

ЯКИМЧУК Е. КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ В ЛУГАНЩИНЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТ. В статье освещены культуротворческие процессы Луганщины первой половины XX в., а именно, основные направления (музыкальное образование, концертно-исполнительская деятельность, музыкально-театральная жизнь), особенности их развития или упадка.

Ключевые слова: Луганщина, регион, музыкальное образование, театральная жизнь, концертная деятельность, музыкальное искусство, культурные центры.

YAKYMCHUK OLENA. THE CULTURAL PROCESSES OF LUGANSK REGION AT THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY. The article reviews the cultural processes of Lugansk region at the first half of the twentieth century. The main trends of cultural processes (music education, concerts and performance activities, musical and theatrical life), features their development or decline.

Key words: Lugansk region, music education, theater life, concerts, music, cultural centers.

УДК : 78.071.1 : 785 (477)

Ирина Шумская

**ОБ ОДНОЙ ТЕМЕ ИЗ ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ
Б. ЛЯТОШИНСКОГО**

**(к вопросу о преодолении стереотипности мышления
в музыкознании)**



Шумская Ирина Петровна – кандидат искусствоведения (1988), профессор кафедры истории и теории мировой и украинской культуры харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского. Тема канд. диссертации: «Претворение традиций народного инструментализма в оркестровом письме украинских советских композиторов (на материале инструментально-симфонических жанров)».

Сфера научный интересов – современная украинская музыка.

В музыкознании как в любой другой гуманитарной отрасли знаний велика роль личностного фактора. Сила научного авторитета не редко порождает эффект «гипноза» одной идеи. Однажды опубликованный материал автоматически переходит из работы в работу, формируя систему устойчивых «клише» в оценке отдельных сочинений либо творчества их создателей. Похожей участи не избежала и Симфония № 3 Б. Лятошинского, о которой писали такие известные музыковеды, как И. Бэлза, Н. Гордийчук, Н. Горюхина, Е. Зинкевич, В. Самохвалов, М. Капица и многие другие. Благодаря их творческим усилиям и профессионализму Третья была достаточно изучена и признана одним из лучших образцов драматического симфонизма ушедшего XX столетия.

Однако именно в этих работах рождались и закреплялись устойчивые стереотипы в определении содержания сочинения, в характеристике тематизма и его роли в построении масштабного четырехчастного цикла. Этими определениями успешно пользуется и современное поколение музыковедов. Так, например, за Третьей закрепился семантический статус «военной», хотя сам композитор, как известно, избегал прямых указаний на связь концепции симфонии с событиями Второй мировой войны. Срок написания симфонии через шесть лет после окончания военных действий представляется слишком долгим для реакции художника и человека, прямого свидетеля этих трагических событий.

С военной темой в научной литературе большинство авторов связывает и выбор Лятошинским так называемой «бетховенской» модели драматургии с характерной логикой структурирования инструментальной событийности – «от мрака к свету». Необходимо напомнить, что первая трехчастная редакция Третьей, как и Второй симфонии Лятошинского получила резкую негативную оценку. Не исключено, что новую редакцию Третьей симфонии композитор выполнил под нажимом официозно настроенной и грубой критики. Добавление торжественно-победного финала несколько не повредило гениальному композитору в осуществлении своего философского замысла. В четырехчастном цикле Симфонии № 3 дуальность добра и зла как генеральная концептуальная основа сочинения получили еще более масштабное и убедительное воплощение. Симфонию завершает грандиозная

кода-апофеоз на материале побочной партии из первой части. Именно за этой темой с «легкой руки» Н. Гордийчука, в научной литературе закрепилось определение «народной силы».

В длинном списке работ, посвященных изучению данного произведения исследованиям украинского музыковеда Н. М. Гордийчука по праву принадлежит ключевая роль. Его монография «Украинская советская симфоническая музыка», изданная в 1956 года по сей день является универсальным источником информации не имеющим себе равных по широте охвата проблематики и музыкального материала. Автором данной книги был впервые выполнен комплексный анализ сложной по строению и содержанию партитуры Третьей симфонии. В работе убедительно прозвучала мысль о стратегической роли побочной партии из первой части и прослежен алгоритм ее взаимодействия с другими ключевыми темами в рамках всего цикла. Н. Гордийчук не только дал удачную семантическую характеристики побочной партии, но и доказал ее интонационное родство с жанром древней колядки [5, с. 190].

В 2012 году исполнилось 120 лет со дня рождения Лятошинского, а годом раньше был отмечен 60-летний юбилей его Третьей симфонии. Эти события в научном свете прошли почти незаметно. И хотя мир за столь короткое время столь сильно изменился, как и отношение к искусству советского периода, характеристики сочинений композитора остались практически неизменными. Как и раньше мы слишком мало знаем о сложных трагических сторонах личной и творческой судьбы выдающегося украинского композитора.

Мы проанализировали практически все современные работы, посвященные Третьей симфонии, чтобы обнаружить тенденции к новому взгляду на сложившиеся стереотипы в ее исследовании. Одной из не многих попыток «сломать» привычную оценку побочной партии можно считать статью И. Золотовицкой, напечатанную к 100-летию юбилею Лятошинского. Не отрицая родства с колядкой, автор статьи акцентирует внимание не на сходстве, как это делало большинство ученых, а на различиях между фольклорных и композиторским материалом. С помощью гибкой ладовой окраски и переменному метру, Лятошинский, по словам исследователя «преодолевают квадратность структуры, свойственную колядке и придает побочной партии черты

эпической обобщенности, близкие некоторым богатырским образам русской музыки» [6, с. 108]. Поводом для такой аналогии скорее всего послужила трактовка данной темы в коде финала, где Лятошинский действительно усилил славильный патетический характер темы «в духе хора-гимна А. Бородина “Солнцу красному слава”» [6, с. 108].

Другие попытки изменить смысловой имидж побочной партии нам не известны. Мысль об ее интонационном родстве со знаменным распевом, как основная цель нашего исследования зародилась давно. На пути ее доказательства возник целый ряд субъективных и объективных причин, на которые необходимо указать.

В 70-е годы, когда автор статьи, когда автор только начинал читать курс истории украинской музыки, было естественным использовать авторитетную музыковедческую информацию в педагогической практике. В вузовской системе музыкального образования в тот период ведущими дисциплинами были История коммунистической партии и атеизм. В умах студентов закладывалась идеология неприятия и разрушения генетической духовной преемственности с православной традицией. Более чем восемь веков отечественной христианской культуры и морали были вычеркнуты из истории и из слуховой памяти людей. И если бы у кого-либо и возникла в тот период мысль о контакте тематизма Третьей симфонии с церковными песнопениями, то она могла бы показаться не просто дерзкой, но и недопустимой по отношению к творчеству советского композитора эпохи узаконенного атеизма. Русскую музыку поколения музыкантов до 80-х годов начинало изучать от Глинки, а украинскую – от Лысенко.

Возрождение интереса к средневековому и барочному периоду славянской истории приходится на последнюю четверть двадцатого столетия. Одно за другим стали появляться фундаментальные труды Д. Лихачева, В. Рыбакова, Н. Успенского, В. Протопопова, Ю. Келдыша, С. Скребкова, Н. Герасимовой-Персидской, Н. Серегинной и множества других. Их отличительной особенностью является то, что все они базировались на реальном звуковом материале. Примерно к этому времени церковная музыка, и культовая и духовная, вновь стали частью культурно-общественной жизни людей. Исчезла необходимость скрывать свою личную религиозную принадлежность и интерес к христианской истории.

Постепенно шаг за шагом восстанавливалось утраченное равновесие и в музыкально-образовательных программах. Появились специализированные дисциплины, направленные на изучение истории и теории культовых песнопений и авторских духовных произведений, генетически близких и понятных славянскому православному менталитету. Возможно, новый слуховой опыт в области хорового церковного пения окончательно убедил нас в правомерности новых слуховых ассоциаций в восприятии Симфонии № 3 Лятошинского, для доказательства которых сформировалась серьезная научная методологическая база.

Одним из последних препятствий на пути доказательства правомерности нашей версии оставался вопрос отношения к научной позиции Н. Гордийчука, не доверять которому не было оснований, тем более, что в первых тактах побочной партии действительно легко обнаруживалось внешнее сходство с мелодией колядки, на которую ссылается исследователь. Путь жесткой оппозиции фольклорной колядки и церковного жанра представлялся нам не только не этичным, но и научно не вполне оправданным. Если учесть, что Лятошинский обращался к колядке, как интонационному источнику дважды, то сделанный им выбор трудно назвать случайным. Композитор достаточно редко в своем творчестве прибегал к цитированию фольклорного материала и всегда подвергал его глубокому переосмыслению. Выбор данной жанровой модели в народной музыке имел определенные авторские мотивации.

Древняя колядка – это культовый архаичный жанр, функционально предназначенный для заклинания таинственных сил природы, познание которых, осуществлялось с помощью сложной системы магических обрядовых действий. Акт поклонения языческим богам был примитивной формой проявления мышления славянских народов в период становления и развития до-национального этапа их истории. Это был специфический способ коммуникации в системе Космос и Личность, доступный и понятный для большинства людей первобытного общества и закрепился в их сознании как символ единства в противостоянии многочисленным препятствиям. Можно предположить, что именно такое семантическое наполнение древнего жанра заинтересовало молодого композитора, увлекающегося в 20–30-е годы идеями панславянизма.

Первый раз мелодию колядки Лятошинский использовал в опере «Захар Беркут», написанной по мотивам исторической драмы И. Франко, затрагивающей проблемы языческой древнерусской культуры. Мелодия архаичного жанра стала основой монолога главного героя – Захара Беркута – сильной волевой личности, лидера, объединившего Тухольскую общину на борьбу с татаро-монгольскими завоевателями. Второй раз – в ходе работы над побочной партией Третьей симфонии, которая по замыслу композитора должна была стать ключевым образом-символом противостояния злу в сложной дуальной концепции инструментальной драмы. В обоих случаях жанр древней колядки не противоречил сюжетной линии сочинения и вызывал ассоциации с уже апробированной временем идеей сплочения, единства и мощи народа. Данный фольклорный источник не вызывал противоречий и с существующей в то время научной концепцией национального, корнями связанного с народными традициями. Таким образом, смысловое определение побочной партии как силы народной, широко вошедшее в музыковедческую литературу, было воспринято как самодостаточное и научно обоснованное.

Идеи панславянства, которые горячо и увлеченно обсуждал Лятошинский со своим учителем А. Глиэром, по нашему убеждению, могли носить и более широкий характер, не исключая интереса композитора к культовому пласту древнерусского музыкального искусства. Было ли обращение к церковным традициям осознанным ходом, предпринятым им в момент работы над Третьей симфонией, сказать определенно мы пока не готовы. Но и отрицать такую возможность нельзя. Пережив полосу негативного отношения к своим симфоническим произведениям Лятошинский пошел на своеобразный компромисс с властями, предлагая четырехчастную редакцию Третьей симфонии. Опасаясь очередного гнева цензуры, и, одновременно, стремясь полностью сохранить изначальную антагонистическую концептуальную основу сочинения, композитор с ярким инструментальным дарованием вполне мог мастерски завуалировать истинную духовную природу побочной партии внешним сходством ее отдельных деталей с мелодией фольклорного жанра, уже получившего апробацию в его оперном творчестве.

Нам предстоит подвести научную базу под этот творческий «компромисс» и понять целесообразность не только структурно-интонационной, но и семантической привязки темы к культовому жанру, обладающему имманентной религиозно-этической и философско-мировоззренческой сущностью. Требуется разъяснения и вопрос сходства побочной партии со знаменным распевом и с колядкой. С этой целью мы обратились к хорошо разработанной в музыковедении теории преемственности разновременных этапов эволюции музыкальной культуры. Согласно данной концепции колядка и знаменный распев – два закономерных периода в развитии единой восточнославянской музыкальной традиции и поэтому могут обнаруживать как черты тождества, так и различий. Такой методологический акцент позволяет нам в рамках нашего исследования сконцентрировать внимание на разном между этими двумя жанрами, не отрицая и внутреннего родства между ними.

Одним из первых мысль о генетической связи знаменного распева с народной музыкой восточных славян высказал Б. Асафьев. Поддерживая эту гипотезу несколько позже С. Скребков доказал, что некоторые народы строят свое музыкальное интонирование на строго-определенных звукорядах. «Пентатоника и квартовая диатоника, – по его словам, – характерны для народов Ближнего Востока, античности и Руси, а квинтовая и модальная диатоника чаще встречаются в музыкальной культуре западноевропейского Средневековья и Ренессанса» [10, с. 39] Рассматривая квартовость как фактор сходства разных музыкальных систем, С. Скребков делает вывод о том, что мелодическая природа, ладовое строение и ритмика знаменного распева «почти тождественны старинным народным песням славян и, в тоже время решительно отличаются от мелодики византийских песнопений» [10, с. 101].

Идею преемственности фольклорной и средневековой церковной музыкальной традиции поддерживал и Ю. Холопов. Он доказал, что в знаменном распеве, как более позднем этапе эволюции музыки, квартовая диатоника отражает процесс «слияния линейных и интервальных переменных ладовых функций на основе единого для обеих систем обиходного звукоряда».

Общим для колядки и знаменного распева можно считать и проявление «логики остинатности» (термин С. Скребкова) в экспозици-

онном изложении материала. Это означает, что начальная попевка выполняет в обоих жанрах роль «ядра», вслед за которым «накапливается система развивающих тему построений» [10, с. 31]. Однако в каждом из двух обозначенных жанров этот принцип действует по-разному. В народной традиции, в данном случае в колядке, форма основана на куплетности и процессуальный аспект осуществляется по принципу **тема – вариант**. В знаменном распеве, несмотря на подчинение всех элементов тематического комплекса ядру-попевке, действует, по словам С. Скребкова, совсем другая логика, которую он определяет как **тема-развитие**. Природу этого феномена – непрерывного прорастания на основе исходного ядра-попевки исследует уже не одно поколение ученых, причастных к разработке теории знаменного распева. Обобщая этот опыт мы присоединяемся к заключению о том, что «ключ к разгадке» этой закономерности лежит в «синтетической литературно-музыкальной специфике церковных жанров» [10, с. 125].

Средневековая хоровая монодия основана на «прозаическом пении». Главенство «божественного» текста способствовало тому, что метроритмика основывалась на вокально-речевом просодическом артикулировании. Псалмодирование и является первопричиной отсутствия в знаменном распеве тактового деления и регулярных повторений метрических долей [13, с. 10]. По словам А. Шабалина, «тотальная асимметрия» является одним из генеральных типологических признаков знаменного распева, в основе которого лежит стремление «отделить преисполненное живой духовности монодийное пение от симметричных по своей природе внецерковных жанров» [13, с. 11].

Ощущение непрерывного обновления в музыкальном времени знаменного распева с характерными нерегламентированными останковками обусловлено, по общему мнению исследователей, влиянием на мелодию «фонетико-структурной периодичности текста с опорой не на собственно музыкальное соподчинение, а на формы словесно-музыкальные» [13, с. 12].

Характер взаимодействия музыки и текста постепенно видоизменялся. Сначала это был период превращения речевой интонации культового ритуального чтения в музыкальный жанр псалмодирования. А далее – сложный исторический путь преодоления строгих речитативных форм в сторону все более активного мелодического рас-

пева [13, с. 11]. По мнению специалиста, попевки знаменного распева не имели стабильного мелодического рисунка. Число звуков, ритм и ладовый строй менялись очень гибко, зависимости от прозаического текста. Изменение знаменного распева в сторону мелодизации, которая осуществлялась не без влияния народной песенной культуры славян, способствовали некоторой самостоятельности текста и музыки. Определяющая роль текста, как считает Д. Шабалин, не шла далее общего объема песнопений и числа его строк. «Попевка, – по его словам, – это относительно-законченный оборот, а строка – его устойчивое графическое изображение, соответствующее законченной словесной фразе» [13, с. 10].

В ходе эволюции знаменный распев утвердил и сохранил свой главный типологический признак – специфическую логику структурирования целого на основе свободного непериодического продвижения неповторяющихся попевок с характерной «нецентрализованной сменой опорных тонов» [11, с. 66]. Вопросу «опорных тонов» и «переменности ладовых функций» отводится ключевая роль в теории знаменного распева.

С. Скребков отмечает, что для ранних этапов музыкальной организации была характерна трихордовая основа звукоряда, которая также постепенно эволюционировала. В пентатоническом бесполутоновом ладу трихорд мог состоять из целого тона и малой терции [d-g-e] или [d-f-g] в объеме чистой кварты. В ранних церковных жанрах в трихордовой попевке мог присутствовать полутоном [d-e-f]. И в народных архаичных жанрах и в знаменном распеве смещение переменных устоев чаще осуществлялось на малую терцию. Заключительный устой также часто оказывался на малую терцию ниже начального тона.

Дальнейшая разработка теории знаменного распева позволила сделать важный вывод о том, что критерием различий в форклорной и церковной музыке является не сам факт смены звуковых устоев, а образование между ними разных интервальных отношений, меняющих логику ладовых связей [1, 3, 9]. Для знаменного распева не характерна система ладовых тяготений и опорные тоны не выполняют функции тональных устоев. Образуется специфическая «игра тонами» (по терминологии Н. Серegiной), которая определяет ладовую переменность. Ладовая функция опорных тонов – это скорее их свое-

образная «окрашенность», которая, по словам Д. Шабалина, зависит от положения в строе, ритмической, мелодической и исполнительской акцентности. Распределение опорных тонов способствует дифференциации целого на мотивы, фразы и попевок и, одновременно, объединению микроструктур в целостный напев.

Доказательство генетической связи побочной партии с логикой структурирования знаменного распева мы предлагаем начать с независимой слуховой экспертизы, полностью абстрагируясь при этом от обычных мнений. Что же мы слышим?

Сдержанное внутренне сосредоточенное неспешное развертывание музыкальной ткани без резких скачков и без пауз, в удобной для пения «вокальной» тесситуре. Тему отличает сочетание дробности структуры с нетипичной для инструментальных экспозиций продолжительностью звучания более, чем на двадцать тактов. Континуальность интонирования вызывает кратковременную аналогию не с обрядовым «жестко квадратным» профилем мелодии колядки, а, скорее, с народной протяжной песней со свободной не симметричной слогонотой. Однако, эта слуховая иллюзия очень быстро исчезает. Возможно благодаря слишком суровому аскетичному характеру звучания или – специфическому фактурно-тембровому оформлению темы. Вопреки ожидаемому подголосочному складу фактуры, если продолжить поиски ассоциативного ряда с протяжной песней. Лятошинский избирает принцип монофонического исполнения темы духовыми инструментами. Но главное отличие состоит в несвойственной для лирической протяжной песни структурной дискретности музыкальной ткани.

Несмотря на преобладание горизонтальной тенденции в графическом рельефе побочной партии присутствуют не характерные для протяжной песни, да и для колядки, остановки-торможения, которые разъединяют и, одновременно, соединяют каждое последующее «звено» мелодии. Создается впечатление, что «опорные звуки» в каждой новой попевке сознательно удлиняются композитором, чтобы стать началом восхождения к очередному устойчивому тону. Принцип продвижения «шаг за шагом» имеет много общего со знаменным распевом, где целое складывается из попевок, суммарно формирующих дискретную линейность. Чтобы это доказать, обратимся к партитуре Третьей симфонии, к экспозиционному изложению побочной партии из первой части.

Первые такты побочной партии выполняют функцию «ядра», из которого прорастают все последующие звенья мелодии. В структуре попевок преобладает терцово-квартовый диапазон с типичным для знаменного распева секундовым опеванием опорных тонов. В данном случае – это звуки «es» и «ges». Музыкальный материал постоянно обновляется. Общее проявляется на уровне возврата к опорным звукам, которые воспринимаются как заключительные тоны попевок и начало следующей. Как и в знаменном распеве заключительный звук поэтому воспринимается не как устойчивый, завершающий движение, а как преодоление устойчивости на трихордовой основе.

Подобно церковному песнопению, П. П. в своем целостном звучании существует как некий «разомкнутый феномен, ценный в своем звучании в каждый данный момент, и потому не кончающийся», по мысли Н. Серегинной [11, с. 72]. Специфическая дискретность структуры темы Б. Лятошинского заставляет вспомнить о главенстве текста в древних христианских песнопениях. В условиях инструментальных средств выразительности композитор создает особые качества «речевого провозглашения» каждого звука-тона, придающего теме интонационно-смысловую значительность. Эффект просодии вызывает слуховую иллюзию опоры не на собственно музыкальные соподчинения, а на словесно-литературную основу, которая как будто специально временно изъята из партитуры. Подобно «прозаической» текстовой структуре церковных жанров, Б. Лятошинский избегает симметричных последований, регулярных повторений метрических долей тактов и мелодических ходов.

Отсутствие ритмической регулярности в сочетании с переменностью метра дополняет эффект отсутствия в нотах тактового деления. Характер распределения опорных тонов в рамках терцово-секундовой ладовой переменности, нерегулярная метроритмическая организация в каждой новой попевке позволяют говорить о том, что композитор строит П. П. по принципу «тема-развитие», а не «тема-вариант». Подобно знаменному распеву каждая попевка в П. П. – это «нейтральный в своей универсальности материал», выполняющий роль структурной единицы формы. Линеарно-интервальная логика продвижения темы основана на кварто-терцовой диатонике, которая не закрепляется, а преодолевается с помощью постоянных нарушений заданных квартовых

границ исходной попевки-ядра и смены опорных тонов (es-ges-h-ges). Секундовые опевания каждого тона дорисовывают линейную графику мелодии, которая, словно цепочка, сложена из новообразованных интонационно взаимосвязанных и одновременно самостоятельных звеньев. Попевочный принцип, ориентированный на постоянное обновление, ведет к накапливанию кинетической интонационной энергии и образованию эффекта перехода статичного типа движения во внутренне напряженную процессуальность ассиметричного вида.

Сознательно либо нет, но Б. Лятошинский удивительно точно смоделировал главнейшие типологические признаки знаменного распева. Анализ П. П. в экспозиционном проведении показал, что в ее структуре четко прослеживается не просто отдельные свойства культового жанра, а *внутренняя логика организации церковного средневекового песнопения: ядро-попевка, его развитие* (а не варьирование), свободная ассиметричная форма последующих мелодических образований с остановкой на опорных тонах, пошаговое продвижение с секундовым опеванием отдельных звуков, переменный лад и метроритм – все эти признаки напоминают древнюю традицию псалмодирования.

Отметим и тембро-фактурный эффект темы, который можно рассматривать как еще один весомый аргумент в пользу нашей версии. Речь идет о воспроизведении с помощью оркестровых средств исполнительского приема хоровой монодии – средневековой традиции пения в унисон, причем исключительно мужскими голосами. Блестящий мастер инструментовки Б. Лятошинский поручает презентацию П. П. флейте в низком регистре и тяжелой меди (фаготу и контрафаготу в нехарактерной для них высокой вокальной тесситуре). Их унисонное звучание придает теме суровый колорит. Надмирная окраска П. П. подчеркивает ее самодостаточность и значительность как образа, несущего огромную смысловую нагрузку.

Мы подошли к самому сложному вопросу этико-семантической целесообразности апелляции композитора к религиозному жанру. Для ответа на этот вопрос необходимо напомнить, что концептуальная основа Симфонии № 3 базируется на философской идее вечного противостояния мрака и света. Непримируемость добра и зла раскрывается в сложных перепетиях грандиозной четырехчастной драмы. Подлинное «лицо» каждого «персонажа» (тем-образов экспозиций),

их оппозиционная сущность раскрывается в ходе целостной драматургии цикла. Но уже в рамках экспозиции первой части Б. Лятошинский сумел предельно четко обозначить антагонистическую природу основных тем-образов симфонии. С первой темой вступления на слушателей буквально обрушивается шквал негативных эмоций. Это один из уникальных в музыкальной практике примеров воплощения в чисто звуковой форме жутких, идущих как будто из ада ощущений, олицетворяющих зло во всех его возможных проявлениях.

Вторая тема вступления является полной противоположностью первой, что стало поводом рождения обманчивой иллюзии. Большинство исследователей рассматривают ее как образ противостояния злу. Данную тему композитор вводит во вступительный раздел для выражения естественной психологической реакции людей, переживших большое горе. Изломанный рельеф мелодии с характерными начальными ламентациями-«стонами» и последующим хроматически нисходящим движением напоминает плач. Скорбная патетика и сдержанность подчеркивают масштабность трагедии, затронувшей судьбы не одного человека, а многих народов. Качествами, необходимыми для контртемы, по нашему мнению, эта тема не обладает, как и Г. П. первой части, несмотря на ее внешнюю упругость и активность звукового оформления. Дробная синтетическая структура Г. П. – великолепный материал для воссоздания стихии движения, но в эмоционально-образном плане она индифферентна. Конструктивный потенциал этой темы Б. Лятошинский использует для отражения в симфонической форме идеи столкновения добра и зла. «Техническая» роль Г. П. в драматургии цикла подчеркивается и тем, что в отличие от всех других образов экспозиции, она звучит только в первой части.

В четко выверенной композитором иерархии сложного философского сюжета вакантным остается место П. П. Она и принимает на себя семантическую функцию противостояния злу. До ее появления в мощный поток симфонической событийности вовлечен практически весь предыдущий тематический материал, удерживающий зловеще-напряженное звучание. Чтобы усилить оппозиционность П. П., Б. Лятошинский отказывается от связующей темы.

П. П. трудно назвать темой в привычном значении этого термина. Это – масштабный интонационный комплекс, диаметрально противо-

положный по характеру агрессивно-разрушительной энергетике предыдущего музыкального материала. В драматургии симфонии П. П. выполняет роль барьера, который продуманно установлен композитором в правильном месте и времени. Завершив презентацию главных действующих лиц, композитор четко обозначил их антагонистическую природу, в соответствии с генеральной семантической задачей.

Диссонансной природе первой темы вступления противопоставлена сдержанная диатоника П. П. Краткой теме «зла» контрастирует «вокальное провозглашение» церковного песнопения. Его суровый эпический колорит с ярко выраженным коллективным началом полярен образу зла с его откровенно демоническим характером. В силу своего родства со знаменным распевом П. П. обретает качества, позволяющие ей стать серьезной альтернативой разрушительному звучанию первой темы вступления. При явном сходстве с типовыми признаками церковного жанра, Лятошинский концентрирует внимание не столько на культово-религиозной стороне древнерусской певческой традиции, сколько на морально-этической, мировоззренческой.

Хоровая монодия имела в давние времена огромное мировоззренческое значение. Термин «унисон» (unisona) в церковной литературе определялся как одно из главных средств выразительности и как специфическая форма коммуникации между Богом и людьми. «Воспеть едиными усты и единым сердцем», – так священнослужители поясняли смысл песнопения [7]. Со времен Крещения Руси в моменты богослужебного пения (в унисон) возможно и рождалось особое чувство сопричастности, сострадания, единства – главные составляющие славянского менталитета. Эти чувства сплывали людей в моменты жесточайших битв в далеком прошлом, и в войнах, отгремевших в XX ст. В самые отчаянные трагические минуты истории православный народ искал защиты и поддержки у Бога и Церкви.

Выводы. Генетическое родство П. П. со знаменным распевом не просто поднимает ее смысловое значение до уровня «народной силы», но образа-символа народной мудрости и Соборности. В четырех частях захватывающей драмы Б. Лятошинский гениально реализует свою версию понимания и восприятия «ужасной и, одновременно, упоительной полярности бытия», – если говорить словами английского писателя Джона Фаулза [12, с. 183].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бражников М. Новые памятники знаменного распева / М. Бражников. — Вып. 1. — Л., 1974. — 246 с.
2. Бражников М. Древнерусская теория музыки: По рукописным материалам XV–XVIII вв. / М. Бражников. — Л. : Музыка, 1972. — 219 с.
3. Бражников М. Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII веков / М. Бражников. — Л. ; М., 1949. — С. 30–31.
4. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси. / Т. Ф. Владышевская. — М. : Знак, 2006. — 488 с.
5. Гордийчук Н. М. Украинская советская симфоническая музыка / Н. М. Гордийчук. — Киев : Музычна Украина. — 1969. — 427 с.
6. Золотовицкая И. Л. Симфонии Лятошинского как отражение «образа мира» художника / И. Л. Золотовицкая // Борис Николаевич Лятошинский / Зб. статей. — К. : Музычна Украина. — 1987. — С. 104–112.
7. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили / Д. С. Лихачев. — Л. : Наука, 1973. — 254 с.
8. Назар Н. Тема подвига советского народа в Великой Отечественной войне в творчестве Б. Н. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский / Зб. статей. — К. : Музычна Украина. — 1987. — С. 112–117.
9. Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство / Н. Д. Успенский. — Изд. 2-е. — М., 1975. — 478 с.
10. Скребков С. Русская хоровая музыка XVII – нач. XVIII веков / С. Скребков. — М., 1969. — 365 с.
11. Серегина Н. С. Древнее в современном. Современные проблемы советской музыки / Н. С. Серегина. — Л., 1983. — 234 с.
12. Фаулз Дж. Волхв / Джон Фаулз. — М. — Изд. АСТ. — 389 с.
13. Шабалин Д. С. Заметки о древнерусской монодии / Д. С. Шабалин // Советская музыка, 1991. — № 5. — С. 10–12.

ШУМСКАЯ И. ОБ ОДНОЙ ТЕМЕ ИЗ ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ Б. ЛЯТОШИНСКОГО (к вопросу о преодолении стереотипности мышления в музыкознании). Статья посвящена аргументации новой версии происхождения побочной партии из первой части Симфонии № 3 украинского композитора Б. Лятошинского. Колядке, как интонационному источнику, противопоставляется идея родства данной темы со знаменным распевом.

Ключевые слова: колядка, знаменный распев, ценностная переориентация.

ШУМСЬКА І. ПРО ОДНУ ТЕМУ ІЗ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО (до питання подолання стереотипності мислення в музикознавстві). Стаття присвячена аргументації нової версії походження побічної партії із першої частини Симфонії № 3 українського композитора Б. Лятошинського. Колядці, як інтонаційному джерелу протиставлена ідея зв'язку цієї теми із знаменним розпівом.

Ключові слова: колядка, знаменний розпів, ціннісна переорієнтація.

SHUMSKA I. ABOUT ONE MELODY FROM THE THIRD SYMPHONY OF B. LYATOSHINSKY OR THE QUESTION OF OVERCOMING THE STEREOTYPED THINKING IN MUSICOLOGY. This article is devoted to the argumentation of the new version of the side party origin taken from the first section of Symphony № 3 written by ukrainian composer B. Lyatoshinsky. The idea of znamenny chant is taken against carol as the tonal source.

Key words: carol, znamenny chant, reorientation of values.

УДК : 78.03 (477) «1960/1979»

Поліна Рудь

КОНТЕКСТИ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 60-х – 70-х РОКІВ ХХ ст.



Рудь Поліна Валентинівна – викладач-методист Харківського училища культури. Координатор Першого Всеукраїнського конкурсу вокально-хорового та інструментального ансамблевого виконавства ім. Я. С. Степового, який проводився серед колективів ВНЗ культури і мистецтв I р. ак. (2013). Організатор конференції «Минуле і сучасність української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій» в межах конкурсу ім. Я. С. Степового та редактор збірки за матеріалами конференції.

Автор програм з музичної грамоти, світової музичної літератури для ВНЗ I–II р. ак. (спеціальність «Хореографія»).