиторів, музична семантика, композиторські техніки.

□ **РЯБУХА Н. О. «Інструментальний образ світу» в фортепіанних транскрипціях С. Ю. Юшкевича** ■ На прикладі фортепіанних транскрипцій С. Ю. Юшкевича розкривається поняття «інструментальний образ світу» як комунікативний зв'язок композиторського та виконавського мислення, що здійснюється через звуковий образ інструменту. Аналізуються індивідуальні стилеві принципи, що визначили художньо-акустичну концепцію фортепіано в творах українського піаніста. ■ **Ключові слова:** інструментальний образ світу, звукообраз, звукова модель, художньо-акустична концепція інструмента.

□ **СЕРДЮК Я. О. Філософія віртуального у вивченні сучасної музичної практики** ■ Аналізується зміст поняття «віртуальне» у філософії та інших галузях знання і перспективи його використання стосовно сучасної музичної практики. Робиться висновок, що сукупність розглянутих значень концепту «віртуальне» та областей його застосування у проєкції на сучасні музично-звукові реалії може скласти базу нового перспективного напрямку досліджень – музичної віртуалістики. ■ **Ключові слова:** сучасна музична практика, віртуальний акустичний об'єкт, віртуальні інструменти, віртуальний виконавець, музична віртуалістика.

□ **СУЛІМ Р. А. Перший фортепіанний концерт Жанни Колодуб як шлях до творчих вершин** ■ На основі детального аналізу твору, який ретельно не досліджувався, розкрито особливості його драматургії, музичної мови, структури та образно-емоційного змісту, а також висвітлено деякі сторінки історії його виконання українськими музикантами. Показово, що вже у першому зверненні до жанру інструментального концерту композиторка продемонструвала професійну майстерність і художню зрілість. ■ **Ключові слова:** композитор, симфонічна творчість, жанр фортепіанного концерту, музичне виконавство.

□ **СУТУЛОВА Н. О. Звуковедіння у рефлексії музикантів-виконавців** ■ У даній роботі підіймається майже не висвітлена у методиці фортепіанного виконавства проблема звуковедіння. Здійснюється екскурс у сфери вокальної та струнно-смічкової методики для визначення специфіки звуковедіння і принципів роботи над його поліпшенням, пропонується трактування даного поняття із врахуванням особливостей фортепіано. ■ **Ключові слова:** звук, звуковедіння, з'єднання тонів, звукова лінія, динамічне зростання та спад.

□ **СУХЛЕНКО І. Ю. Методика аналізу індивідуального виконавського стилю** ■ Пропонується методика вивчення індивідуального виконавського стилю. На прикладі дослідження творчості В. Горовиця розглядається поетапний план реконструювання стилю окремого виконавця у його взаємодії з історично сформованими музичними традиціями. ■ **Ключові слова:** В. Горовиць, виконавський стиль, романтична традиція, фортепіанна школа, репертуар, «звуковий образ» фортепіано.

- **УТИНА А. М. В. Т. Борисов і С. О. Мамонов: аспекти творчої спадкоємності**
 - На матеріалі творів В. Т. Борисова і С. О. Мамонова розглядається проблема переломлення традицій вчителя в творчості його учня. Звукова реалізація схожих художніх установок демонструє приналежність композиторів до різних поколінь. Область свідомого експерименту у творчості вчителя стає для учня, як «носія» нової мови, природним інтонаційним середовищем. ■ **Ключові слова:** спадкоємність, вчитель, учень, В. Т. Борисов, С. А. Мамонов, Донецька організація НСКУ, дивертисмент, концерт, сучасні техніки композиції.
 - **ФЕДІНА О. В. «Гармонія світу»: оперний міф Пауля Хіндеміта** ■ Викладено досвід цілісного осмислення та пояснення опери (й, частково, симфонії) П. Хіндеміта «Гармонія світу». Специфічний синтез досягнень світового музичного театру середини ХХ ст. і літературної основи, коріння якої сягають у філософський (міфологічний) роман, визначає нову якість жанрового рішення. Міфологічний підхід до твору П. Хіндеміта виявив нові повороти в інтерпретації його тексту та контексту, які свідчать про унікальність композиторського задуму, його позачасовість та актуалізацію сьогодні. ■ **Ключові слова:** опера, історія, міф, архетип, екзистенціальний міф, філософський (міфологічний) роман.
 - **ЧЕНЬ ЖУНЬСЮАНЬ. Проблема виконавської інтерпретації фортепіанних мініатюр Ван Цзянчжуна** ■ В статті аналізуються фортепіанні мініатюри відомого китайського композитора Ван Цзянчжуна. На підставі порівняння інтерпретацій п'єс композитора видатними китайськими піаністами різних поколінь автором робиться висновок про наявність у даних творах імпресіоністичних стилізованих рис. ■ **Ключові слова:** Ван Цзянчжун, фортепіанна мініатюра, імпресіонізм, китайські піаністи.
 - **ЧЕРНЯВСЬКА М. С. Кафедра спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського в європейському музичному просторі** ■ Стаття присвячена одному з найважливіших завдань розвитку кафедри спеціального фортепіано ХНУМ – інтеграції в європейський та світовий музичний простір. Висвічується плідна діяльність харківських піаністів: творчі та наукові закордонні контакти, перемоги на міжнародних конкурсах та фестивалях, спілкування європейських та українських музикантів. ■ **Ключові слова:** кафедра спеціального фортепіано ХНУМ, міжнародні зв'язки, міжнародні конкурси піаністів, європейський стандарт музичної освіти.
 - **ЩЕПАКІН В. М. «Смичок в нього довгий, співучий і виразний...» (До 120-х роковин зі дня смерті С. В. Неметця)** ■ На основі матеріалів з періодики ХІХ ст., звітів Харківського відділення Імператорського російського музичного товариства, довідкових видань, дослідницьких робіт чеських музикознавців вперше простежується і аналізується життєвий і творчий шлях знакової фігури музичної культури Харкова 1860–1880 рр., скрипаля чеського походження С. В. Неметця. ■ **Ключові слова:** музична культура Харкова, музична педагогіка, скрипкове виконавство, С. В. Неметць.

□ Аннотации

□ **БАБИЙ О. П. Опера Александра Щетинского «Бестиарий»: отражение внутреннего смысла произведения как мистерии перевоплощения средствами режиссерского театра** ■ Опера «Бестиарий» А. Щетинского изменяет привычные коммуникативные координаты исполнительского «общения», что отвечает её мистериальной идее и соответствует современным тенденциям режиссёрского театра. Составляющие творческого метода композитора – инновационный поиск и диалог с прошлым, которые А. Щетинский неизменно осуществляет в своей художественной практике, создавая индивидуальный метастиль. ■ **Ключевые слова:** мистерия восхождения, коммуникативные координаты, перевоплощение, метаморфоза, лабиринт, парабола, симметрия.

□ **БАДАЛОВ О. П. Деятельность представителей харьковской дирижерско-хоровой школы по развитию хоровой жизни Черниговщины** ■ Впервые в украинском музыковедении раскрываются основные этапы творческой и организационной деятельности репрезентантов харьковской дирижерско-хоровой школы на Черниговщине. Доказывается значимость их вклада в развитие хоровой жизни региона второй половины XX в. ■ **Ключевые слова:** Григорий Драгинец, Олег Васюта, Марина Гончаренко, камерный хор им. Д. Бортиянского, самодеятельный хор «Десна».

□ **БАЙ Е. Фортепианное творчество Ван Лисаня в контексте мирового процесса глобализации искусства** ■ Анализируется фортепианное творчество Ван Лисаня – одного из корифеев китайского музыкального искусства XX ст. Рассматривается процесс взаимопроникновения музыкальных традиций Китая и мирового музыкального опыта в фортепианных сочинениях композитора, демонстрирующих стремление автора выйти за рамки национального начала, перейдя на глобальный уровень. ■ **Ключевые слова:** Ван Лисань, фортепианная музыка, сюита «Другой холм», глобализация искусства.

□ **БЕВЗ М. В. Фортепианные сочинения харьковских композиторов в курсе общего и специализированного фортепиано музыкального ВУЗа (заметки преподавателя)** ■ Специфическая область фортепианной педагогики, где уровень мышления студентов, владеющих другим инструментом, превышает уровень их пианистических навыков, актуализирует вопрос целесообразного выбора репертуара. Созданные харьковскими композиторами сочинения для фортепиано анализируются в исполнительско-педагогическом аспекте; доказывается их значительная репертуарная ценность. ■ **Ключевые слова:** национальный педагогический репертуар, авторский стиль, исполнительская редакция, музыкальный жанр, фортепианная фактура.

□ **БЕЛАШ Е. В. Жанр скерцо в фортепианном творчестве П. И. Чайковского** ■ В статье обобщаются представления о скерцо как категории формы в музыкально-теоретических руководствах XIX века; путём сопоставления полученного жанрового инварианта с фортепианными произведениями П. И. Чайковского выяв-

ляется своеобразие подхода композитора к западноевропейской жанровой модели скерцо. ■ **Ключевые слова:** скерцо, «русское скерцо», специфика жанра, фортепианное скерцо, жанровая модель.

□ **БОНДАРЕНКО Е. Н. Фортепианная токката в творчестве украинских композиторов XX столетия** ■ Рассматриваются модификации жанра фортепианной токкаты в творчестве украинских композиторов XX столетия. Выявляются новаторские черты жанровых решений, обусловленные индивидуальностью композиторского стиля, расширением образной сферы токкат, новым типом пианизма. ■ **Ключевые слова:** жанр, жанровый микст, фортепианная токката.

□ **БОНДАРЬ Е. Н. Профессиональное хоровое исполнительство и образование: I половина XX века** ■ В статье раскрывается исторический аспект становления профессионального хорового образования, в частности, организация музыкальных училищ, консерваторий, институтов в Украине в I половине XX в. Очерчиваются взаимовлияние и взаимообусловленность развития системы образования и профессионального хорового исполнительства. ■ **Ключевые слова:** хоровое исполнительство, хоровое творчество, хоровое образование, профессионализм.

□ **ДАНИЛОВА О. В. Десятая фортепианная соната Валентина Бибика: жанрово-стилевые доминанты** ■ Рассмотрены принципы композиторского мышления В. Бибика в последней фортепианной сонате. Выявлены устойчивые признаки стиля, обусловленные лирико-философским мироощущением автора: медитативность драматургии, трактовка сонатной формы как одночастной и др. Показана взаимосвязь творчества композитора с неоромантическим направлением в музыкальном искусстве конца XX ст. ■ **Ключевые слова:** фортепиано, соната, стиль, композиторское мышление.

□ **ДАНЧЕНКО Н. Г. Электронная музыка и реалии современной музыкальной практики** ■ Рассматриваются вопросы восприятия электронных сочинений, проблемы их музыковедческого анализа и нотации. Новаторский музыкальный материал и методы его обработки, новая логика композиционной и образно-драматургической организации сочинений делают электронную музыку непривычной для неподготовленного слушателя. Намечены пути преодоления обозначенных трудностей. ■ **Ключевые слова:** электронная музыка, музыковедческий анализ, слуховое восприятие, нотация.

□ **ДЕРКАЧ Л. А. Воплощение поэзии любви в вокальной лирике В. Золотухина** ■ В статье выявлены стилиевые доминанты камерно-вокального творчества В. М. Золотухина в контексте национальной и жанровой традиции 70–90 гг. XX ст. Акцентируются аспекты вокальной интерпретации поздней лирики композитора с учётом личного опыта концертирования и творческого содружества с мастером. ■ **Ключевые слова:** камерный жанр, камерно-вокальный стиль, исполнительская концепция, исполнительское интонирование, семантика поэтического текста, певец-интерпретатор, стилиевая доминанта.

□ **ДОВЖИНЕЦ И. Г. Художественная среда Сумщины середины XX столетия** ■ В статье исследуется процесс становления профессионального музыкального образования на Сумщине. На примере истории Сумского музыкального училища

им. Д. С. Бортнянского и его профессиональных контактов с Харьковской консерваторией (ХГК/ХГИИ) выявляется роль музыкального учебного заведения в формировании местной художественной среды. ■ **Ключевые слова:** Сумское музыкальное училище, учебное заведение, творческая деятельность, художественная среда.

□ **ЕФРЕМОВА И. В. Бал как музыкально-сценическая проблема в постановках оперы П. Чайковского «Евгений Онегин»** ■ С течением времени, когда балльная практика, уйдя из общественно-культурной жизни России, превратилась в памятник прошлого, проблема её реставрации в оперных постановках XX–XXI ст. приобрела заметную актуальность. В статье рассмотрены вопросы музыкально-сценического воплощения картин бала в опере П. Чайковского «Евгений Онегин» на примере двух её авторских версий. ■ **Ключевые слова:** бал, «Евгений Онегин» П. Чайковского, постановочная версия, сценическое действие, оперная режиссура, балльная хореография.

□ **ЗЕНКИН К. В. О некоторых методологических проблемах современного музыкознания** ■ В статье рассматриваются пути становления исторического музыкознания как научной дисциплины со своей собственной методологией, специфика функционирования в ней ключевых понятий, которые одновременно являются предметом исследования. Освещаются пути дальнейшего развития музыкознания в контексте новых реалий современности. ■ **Ключевые слова:** музыкознание, история, теория, методология, система, стиль эпохи.

□ **ЗОЛОТАРЕВА Н. С. Жанровые константы исполнительской интерпретации фортепианных Reminiscences Ф. Листа (на примере «Reminiscences de Don Juan»)** ■ Установлены особенности жанрового синтеза в листовских Reminiscences. В результате компаративного анализа трёх исполнительских трактовок «Reminiscences de Don Juan» – Г. Гинзбургом, О. Керн и Ланг Лангом – автором статьи выявлена интерпретация, наиболее адекватная композиторскому замыслу. ■ **Ключевые слова:** жанровый синтез, реминисценции, фантазия, опера, система художественных методов, исполнительская интерпретация, компаративный анализ.

□ **КИЦЕНКО Т. С. Об особенностях гармонии в вокальном цикле «Цвета и настроения» В. С. Губаренко** ■ Камерно-вокальные произведения остаются неизученной страницей творчества В. С. Губаренко. Статья посвящена рассмотрению и систематизации многообразия аккордовых вертикалей и фактурно-гармонических приёмов в вокальном цикле «Цвета и настроения», избранных композитором для передачи колорита поэзии И. Драча. Анализируется формообразующая роль гармонии в произведении. ■ **Ключевые слова:** гармония, форма, ладотональность, политональность, аккорд, септаккорд, нетерцовые структуры, остинато, квартаккорд, квинтаккорд, кластер.

□ **КОВАЛЬ О. В. Художник как «композитор языка»: живописное высказывание в контексте визуально-речевой концептуализации мастерства живописца** ■ Статья посвящена анализу характерных особенностей творческого метода художника XX–XXI ст. Исследуются причины и следствия особого значения языка как культурообразующей универсалии для современного живописца. ■ **Ключевые слова:**

синтез вербального и визуального, визуальное искусство XX–XXI ст., семиотика, концептуализация, живая речь, творческий метод, визуальная алгебраика искусства, визуальная репрезентация естественного языка.

□ **КОСМОВСКАЯ М. Л. Деятельность Н. Ф. Финдейзена в ракурсе исторических измерений профессионализма** ■ В контексте понимания профессионализма в музыкальной сфере в конце XIX – начале XX в. проводится анализ деятельности Н. Ф. Финдейзена и его отношения к процессу образования музыканта: историка, исполнителя, критика. В основе научных выводов лежат архивные материалы, лишь частично опубликованные, и обширно цитируемые в статье воспоминания, дневники, переписка незаурядного деятеля кульминационной эпохи развития дореволюционной российской культуры. ■ **Ключевые слова:** профессионализм, музыкальное образование, история русской культуры.

□ **КРУГЛОВА Е. А. Формирование педагогических принципов В. В. Крайнева** ■ Генезис исполнительской школы В. Крайнева рассматривается в контексте развития отечественной фортепианной культуры. На основе изучения методов и принципов работы творческих наставников пианиста анализируются факторы, оказавшие влияние на формирование педагогических принципов В. Крайнева. ■ **Ключевые слова:** фортепианная педагогика, педагогическая традиция, педагогическая система, педагог, пианист.

□ **КУЛИНЯК М. А. Украинская скрипичная музыка XX в. в репертуаре Олега Крысы** ■ Рассматривается специфика интерпретации скрипичной музыки Б. Лятошинского, А. Штогаренко, В. Губаренко, М. Скорика и Е. Станковича в исполнительском творчестве О. Крысы, определяются основные образно-содержательные принципы трактовки разных по стилевым ориентирам и жанровым принципам произведений: сонаты, концерта, камерной симфонии, программного цикла. Делается вывод о том, что О. Крыса глубоко чувствует «ментальный код» украинской духовной культуры и своими версиями творит исполнительский инвариант национальной скрипичной музыки XX в. ■ **Ключевые слова:** скрипичное творчество, соната, концерт, камерная симфония, триптих, интерпретация.

□ **ЛИСОВЕНКО Е. В. Игра смыслов в «Мадригале памяти Олега Кагана» для скрипки соло Альфреда Шнитке** ■ Камерное сочинение позднего периода творчества А. Шнитке рассматривается в стилистическом, композиционном, содержательном планах. Произведение анализируется с точки зрения его соотношения с мемориальным предназначением и жанровыми признаками мадригала. Выявляется многослойность содержания, мышление парадоксами, раскрытие смысла сочинения через взаимосвязь с наименованием «мадригал», музыкальные признаки которого в нотном тексте скрыты, что свидетельствует об игровой логике. ■ **Ключевые слова:** мадригал, посвящение, мемориал, парадокс, метафора, символ.

□ **ЛОГВИНОВА Н. Р. Леся Дубовик – режиссёр и человек** ■ Статья посвящена творчеству и педагогической деятельности народного артиста Украины, лауреата Государственной премии Леся Дубовика, характеризуемому в аспекте преемственности и новаций его режиссёрского метода. Рассмотрены фрагменты работы над спектаклями «Гибель эскадры» по пьесе А. Корнейчука и «Генерал Ватутин» по

пьесе Л. Дмитерко. ■ **Ключевые слова:** режиссер, спектакль, Харьковский драматический театр им. Т. Г. Шевченко, профессор режиссуры, украинский театр.

□ **МАЙБА О. К. Становление музыкального профессионализма хорового дирижера и педагога К. Д. Тучи** ■ Рассматриваются особенности становления музыкально-профессионализма хорового дирижера и педагога К. Д. Тучи, сформировавшиеся под влиянием традиций Харьковской вокальной и дирижерско-хоровой школ. Прослеживая процесс становления музыкального профессионализма К. Д. Тучи, автор освещает разнообразную дальнейшую творческую деятельность известного музыканта Мелитопольщины, дополняя панораму культурной и художественной жизни Мелитополя и юго-восточного региона Украины во второй половине XX в. ■ **Ключевые слова:** музыкальный профессионализм К. Д. Тучи, харьковская вокальная школа, харьковская дирижерско-хоровая школа, дирижерско-хоровая деятельность.

□ **МАРИНЯКО Н. И. Личность Михаила Скорульского в историко-культурном социуме** ■ На примере жизни и творчества выдающегося украинского композитора М. А. Скорульского показано взаимовлияние окружающей среды и личности. Предпринята попытка оценить значение духовной связи музыканта с культурной аурой города, в котором он долгое время жил и работал, через освещение специфики «житомирского феномена». ■ **Ключевые слова:** М. А. Скорульский, «житомирский феномен», национальная культура, образование, воспитание, взаимосвязь, взаимодействие.

□ **МЕТЛУШКО В. А. Пьеса для кларнета solo в творчестве композиторов XX века** ■ Рассматриваются пьесы для кларнета solo 80-х гг. XX в., созданные композиторами разных национальных школ. Анализируются образный строй и композиционно-драматургические особенности сочинений М. Джаррелла, С. Никифора, Л. Берлио, акустические и технико-выразительные средства инструмента, способствующие раскрытию художественного замысла авторов. ■ **Ключевые слова:** М. Джаррелл, С. Никифор, Л. Берлио, кларнет solo, исполнительские приемы, мультифоника, способы звукоизвлечения, тембр.

□ **МИРОШНИКОВА Д. Н. Итоги стилиевой эволюции Н. А. Рославца (на примере цикла «24 прелюдии для скрипки и фортепиано»)** ■ В статье рассматриваются особенности музыкального языка последнего периода творческой деятельности выдающегося композитора XX в. Н. А. Рославца. Проанализирован ряд номеров цикла, отражающих его концепцию и образный смысл. Отмечается большой вклад композитора в развитие современного скрипичного искусства и репертуара. ■ **Ключевые слова:** камерно-инструментальные жанры, музыкальный язык, гармония, образное содержание, цикл, скрипка, прелюдия, виртуозность.

□ **МИХЕЕВА Н. Б. Исполнительский фактор в формировании системы жанров (на примере сонат для кларнета и фортепиано композиторов XIX века)** ■ Отмечая перспективность социологического подхода к жанровой классификации, автор рассматривает возможности функционального (на основе характера взаимодействия исполнителей) критерия систематизации жанров камерной музыки. На примере эволюции кларнетовой сонаты XIX в. прослеживается процесс формирования актуальной сегодня политики light-classic, смещающей коммуникативные акцен-

ты и фокусирующей внимание слушателя / исследователя на фигуре исполнителя-«звезды». ■ **Ключевые слова:** жанр, исполнитель, кларнет, классификация, соната, социологический подход, фортепиано.

□ **МОВЧАН В. А. «Фауст» Ш. Гуно: музыковедческие и редакторские интерпретации** ■ Анализируются сценарные и текстовые расхождения либретто в различных изданиях «Фауста» Ш. Гуно, прослеживается их влияние на идейный смысл сочинения. По мнению автора, обнаруженная ситуация вносит существенные коррективы в стереотипы оценки оперы как сочинения, не обладающего значительным духовным потенциалом. ■ **Ключевые слова:** лирическая опера, либретто, клavier, редакция, издание, версия, идея сочинения.

□ **ПАНАСЮК В. Ю. Уроки любви в романе Н. Чернышевского «Что делать?»** ■ В статье в системе координат интертекстуальной теории исследуется роман Н. Чернышевского «Что делать?». Доказывается, что опера Дж. Верди «Травиата» является в нём интертекстуальным элементом, выполняя соответствующие функции не только в художественном тексте, но и в «тексте жизни» самого автора. ■ **Ключевые слова:** текст, интертекст, миф, опера, любовь.

□ **ПЕТРЕНКО И. А. Специфика аристократического дилетантизма: путь принца Луи Фердинанда Прусского к мастерству музыканта** ■ Особенности становления как музыканта талантливого пианиста и композитора принца Луи Фердинанда Прусского выявляются через попытки определить его музыкальных наставников. Освещается роль в его творческом формировании музыкальной и культурной деятельности отдельных представителей династии Гогенцоллернов, раскрывающей характерные черты аристократического музыкального образования, недооцениваемого советской исследовательской традицией. ■ **Ключевые слова:** Луи Фердинанд Прусский, Анна Амалия Прусская, Генрих Прусский, Г. Г. Ленц, Я. Л. Дусик, аристократ, дилетант, композитор, исполнительское мастерство.

□ **ПИНЧУК Е. Г. Всеволод Топилин: триумф и трагедия** ■ В контексте трагических событий XX века освещаются жизнь и творческий путь несправедливо преданного забвению выдающегося советского пианиста и педагога Всеволода Топилина. Облик музыканта воссоздаётся на основе архивных документов и воспоминаний современников. ■ **Ключевые слова:** В. Топилин, фортепианное исполнительство и педагогика, пианистическая школа П. Луценко и Г. Нейгауза.

□ **ПОНОМАРЁВА М. А. Процесс воспитания актёра в странах Западной Европы (Франция, Англия)** ■ В свете положений Болонского процесса сравниваются некоторые особенности профессиональной подготовки актёров в творческих вузах и школах Франции и Англии. Предпринята попытка оценить потенциальные возможности рассматриваемых систем обучения, в частности, болонской, для театрального образования в Украине. ■ **Ключевые слова:** воспитание актёра, система актёрского образования, требования к поступающим, европейская система образования, кредитно-модульная система, стандартизация образования.

□ **ПОРТНОЙ Ю. Л. Формирование пианистических навыков у студентов фортепианных факультетов музыкальных училищ** ■ В статье рассматривается проблема возникновения физиологических зажимов игрового аппарата и соответствующих

психологических состояний у студентов-пианистов музыкальных училищ. Автор предлагает пути преодоления этих проблем, основываясь на изучении известных фортепианных методик и собственном педагогическом опыте. ■ **Ключевые слова:** физиологический зажим, психологический зажим, пианистические навыки, студенты музыкальных училищ.

□ **ПРИХОДЬКО И. М. Концептуальные схемы современного музыкознания**

■ Функциональный метод анализа современного музыкознания рассматривается как способ преодоления кризиса, возникшего вследствие переизбытка информации. В качестве аналитического инструмента, позволяющего упорядочивать информацию и перерабатывать её в практически применимые знания, предлагается использовать концептуальные схемы. ■ **Ключевые слова:** информационное общество, концептуальная схема, кризис, музыкознание, функция.

□ **РЕВЕНКО Н. В. Композиторские техники как средство воплощения новой семантики в фортепианном творчестве украинских авторов конца XX ст.** ■ Фортепианные произведения украинских авторов конца XX в. анализируются в аспекте использования различных техник композиций, как традиционных, так и заимствованных из практики авангардных течений. Поднята проблема отбора, переосмысления и синтеза технических приёмов в собственных индивидуализированных концепциях – носителях новой современной семантики. ■ **Ключевые слова:** фортепианное творчество украинских композиторов, музыкальная семантика, композиторские техники.

□ **РЯБУХА Н. А. «Инструментальный образ мира» в фортепианных транскрипциях С. Ю. Юшкевича** ■ На примере фортепианных транскрипций С. Ю. Юшкевича раскрывается понятие «инструментальный образ мира» как коммуникативная связь композиторского и исполнительского мышления, осуществляемая через звуковой образ инструмента. Анализируются индивидуальные стилевые принципы, определившие художественно-акустическую концепцию фортепиано в сочинениях украинского пианиста. ■ **Ключевые слова:** инструментальный образ мира, звукообраз, звуковая модель, художественно-акустическая концепция инструмента.

□ **СЕРДЮК Я. А. Философия виртуального в изучении современной музыкальной практики** ■ Анализируется смысл понятия «виртуальное» в философии и других областях знания и перспективы его использования применительно к современной музыкальной практике. Делается вывод о том, что совокупность рассмотренных значений концепта «виртуальное» и областей его приложения, спроецированная на современные музыкально-звуковые реалии, может составить базу нового перспективного направления исследований – музыкальной виртуалистики.

■ **Ключевые слова:** современная музыкальная практика, виртуальный акустический объект, виртуальные инструменты, виртуальный исполнитель, музыкальная виртуалистика.

□ **СУЛИМ Р. А. Первый фортепианный концерт Жанны Колодуб как путь к творческим вершинам** ■ На основе детального анализа произведения, ранее подробно не исследованного, раскрыты особенности его драматургии, музыкального языка, структуры и образно-эмоционального содержания, освещены некоторые стра-

ницы истории его исполнения украинскими музыкантами. Показательно, что уже в первом обращении к жанру фортепианного концерта автор демонстрирует профессиональное мастерство и художественную зрелость. ■ **Ключевые слова:** композитор, симфоническое творчество, жанр фортепианного концерта, музыкальное исполнительство.

□ **СУТУЛОВА Н. А. Звуковедение в рефлексии музыкантов-исполнителей**

■ В статье поднимается практически не изученная в методике фортепианного исполнительства проблема звуковедения. Предпринят экскурс в область вокального и струнно-смычкового исполнительства для выяснения специфики звуковедения и принципов работы над ним, предлагается трактовка данного понятия с учётом особенностей фортепиано. ■ **Ключевые слова:** звук, звуковедение, соединение тонов, звуковая линия, нарастание и спад динамики.

□ **СУХЛЕНКО И. Ю. Методика анализа индивидуального исполнительского стиля**

■ В статье предлагается методика изучения индивидуального исполнительского стиля, основанная на разработанном автором алгоритме исследовательских действий. На примере творчества В. Горовица рассматривается поэтапный план реконструкции стиля исполнителя в его взаимосвязи с исторически сложившимися музыкальными традициями. ■ **Ключевые слова:** В. Горовиц, исполнительский стиль, романтическая традиция, фортепианная школа, репертуар, «звуковой образ» фортепиано.

□ **УТИНА А. Н. В. Т. Борисов и С. А. Мамонов: аспекты творческой преемственности** ■ На материале произведений В. Т. Борисова и С. А. Мамонова рассматривается проблема преломления традиций учителя в творчестве его ученика. Звуковая реализация сходных художественных установок демонстрирует принадлежность композиторов к разным поколениям. Область сознательного эксперимента в творчестве учителя становится для ученика, как «носителя» нового языка, естественной интонационной средой. ■ **Ключевые слова:** преемственность, учитель, ученик, В. Т. Борисов, С. А. Мамонов, Донецкая организация НСКУ, дивертисмент, концерт, современные техники композиции.

□ **ФЕДИНА А. В. «Гармония мира»: оперный миф Хиндемита** ■ В статье изложен опыт целостного осмысления и объяснения оперы (и, частично, симфонии) П. Хиндемита «Гармония мира». Специфический синтез достижений мирового музыкального театра середины XX в. и литературной основы, корни которой – в философском (мифологическом) романе, определяет новое качество жанрового решения. Мифологический подход к анализу произведения П. Хиндемита выявляет новые повороты в интерпретации его текста и контекста, свидетельствуя об уникальности композиторского замысла, его вневременности и актуализации в настоящем. ■ **Ключевые слова:** опера и миф, история и миф, архетип, экзистенциальный миф, философский (мифологический) роман.

□ **ЧЕНЬ ЖУНЬСЮАНЬ. Проблема исполнительской интерпретации фортепианных миниатюр Ван Цзянчжуна** ■ В статье анализируются фортепианные миниатюры известного китайского композитора Ван Цзянчжуна. На основании сравнения интерпретаций пьес композитора выдающимися китайскими пианистами разных

поколений автором делается вывод о наличии в данных сочинениях импрессионистических стиливых черт. ■ **Ключевые слова:** Ван Цзянчжун, фортепианная миниатюра, импрессионизм, китайские пианисты.

□ **ЧЕРНЯВСКАЯ М. С. Кафедра специального фортепиано Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского в европейском музыкальном пространстве** ■ Статья посвящена одной из важнейших задач развития кафедры специального фортепиано ХНУИ – интеграции в европейское и мировое музыкальное пространство. Освещается плодотворная деятельность харьковских пианистов: творческие и научные зарубежные контакты, победы на международных конкурсах и фестивалях, общение европейских и украинских музыкантов. ■ **Ключевые слова:** кафедра специального фортепиано ХНУИ, международные связи, международные конкурсы пианистов, европейский стандарт музыкального образования.

□ **ЩЕПАКИН В. М. «Смычок у него длинен, певуч и выразителен...» (к 120-летию со дня смерти С. В. Неметца)** ■ На основе материалов из периодики XIX в., отчётов Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества, справочных изданий, исследовательских работ чешских музыковедов впервые прослеживается и анализируется жизненный и творческий путь знаковой фигуры музыкальной культуры Харькова 1860–1880 гг., скрипача чешского происхождения С. В. Неметца. ■ **Ключевые слова:** музыкальная культура Харькова, музыкальная педагогика, скрипичное исполнительство, С. В. Неметц.

□ Annotations

□ **BABIY OKSANA. Alexander Shchetynsky's opera "Bestiary": the reflection of internal sense of the work as the mystery of transformation by the producer theatre means**

■ The opera "Bestiary" by A. Shchetynsky changes of usual communicative coordinates of performing "communication", corresponding with self-own mystery idea and with modern lines of producer's theatre. The components of creative principle by Ukrainian composer are permanent innovational search and dialogue with the Past, which A. Shchetynsky invariable carries out in his art practice, forming the individual meta-style. ■ **Key words:** mystery of ascension, communicative coordinates, transformation, metamorphosis, labyrinth, parabola, symmetry.

□ **BADALOV OLEG. Activity of Kharkiv-choral-school representatives by development of choral life of Chernihiv region**

■ The article is devoted to the investigation of the main stages of the creative and organizational activities Kharkiv-choral-school of representatives in the context of Chernihiv region's choral life of the second part of twentieth century. ■ **Key words:** Gregory Draginets, Oleg Vasyuta, Marina Goncharenko, Chamber Choir named after D. Bortniansky, amateur choir "Desna".

□ **BAI YE. Piano creation of Wang Lisan in a context of world process of art globalization**

■ In the article the creation for piano of Wang Lisan, one of the coryphaeus of Chinese musical art of XX century, is analyzed. The process of interosculation of national musical traditions and world musical experience in the piano works of composer, where the colour of Chinese music and an aspiration of the author to be beyond of the national limits, going out to the global level, are combined, is examined. ■ **Key words:** Wang Lisan, piano music, a suite "Other hill", art globalization.

□ **BELASH ELENA. The genre of scherzo in the piano works of P. I. Tchaikovsky**

■ The article generalizes the concepts of the scherzo as the formal category in musical-theoretical works of XIX century; by comparison of the received invariant of this genre and the piano pieces of P. I. Tchaikovsky, the originality of an approach of the composer to the West European genre model of a scherzo is revealed. ■ **Key words:** scherzo, Russian scherzo, specific of genre, scherzo for the piano, genre.

□ **BEVZ MARINA. Kharkiv composer's piano art in the course of general and specialized piano of musical university (teacher's notes)**

■ The specific area of the piano teaching, where the thinking level of students wielding other instruments exceeds the level of their piano playing experience, makes actual the problem of choosing their repertoire. Taking into account the performing and pedagogic aspects, the piano works of famous Kharkiv composers are analyzed; the considerable value of these works in the educational repertoire is proved. ■ **Key words:** national pedagogical repertoire, author style, performing version, music genre, piano texture.

□ **BONDAR EUGENIA. Professional choral singing and education: first half of XX century**

■ The article reveals the historical aspect of becoming a professional choral education, in particular, the organization of music schools, conservatories, institutions

in Ukraine in the first half of the XX century. The author outlines the interaction and interdependence of education and professional choral singing. ■ **Key words:** choral performance, choral works, choral education, professionalism.

□ **BONDARENKO ELENA. Piano Toccata of Ukrainian composers of XX century** ■ The article examined a modifications of the genre of piano toccata in the works of Ukrainian composers of the XX century. Innovative features of the genre making are revealed, which caused by individual compositional style, by enlargement of figurative sphere of toccatas and a new types of pianism. ■ **Key word:** genre, genre mixed, piano toccata, Ukrainian composers of XX century.

□ **CHEN ZHUNXUAN. The problem of performing interpretation of piano miniatures Wang Jianzhong** ■ The paper analyzes the piano miniatures of known Chinese composer Wang Jianzhong. Based on a comparison of the composer's works interpretations by the outstanding Chinese pianists of different generations, the author makes the conclusion about becoming of impressionistic style in the given compositions. ■ **Key words:** Wang Jianzhong, piano miniature, impressionism, Chinese pianists.

□ **CHERNIAVSKA MARIANNA. Chair of the special piano of Kharkiv National University of Arts named Kotlyarevsky in the European musical space** ■ The article is dedicated to one of the most important tasks of the department of special piano in KNUA, which is the integration into European and world musical space. The author explores the fruitful activity of Kharkiv pianists – their creative and scientific contacts abroad, the victories of students-pianists at the international competitions and festivals, the communication of European and Ukrainian musicians. ■ **Key words:** chair of special piano KNUA, international contacts, international competitions of pianists, the European standard of music education.

□ **DANCHENKO NATALIYA. Electronic music and the contemporary musical practice** ■ The problems of perception of electronic opuses, their musicological analysis and notation are examined. The innovative musical material and methods of its handling, the logic of composition and dramatic organizations of the works makes the electronic music very unusual for unprepared listener. The article suggests ways to overcome the identified challenges. ■ **Key words:** electronic music, musicological analysis, audio perception, notation.

□ **DANILOVA OKSANA. Bibik's sonata for piano № 10: genre and stylistic dominants** ■ The article is devoted to the investigation of V. Bibik's composer's thinking in his last sonata for piano. The stable signs of his style were revealed. They are conditioned by meditative dramaturgy, author's lyrical and philosophical world-view and one-part interpretation of form. The interrelations between Bibik's creation and neoromantic school in music in the XX century was shown. ■ **Key word:** piano, sonata, style, composer's thinking.

□ **DERKACH LARISA. Embodiment of love poetry in vocal lyricism of Vladimir Zolotukhin** ■ The article reveals the dominant style of chamber and vocal works of V. M. Zolotukhin in national and genre tradition of 70–90-ies of XX century. The author accentuated aspects of vocal interpretation of the late lyrics of composer with the personal experience of concerts and creative collaboration with the master. ■ **Key words:** chamber genre,

chamber and vocal style, the concept of performing, performing intonation, the semantics of the poetic text, the singer-interpreter, the style dominant.

□ **DOVZHYNETS INNA. The artistic environment of Sumshchina in the mid-XX century**

■ In this article the process of becoming a professional musical education in Sumshchina is investigated. On the example of the Sumy D. S. Bortniansky High Musical College history and its professional contacts with the Kharkiv conservatoire the article shows the role of a music education institution in the formation of the local artistic environment.

■ **Key words:** Sumy Musical College, educational establishment, creative activity, artistic environment.

□ **FEDINA ALEXANDRA. “The Harmony of the world”: the operatic myth by P. Hindemith** ■ The central subject of the article is “The harmony of the world” of P. Hindemith (opera and symphony work) as a musical phenomenon. The synthesis of achievements of the world opera theatre of the middle of XX century and the literary base – philosophical (mythological) novel – gives a new quality of genre and ideological comprehension. A mythological method, applied to opera of P. Hindemith, gives a new nuances in the interpretation of the text and the context of this work. They testify about uniqueness, timelessness and constantly topicality in the present of this conception. ■ **Key words:** opera, history, myth, archetype, existential myth, philosophical novel, mythological novel.

□ **KITSENKO TATIANA. About the specific of harmony in the vocal cycle “The colours and moods” by Vitaliy Gubarenko** ■ The chamber and vocal pieces are remaining unexplored in the work by V. S. Gubarenko. The article is devoted to the differentiation and systematisation of the chord verticals and texture and harmonic techniques, which the composer chooses to transfer the colours of Ivan Drach poetry. The special attention is paid to the formative factors of the harmony in the series “The colours and moods” by Vitaliy Gubarenko. ■ **Key words:** harmony, form, tonality, polytonality, chord, seventh, non-tertian structures, ostinato, *fourth-chords*, *fifth-chords*, cluster.

□ **KOSMOVSKAYA MARINA. The activities of the N. F. Findeizen from the perspective of historical dimensions of professionalism** ■ In the context of the understanding of professionalism in the music sphere at the end of the XIX – beginning of the XX is carried out the analysis of activity of N. F. Findeizen and his relationship to the process of education musician: historian, performer, critic. At the heart of scientific conclusions the archival materials lies, which are only partially published, and also extensively quoted in article of reminiscence, diaries, correspondence of the uncommon figure of a culmination era of development of pre-revolutionary Russian culture life. ■ **Key words:** professionalism, musical education, the history of Russian culture, N. F. Findeizen.

□ **KOVAL OLEG. The artist as a “composer of language”: picturesque utterance in the visual and speech conceptualization of painter’s skill** ■ The main subject of the analyze is the special features of the creative method of the artist of XX–XXI century. Author explores the causes and the effects of the special significance for the painter of the natural language and speech as a cultural universals. The focus is on the actual and little studied problems of visual signs perception as a language and participation of linguistic formalism in the organization of visual text structure. ■ **Key words:** fusion of verbal and visual,

visual arts of XX–XXI century, semiotic, skill of the artist, live speech, creative method, algebraic visual arts, visual representation of natural language.

□ **KRUGLOVA EUGENIA. The formation of pedagogical principles of Vladimir Krainev** ■ The genesis of the school of performing V. Krainev considered in the context of development of blighty piano culture. Based on the study of methods and principles of creative mentors of pianist, analyzes the factors that have influenced the formation of pedagogical principles V. Krainev. ■ **Key words:** piano pedagogy, pedagogical tradition, pedagogical system, pedagogue, pianist.

□ **KULINYAK MIKHAYLO. Ukrainian violin music of XX century in the repertoire of Oleg Krysa** ■ The author examines the specific of interpretation of the violin music by B. Liatoshynsky, A. Shtogarenko, V. Gubarenko, M. Skorik and E. Stankovic in the performing art of O. Krysa. The basic principles of interpretation of different in style and genre works – sonatas, concertos, chamber symphonies, the program cycles – are defined. It is concluded, that O. Krysa deeply penetrated in a “mental code” of Ukrainian spiritual culture and creates the invariant of national violin music of the twentieth century through own versions of performing. ■ **Key words:** violin works, sonatas, concertos, chamber symphony, triptych, interpretation.

□ **LISOVENKO ELENA. Game of the meanings in «Madrigal in memoriam Oleg Kagan» for violin solo by Alfred Schnittke** ■ The author studies stylistic, compositional, contentional features of the piece by Alfred Schnittke, belonging to his late style. The correspondence between memorial function and the genre features of madrigal in the work is analyzed. Such traits of composer’s musical thinking as multilayer concept, the thinking in paradoxes are revealed. The sense of music discloses through the connection with the title «madrigal», genre features of which are hidden in the text of score, indicating the presence of game logic. ■ **Key words:** madrigal, dedication, memorial, paradox, metaphor, symbol.

□ **LOGVINOVA NINA. Les’ Dubovik – professor of stage directing and human** ■ The article is dedicated to the creative and teaching activities of Les’ Dubovik, people’s Actor of Ukraine, state prize laureate, which characterized in the aspect of tradition and innovation of his method of stage directing. Some fragments of his work at A. Korneichuk’s play “The Death of Squadron” and L. Dmiterko’s play “General Vatutin” are considered briefly in the article. ■ **Key words:** stage director, play, Kharkov Shevchenko Theatre, professor of stage directing, Ukrainian Theatre, Les’ Dubovik .

□ **MARINIYAKO NATALIYA. The figura of Mikhaylo Skorulsky in the historical-cultural environment** ■ On the example of life and creative work of the famous Ukrainian composer Mikhaylo Skorulsky is shown an interrelation and interaction of environment and a personality. The author attempts to assess the significance of the spiritual connection of musician with cultural aura of the city, where he had long lived and worked. ■ **Key words:** “Zhitomir phenomenon”, Ukrainian musical culture, musical education, interaction of environment and a personality, Mikhaylo Skorulsky.

□ **MAYBA OLGA. The formation of musical professionalism of choral conductor and pedagogue K. D. Tucha** ■ This article focuses on K. D. Tucha’s development in becoming a professional musician and a pedagogue. In this process, the traditional Kharkiv way

of schooling vocalists and choir conductors had an influence on him. The author follows as Tucha advances in music and enlightens a locally well-known artist's culture full way of life in post 1950s Melitopol and the south-eastern region of Ukraine in the second half of the twentieth century ■ **Key words:** musical professionalism K. D. Tucha, Kharkov vocal school, Kharkov conductor school, the choir conductor activity.

□ **METLUSHKO VLADIMIR. Piece for clarinet solo in the works of composers of XX century** ■ Pieces for clarinet solo of 80th of XX century by composers of various national schools are considered in the article. Their compositional and dramatic features, imagery, acoustic, technical and expressive means of the instrument, aimed at solving the artistic concept, are disclosed. ■ **Key words:** M. Jarrell, S. Nichifor, L. Berio, a clarinet solo, performing receptions, multiphonics, ways of sound extraction, a timbre.

□ **MIKHEEVA NADEZHDA. Performer's factor in the formation of genres system (on the example of the sonatas for clarinet and piano by composers of the XIX century)** ■ Given the prospect of a sociological approach to genre classification, the author considers the possibility of a functional (based on the nature of the interaction of performers) criterion for organizing chamber music genres. On the example of the evolution of clarinet sonata of XIX century is observed the formation of the actual contemporary policy "light-classic", biasing a communication emphasis and focusing attention of the listener / researcher on a figure of artist-"star". ■ **Key words:** genre, artist, clarinet, piano, classification, sonata, sociological approach.

□ **MIROSHNIKOVA DARIYA. The results of the stylistic evolution of N. A. Roslavets (on the example of the cycle "24 preludes for violin and piano")** ■ The article is about the features of the musical language of last period of creative activity of the outstanding composer of the XX century Nikolai Andreevich Roslavets. The range of pieces of the cycle was analyzed, reflecting its concept and figurative meaning. We pointed out composer's great contribution to the development of modern violin art and repertoire. ■ **Key words:** chamber-instrumental genres, musical language, harmony, imaginative content, cycle, violin, prelude, virtuosity.

□ **MOVCHAN VERA. «Faust» by Charles Gounod: musicology and editorial interpretations** ■ The paper analyses the scenario and the text differences in the various publications of «Faust» by Ch. Gounod libretto. Their influence on the ideological meaning of the work describes. The author is summarized, that the observed situation corrects the prevailing perception of the opera as not carrying of a significant spiritual charge. ■ **Key words:** lyric opera, libretto, clavier, edition, publication, version, idea of the work.

□ **PANASYUK VALERIY. Lessons of love in the novel by N. Chernyshevsky "What is to be done?"** ■ The article looks novel by N. Chernyshevsky "What is to be done?" in the frame of intertextual theory. It is proved, that "La traviata" by Giuseppe Verdi is the intertextual element of the novel, performing proper functions not only in the literary text, but in the "life text" of the author himself. ■ **Key words:** text, intertext, myth, opera, love.

□ **PETRENKO IRYNA. Specific of aristocratic dilettantism: the way of Prince Louis Ferdinand of Prussian to the art of musician** ■ The article highlights the features of becoming as a musician by talented pianist and composer Prince Louis Ferdinand of Prussia. There are attempts to define his musical mentors. Musical and cultural activity of several

members of the Hohenzollern dynasty are considered. It can reveal features of aristocratic music education, which was underestimated by Soviet research tradition. ■ **Key words:** Louis Ferdinand of Prussia, Anna Amalia of Prussia, Henry of Prussia, G. G. Lenz, J. L. Dusik, aristocratic dilettante, composer, performing skills.

□ **PINCHUCK ELENA. Vsevolod Topilin: triumph and tragedy** ■ The author of this article explores the life and creative work of the outstanding pianist and professor Vsevolod Topilin, who was unfairly forgotten, in the light of the most tragic events of the XX century. The face of the musician is recreated based on archival documents and memoirs of contemporaries. ■ **Key words:** V. Topilin, pianistic performing and pedagogical, pianistic school of Pavel Lutsenko and Heinrich Neuhaus.

□ **PONOMARYOVA MARINA. The process of actor's training in Western Europe (France, England)** ■ The systems of actor's professional training in French and English Universities and Schools are compared in the light of the Bologna process. Its potential for the theater education in Ukraine has been estimated. ■ **Key word:** actor's training, system of actor's education, admission requirements, European educational system, credit-module system, standardization of education.

□ **PORTNY YURIY. Formation of pianistic skills of the students of the piano faculty of music colleges** ■ The article deals with the problem of physiological clips of piano-playing apparatus and related psychological states in the students of piano music colleges. The author suggests the ways to overcome these problems, based on the study of famous piano techniques and his-own teaching experience. ■ **Key words:** physiological clips of piano-playing apparatus, psychological clips, pianistic skills, the students of piano music colleges.

□ **PRYKHODKO IGOR. Conceptual schemes of modern musicology** ■ Functional method of modern musicology analysis is examined as a way to overcome crisis, arising up because of information overflow. It is proposed to apply conceptual schemes as an analytic tool which makes it possible to sort information and transform it into practically applied knowledge. ■ **Key words:** conceptual scheme function, information-oriented society, musicology.

□ **REVENKO NATALIYA. Songwriting technique as a means of embodiment of new semantics in Ukrainian piano works of the late XX century** ■ Piano works of Ukrainian authors of the late XX century analyzes in the aspect of the use of various techniques of composition, both traditional and borrowed from the practice of avant-garde movements. The problem of selection, reflection and synthesis techniques in their own individualized concepts – the carriers of new modern semantics – is raised. ■ **Key words:** piano works by Ukrainian composers, musical semantics, composition techniques.

□ **RYABUKHA NATALIYA. "The instrumental image of the world" in the piano transcriptions by S. Yushkevich** ■ For example of the piano transcriptions by S. Yushkevich the concept «instrumental image of the world» enlightens as a communicative link of the composer and performer thinking through the sound-image of instrument. The individual stylish principles, which determined the artistic-acoustic conception of fortepiano in the Ukrainian pianist's works, are analyzing. ■ **Key words:** instrumental image of the world, sound-images, voice model, artistic-acoustic conception of instrument.

□ **SCHEPAKIN VASILY.** “His fiddlestick is long, melodious and expressive...” (To 120 anniversary from the date of death of S. V. Nemetts) ■ Life and career of the significant figure of the musical culture of Kharkov 1860–1880s., the violinist of Czech origin, S. V. Nemetts is being traced and analyzed for the first time, on the basis of materials from the periodicals of XIX century, reports of the Kharkov department of Emperor’s Russian musical society, reference publications, research works of Czech musicologists.

■ **Key words:** musical culture of Kharkiv, musical pedagogy, violin, ensemble, orchestra, performance, S. V. Nemetts.

□ **SERDIYUK YAROSLAVA.** **The philosophy of virtual in the researching of contemporary musical practice** ■ Meaning of ‘virtual’ in philosophy and other scientific areas as well as the prospects of its use in contemporary musical practice are analyzed in this article. Conclusion is made that the body of reviewed meanings associated with the concept of ;virtual and the areas of its use projected on the contemporary realities of musical sound can become a basis of new promising direction of research – a musical virtualistics. ■ **Key words:** contemporary musical practice, virtual acoustic object, virtual instruments, virtual performer, musical virtualistics.

□ **SUKHLENKO IRINA.** **The methods of analysis of the individual performing style** ■ The author offers the methods of studying individual performing style, based on the algorithm of research activities, developed by him. On the example of the study of creativity V. Horowitz examined a phased plan for the reconstruction of a particular artist style in its relationship with the historically established musical tradition. ■ **Key words:** Vladimir Horowitz, performing style, romantic pianism, piano school, musical repertoire, “sound image” of the piano.

□ **SULIM RIMMA.** **The first piano concerto of Zhanna Kolodub as a path to the peaks of creative work** ■ In this article peculiarities of dramaturgy, musical language, structure, figurative and emotional content of specified opus, which previously not been studied, are revealed, based on its detailed analysis. Some pages of the history of its performance by Ukrainian musicians are lighted. It is significant, that already in the first appeal to the genre of the piano concerto the author demonstrates proficiency and artistic maturity. ■ **Key words:** composer, symphonic creative work, piano concerto, musical performance.

□ **SUTULOVA NATALIYA.** **Sound-leading in the reflection of musicians-performers** ■ The article raises the little studied in the methods of playing piano problem of sound-leading. Excursus undertaken in the area of vocal and string bow with a view to clarify the specifics of sound-leading and the principles of working above it; is proposed the interpretation of this concept specific to the piano. ■ **Key words:** sound, sound-leading, compound tones, sound line, rise and fall dynamics.

□ **UTINA ANNA.** **V. T. Borisov and S. A. Mamonov: the aspects of creative continuity** ■ The problem of refraction of teacher’s traditions in the work of his students is considered on the material of V. T. Borisov and S. A. Mamonov. The sound implementation of similar art installations demonstrates composers’s belonging to different generations. Area of conscious experiment in the teacher’s works becomes a natural intonational environment for the student as a “carrier” of a new language. ■ **Key words:** continuity,

a teacher, a student, V. T. Borisov, S. A. Mamonov, Donetsk organization NUCU, divertimento, concert, contemporary techniques of composition.

□ **YEFREMOVA IRINA. “Ball” (dance) as a problem of musical-stage direction in the performances of opera “Eugene Onegin” by P. I. Tchaikovsky** ■ With the course of time, when the “ball” on a practice went out from the cultural life of Russia and transformed on the memorial to a Past, the problem of its restoration acquired a visible actuality. The article considers the problem of musical and stage representation of scenes of the ball in the opera of P. Tchaikovsky “Eugene Onegin” on the example of two its versions, created by composer. ■ **Key words:** ball, socio-cultural practice, stage version, stage action, opera stage direction, ball choreography.

□ **ZENKIN KONSTANTIN. About some methodological problems of the modern musicology** ■ The article considers the ways of becoming of historical musicology as a science with its own methodology, the specific features of its key concepts, which, at the same time, are the subjects of research. The ways of further development of musicology in the new modern context are also under attention. ■ **Key words:** musicology, history, theory, methodology, system, style of epoch.

□ **ZOLOTARYOVA NATALIYA. Genre components of performing interpretation “Reminiscences” for piano by Franz Liszt (on the example of “Reminiscences de Don Juan”)** ■ The article discusses the features of the genre’s synthesis in the Liszt “Reminiscences”. As a result of the comparative analysis of three performer interpretations “Reminiscences de Don Juan” – by H. Ginsburg, O. Kern and Lang Lang – the interpretation, which most adequate to composer’s intention, is revealed. ■ **Key words:** genre synthesis, reminiscence, fantasy, opera, art system methods, performer interpretation, comparative analysis.

Відомості про авторів

- Бабій Оксана Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, докторант, ст. викладач кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Бадалов Олег Павлович** – викладач кафедри теорії, історії та практики культури Чернігівського інституту мистецтв та менеджменту культури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.
- Бай Е** – асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Бевз Марина Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Білаш Олена Володимирівна** – аспірантка кафедри інтерпретології ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Бондар Євгенія Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування, докторантка Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової.
- Бондаренко Олена Миколаївна** – здобувач кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського, зам. директора з учбової роботи КЗ «Северодонецьке обласне музичне училище ім. С. С. Прокоф'єва».
- Данилова Оксана Василівна** – провідний концертмейстер кафедри оперної підготовки ХНУМ ім. І. П. Котляревського, здобувач кафедри інтерпретології та аналізу музики.
- Данченко Наталія Григорівна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри історії музики і фольклору Донецької державної музичної академії ім. С. С. Прокоф'єва.
- Деркач Лариса Анатоліївна** – старший викладач кафедри сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Довжинець Інна Георгіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.
- Єфремова Ірина Володимирівна** – зам. декана факультету «Музичне мистецтво», викладач кафедри теорії та історії музики Луганської державної академії культури і мистецтв, здобувач кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Зенкін Костянтин Володимирович** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової та творчої роботи Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського.
- Золотарьова Наталія Сергіївна** – здобувач кафедри історії і теорії світової та української культури ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Кіценко Тетяна Сергіївна** – викладач музично-теоретичних дисциплін ДМШ № 6, ДМШ № 10 (м. Харків), аспірантка кафедри гармонії і поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

- Коваль Олег Володимирович** – зав. кафедри предметно-орієнтованих дисциплін, секретар методичної ради, зав. кабінету історії образотворчого мистецтва, викладач I категорії, ст. викладач Харківського художнього училища, консультант Центру сходознавства ХДАДМ, член Національної спілки художників України.
- Космовська Марина Львівна** – доктор мистецтвознавства, професор Курського державного університету.
- Круглова Євгенія Андріївна** – викладач кафедри фортепіано Харківської державної педагогічної академії.
- Кулиняк Михайло Андрійович** – здобувач ЛНМА ім. М. В. Лисенка, міністр культури України, генеральний директор Національного палацу мистецтв «Україна».
- Лісовенко Олена Вікторівна** – аспірантка, викладач кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Логвинова Ніна Романівна** – кандидат філологічних наук, професор кафедри театрознавства ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Майба Ольга Костянтинівна** – викладач диригентсько-хорових дисциплін, концертмейстер ПК ім. Т. Г. Шевченка (м. Мелітополь).
- Мариняко Наталія Іванівна** – доцент кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка.
- Метлушко Володимир Олександрович** – аспірант кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Мірошникова Дар'я Миколаївна** – ст. викладач кафедри теорії музики Белгородського державного інституту мистецтв і культури (Росія), здобувач кафедри гармонії і поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Міхєєва Надія Борисівна** – ст. викладач кафедри камерного ансамблю ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Мовчан Віра Олександрівна** – викладач музично-теоретичних дисциплін Харківської дитячої школи мистецтв № 4 ім. М. Д. Леонтовича, аспірантка кафедри історії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Панасюк Валерій Юрійович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.
- Петренко Ірина Анатоліївна** – здобувач кафедри теорії музики та фортепіано ХДАК, викладач Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського.
- Пінчук Олена Григорівна** – ст. викладач кафедри гармонії і поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Пономарьова Марина Олександрівна** – старший викладач кафедри іноземних мов ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

- Портний Юрій Леонідович** – викладач Хмельницького музичного училища, здобувач ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Приходько Ігор Михайлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри гармонії і поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Ревенко Наталя Валеріївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Інституту педагогічної освіти Миколаївсько-го національного університету ім. В. О. Сухомлинського.
- Рябуха Наталя Олександрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури.
- Сердюк Ярослава Олександрівна** – викладач та аспірантка кафедри гармонії і поліфонії, асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Сулім Римма Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка, докторант кафедри історії зарубіжної музики НМАУ імені П. І. Чайковського, член НСКУ.
- Сутулова Наталя Олександрівна** – ст. викладач кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Сухленко Ірина Юріївна** – кандидат мистецтвознавства, зав. аспірантури, ст. викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Утіна Анна Миколаївна** – аспірантка кафедри гармонії і поліфонії ХНУМ ім. І. П. Котляревського, викладач Донецького державного музичного училища, викладач музично-теоретичних дисциплін I категорії Костянтинівської школи мистецтв.
- Федіна Олександра Володимирівна** – магістр кафедри історії музики Ростовської державної консерваторії (академії) ім. С. Рахманінова.
- Чень Жуньсюань** – асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Чернявська Маріанна Станіславівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано ХНУМ ім. І. П. Котляревського.
- Щепакін Василь Михайлович** – докторант, доцент кафедри теорії музики і фортепіано Харківської державної академії культури.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Зміст</i> [Содержание, на укр. яз.].....	3
---	---

Раздел 1

*Харьков в именах и событиях: к 95-летию
Харьковского национального университета искусств
имени И. П. Котляревского*

Чернявская М. КАФЕДРА СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО ХАРЬКОВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА ИСКУССТВ ИМ. И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО В ЕВРОПЕЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ.....	7
Бевз М. ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ ХАРЬКОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В КУРСЕ ОБЩЕГО И СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОГО ФОРТЕПИАНО МУЗЫКАЛЬНОГО ВУЗА (заметки преподавателя).....	17
Данилова О. ДЕСЯТАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА ВАЛЕНТИНА БИБИКА: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ДОМИНАНТЫ	27
Рябуха Н. ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ОБРАЗ МИРА В ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЯХ С. Ю. ЮШКЕВИЧА.....	37
Круглова Е. ФОРМИРОВАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ В. В. КРАЙНЕВА.....	47
Киценко Т. ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ГАРМОНИИ В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ «ЦВЕТА И НАСТРОЕНИЯ» В. С. ГУБАРЕНКО.....	56
Деркач Л. ВОПЛОЩЕНИЕ ПОЭЗИИ ЛЮБВИ В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ В. ЗОЛОТУХИНА.....	64
Бабий О. ОПЕРА АЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСКОГО «БЕСТИАРИЙ»: ОТОБРАЖЕНИЕ ВНУТРЕННЕГО СМЫСЛА	

СОЧИНЕНИЯ КАК МИСТЕРИИ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ СРЕДСТВАМИ РЕЖИССЁРСКОГО ТЕАТРА.....	76
<i>Утина А. В. Т. БОРИСОВ И С. А. МАМОНОВ: АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ</i>	97
<i>Бадалов О. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ХАРЬКОВСКОЙ ДИРИЖЁРСКО-ХОРОВОЙ ШКОЛЫ ПО РАЗВИТИЮ ХОРОВОЙ ЖИЗНИ ЧЕРНИГОВЩИНЫ.....</i>	109
<i>Майба О. СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛИЗМА ХОРОВОГО ДИРИЖЁРА И ПЕДАГОГА К. Д. ТУЧИ.....</i>	116
<i>Щепакин В. «СМЫЧОК У НЕГО ДЛИНЕН, ПЕВУЧ И ВЫРАЗИТЕЛЕН...» (К 120-летию со дня смерти С. В. Неметца).....</i>	126
<i>Мирошников Д. ИТОГИ СТИЛЕВОЙ ЭВОЛЮЦИИ Н. А. РОСЛАВЦА (на примере цикла «24 прелюдии для скрипки и фортепиано»).....</i>	141
<i>Логвинова Н. ЛЕСЬ ДУБОВИК – РЕЖИССЁР И ЧЕЛОВЕК....</i>	151
<i>Пинчук Е. ВСЕВОЛОД ТОПИЛИН: ТРИУМФ И ТРАГЕДИЯ... 160</i>	

Раздел 2

Профессионализм: современные образовательные стратегии и уроки истории

<i>Зенкин К. О НЕКОТОРЫХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМАХ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ.....</i>	185
<i>Приходько И. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ СХЕМЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ.....</i>	199
<i>Космовская М. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Н. Ф. ФИНДЕЙЗЕНА В РАКУРСЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ИЗМЕРЕНИЙ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА.....</i>	211
<i>Петренко И. СПЕЦИФИКА АРИСТОКРАТИЧЕСКОГО ДИЛЕТАНТИЗМА: ПУТЬ ПРИНЦА ЛУИ ФЕРДИНАНДА ПРУССКОГО К МАСТЕРСТВУ МУЗЫКАНТА.....</i>	225
<i>Мариняко Н. ЛИЧНОСТЬ МИХАИЛА СКОРУЛЬСКОГО В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ СОЦИУМЕ.....</i>	238

Довжинец И. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА СУМЩИНЫ СЕРЕДИНЫ ХХ СТОЛЕТИЯ.....	245
Бондарь Е. ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ОБРАЗОВАНИЕ В УКРАИНЕ: I ПОЛОВИНА ХХ СТОЛЕТИЯ.....	259
Пономарёва М. ПРОЦЕСС ВОСПИТАНИЯ АКТЁРА В СТРАНАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ (Франция, Англия).....	269
Портной Ю. ФОРМИРОВАНИЕ ПИАНИСТИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У СТУДЕНТОВ ФОРТЕПИАННЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩ.....	280

Раздел 3

Звук, образ, стиль в интерпретациях и исследованиях

Кулиняк М. УКРАИНСКАЯ МУЗЫКА ХХ СТ. В РЕПЕРТУАРЕ ОЛЕГА КРЫСЫ.....	289
Сухленко И. МЕТОДИКА АНАЛИЗА ИНДИВИДУАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ.....	303
Золотарёва Н. ЖАНРОВЫЕ КОНСТАНТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ REMINISCENCES Ф. ЛИСТА (на примере «Reminiscences de don Juan»).....	312
Чень Жунъюань. ПРОБЛЕМА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР ВАН ЦЗЯНЧЖУНА.....	324
Сутулова Н. ЗВУКОВЕДЕНИЕ В РЕФЛЕКСИИ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ.....	334
Михеева Н. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ФАКТОР В ФОРМИРОВАНИИ СИСТЕМЫ ЖАНРОВ (на примере сонат для кларнета и фортепиано композиторов XIX ст.).....	345
Данченко Н. ЭЛЕКТРОННАЯ МУЗЫКА И РЕАЛИИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ.....	354
Сердюк Я. ФИЛОСОФИЯ ВИРТУАЛЬНОГО В ИЗУЧЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ.....	362

Раздел 4
Мастерская творца

Федина А. «ГАРМОНИЯ МИРА»: ОПЕРНЫЙ МИФ ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА.....	375
Коваль О. ХУДОЖНИК КАК «КОМПОЗИТОР ЯЗЫКА»: ЖИВОПИСНОЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ В КОНТЕКСТЕ ВИЗУАЛЬНО-РЕЧЕВОЙ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ МАСТЕРСТВА ЖИВОПИСЦА.....	391
Панасюк В. УРОКИ ЛЮБВИ В РОМАНЕ Н. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ЧТО ДЕЛАТЬ?».....	401
Мовчан В. «ФАУСТ» Ш. ГУНО: МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ И РЕДАКТОРСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ.....	412
Ефремова И. БАЛ КАК МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА В ПОСТАНОВКАХ ОПЕРЫ П. ЧАЙКОВСКОГО «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН».....	422
Белаш Е. ЖАНР СКЕРЦО В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО.....	431
Бондаренко Е. ФОРТЕПИАННАЯ ТОККАТА В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX СТОЛЕТИЯ.....	442
Сулим Р. ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ ЖАННЫ КОЛОДУБ КАК ПУТЬ К ТВОРЧЕСКИМ ВЕРШИНАМ.....	450
Ревенко Н. КОМПОЗИТОРСКИЕ ТЕХНИКИ КАК СРЕДСТВО ВОПЛОЩЕНИЯ НОВОЙ СЕМАНТИКИ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ АВТОРОВ КОНЦА XX СТ.....	469
Метлушко В. ПЬЕСА ДЛЯ КЛАРНЕТА <i>SOLO</i> В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XX СТОЛЕТИЯ.....	479
Лисовенко Е. ИГРА СМЫСЛОВ В «МАДРИГАЛЕ ПАМЯТИ ОЛЕГА КАГАНА» ДЛЯ СКРИПКИ <i>СОЛО</i> АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ.....	488
Бай Е. ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ВАН ЛИСАНЯ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ПРОЦЕССА ГЛОБАЛИЗАЦИИ ИСКУССТВА.....	498

<i>Анотації [на укр. яз.]</i>	506
<i>Аннотации</i>	514
<i>Annotations</i>	523
<i>Відомості про авторів [Сведения об авторах, на укр. яз.]</i>	531
<i>Содержание</i>	534
<i>Table of contents</i>	539

TABLE OF CONTENTS

<i>Зміст [Contents, Ukr.]</i>	3
-------------------------------------	---

Section 1

Kharkiv names and events: the 95th anniversary of the Kharkiv National University of Arts named after Ivan Kotlyarevsky

Cherniavska Marianna. CHAIR OF THE SPECIAL PIANO OF KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS NAMED KOTLYAREVSKY IN THE EUROPEAN MUSICAL SPACE.....	7
Bevz Marina. KHARKIV COMPOSER'S PIANO ART IN THE COURSE OF GENERAL AND SPECIALIZED PIANO OF MUSICAL UNIVERSITY (teacher's notes).....	17
Danilova Oksana. BIBIK'S SONATA FOR PIANO № 10: GENRE AND STYLISTIC DOMINANTS.....	27
Ryabukha Nataliya. "THE INSTRUMENTAL IMAGE OF THE WORLD" IN THE PIANO TRANSCRIPTIONS BY S. YUSHKEVICH.....	37
Kruglova Eugenia. THE FORMATION OF PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF VLADIMIR KRAINEV.....	47
Kitsenko Tatiana. ABOUT THE SPECIFIC OF HARMONY IN THE VOCAL CYCLE "THE COLOURS AND MOODS" BY VITALIY GUBARENKO.....	56
Derkach Larisa. EMBODIMENT OF LOVE POETRY IN VOCAL LYRICISM OF VLADIMIR ZOLOTUKHIN.....	64
Babiy Oksana. ALEXANDER SHCHETYNSKY'S OPERA "BESTIARY": THE REFLECTION OF INTERNAL SENSE OF THE WORK AS THE MYSTERY OF TRANSFORMATION BY THE PRODUCER THEATRE MEANS.....	76
Utina Anna. V. T. BORISOV AND S. A. MAMONOV: THE ASPECTS OF CREATIVE CONTINUITY.....	97

<i>Badalov Oleg.</i> ACTIVITY OF KHARKIV-CHORAL-SCHOOL REPRESENTATIVES BY DEVELOPMENT OF CHORAL LIFE OF CHERNIHIV REGION.....	109
<i>Mayba Olga.</i> THE FORMATION OF MUSICAL PROFESSIONALISM OF CHORAL CONDUCTOR AND PEDAGOGUE K. D. TUCHA.....	116
<i>Schepakin Vasily.</i> “HIS FIDDLESTICK IS LONG, MELODIOUS AND EXPRESSIVE...” (To 120 anniversary from the date of death of S. V. Nemetts).....	126
<i>Miroshnikova Dariya.</i> THE RESULTS OF THE STYLISTIC EVOLUTION OF N. A. ROSLAVETS (ON THE EXAMPLE OF THE CYCLE “24 PRELUDES FOR VIOLIN AND PIANO”)...	141
<i>Logvinova Nina.</i> LES’ DUBOVİK – PROFESSOR OF STAGE DIRECTING AND HUMAN.....	151
<i>Pinchuck Elena.</i> VSEVOLOD TOPILIN: TRIUMPH AND TRAGEDY.....	160

Section 2

Professionalism:

modern educational strategies and history lessons

<i>Zenkin Konstantin.</i> ABOUT SOME METHODOLOGICAL PROBLEMS OF THE MODERN MUSICOLOGY.....	185
<i>Prykhodko Igor.</i> CONCEPTUAL SCHEMES OF MODERN MUSICOLOGY.....	199
<i>Kosmovskaya Marina.</i> THE ACTIVITIES OF THE N. F. FINDEIZEN FROM THE PERSPECTIVE OF HISTORICAL DIMENSIONS OF PROFESSIONALISM.....	211
<i>Petrenko Iryna.</i> SPECIFIC OF ARISTOCRATIC DILETTANTISM: THE WAY OF PRINCE LOUIS FERDINAND OF PRUSSIAN TO THE ART OF MUSICIAN.....	225
<i>Mariniyako Nataliya.</i> THE FIGURA OF MIKHAYLO SKORULSKY IN THE HISTORICAL-CULTURAL ENVIRONMENT.....	238
<i>Dovzhynets Inna.</i> THE ARTISTIC ENVIRONMENT OF SUMSHCHINA IN THE MID-XX CENTURY.....	245

Bondar Eugenia. PROFESSIONAL CHORAL SINGING AND EDUCATION: FIRST HALF OF XX CENTURY	259
Ponomaryova Marina. THE PROCESS OF ACTOR'S TRAINING IN WESTERN EUROPE (FRANCE, ENGLAND).....	269
Portny Yuriy. FORMATION OF PIANISTIC SKILLS OF THE STUDENTS OF THE PIANO FACULTY OF MUSIC COLLEGES	280

Section 3

Sound, image, style in the interpretations and researches

Kulinyak Mikhaylo. UKRAINIAN VIOLIN MUSIC OF XX CENTURY IN THE REPERTOIRE OF OLEG KRYSA.....	289
Sukhlenko Irina. THE METHODS OF ANALYSIS OF THE INDIVIDUAL PERFORMING STYLE.....	303
Zolotaryova Nataliya. GENRE COMPONENTS OF PERFORMING INTERPRETATION "REMINISCENCES" FOR PIANO BY FRANZ LISZT (on the example of "Reminiscences de Don Juan").....	312
Chen Zhunxuan. THE PROBLEM OF PERFORMING INTERPRETATION OF PIANO MINIATURES WANG JIANZHONG.....	324
Sutulova Nataliya. SOUND-LEADING IN THE REFLECTION OF MUSICIANS-PERFORMERS.....	334
Mikheeva Nadezhda. PERFORMER'S FACTOR IN THE FORMATION OF GENRES SYSTEM (on the example of the sonatas for clarinet and piano by composers of the XIX century)....	345
Danchenko Nataliya. ELECTRONIC MUSIC AND THE CONTEMPORARY MUSICAL PRACTICE.....	354
Serdiyuk Yaroslava. THE PHILOSOPHY OF VIRTUAL IN THE RESEARCHING OF CONTEMPORARY MUSICAL PRACTICE.....	362

Section 4
Workshop of creator

<i>Fedina Alexandra.</i> “THE HARMONY OF THE WORLD”: THE OPERATIC MYTH BY P. HINDEMITH.....	375
<i>Koval Oleg.</i> THE ARTIST AS A “COMPOSER OF LANGUAGE”: PICTURESQUE UTTERANCE IN THE VISUAL AND SPEECH CONCEPTUALIZATION OF PAINTER’S SKILL.....	391
<i>Panasyuk Valeriy.</i> LESSONS OF LOVE IN THE NOVEL BY N. CHERNYSHEVSKY “WHAT IS TO BE DONE?”.....	401
<i>Movchan Vera.</i> «FAUST» BY CHARLES GOUNOD: MUSICOLOGY AND EDITORIAL INTERPRETATIONS.....	412
<i>Yefremova Irina.</i> “BALL” (DANCE) AS THE PROBLEM OF MUSICAL-STAGE DIRECTION IN THE PERFORMANCES OF OPERA “EUGENE ONEGIN” BY P. I. TCHAIKOVSKY.....	422
<i>Belash Elena.</i> THE GENRE OF SCHERZO IN THE PIANO WORKS OF P. I. TCHAIKOVSKY.....	431
<i>Bondarenko Elena.</i> PIANO TOCCATA OF UKRAINIAN COMPOSERS OF XX CENTURY.....	442
<i>Sulim Rimma.</i> THE FIRST PIANO CONCERTO OF ZHANNA KOLODUB AS A PATH TO THE PEAKS OF CREATIVE WORK.....	450
<i>Revenko Nataliya.</i> SONGWRITING TECHNIQUE AS A MEANS OF EMBODIMENT OF NEW SEMANTICS IN UKRAINIAN PIANO WORKS OF THE LATE XX CENTURY.....	469
<i>Metlushko Vladimir.</i> PIECE FOR CLARINET <i>SOLO</i> IN THE WORKS OF COMPOSERS OF XX CENTURY.....	479
<i>Lisovenko Elena.</i> GAME OF THE MEANINGS IN «MADRIGAL IN MEMORIAM OLEG KAGAN» FOR VIOLIN <i>SOLO</i> BY ALFRED SCHNITTKE.....	488
<i>Bai Ye.</i> PIANO CREATION OF WANG LISAN IN A CONTEXT OF WORLD PROCESS OF ART GLOBALIZATION.....	498
<i>Аномациї [Annotations, Ukr.].....</i>	506
<i>Аннотации [Annotations, Rus.].....</i>	514
<i>Annotations.....</i>	523

<i>Відомості про авторів</i> [<i>About authors, Ukr.</i>].....	531
<i>Содержание</i> [<i>Table of contents, Rus.</i>].....	534
<i>Table of contents</i>	534

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Затверджено Постановою Президії ВАК України № 1-05/6
від 6 жовтня 2010 року як наукове видання для публікацій 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**

**Шлях до майстерності
в реаліях мистецької практики та освіти**

Збірник наукових статей
Випуск 37

Відповідальний за випуск: **І. С. Драч, д-р мистецтвознавства,
професор**
Редактор-упорядник, коректор: **Л. В. Русакова**

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 28.12.2012. Формат 60x84 1/16.
Умов. др. арк. 31,6. Об. вид арк. 35,9.
Зам. № 78. 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*