

ISSN 2410-5325

Міністерство культури України
Харківська державна академія культури
Ministry of Culture of Ukraine
Kharkiv State Academy of Culture



КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Серія: Мистецтвознавство

Series: Art Criticism

Збірник наукових праць

Scientific Papers

За загальною редакцією В. М. Шейка

Editor-in-Chief V. Sheiko

Засновано в 1993 р.

Founded in 1993

Випуск 57

Issue 57

Харків, ХДАК, 2017

Kharkiv, KhSAC, 2017

УДК [008+78/79](062.552)

К 90

**Засновник і видавець — Харківська
державна академія культури**

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
серія KB №13567-2540P від 26.12.2007 р.

Затверджено наказом Міністерства освіти
і науки України № 1328 від 21.12.2015 р. як
фахове видання з культурології
та мистецтвознавства

Рекомендовано до друку
рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 5 від 26 травня 2017 р.)

Збірник поданий на порталі (<http://www.nbuv.gov.ua>) в інформаційному ресурсі
«Наукова періодика України», у рефе-
ративних базах «Україніка наукова» та
«Джерело»

Індексується в наукометричній базі
«Російський індекс наукового цитування»
(ліцензійний договір № 59-02/2016)
та в пошуковій системі Google Scholar

Видання зареєстровано ISSN International
Centre (Paris, France):
ISSN 2410-5325 (Print)

Веб-сайт збірника:
<http://ku-khsac.in.ua>

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК:
rvv2000k@ukr.net

**Founder and publisher — Kharkiv State
Academy of Culture**

Sertificate of state registration of the printed
mass media, series KB №13567-2540P of
26.12.2007

Approved by the Ministry of Education and
Science of Ukraine № 1328 of 21.12.2015 as
a Specialist Culturology and Art Criticism
Publication

Recommended for publication
by the decision of the Academic Board
of the Kharkiv State Academy of Culture
(record № 5 of May 26, 2017)

The journal is submitted on the portal
(<http://www.nbuv.gov.ua>) in the information
resource “Scientific Periodicals Ukraine”,
in bibliographic databases “Ukrainika
scientific” and “Djereło”

Submitted for indexing to the bibliographic
database “Russian Science Citation Index”
(Licensed agreement № 59-02/2016)
Is being indexed in the Web search engine
Google Scholar

The journal is registered ISSN International
Centre (Paris, France):
ISSN 2410-5325 (Print)

Website of the journal:
<http://ku-khsac.in.ua>

E-mail of Publishing department of KhSAC
rvv2000k@ukr.net

К 90 **Культура України.** Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків.
держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Харків : ХДАК, 2017. —
Вип. 57. — 242 с.

ISSN 2410-5325

У науковому збірнику подано матеріали за результатами наукових досліджень
проблем мистецтвознавства.

Для науковців, викладачів, здобувачів наукових ступенів і вчених звань.

The proceedings present the results of the scientific studies on the issues of Art
Criticism.

For researchers, teachers, applicants of scientific degrees and academic titles.

УДК [008+78/79](062.552)

ISSN 2410-5325

© Харківська державна академія культури, 2017

Редакційна колегія

Шейко В. М., Харківська державна академія культури, ректор, доктор історичних наук, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (головний редактор);
Дяченко М. В., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри філософії та політології, доктор філософських наук, професор, заслужений працівник культури України (заступник головного редактора)

Серія: Мистецтвознавство

Алфьорова З. І., Харківська державна академія культури, декан факультету кіно-, телемистецтва, доктор мистецтвознавства, професор;
Бистрова Т. Ю., Уральський державний педагогічний університет, професор кафедри культурології, доктор філософських наук, професор (Росія);
Зборовець І. В., Харківська державна академія культури, професор кафедри мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства, доктор мистецтвознавства, професор;
Клітин С. С., Санкт-Петербурзька академія театрального мистецтва, професор кафедри естради і музичного театру, доктор мистецтвознавства, професор (Росія);
Лошков Ю. І., Харківська державна академія культури, професор кафедри народних інструментів, доктор мистецтвознавства, професор;
Осіпова Н. П., Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, професор кафедри соціології та політології, доктор філософських наук, професор;
Откидач В. М., Харківська державна академія культури, професор кафедри інструментів духових та естрадних оркестрів, доктор мистецтвознавства, професор;
Польська І. І., Харківська державна академія культури, професор кафедри теорії музики і фортепіано, доктор мистецтвознавства, професор;
Чепалов О. І., Харківська державна академія культури, професор кафедри сучасної хореографії, доктор мистецтвознавства, професор;
Шило О. В., Харківський технічний університет будівництва та архітектури, професор кафедри культурології, доктор мистецтвознавства, професор;
Коновалова І. Ю., Харківська державна академія культури, доцент кафедри теорії музики і фортепіано, кандидат мистецтвознавства, доцент (відповідальний секретар)

Editorial Board

Sheiko V. M., Kharkiv State Academy of Culture, Rector, Doctor of Historical Sciences, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Editor-in-Chief);
Diachenko M. V., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Philosophy and Political Science, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Deputy Editor-in-Chief);

Series: Art Criticism

Alforova Z. I., Kharkiv State Academy of Culture, Dean of TV and Cinema Art Faculty, Doctor of Art Criticism, Professor;
Bystrova T. Yu., Ural State Pedagogical University, Professor of the Department of Culturology, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Russia);
Zborovets I. V., Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Art Criticism, Literary Criticism and Linguistics, Doctor of Art Criticism, Professor;
Klitin S. S., Saint Petersburg State Theatre Arts Academy, Professor of the Department of Variety Arts and Music Theater, Doctor of Art Criticism, Professor (Russia);
Loshkov Yu. I., Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Folk Instruments, Doctor of Art Criticism, Professor;
Osyпова N. P., National University «Yaroslav the Wise Law Academy of Ukraine», Professor of the Department of Sociology and Political Science, Doctor of Philosophical Sciences, Professor;
Otkydach V. M., Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Wind Instruments and Variety Orchestras, Doctor of Art Criticism, Professor;
Poliska I. I., Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Theory of Music and Piano, Doctor of Art Criticism, Professor;
Chepalov O. I., Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Contemporary Choreography, Doctor of Art Criticism, Professor;
Shylo O. V., Kharkiv National University of Construction and Architecture, Professor of the Department of Culturology, Doctor of Art Criticism, Professor;
Konovalova I. Yu., Kharkiv State Academy of Culture, Associate Professor of the Department of Theory of Music and Piano, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Executive Editor)

ЗМІСТ

Н. В. Башмакова (N. V. Bashmakova) Музична риторика в мандолінних концертах А. Вівальді: герменевтичний підхід (Musical Rhetoric in Concert For Mandolin by A. Vivaldi: Hermeneutic Approach)	7
Н. П. Варавкіна-Тарасова (N. P. Varavkina-Tarasova) Співзвуччя духовних символів як основа герменевтики під час аналізу музики (The Consonance of Spiritual Symbols as the Basis of Hermeneutics in the Music Analysis)	17
І. В. Гребнева (I. V. Grebneva) Виконавська складова форми Concerti Grossi Арканджело Кореллі (Модель Da Chiesa) (The Performing Component of A. Corelli Concerti Grossi Form (Da Chiesa Model))	27
Є Сяньвей (E Xianwei) Міфопоетичні прообрази китайської музичної драми перетворень початку ХХІ ст.: герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту опери Сан Бо «Метелик» (Mythoepic Prototypes of the Chinese Musical Drama of the Transformations of the Early 21st Century: Hermeneutic Analysis of the «Unclarities» of the Musical And Poetic Text of Sang Bo’s Opera «Butterfly»)	34
О. В. Єрошенко (O. V. Ieroshenko) Семантико-емоційна компонента вокального мистецтва в західноєвропейській музично-естетичній думці другої половини ХVІІІ ст. (Semantic-Emotional Component of Vocal Art in the Western European Music-Aesthetic Thought of the Second Half of the ХVІІІ Century)	43
О. Л. Заверуха (O. L. Zaverukha) Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту (Choral Writing as the Embodiment of the Artistic Content of the Music Text)	54
Г. В. Карелова (G. V. Karyelova) Народження фортепіанної прелюдії Л. Бетховена з духу фуги (The Development of L. Beethoven’s Piano Preludes with the Spirit of the Fugue)	62
Ю. І. Карчова (Yu.I. Karchova) Тенденції інтерпретування народнопісенного виконавства в сучасному художньому просторі України (Interpretation Trends of Folk-Song Performance in the Contemporary Art Space of Ukraine)	73
В. Ю. Кудрявцев (V. Yu.Kudriavtsev) Шляхи герменевтичної розшифровки інтонаційно-поетичних символів «Жовтневої поеми» Ж. Массне (Hermeneutic Interpreting the Intonation And Poetic Symbols of J. Massenet’s «The October Poem»)	83

Лі Мін (Li Ming)	
Семантика поняття «Юань» у китайському музичному мистецтві (The Semantics of the «Yuan» Concept and its Manifestation in the Chinese Music Art).....	92
Лю Бін (Liu Bin)	
Герменевтичний аналіз як умова формування об'єктивної дослідницької оцінки опери А. Сальєрі «Горації» (Hermeneutic Analysis as a Condition for an Objective Scientific Appraisal of the Opera «Les Horaces» (The Horatii) By A. Salieri).....	101
В. В. Осипенко, О. А. Шишкіна (V. V. Osypenko, O. A. Shyshkina)	
Герменевтичний підхід у навчальній роботі зі студентським фольклористичним гуртом (Hermeneutic Approach in the Academic Work With Student Folkloristic Ensembles).....	109
І. І. Польська (I. I. Polska)	
Історичні модуси камерного ансамблю в дзеркалі музичної герменевтики (The Historical Modes of Chamber Ensemble Through a Lens of Musical Hermeneutics).....	119
О. Ю. Степанова (O. Yu. Stepanova)	
Необхідність і свобода як категорії виконавської інтерпретації фортепіанних сонат М. Клементі Оп. 2 (Necessity and Freedom as a Category of Performance Interpretation of M. Clementi's Piano Sonata Op. 2).....	129
В. М. Шейко (V. M. Sheyko)	
Жовтневий переворот 1917 р. та інтелігенція в Україні (The October Coup of 1917 and the Intelligentsia in Ukraine).....	138
Т. П. Сухомлінова (T. P. Sukhomlinova)	
Символіка-Sacra в хоровій кантаті Г. Гаврилець «Stabat Mater»: герменевтичний підхід (Sacra — Symbols in the Choral Cantata by A. Havrylets «Stabat Mater»: Hermeneutic Approach).....	155
Цао Хе (Cao He)	
Герменевтичний підхід щодо з'ясування метафоричного змісту колоратурних арій пізнього періоду творчості Шан Деї (Hermeneutic Approach To the Apprehension of Metaphorical Content of Coloratura Arias of the Late Period of Shang Dei's Creative Work).....	165
Чень Менмен (Chen Mengmeng)	
Герменевтичні глибини композиторської інтерпретації образів класичної китайської поезії у вокальних мініатюрах Хуан Цзи (Hermeneutical Depths of the Composer's Interpretation of the Images of the Classical Chinese Poetry in Huang Ji's Vocal Miniatures).....	174
О. В. Шутенко (O. V. Shutenko),	
Герменевтика та контекстуальна залежність судового рішення (Hermeneutics and the Contextual Dependence of a judicial Decision).....	183
О. М. Юркевич (O. M. Yurkevych)	
Герменевтична логіка в методології гуманітарного пізнання (Hermeneutic Logic in the Methodology of Liberal Arts Knowledge).....	190

В. С. Горелова (V. S. Gorelova) Інтерпретація образу батька Євгеном Бондаренком у фільмі «Зачарована Десна» (Interpretation of an Image of the Father by Evhen Bondarenko in Movie «The Captivated Desna»)	198
В. Г. Бойко (V. G. Boiko) Естетичне сприйняття й художня свідомість диригента-хормейстера (The aesthetic Perception and the Artistic Consciousness of the Choral Conductors)	205
Н. Ю. Зимогляд (N.Yu. Zymohliad) ІV фортепіанний концерт А. Рубінштейна: питання виконавських традицій та піаністичної культури (Anton Rubinstein’s Piano Concerto № 4: Performing Traditions and Pianistic Culture)	213
А. М. Бойко (A. M. Boiko) Становлення і розвиток естрадно-вокального мистецтва в Китаї в 1910–60 рр. (The Formation and Development of Variety-Vocal Art in China In 1910s — 1960s)	223
С. Б. Манько (S. B. Manko) Полістилістичність естрадного вокального мистецтва на початку ХХІ ст. (На прикладі українських сучасних артистів) (Vocal Pop Art Polistylysm of the Early 21st Century (The Case of Modern Ukrainian Singers))	232
Правила оформлення авторських оригіналів для наукових збірників та умови їх опублікування	241

УДК 78.01:785.6:787.65

Н. В. Башмакова, кандидат мистецтвознавства, доцент,
Дніпропетровська академія музики імені М. Глінки, м. Дніпро

МУЗИЧНА РИТОРИКА В МАНДОЛІННИХ КОНЦЕРТАХ А. ВІВАЛЬДІ: ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПІДХІД

Запропоновано герменевтичний підхід щодо розгляду мандолінних концертів А. Вівальді. Виявлено комплекс засобів музичної риторики, яка є метамовою барокового мистецтва. На основі їх аналізу подано варіант смислового тлумачення творів (особливу увагу приділено ригурнелям перших частин як основним тематичним структурам барокового концертного циклу). Сформульовано ключові ідеї та змістові тези мандолінних концертів А. Вівальді.

Ключові слова: *мандоліна, концерти А. Вівальді, ригурнель, принципи музичної риторики, музично-риторичні фігури.*

Н. В. Башмакова, кандидат искусствоведения, доцент,
Днепропетровская академия музыки имени М. Глинки, г. Днепр

МУЗЫКАЛЬНАЯ РИТОРИКА В МАНДОЛИННЫХ КОНЦЕРТАХ А. ВИВАЛЬДИ: ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Представлен герменевтический подход к изучению мандолинных концертов А. Вивальди. Вывявлен комплекс средств музыкальной риторики как метаязыка барочного искусства. На основе их анализа изложен вариант смыслового понимания сочинений (особое внимание уделено ригурнелям первых частей как основным тематическим структурам барочного концертного цикла). Сформулированы ключевые идеи и содержательные тезисы мандолинных концертов А. Вивальди.

Ключевые слова: *мандолина, концерты А. Вивальди, ригурнель, принципы музыкальной риторики, музыкально-риторические фигуры.*

N. V. Bashmakova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music, Dnipro

MUSICAL RHETORIC IN CONCERT FOR MANDOLIN BY A. VIVALDI: HERMENEUTIC APPROACH

A hermeneutic approach to the study of concerts by A. Vivaldi assisted by a mandolin is presented. A set of means of musical rhetoric as the meta-language of baroque art is revealed. On the basis of their analysis, a variant of the semantic understanding of works is given (special attention is paid to the riturnels of the I parts, as the main thematic structures of the baroque concert cycle). The key ideas and semantic theses of mandolin concerts by A. Vivaldi are formulated.

Key words: *mandolin, concerts by A. Vivaldi, riturnel, principles of musical rhetoric, musical rhetorical figures.*

Постановка проблеми. У XVIII ст. сформувався жанр мандолінного концерту у творчості К. Сігнореллі, К. Аррігоні, Дж. Ваккарі, Л. Фонтанеллі, К. Цецере, Д. Гаудіозо, Г. Габеллоне, Г. Скіролі, Ф. Лессе, В. Уголіно, Дж. Джуліані, А. Хассе, Й. А. Коліззі, Дж. Хоффманна, Й. Н. Гуммеля, Л. Козельчука. Еволюція жанру зводилася до пошуку більшої інструмен-

тальної виразності, розвитку віртуозності в межах моделі, запропонованої А. Вівальді, створена ним концепція інструментального концерту в мандолінній музиці діяла до кінця століття [4, 8]. Його твори й нині становлять «золотий фонд» мандоліністів: Концерт C-dur для мандоліни, струнних і баса *continuo* RV 425; Концерт G-dur для двох мандолін, струнних і баса *continuo* (органа) RV 532; Концерт C-dur для двох флейт, двох мандолін, двох сальмо, двох теорб, двох скрипок *in tromba marina*, віолончелі, струнних і баса *continuo* RV 558.

Перенесення напрацювань у галузі концертного жанру на рівень нового тембрового рішення є головним *inventio* мандолінних концертів А. Вівальді, у творчості котрого мандоліна функціонально позиціюється достатньо різнопланово. Крім облігатної функції, яку виконує інструмент в ораторії «*Juditha triumphans*» (1716), він використовується в сольному, парному концертах, а також у концерті для різних інструментів (1740), створеному в пізній період творчості. Тобто композитор почув і майстерно відобразив «голос» мандоліни в трьох видах інструментального концерту. За засобами її тембру А. Вівальді послідовно розвивав ідею концертного змагання, від твору до твору підвищуючи рівні її реалізації.

Мандолінні концерти А. Вівальді — тричастинні цикли, I та III частини яких написані в концертно-ритурнельній формі з традиційним для неї чергуванням *tutti*йних проведень теми з віртуозними сольними епізодами; у центральних частинах (контрастних у темповому, ладовому, фактурному аспектах) використовується форма періоду. Водночас у цих творах за наявності загальних ознак, пов'язаних із реалізацією сформованих у творчості композитора типових моделей концертного циклу, є немало принципів і прийомів втілення художньо-естетичних ідеалів бароко. Логічно припустити, що серед них є й засоби музичної риторики, аналіз яких дозволить вивити основні смислові тези цих творів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У вітчизняній музичній науці мандолінні концерти активно досліджувалися. Вони розглянуті в дисертаційних працях в аспекті цілісності циклу (сольний концерт); з метою виявлення фактурної специфіки порівняно зі стилістикою, композиційними і структурними моделями опер А. Вівальді (сольний і парний концерти); з позицій утілення основних категорій барокової культури (парний концерт та концерт для різних інструментів) [1–3].

Мета статті — представити герменевтичний підхід щодо розгляду мандолінних концертів А. Вівальді, що втілюється у виявленні (та аналізові) комплексу засобів музичної риторики, яка є метамовою барокового мистецтва. Для реалізації цієї мети акцентуємо на тематизмі перших частин, адже саме їх ритурнелі містять основну ідейну й інтонаційну змістовність барокового концертного циклу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Головна ідея I ч. **сольно-го концерту** визначається як «радість руху»; викладається вона в ритурнелі відповідно до риторичних принципів *initium-medium-finis*. У *initium* (1–4 тт.) показана початкова стадія руху — імпульс, поштовх (мелодичний

рисунок не змінюється, на відміну від голосів, що акомпанують). Середній структурний елемент ригурнелю — *medium* (5–8 тт.), де згідно з правилами риторики викладається основна ідея висловлювання, є висхідним рухом секвенціями — фігура *climax* (сходи) або *gradation* (посилення). У *finis* (9–10 тт.) мелодичний рисунок характеризується підкресленою рухливістю, що сприяє ствердженню і закріпленню основної ідеї. Афект радості здійснюється репрезентаційно за допомогою типового для бароко загалом і жанру концерту зокрема методу гри. Мелодична лінія ригурнелю вибудовується обігруванням у кожному з трьох елементів певних консонансів: в *initium* — октави, *medium* — кварта й квінти, у *finis* — терції та сексти. У кадансовому звороті ригурнелю в мелодичному голосі наявний висхідний хід на б.б — фігура *exclamatio*, що передає радісний вигук. Консонансність, яка, згідно з бароковим каноном зображення афектів у музиці є одним з головних засобів під час передачі радісного стану, фактурно підкреслюється II-м голосом (скрипки грають у терцію).

Ствердження означеної в ригурнелі сольного концерту тези здійснюється з дотриманням принципів будови музичної форми відповідно до риторичних моделей організації мовлення (*dispositio*). У ригурнелі поєднуються функції двох розділів риторичної диспозиції — *exordium* (вступ) і *propositio* (стислий виклад теми). У початковому елементі ригурнелю (1–4 тт.) завдання залучення уваги слухачів, що є головним для вступного розділу, реалізується взаємодією музично-риторичних фігур:

1. *saltus duriusculus* (жорсткий стрибок) — висхідний октавний хід на початку мотиву використовується для фіксації сильного афектного моменту та є імпульсом, що привертає увагу;
2. *multiplication* (множення, збільшення) — повторення верхнього звука шістнадцятими тривалостями, що відбувається після октавного стрибка, сприяє утриманню уваги;
3. *palillogio* (повтор) — шестиразове повторення в мелодичному голосі основного мотиву (який містить октавний стрибок, що сприяє загостренню уваги) на фоні чергування в голосах, що акомпанують, тонічної й домінантової функцій (кожна повторена двічі);
4. *abruptio* (розрив) — четвертна пауза в усіх голосах, що використовується після домінантової функції, поділяє фразу, утримуючи увагу слухача;
5. *paronomasia* (гра близькими за звучанням, але різними за змістом словами) — утворюється динамічно контрастним (*f* — *p*) проведенням фрази.

І епізод оснований на розвиткові трьох елементів ригурнелю, який здійснюється у зворотній послідовності (*finis-medium-initium*), що відображає ігровий принцип мислення та сприяє об'єднанню ригурнелю й І епізоду в один великий розділ. Функція цього розділу — виклад та конкретизація головної ідеї. Використання на початку епізоду, під час проведення третього елемента ригурнелю, повної гармонійної тріади посилює афект радості. Колоподібний рух мелодичного рисунка (фігура *circulatio*) у другій будові

I епізоду демонструє ідею безперервності, циклічності руху. У завершальній будові I епізод, початковий мотив «поштовху» стає ланкою висхідної секвенції. Так *initio* перетворюється на *finis*, підкреслюючи завершення I розділу, і не випадково цьому передує фігура *circulatio*.

Центральний II епізод разом з II і III скороченими проведеннями ритурнелю становлять розділ, що виконує функції *confutatio* (заперечення). Поряд з контрастним мінорним ладом (a moll – e moll) використовуються фігури *dubitatio*, які виражають почуття сумніву, невпевненості – модуляції (23–27 тт.), зупинки, «застрявання» в розвитку (28 т., 33–35 тт.), ланцюжки відхилень (29–30 тт.); виникають інтонації подиху – об'єднані попарно низхідні секунди (29–30 тт.). Завершується розділ *confutatio* фігурою *catabasis* (38 т.) у мелодичному голосі та з'єднує звуки a^2 й e^2 .

Функція III епізоду збігається з функцією розділу *confirmatio*, що полягає в спростуванні заперечень і ствердженні головної думки. Повернення основної тональності на початку епізоду супроводжується ритмоінтонаційною фігурою, що застосовувалася для передачі афекту радості (восьма й дві шістнадцяті в поєднанні з висхідним рухом мелодичного рисунка). Використання в III епізоді трелей і «полум'яних» тират (тут *tirata perfecta* – 45, 47 тт.) надає йому особливої емоційної насиченості. Наприкінці епізоду, немов для спростування фігури *catabasis*, що завершувала попередній розділ, у партії соліста двічі (спочатку в першій, потім і другій октавах) проводиться фігура *anabasis* (сходження), поєднуючи ті самі звуки ($e - a$), але у зворотній послідовності (52–54 тт.). Функцію заключного розділу риторичної диспозиції – *peroratio* (висновок) – виконує останнє повне проведення ритурнелю.

Концерт для двох мандолін А. Вівальді відрізняється танцювальністю тематизму швидких частин. Ритурнель I ч. складається з чотирьох елементів. Перший (1–6 тт.) та третій (12–15 тт.) елементи теми основані на танцювальних інтонаціях, характерних для парного та демократичного танцю рігодон (чотиридольний метр, широкі стрибки мелодичного голосу, короткий затакт, завершення фраз на третій долі такту). Другий елемент (7–11 тт.) – віртуозно-фігуративний – складається з короткої (два ланцюжки) висхідної секвенції. Як відомо, секвенції в музиці бароко надавали їй особливого динамізму та були безпосереднім утіленням категорії руху; їх використовували композитори з метою заповнення музичного простору між актуальними інтонаційними побудовами та як засіб розкриття віртуозних можливостей солістів та посилення ігрового начала. Четвертий елемент ритурнелю (16–20 тт.) містить емблему вічності як невинного бігу по колу, для втілення якої в музиці бароко використовувалося поєднання музично-риторичних фігур *circulatio* й *fuga*. У поєднанні з початковими танцювальними ритмо-інтонаціями емблема вічності відображає барокове відчуття життя як нескінченного свята, гри. Символічним є її дворазове контрастне в ладовому та динамічному аспектах проведення. Експозиціонування емблеми вічності здійснюється в однойменному мінорі (g-moll), що є «нагадуванням» про тлінність, ілюзорність людського свята життя. Як відомо, у музичному

мистецтві бароко, яке «водночас радіє життю й дивиться в обличчя смерті», антиномія радості, перемоги і трагедійності проявлялася в антиномії мажору й мінору [6, с. 122]. Ефект «нагадування» виникає завдяки динамічному відтінку *pp* та інструментуванню — мінорне проведення емблеми вічності виконує лише оркестр, на відміну від мажорного, що завершує ригурнелю та реалізується спільно солістами й оркестром. Так, у фінальному елементі ригурнелю відображається характерна особливість барокового мислення, у якому порівнюються нерозривно пов'язані категорії життя та смерті.

Під час другого проведення в домінантовій тональності (39–45 тт.) ригурнелю складається лише з двох танцювальних елементів, скорочених вдвоє (перший та третій). У третьому проведенні ригурнелю (66–75 тт.) наявні лише його крайні елементи, при цьому фінальний четвертий елемент (емблема вічності) подано незмінно, а його специфічна особливість — зіставлення мінору та мажору — поширюється на перший танцювальний елемент, у початкових двох тактах якого відбувається ладотональне зіставлення (e-moll/G-dur). У четвертому проведенні ригурнелю (100–102 тт.) — найлаконічнішому, наявна лише його фінальна репліка — емблема вічності в мажорному викладенні.

Аналіз структури ригурнелю та її трансформації під час повторних проведень свідчить, що другий елемент, наявний лише в першому проведенні, семантично виконує функцію своєрідного «визначення». Таким чином, у послідовності описаних елементів ригурнелю I ч. парного мандолінного концерту А. Вівальді «прочитується» теза: мистецтво танцю (танець як майстерність руху) безкінечне.

Мотивно-складовий тематизм ригурнелю I ч. **Концерту для різних інструментів** складається з п'яти контрастних інтонаційних елементів. Їх контрастність досягається зміною поступального і стрибкоподібного руху мелодії, а також завдяки застосуванню та закріпленню за кожним з п'яти елементів певних ритмоформул. Цілісності ригурнелю сприяють лад та притаманний кожному з інтонаційних елементів рівномірний і безперервний рух восьмими в голосах, що акомпанують; видозмінене повторення першого, другого й четвертого елементів наприкінці ригурнелю, що забезпечує репризність та завершеність головної теми циклу.

Перший інтонаційний елемент (1–6 тт.) оснований на традиційному для Вівальді «ударному» початку з характерним для композитора гармонічним рішенням — показ Т-D співвідношення. Відомо, що воно в епоху бароко трактувалось як основа музичних конструкцій, їх опора, «стовпи», «колонни». Зіставлення головних функцій у межах першого елемента ригурнелю повторюється двічі, немов для створення «колонати». У перший раз Т і D функції витримуються по два такти, вдруге — по такту (2+2+1+1), завдяки чому досягається ефект просторової перспективи (більше — більші, далі — менші). Мелодичний і ритмічний рисунок, використаний під час оформлення головних функцій, немов зображують конструкцію «колон», відтворюючи її складові частини. Затактом з двох шістнадцятих, який мелодично є опіюванням однієї зі сходинок Т і D тризвуків, утворюється «підстава» ко-

лони. Її «стовбур» (або фуст) зображується безперервним рухом восьмими акордових звуків, а ямбічною будовою мотивів немов відтворений канелюр (жолобки, що йдуть вертикально стовбуром колони). Наприкінці кожної функції використовується мордент, немов витончене увінчання колони — капітель. Тут знаходимо фігуру *circulacio* (утворюється поєднанням морденту й шістнадцятих), що теж символічно, оскільки колони, як архітектурно оброблені вертикальні опори, зазвичай у перерізі колоподібні.

Під час другої появи в ригурнелі (20–23 тт.) після експонування всіх п'яти елементів перший елемент помітно видозмінюється; вирізнити його можливо за лінією баса (октавні стрибки) та за логікою будови мелодичного рисунка — рух акордовими звуками з опісвуванням. Опісвування, що використовувалося під час першого проведення економно, тут — домінуючий виражальний засіб. Крім цих нововведень, у процесі другого проведення виникає повна гармонічна тріада (T-S-D); кожна функція витримує такт (1+1+1).

Під час викладу другого елементу (7–8 тт.) використовується прийом прихованої поліфонії (шістнадцяті грають в унісон скрипки *in tromba marina*, мандоліни та скрипки), завдяки якому репрезентується емблема вічності як невинного бігу по колу (поєднання музично-риторичних фігур *circulacio* й *fuga*). Після її проведення на фоні синкопованого повторення в мелодичному голосі *fis*² у басі виникає фігура *catabasis*, що сприяє драматизації всього елементу (9 т.). Друге проведення емблеми вічності (23–26 тт.), що відбувається в середині репризного розділу ригурнелю, має інше завершення: коло замикається — фігура *circulacio* в ритмічному збільшенні (половинними) наявна в партії флейт, що дублюють нижній голос прихованої поліфонії. Так під час другого проведення емблеми вічності відтворююча її фігура *circulacio* стає всеохопною за допомогою паралельного її проведення в декількох ритмічних варіантах (шістнадцятими й половинними, тобто у восьмикратному збільшенні) в різних голосах.

Третій інтонаційний елемент ригурнелю (10–11 тт.) є прикрасою, невеликою за розміром, — двотакт, смислово одиниця якого не перевищує одного такту. Рух мелодичного рисунка шістнадцятими тривалостями з подальшою зупинкою на чверті, прикрашеній мордентом, визначає віртуозність елемента, яка зумовлює використання його ритмоформули в першому епізоді.

Четвертий елемент ригурнелю — танцювальний; його значущість визначається місцем розміщення — у центрі (12–15 тт.) і наприкінці ригурнелю (26–30 тт.). Цей елемент містить мотив (лейтінтонацію), що об'єднує весь цикл — широкий висхідний стрибок (*saltus duriusculus*) і низхідний рух (*catabasis*) дрібними тривалостями. Тональна логіка проведення четвертого елемента в ригурнелі (спочатку в D, а потім у T) зберігається в масштабах циклу щодо інтонаційної основи (у II ч. вона проводиться в G-dur, у фіналі — у C-dur). Серед повторених у ригурнелі елементів лише цей не змінюється інтонаційно, що компенсується його переведенням в іншу тональність (D — T).

П'ятий елемент ритурнелю (16–20 тт.) оснований на низхідній секвенції, ланкою якої є фраза, побудована на чергуванні висхідного й низхідного гамоподібних рухів. Цей елемент серед інших — найдинамічніший: шістнадцяті в поєднанні з тональною нестійкістю. Мелодичний рисунок немов відображає в музичному просторі траєкторію руху маятника — символу часу, привертає увагу ритмічне оформлення гармонічних звуків у партії скрипок *in trombe marina*. Ритмічна група (восьма, дві шістнадцяті, дві восьмі) неодноразово траплятиметься протягом циклу: у третьому мотиві першого елемента під час його повторення (21–23 тт.); у третьому проведенні ритурнелю (96–97 тт.); у кадансовому звороті ритурнелю фінальної частини (186 тт.); нею завершується останній сольний епізод циклу, виконуваний скрипками *in trombe marina* (298–300 тт.). Так, на початку циклу приховується завершення, а кінець, водночас, містить початок. «Завуальована» пова цієї ритмоформули в емблемі маятника нагадує про циклічність часу.

Отже, ритурнель I ч. концерту для різних інструментів постає як єдина багатопарова тема, у якій вибудовується така логічна послідовність символів: основа — вічність — прикраса/декор — рух — маятник — основа/опора — вічність — рух. Очевидно, що ритурнель I ч., як джерело смислоутворення частини й циклу загалом, втілює глибоку філософську тезу. Інтонаційні елементи, що відтворюють символи основи, вічності, руху, повторюються двічі та становлять головну думку, сенс якої — основою вічності (у людському вимірі) є рух. Перед повтором цієї тези долучається емблема маятника, що символізує сумнів, нестійкість, тлінність — коливання від однієї крайньої точки траєкторії руху до іншої (що підкреслюється тональною нестійкістю елемента). Теза — сумнів — ствердження. Така форма викладу головної думки відповідає риторичній закономірності, оскільки ґрунтується на викладі, запереченні та ствердженні через повтор найважливішого.

Ритурнель достатньо масштабний — 30 тактів — проводиться двічі (в нотат розгорнуто тема не проводиться. «Піком» прогресії скорочення є третє мінорне (e-moll) проведення ритурнелю тривалістю чотири такти. Парні проведення ритурнелю однакові за масштабом (по 7 тактів) і містять по два елементи теми. У другому, домінантовому (G-dur) проведенні ритурнелю показано дещо видозмінено два початкові елементи теми. Завершальне — четверте проведення — точна реприза семи останніх тактів першого проведення, містить другий і четвертий елементи ритурнелю. Тобто парними проведеннями виокремлюються крайні «словосполучення» основної тези «основа вічності» — «вічний рух». Так відтворюється барокове розуміння життя та набуває послідовного художнього втілення в музичному творі філософська ідея ствердження єдності вічності й руху.

Висновки. У творчості А. Вівальді мандоліна представлена епізодично, але функціонально різноманітно; за допомогою її тембру композитор послідовно (від твору до твору) розвивав ідею концертування, удосконалюючи рівні її реалізації. Серед розмаїття композиційних принципів і прийомів, що використовуються в мандолінних концертах (написаних відповідно до

типових моделей вівальдівського циклу), особливе місце посідають засоби музичної риторики. Поряд з оперуванням рядом музично-риторичних фігур (*circulacio, exclamatio, circulacio+fuga, saltus duriusculus, multiplication, tirata perfecta, catabasis, anabasis, climax, gradation*) у мандолінних концертах А. Вівальді, зокрема в сольному, дотримано принципи будови музичної форми відповідно до риторичних моделей організації мовлення (*dispositio*).

Герменевтичний підхід щодо аналізу засобів музичної риторики, наявних у мандолінних концертах А. Вівальді, свідчить: змістовний аспект творів полягає у втіленні ідей барокового світовідчуття, пов'язаних зі смисловими відтінками розуміння філософської категорії руху. Так, головна ідея сольного концерту — оспівування радості руху; парного — насолода життям як нескінченним танцем, святом, грою, глибина та повнота розуміння якого пов'язані з усвідомленням його тлінності, ілюзорності. Змістова теза концерту для різних інструментів формулюється як «основа вічності — довічний рух».

Список використаних джерел

1. Башмакова Н. В. Мандоліна в історико-художньому процесі : дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — Муз. мистецтво / Н. В. Башмакова ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2010. — 207 с.
2. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. — М. : Музыка, 1994. — 320 с.
3. Семікозов А. А. Мандоліна у західноєвропейській музичній культурі XVIII століття в аспекті взаємодії оперної та інструментальної музики (на прикладі концертів А. Вівальді та Дж. Паїзіелло) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / А. А. Семікозов ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2013. — 229 с.
4. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы / О. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 78 с.
5. Sparks P. An Introduction to the Eighteenth Century Repertoire of the Neapolitan Mandolin / Paul Sparks. — Kensington, MD : a Plucked String Book, cop. 1999. — 41 p.
6. Tyler J. The Early Mandolin / James Tyler and Paul Sparks. — Oxford ; New York : Oxford Univ. Press : Clarendon Press, cop. 1989. — 186 p.
7. Wilden-Husgen M. Die Barockmandoline / Marga Wilden-Husgen. — Grenzland : Theo Hüsgen, cop. 1990. — 37 S.

References

1. Bashmakova N. V. Mandolina v istoryko-khudozhnomu protsesi : dys. ... kand. mystetstvoznnav. : spets. 17.00.03 — Muz. mystetstvo / N. V. Bashmakova ; Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv, 2010. — 207 s.
2. Lobanova M. Zapadnoevropeyskoye muzykalnoye barokko: problemy estetiki i poetiki / M. Lobanova. — M. : Muzyka, 1994. — 320 s.
3. Semikozov A. A. Mandolina u zakhidnoevropeiskii muzychnii kulturi XVIII stolittia v aspekti vziaemodii opernoi ta instrumentalnoi muzyky (na prykladi

- kontsertiv A. Vivaldi ta Giovanni Paisiello) : dys. ... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03 / A. A. Semikozov ; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. — Kyiv, 2013. — 229 c.
4. Zakharova O. Ritorika i zapadnoyevropeyskaya muzyka XVII — pervoy poloviny XVIII veka: printsipy, priyemy / O. Zakharova. — M. : Muzyka, 1983. — 78 s.
 5. Sparks P. An Introduction to the Eighteenth Century Repertoire of the Neapolitan Mandolin / Paul Sparks. — Kensington, MD : a Plucked String Book, cop. 1999. — 41 p.
 6. Tyler J. The Early Mandolin / James Tyler and Paul Sparks. — Oxford ; New York : Oxford Univ. Press : Clarendon Press, cop. 1989. — 186 p.
 7. Wilden-Husgen M. Die Barockmandoline / Marga Wilden-Husgen. — Grenzland : Theo Hüsgen, cop. 1990. — 37 S.

■ UDC 78.01:785.6:787.65

N. V. Bashmakova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music, Dnipro

nbashmakova@mail.ru

orcid.org/0000-0002-9484-2406

MUSICAL RHETORIC IN CONCERT FOR MANDOLIN BY A. VIVALDI: HERMENEUTIC APPROACH

The aim of the article is to present the hermeneutic approach in studying the concerts by A. Vivaldi assisted by the mandolin, which is realized in the identification and analysis of the complex of musical rhetoric, as well as in the presentation of the semantic interpretation of the ritornels of the first parts as the main thematic structures of the baroque concert cycle.

Research methodology. From the point of using musical rhetoric techniques, A. Vivaldi's compositions are analyzed: Concerto for mandolin, strings and bass continuo RV 425; Concert G-dur for two mandolins, strings and bass continuo RV 532; Concerto for two flutes, two mandolins, two salmos, two theorbas, two violins in tromba marina, a cello, strings and bass continuo RV 558.

Results. Among the variety of compositional principles and techniques used in the concerts by A. Vivaldi assisted by a mandolin (written in accordance with the model models of the Vivaldi concert cycle), the means of musical rhetoric come to the front. In addition to manipulating musical and rhetorical figures, in mandolin concerts, especially in solo performances, the use of the principles of constructing a musical form is observed in accordance with rhetorical models of speech organization. The hermeneutic approach to the analysis of the means of musical rhetoric presented in A. Vivaldi's mandolin concerts suggests that the content side of the works is related to the reflection / embodiment of the ideas of the baroque attitude, related to the perspectives of understanding the philosophical category of the Movement. The main idea of a solo concert is the chanting of the joy of movement, the paired one is the enjoyment of life as an endless dance, a celebration, a game whose depth and fullness of understanding is connected with the realization of its delicacy and illusory nature. a meaningful thesis of the concert for various instruments is formulated as 'the basis of eternity — the eternal movement'.

Novelty. For the first time, a hermeneutic approach to the study of concerts by A. Vivaldi assisted by a mandolin is presented.

The practical significance. The analysis of works in the hermeneutic context permits to identify the main substantive theses of the musical text. The results of the study will be of interest both to the interpreters of these works and to musicologists studying the creative heritage of the great master of the baroque music.

Key words: *mandolin, concerts by A. Vivaldi, riturnel, principles of musical rhetoric, musical rhetorical figures.*

Надійшла до редколегії 18.04.2017 р.

■ УДК 130.2:78.01/=3

Н. П. Варавкіна-Тарасова, кандидат мистецтвознавства, викладач,
Музичне училище імені В. І. Заремби, м. Хмельницький

СПІВЗВУЧЧЯ ДУХОВНИХ СИМВОЛІВ ЯК ОСНОВА ГЕРМЕНЕВТИКИ ПІД ЧАС АНАЛІЗУ МУЗИКИ

Розглянуто закони гармонії, що забезпечують звучання внутрішнього світу людини, відображаючи створення людини Богом за своїм образом. Людське серце є єдиною основою Богослужбового з'єднання неба й землі, унікальна система різних вібрацій. Автор базується на сердечних можливостях літургійного сприйняття музичного поля Єдиного Життя. Порівнюються музичний лад і правильні геометричні сфери та «музика сфер» Піфагора зі «знаменним письмом». Наводяться тези, маловідомі в науці про музику.

Ключові слова: *співзвуччя, серце, духовна реальність, звук, колір, ікона, геометрія, знаменний розспів.*

Н. П. Варавкіна-Тарасова, кандидат искусствоведения,
преподаватель, Музыкальное училище имени В. И. Зарембы,
г. Хмельницкий

СОЗВУЧИЕ ДУХОВНЫХ СИМВОЛОВ КАК ОСНОВА ГЕРМЕНЕВТИКИ В АНАЛИЗЕ МУЗЫКИ

Рассмотрены законы гармонии, обеспечивающие звучание внутреннего мира человека, отображая создание человека Богом по своему образу. Человеческое сердце является единой основой Богослужбного объединения неба и земли, уникальной системой разных вибраций. Автор базируется на сердечных возможностях литургического восприятия музыкального поля Единой Жизни. Предлагаются сравнения музыкального лада и правильных геометрических сфер и «музыки сфер» Пифагора со «знаменным письмом». Приводятся тезисы, малоизвестные в науке о музыке.

Ключевые слова: *созвучия, сердце, духовная реальность, звук, цвет, икона, геометрия, знаменный распев.*

N. P. Varavkina-Tarasova, Candidate of Art Criticism, teacher,
V. I. Zarembo Khmelnytsky Music School, Khmelnytsky

THE CONSONANCE OF SPIRITUAL SYMBOLS AS THE BASIS OF HERMENEUTICS IN THE MUSIC ANALYSIS

The laws of harmony that ensure the sounding of the inner world of man are considered, reflecting the creation of man by God in his own image. The human heart is a unified basis for the divine service of heaven and earth, a unique system of different vibrations. The author draws on the heart's ability of liturgical perception of the musical Unified field of Life, compares musical structure and correct geometric spheres, Pythagoras «music of the spheres» and «the znamenny writing». The author presents theses, little known in the scientific analysis of music.

Key words: *consonance, heart, spiritual reality, sound, colour, icon, geometry, Znamenny chant.*

Постановка проблеми. Сім Законів Гермеса Трисмегіста відповідні до процесу Життя та його музичного еквіваленту в музичних творах, є відображенням внутрішнього світу людини, звучанням її серця. Усі Закони пов'язані один з одним, по суті, це Один закон із сімома його гранями, які наявні в музичній системі, але цілеспрямовано осягаються Закони: «Аналогія» (2), «Вібрація» (3), «Ритм» (5). Сім граней Єдності мають багатовимірну проєкцію на різних рівнях усвідомлення, кристалізуючись у «Семикінцеву сакральну зірку Різдва» [5]. Розглянемо детальніше оновлене сприйняття герменевтики в аналізі музики, як духовного синтезу простору й часу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нещодавно (2000 р.) відкрито (В. Сльозін, І. Рибіна, Е. Ньюберг) і підтверджено на міжнародній науковій конференції в Арізонському університеті США Четвертий вимір свідомості людини [16]. Один з видатних фізиків-теоретиків нашого часу Р. Пенроуз визнає найголовнішим в межах Загальної теорії А. Ейнштейна: «<...> поняття простору і часу не можуть розглядатися незалежно один від одного, але лише в поєднанні, що дає *чотиридимірний* опис явищ, тобто опис на мові *простору і часу*» [17, с. 18]. «Четвертий вимір фізики — духовний», — відмічає латиський викладач, дослідник І. Ступлініне [23, с. 30]. Сокровенні Провозвістя духовною канвою слугують людству, з'являючись то на поверхні, засвідчуючи нову можливість Життя, то оберігаючи та надихаючи творчість людини, коли за допомогою *методу прямого знання* відкривається серце на сприйняття духовного натхнення. Р. Пенроуз стверджує: «<...> сприйняття нових наукових істин видатними вченими відбувається не в результаті логічної роботи розуму, а за допомогою прямого долучення до певного першопочаткового заданого джерела знань» [27, с. 8]. Сучасний дослідник музичного мислення О. Скрябіна А. Бандура визначає головний принцип творчості композитора, найсуттєвішою рисою якого було пізнання світу через «Вище Я». О. Скрябін говорив Б. Шлецерові, що П'ята соната «<...> існує реально якомсь поза ним, у невимовленому образі, і що він не створює його, <...> тільки ніби знімає з нього завісу, унаочнює для людей, переводить з прихованого стану в явлений» [4, с. 21]. Доктор мистецтвознавства О. Рощенко використовує симптоматичну тезу, маловідому в науковому аналізі музики: «О. Мандельштам (“Розмова про Данте”), відповідно до трансмутаційної природи поеми (“Божественної поеми”) <...>, підкреслював роль методів фізики й хімії в оформленні творів, які об'єднують музику, поему, драму, колір і світло <...>. У підсумку “Дант може бути зрозумілим лише за допомогою теорії квант”» [20, с. 19–20].

Видатні вчені, фундатори квантової фізики та її наукової еволюції були музично обдарованими людьми з геніально розвиненою інтуїцією. Через своє серце людина стає духовним перекладачем-провідником Універсуму. «<...> те, що визначається людьми як геніальність, — не що інше, як здійснюване Єднання Світів. Путівник Істини — людина, котра відчуває цей Зв'язок» [12, «Відродження», № 2]. О. Скрябін був переконаний: «Мистецтво залежить від космічного процесу, воно — не саме по собі» [4, с. 30]. Композитор досконало вивчив «Таємну Доктрину» О. Блаватської.

На думку А. Бандури: «П'ять книг цієї праці буквально переповнені позначками, кількістю яких тільки в одному першому томі перевищує всю сукупність позначок, здійснених композитором у всіх інших книгах бібліотеки <...>. Духовний Вогонь <...> був головним рухливим принципом еволюції в космогонії геніального композитора» [там само, с. 17, 30]. Р. Пенроуз дає пораду: «До проблем космогонії слід ставитися з почуттям поваги <...> і захопленням перед людським розумом, якій намагається вирішити їх» [17, с. 502]. «*Духом палайте*», — заповідав людям апостол Павло (Рим. 12:11).

У стародавніх знаннях зберігалось: «Прекрасний зелений спектр срібла <...> був добре відомий давнім хімікам і фізикам. Срібло й зелений колір асоціювалися ще за часів Гермеса. Місяць або Астарта (герметичне срібло) є одним з двох символів розенкрейцерів. Герметична аксіома свідчить, що існує таємнича спорідненість між кольором і звуком. Єгипетські жерці співали сім голосних звуків, як гімн, звернений до Серапіса <...>, і під час проголошення сьомого голосного, так само як при сьомому промені сонця, що сходить, статуя Мемнона відповідала. Недавні відкриття довели дивовижні властивості синьо-фіолетового кольору — сьомого променя призматичного спектра, хімічно найпотужнішим серед усіх, який відповідає найвищій ноті в музичній шкалі <...>. Звуки й кольори — духовні цифри, як сім призматичних променів <...>. Єдності центрального духовного СОНЦЯ. “Щасливий той, хто осягає духовні цифри й відчуває їх могутній вплив!” — вигукує Платон» [8, с. 640]. До генетичного коду кожного звука музичної діатоніки, крім частотних коливань вищих гармонік, функціональності, кольору тощо, у сучасних музикознавчих дослідженнях додається *геометричний код* правильних багатогранних фігур Піфагора-Платона. В. Іванов стверджує, що в розроблених Піфагором «питаннях “трактування” так званих кришталевих сфер (вони) безпосередньо стосуються проблеми фонетичного крюкового письма X–XI ст.¹ Саме в звукоінтонації знаменного співу виявляється сполучна ланка з піфагорійським уявленням матеріальної “гармонії сфер”, яку він “доводив” не в площинному вигляді, а в об’ємному» [10, с. 189].

Др. Мельхиседек зазначав: «Релігійний світогляд єгиптян базувався на пошуках підтверджень свого зв’язку зі звучанням Всесвіту, <...> Сім правил метаморфоз порожнечі подібні до семи музичних нот» [15, с. 26]. О. Реріх занотувала від «5.V.1924»: «Семизвуччя є основою Світу, тому скріплення семизвучне. Це — простий ритм природи» [19, с. 120]. В. Іванов, «використовуючи Піфагорів музичний лад», розглядає утончену форму вигляду музичної європейської системи, застосовуючи термінологію герменевтики. I–III ступені — «*першопричина звуконародження*»: тип прямого вертикального світлового променя відповідно до 1, 2, 3 «світлових музичних краплин»; IV ступінь — «тетраedr (фігура випромінююча)»; V ступінь —

1 Вергун В. Знаки Огня / В. Вергун // Живая этика : в 5 т. / Сост., коммент. Н. Ковалевой. — М. : РИПОЛ классик, 2004. — Т. 3. — С. 5–70. Стахов А. Додекаэдр, тайна Египетского календаря, циклы Солнечной Системы и «Арифметика Вселенной» // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.13065, 10.03.2006.

«куб (фігура поглинаюча)»; VI ступінь — «додекаедр»; VII ступінь — «ікосаедр»; VIII (I) ступінь — «октаедр» [10, с. 192–195]. С. Ключников зауважив: «Бажаючи показати зв'язок чисел з Простором як живою субстанцією, Платон говорив: “Бог увесь час геометризує”. Сенс цього геометризуювання в його співвідношенні з числами засвідчила Блаватська. Викладаючи гностичну систему Валентина, вона писала про геометричний символізм так: “Трикутник — це потенційність Духу; квадрат — це потенційність матерії; пряма вертикальна лінія — це могутність Духу; а горизонтальна — могутність матерії <...> чемпіони з подільності обов'язково будуть кратні чотирьом, а великі числа — дванадцяти та двадцяти» [11, с. 125–126]. Структурне існування класичної музичної думки у формі періоду теж кратне чотирьом. Симптоматично, що «знайоме всім “хресне знамення” спочатку було символом Гермеса, оскільки цифра чотири, мальована складеними пальцями на тілі вірян, вважалася його сакральним числом <...>. Ту саму цифру “4” знайдено в китайській концепції першопорядку» [25, с. 250–251].

Здавня українці зазвичай прикріплювали коліську з немовлям до стелі, не встановлюючи її твердо на підлозі. Сучасна наука підтверджує мудрість і життєву необхідність цієї традиції. Згідно з Д. Вінтером, «частотний крок коливання серця людини дорівнює кореню квадратному із золоті пропорції <...>. Сонце — Земля — людина — (пульс серця) — генетичний код» [18, с. 53]. М. Емото підтверджував: «Чистота намірів зменшує тривалість вібраційних хвиль. Чим коротші ці хвилі, тим далі вони проникають у космос, оскільки в них залишається менше місць, куди можуть потрапити руйнівні вібрації» [28, с. 4, 13, 29]. Сучасні медичні дані О. Гончаренко доводять, що «серцево-судинна система є окремою високоорганізованою структурою нашого тіла. Вона має власний мозок і власне серце <...>. Внутрішня поверхня серця подана за <...> безліччю мінісердець» [3, с. 60]. Доктор педагогічних наук, доктор теології Г. Сагач наводить дані американського нейрокардіолога Д. Е. Армора, котрий відкрив нову галузь «серцевого мозку». Серце має власну внутрішню нервову систему, незалежно від мозку або центральної нервової системи¹. Доктор фізико-математичних наук А. Акімов констатує: «У концепції Серця важливу роль відіграє проблема Світла, як прояв Тонкого плану» [1, с. 16]. «Новий щабель наближається до людства — сполучення з далекими світами. Існує закон, який створює ті устремління, якими рухається спіраль світла. У світловій інтенсивності руху заснований закон, який з'єднав би всі енергії» [7, №№ 351–354].

Мета статті — переглянути тези музикознавчих спостережень в аналізі музичного твору, що дозволить розширити сприйняття духовної реальності законів музики у зв'язку з тим, що Закони Герменевтики усвідомлюються *методом прямого знання* через їх спіралеподібний рух згідно з серцем людини. Для аналізу обираємо центральну систему — серце людини-творця.

Виклад основного матеріалу дослідження. У Книзі Сьомій Гермеса зазначає: «Людина споглядала Божі творіння, захоплювалася ними й на-

1 Institute of HeartMath в Боулдер-Крик, Каліфорнія [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.heartmath.org>. — Назва з екрана.

вчалася впізнавати їх Творця. Бог обдарував усіх людей розумом, але не Духом <...>. *Там*: Чому ж, отче, Бог не наділив Духом усіх людей? *Гермес*: Така була Його воля, сину мій, щоб усі душі здобували зв'язок з Духом як нагороду, яку треба заслужити» [21, с. 141]. Святі отці вказували: якщо жодні молитви щодо відновлення гармонійного цілого з Єдиним Життям не допомагають, то заступництво святого Сімеона Богоприємця (і ще Йосипа Обручника) можуть допомогти, але якщо й це не допомагає, то заступництво неможливе [2, с. 486–490]. Це означає, що людина має докласти чимало зусиль, щоб відновити Закон співзвуччя з Духовним Світом. Метод прямого інтуїтивного аналізу музики може бути задіяний тільки завдяки чистоті серця, у духовно гармонізованих вібраціях енергетичного поля людини (аури). С. Губайдуліна підтвердила це медитацією на хорал Й. С. Баха про душу, яка стоїть перед Троном Бога-Творця («Meditation über den Bach-Choral “Vor Deinen Thron tret” ich hiermit»).

У Київській Софії праворуч від Царських врат розташована ікона із зображенням храму: сім щаблів ведуть до храму Премудрості Божої. Перед храмом стоїть Пресвята Богородиця з Немовлям на омофорі. Сім щаблів — «Віра, Надія, Любов, Чистота, Смирненність, Благодать, Слава» — ототожнюються зі складовими назвами співзвуч діатонічної гами. Наприклад, з III ступенем натурального мажору, — поняття «Любов» (III щабель на іконі) — радісне, піднесене, екстравертно відкрите, висхідне, а в мінорі — інтровертне, сумно налаштоване, закрите. С. Броуді вивчав спів монахів з монастиря Гьютто стосовно обертоноу, від якого утворюється III ступінь мажору, й зазначив: «Обертон гармоніює все ваше єство і підносить на щонайвищий рівень» [9, с. 76]. Вищі гармоніки та форманти єдині у своїй основі для всіх культур, це космічна система існування музики Життя. Складові назви звуків європейської діатоніки взяті зі слів молитви до святого Іоана, а останній, сьомий звук (про який вище згадано в єгипетській герменевтиці) є не складом від слова молитви, а абрєвіатурою імені святого: «SI». П. Флоренський здійснив одкровення про власне поліхромне музичне сприйняття «Моленої ікони Одигітрії», на якій Лик Пресвятої Богородиці йому звучав в акордах g-moll, C-dur, «і до того ж мажорних по-перевазі, з апофеозом» [24, с. 84]. Улюблену ладотональність о. Павла — D-dur — він вважає «солом'яно-золотистою, трохи золотисто-зеленого кольору, сонячною, радісною, але радістю осінньої радості. Це радість, що передбачає долання страждань» [там само]. На певному етапі пульсації звук переходить у колір, світло, і тоді відкривається духовна інтуїція. О. Мессіан читав лекції в Нотр-Дам де Парі про особисте бачення в просторі храму музичних інтервалів, що обертаються, й акордів у різнокольоровому миготінні під час його гри на органі.

Свята Тереза Авільська, перша жінка-богослов, у своїй надзвичайно музичній, за духовністю серця, праці «Внутрішній Замок» застерігає: «Нерозумно й безглуздо думати, що ти ввійдеш на небо, якщо раніше не увійшов у свою душу <...>». Свята Тереза «описує замок душі, де багато обителів і тисячі кімнат — всі вони розташовані концентрично навколо центральної обителі, найпотаємнішої, у якій перебуває Божественна

Трійця, і з якої виходить яскраве світло, що освітлює весь замок» [22, с. 55–56]. Чи не є утончено тотожним такого одкровення концентричний спіралеподібний процес у деяких творах? Наприклад, у сонатних формах із дзеркальною репрізою, у якій ПТ повертає спіральний звуковий потік на новий щабель, де відбувається її оновлення, яке виводить в подальшому й ГТ на оновлену систему сприйняття. Герметичні в цьому аспекті й концентричні композиції з варійованим віддзеркаленням, тричастинна архітектоніка зі зміненими репрізами тощо. Це, по суті, відтворення процесу життєзабезпечення. Концентричний, з оновленням, спіралеподібний рух може проявитися й у ладотональному контексті, як, наприклад, у I частині ор. 2 № 2 f-moll Л. Бетховена з шаблеподібним пошуком підходу до репрізи. У ладовому арсеналі багато століть генерує концентричну спіралеподібну енергетику D7, який відтворює герменевтику макро- й мікросмосу.

Висновки. Музичне поле Єдиного Життя базується на соборності сердець. В. Медушевський особливу увагу приділяє одкровенням схимонахині Антонії, котра постійно згадувала «диво соборного серця як таємниці творіння» [14, с. 133]. Результатом закону герменевтики співзвуччя є Преображення коливань енергійного потенціалу людини з підвищення духовної вібрації серця як керуючого органа внутрішньої музичної системи людини. Л. Шаповалова вважає: «<...> когнітивне музикознавство має прийняти тезу перших християнських містиків про те, що музика є символом Божественного Преображення» [26, с. 106]. У Законах Співзвуччя відбивається основна теза Біблії: «І сказав Бог: створимо людину за образом Нашим, за подобою нашою» (Бут. 1: 26). Швейцарський аналітик Е. Курт долучив до музикознавчого аналізу «тонпсихологію» [13], що збігається з дослідженнями наявності унікального ключового тону в серцевій пульсації. Закон Співзвуччя починає дієво долучатись до системи сучасних знань і усвідомлень. Доктор фізико-математичних наук Г. Шипов прогнозує: «Настає синтез науки й релігії <...>, орієнтуючись у майбутньому на створення метанауки, яка об'єднає науку, мистецтво й релігію» [27, с. 9]. «Наука вивчає питання Співзвуччя, — аналізувала в «Космологічних записках» Олена Реріх, — за допомогою неї можна буде визначати явища інтуїції <...>. Тільки в процесі дослідження співзвуччя можна з'ясувати причину та співпрацю. Тому вивчення співзвуччя є наукою майбутнього» [19, с. 287].

Продовжуючи пошуки видатних науковців і дослідників, пропонуємо духовне розуміння соборності науки Єдиного Життя.

Список використаних джерел

1. Акимов А. Концепция «сердца» в Живой Этике / А. Акимов // Три ключа. — 2005. — № 9. — С. 15–16.
2. Афонский патерикъ. Издание репринтное. — М. : Типо-Литография И. Ефимова, 1897. — 1056 с.
3. Бак В. Биология языком сердца / В. Бак // Лаборатория гуманной педагогики. — Артемовск : Изд-во Вебер, 2008. — 176 с.
4. Бандура А. «Тайная Доктрина» и Скрябин / А. Бандура // Культура и Время. — 2006. — № 2. — С. 16–31.

5. Банн Ч. Кристаллы. Их роль в природе и науке / Чарльз Банн [пер. с англ. Т. П. Литвиновой. Под ред. ак. Н. В. Белова]. — М. : Мир, 1970. — 312 с.
6. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями / Отто Бенеш. — М. : Искусство, 1973. — 222 с.
7. Беспредельность: сборник / Сост.: А. А. Мовчанюк, Н. В. Базлов. — Л. : «Васильевский остров», 1990. — 280 с.
8. Блаватская Е. Разоблачённая Изида / Е. Блаватская. — М. : Изд-во Ассоциации духовного единения «Золотой век», 1993. — Т. 1. — Наука. — 770 с.
9. Голдмен Дж. Целительные звуки [пер с англ.] / Дж. Голдмен. — М. : «София», 2003. — 224 с.
10. Иванов В. Духовне буття музичного звуку : в п'яти книгах / В. Иванов. — Николаїв : ТОВ Фірма «Ліон», 2009. — 480 с.
11. Ключников С. Священная наука чисел / С. Ключников. — М. : Беловодье, 1995. — 192 с.
12. Книги Единой Жизни [Электронный ресурс]. — Черновцы. 2011–2016. — Режим доступа: www.postulates.org / www.postulates.org.ua. — Загл. с экрана.
13. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология. Глава I–II [пер. с нем. Л. Товалевой, О. Галкина; примеч., коммент. О. Галкина] // *Nomo musicus*. Альманах музыкальной психологии. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2001. — С. 7–49 [Примечания. — С. 50–54].
14. Медушевский В. Помяните мою любовь. О старице схимонахине Антонии / В. Медушевский. — Минск : Братство в честь Святого Архистратига Михаила, 2006. — 247 с.
15. Мельхиседек Д. Тайная египетская мистерия / Друнвало Мельхиседек. — СПб. : ИК «Невский проспект», 2004. — 128 с.
16. Молитва как особое состояние человека. Сенсационное открытие ученых Института им. В. М. Бехтерева // Спасите наши души. — Всеукраинский православный журнал. — Днепропетровск : ООО «Суворов», 2002. — С. 15.
17. Пенроуз Р. Структура пространства-времени. — М. : Мир, 1972. — 184 с.
18. Потапенко О. Таємниці символів, чисел, алфавітів / О. Потапенко. — Київ : ТОВ «Пі, Лтд», 1997. — 208 с.
19. Рерих Е. У порога Нового Мира / Е. Рерих. — М. : МЦР, 2000. — 464 с.
20. Рощенко (Аверьянова) Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономотологический методы анализа музыки) : монография / Е. Рощенко (Аверьянова). — Харьков : ХНУРЭ, 2007. — 128 с.
21. Рэйкенборг Я. Изумрудная скрижаль и герметический свод Гермеса Трисмегиста / Я. Рэйкенборг. — М. : Амрита-Русь, 2004. — Часть 2. — 306 с.
22. Сикари А. Портреты святых : в 2 т. / Антонио Сикари. — Милан : «NUOVI RITRATTI DI SANTI». — Т. 2. — 1991. — 192 с.
23. Стульпинене И. Физика языком сердца / И. Стульпинене. — Донецк : Изд-во Вебер, 2008. — 181 с.

24. Трубачев С. Музыка и символ в творческом преломлении П. А. Флоренского / С. Трубачев // Муз. академия. — 1999. — № 3. — С. 83–88.
25. Уокер Б. Женская энциклопедия. Символы, сакралии, таинства, / Барбара Уокер : пер. с англ. А. Елизарова. — М. : Астрель : АСТ : Транзиткнига, 2005. — 638 с.
26. Шаповалова Л. Литургия как «архетип» творчества homo credens / Л. Шаповалова // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. — Харків : ТОВ «С.А.М.», 2010. — Вип. 28. — С. 91–110.
27. Шипов Г. Теория физического вакуума в популярном изложении. Развитие программы Единой Теории Поля, выдвинутой А. Эйнштейном / Г. Шипов. — М. : «Кириллица-1», 2002. — 128 с.
28. Эмото Масару. Послания воды: Тайные коды кристаллов льда [пер. с англ.] / Масару Эмото. — М. : София, 2006. — 96 с.

References

1. Akimov A. Kontseptsiya «serdtsa» v Zhivoy Etike / A. Akimov // Tri klyucha. — 2005. — № 9. — S. 15
2. Afonskiy paterik. Izdaniye reprintnoye. — M. : Tipo-Litografiya I. Efimova, 1897. — 1056 s.
3. Bak V. Biologiya yazykom serdtsa / V. Bak // Laboratoriya gumannoy pedagogiki / Artemovsk : Izd-vo Veber, 2008. — 176 s.
4. Bandura A. «Taynaya Doktrina» i Skryabin / A. Bandura // Kultura i Vremya. — 2006. — № 2. — S. 16–31.
5. Bunn Charles. Kristally. Ikh rol v prirode i nauke / Charles Bunn [per. s angl. T. P. Litvinovoy. Pod red. ak. N. V. Belova]. — M. : Mir, 1970. — 312 s.
6. Benesch Otto. Iskusstvo Severnogo Vozrozhdeniya. Ego svyaz s sovremennymi dukhovnymi i intellektualnymi dvizheniyami / Otto Benesch. — M. : Iskusstvo, 1973. — 222 s.
7. Bespredelnost: sbornik / Sost.: A. A. Movchanyuk. N. V. Bazlov. — L. : «Vasilyevskiy ostrov», 1990. — 280 s.
8. Blavatskaya E. Razoblachennaya Izida / E. Blavatskaya. — M. : Izd-vo Assotsiatsii dukhovnogo edineniya «Zolotoy vek». — 1993. — T. 1. — Nauka. — 770 s.
9. Goldmen G. Tselitelnyye zvuki [per s angl.] / G. Goldmen. — M. : «Sofiya», 2003. — 224 s.
10. Ivanov V. Dukhovne buttia muzychnoho zvuku: v piyaty knykhakh / V. Ivanov. — Mykolaiv : TOV Firma «Ilion», 2009. — 480 s.
11. Klyuchnikov S. Svyashchennaya nauka chisel / S. Klyuchnikov. — M. : Belovodye, 1995. — 192 s.
12. Knigi Edinoy Zhizni [Elektronnyy resurs]. — Chernovtsy. 2011–2016. — Rezhim dostupa: www.postulates.org / www.postulates.org.ua. — Zagl. s ekrana.
13. Kurt E. Tonpsikhologiya i muzykalnaya psikhologiya. Glava I–II [per. s nem. L. Tovalevoy. O. Galkina; primech.. komment. O. Galkina] // Homo musicus. Almanakh muzykalnoy psikhologii. — M. : MGK im. P. I. Chaykovskogo, 2001. — S. 7–49 [Primechaniya. — S. 50–54].

14. Medushevskiy V. Pomyanite moyu lyubov. O staritse skhimonakhine Antonii / V. Medushevskiy. — Minsk : Bratstvo v chest Svyatogo Arkhistratiga Mikhaila, 2006. — 247 s.
15. Melchizedek Drunvalo. Taynaya egipetskaya misteriya / Drunvalo Melchizedek. — SPb. : IK «Nevskiy prospekt», 2004. — 128 s.
16. Molitva kak osoboye sostoyaniye cheloveka. Sensatsionnoye otkrytiye uchenykh Instituta im. V. M. Bekhtereva // Spasite nashi dushi. — Vseukrainskiy pravoslavnyy zhurnal. — Dnepropetrovsk : OOO «Suvorov», 2002. — S. 15.
17. Penrose Roger. Struktura prostranstva-vremeni. — M. : Mir, 1972. — 184 s.
18. Potapenko O. Taiymnytsi symvoliv, chysel, alfavitiv / O. Potapenko. — Kyiv : TOV «III, Ltd», 1997. — 208 s.
19. Rerikh E. U poroga Novogo Mira / E. Rerikh. — M. : MTsR, 2000. — 464 s.
20. Roshchenko (Averianova) Chislo i imya v novoy mifologii muzykalnogo romantizma (numerologicheskii i onomatologicheskii metody analiza muzyki): monografiya / E. Roshchenko (Averianova). — Kharkov : KhNURE, 2007. — 128 s.
21. Rijckenborgh Jan van . Izumrudnaya skrizhal i germeticheskii svod Germesa Trismegista / Jan van Rijckenborgh. — M. : Amrita-Rus, 2004. — Chast 2. — 306 s.
22. Sikari Antonio. Portrety svyatykh : v 2 t. / Antonio Sikari. — Milan : «NUOVI RITRATTI DI SANTI». — T. 2. — 1991. — 192 s.
23. Stulpinene I. Fizika yazykom serdtsa / I. Stulpinene. — Donetsk : Izd-vo Veber, 2008. — 181 s.
24. Trubachev S. Muzyka i simvol v tvorcheskome prelomlenii P. A. Florenskogo / S. Trubachev // Muz. akademiya. — 1999. — № 3. — S. 83–88.
25. Walker Barbara. Zhenskaya entsiklopediya. Simvoly sakralii. tainstva / Barbara Walker : per. s angl. A. Elizarova. — M. : Astrel : AST : Tranzitkniga, 2005. — 638 s.
26. Shapovalova L. Liturgiya kak «arkhetip» tvorchestva homo credens // Problemi vzaemodii mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti : zb. nauk. pr. / KhDUM im. I. P. Kotlyarevskogo. — Kharkiv : TOV «S.A.M.», 2010. — Vip. 28. — S. 91–110.
27. Shipov G. Teoriya fizicheskogo vakuuma v populyarnom izlozhenii. Razvitiye programmy Edinoy Teorii Polya. vydvinutoy A. Eynshaynom / G. Shipov. — M. : «Kirillitsa-1», 2002. — 128 s.
28. Emoto Masaru. Poslaniya vody: Taynyye kody kristallov Ida [per. s angl.] / Masaru Emoto. — M. : Sofiya, 2006. — 96 s.

UDK 130.2:78.01/=3

N. P. Varavkina-Tarasova, Candidate of Art Criticism, teacher,
V. I. Zarembo Khmelnytsky Music School, Khmelnytsky

nvaravkina@mail.ru

orcid.org/0000-0001-93987307

THE CONSONANCE OF SPIRITUAL SYMBOLS AS THE BASIS OF HERMENEUTICS IN THE MUSIC ANALYSIS

The aim of this paper is to examine the Laws of Hermeneutics through music sound vibration that is realized by direct knowledge due to harmony with the human heart.

Research methodology. The author presents methodology of spiritual reality symbols of music, drawing attention to closely interconnected Hermes Trismegistus' Seven Laws, in fact, One Law with 7 faces, studied in a music system. The interconnected theses of various disciplines of the researchers in their paradigm with musicology to learn new ways of thinking are examined.

Results. The laws of harmony that ensure the sounding of the inner world of man are considered, reflecting the creation of man by God in his own image. The human heart is a unified basis for the divine service of heaven and earth, a unique system of different vibrations. The Seven Laws are relevant to Life and its musical equivalent-the matrix of Human the Creator.

Novelty. The author draws on the heart's ability of liturgical perception of the musical Unified field of Life, compares musical structure and correct geometric spheres, Pythagoras «music of the spheres» and «the znamenny writing». The author presents theses, little known in the scientific analysis of music.

The practical significance. A man should be in harmony with God responsible for his spirit's song, a spiritual interpreter-guide of the Universe. Currently, the Harmony Laws are becoming more necessary.

Key words: *consonance, heart, spiritual reality, sound, colour, icon, geometry, Znamenny chant.*

Надійшла до редколегії 09.03.2017 р.

УДК [785.6:783.1]:78.071.2 (450) "16/17"

І. В. Гребнева, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків

ВИКОНАВСЬКА СКЛАДОВА ФОРМИ CONCERTI GROSSI АРКАНДЖЕЛО КОРЕЛЛІ (МОДЕЛЬ DA CHIESA)

Розглянуто питання взаємодії скрипкового стилю Арканджело Кореллі та процесів формоутворення в його Concerti grossi, а також значення поділу ансамблю на групи concertino і grosso. Наголошено на особливому значенні виконавської складової Концертів. Підкреслюється, що модель da chiesa є прообразом сольного концерту з оркестром. Закцентовано на особливій ролі темброво-фактурної складової в жанрі Concerto grosso.

Ключові слова: *жанр concerto grosso, скрипковий стиль, модель da chiesa, темброво-фактурний комплекс, фактурна атрибутика.*

И. В. Гребнева, кандидат искусствоведения, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ФОРМЫ CONCERTI GROSSI А. КОРЕЛЛИ (МОДЕЛЬ DA CHIESA)

Рассмотрено вопросы взаимодействия скрипичного стиля Арканджелло Корелли и процессов формообразования в его Concerti grossi, а также значение деления ансамбля на группы concertino и grosso. Отмечено особое значение исполнительской составляющей Концертов. Подчеркивается, что модель da chiesa предвосхищает сольный концерт с оркестром. Акцентировано на особой роли темброво-фактурной составляющей в жанре concerto grosso.

Ключевые слова: *жанр concerto grosso, скрипичный стиль, модель da chiesa, темброво-фактурный комплекс, фактурная атрибутика.*

I. V. Grebneva, Candidate of Art Criticism, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE PERFORMING COMPONENT OF A. CORELLI CONCERTI GROSSI FORM (DA CHIESA MODEL)

The article examines the issues of A. Corelli violin style interaction with the processes of his concerti grossi forming. a special significance of concerts performing component is specified. It is emphasized that the model da chiesa is a prototype of the solo concert with orchestra. The value of an ensemble division into the concertino and grosso groups is considered. a special role of the timbre-texture component in concerto grosso genre is emphasized.

Key words: *concerto grosso, violin style, da chiesa model, timbre-texture complex, texture attributes.*

Постановка проблеми. Неослабний інтерес виконавців і слухачів до музики Бароко, музики для камерних оркестрів, зокрема — до Concerti grossi А. Кореллі, потребує вивчення їх історичних джерел, основних жанрово-стильових факторів, особливостей виконавської складової цієї музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У музикознавчій літературі (В. Варунц, Н. Зейфас, К. Кузнецов, І. Ямпольський, Т. Ливанова, Л. Раабен, Н. Харнонкурт) зацентровано переважно на жанрово-стилістичних особливостях концертів. Але характерні особливості скрипкового стилю, що відіграють важливу роль у концертах А. Кореллі, дотепер чітко не систематизовано. Розвиток виконавського музикознавства до кінця ХХ ст., формування таких науково-дослідницьких галузей, як інтерпретологія, різних методик виконавського аналізу творів сприяли зміні поглядів на музично-художні явища минулого.

Мета статті — проаналізувати *Concerti grossi* А. Кореллі, жанровий стиль і жанрова форма яких невід’ємні від скрипкового стилю як композиторсько-виконавського феномену, що відіграв головну роль у барочній музиці в аспекті формування. Усі складові скрипкового виконавського мистецтва самого А. Кореллі — видатного скрипаля й педагога — органічно поєднані з його творчістю, скрипкова інтонаційність становить основу мелодійного тематизму, формує теми та їх розвиток, впливає на драматургічну образність твору.

Concerti grossi підсумовують жанрово-стилістичну, скрипкову логіку музичного мислення А. Кореллі. У зв’язку із цим розглянемо композиційно-драматургічні особливості цих творів під новим кутом зору, акцентуючи на його виконавській складовій.

Нотний текст є «схематичним» виглядом музичного твору й надає базове уявлення про композиційно-драматургічні принципи автора. Інтонаційні моделі в їхньому жанрово-стильовому втіленні через інтонування зумовлюють підсумкову інтонацію. Цим визначаються музичне мислення автора й музичне мислення потенційних виконавців створеної ним музики (В. Москаленко) [7, с. 49]. Музичне мислення А. Кореллі в жанрі *Concerto grosso* базується на двох основних типах інтонаційних моделей, що сприяло виникненню двох жанрових форм концертів ор. 6 — «церковної» й «камерної».

З історичної точки зору камерно-концертні моделі «церковної» форми концертів А. Кореллі є попередниками класицистичного сольного концерту з оркестром. Але «сольність» у них ще не стала головною ознакою жанру, хоча «голос скрипки» відіграє тематично визначальну роль.

У «церковних» циклах А. Кореллі поєднано поліфонічний та гомофонний типи мислення, що характерно для тієї історичної епохи. Поліфонічний тип мислення зумовлює рівнопотенціальність голосів-партій, серед яких чільне місце посідають партії солюючих скрипок, а гомофонний тип надає типово концертну фактуру із грою «світлотіні» — чергування рельєфу та фону, соло та тутті, контрастів динаміки й темпів.

Поділ виконавського складу ансамблю на групи *grosso* й *concertino* є головним естетико-художнім «розпізнавальним знаком» жанру як комунікативного феномену, що існує й нині.

Роль інструментального фактора у формуванні концертів Кореллі в наявних дослідженнях вивчена недостатньо. Хоча можна припустити, що саме тембри інструментів і техніка гри на них визначали формо- й темб-

роутворення в барочному концертуванні, що й презентовано у творчості А. Кореллі.

Модель *da chiesa* тягнє до тричастинності, яка є варіабельною. Кількість частин може змінюватися від трьох до шести. При цьому самостійними частинами можна вважати й контрастні повільні «вставки» в середині швидких частин, що визначає загальний принцип організації циклу «церковних» концертів.

У групі тричастинних циклів простежуються тенденції до створення всередині кожної частини композиції, що складається з двох-трьох розділів, перший з яких є тонально розімкнутим. Тоніко-домінантні зв'язки, що відіграють важливу роль у тонально-гармонійній системі мажору й мінору, доповнюються динамічними, темповими та фактурними контрастами, які представлені в барочному «стилі симфоній» інструментами та їх комбінаціями. На основі інструментальних фактур і тональностей формується необхідна для музичної форми репризність як головна особливість її архітектоніки. У «церковних» циклах ор. 6 А. Кореллі можна зазначити такі варіанти репризності — повторності, що проявляються через різні форми: 1) тричастинну репризну; 2) двочастинну репризну; 3) старовинну сонатну; 4) ригурнелну (концертну).

Прикладом використання тричастинної репризної форми є *Concerto grosso* № 1 А. Кореллі, яка тут використана тричі — у першій частині *Allegro*, у другій — *Largo*, у третій — *Largo*. Характерною ознакою повторів початкового періоду в повільних частинах цього концерту є інструментальне варіювання. У *Largo* II частини Концерту *D-dur* початковий період проводиться в співвідношенні *solo* — *tutti*. Аналогічно розподілені інструментальні фактури у двох фразах періоду повторної будови в *Largo* III частини: перша фраза — *solo*, друга фраза — *tutti*. Першочерговість сольної функції в подібних «подвійних експозиціях» залежить в А. Кореллі від синкретичності жанру, оскільки *Concerto grosso* ще не є в повному сенсі сольо-оркестровим «змаганням».

У концертному принципі динамічного співвідношення *solo* — *tutti* первинним є *solo*, а *tutti* — похідним від нього. Саме тому *Concerti grossi* А. Кореллі можна небезпідставно визначити як скрипково-концертний жанр, у якому «тон» задає скрипка (пари скрипок), а інші інструменти повторюють, варіюють, розбудовують скрипкову ідею. При варіюванні репризи А. Кореллі найчастіше змінює не основний мотив, а його подальший розвиток, що свідчить про гомофонно-сольну природу його тричастинних форм, які слугують прообразом гомофонно-концертної диспозиції в класичистичному сольному концерті.

Структурна модель двочастинної форми типу розгортання розробляється в танцях із сюїт (алеманті, куранті, жизи), звідки вона проникає й у сонати та концерти, зокрема кореллівські. Однак танці з їхніми побутовими джерелами корегують цю форму. У XVII ст. прямий зв'язок між формою й жанром порушується активним упровадженням інструментально-віртуозного начала. А. Кореллі — композитор-скрипаль, перетворюючи

жанрові й конструктивно-технологічні нормативи створення барочних форм, наголошує на універсальній скрипковій виразності, показує інструмент в його різноманітних функціях.

Скрипка в А. Кореллі однаково придатна як для викладу рельєфного тематизму, так і для його віртуозного варіювання, відтворення «загальних форм звучання», у яких концертна віртуозність превалює. Завдяки скрипці в її концертному втіленні змінюються традиційні форми. Згідно з Б. Асаф'євим, інструменти завжди мали прямий зв'язок з формами, а той факт, що інструменти «відчутні», а форми «не відчутні», несуттєвий [1, с. 23].

У розглянутому *Allegro Concerto grosso* № 1 розділ А ґрунтується на солюванні першої скрипки з *concertino* і перших скрипок з *grosso*. Розділ В створений аналогічно з тією різницею, що солюють у ньому другі скрипки. У розділі А1 відбувається своєрідне фактурне дроблення — підсумовування двох попередніх фактур (поділ на 4 двотакти й 1 тритакт), де по черзі «змагаються» перші та другі скрипки. У розділі В1 фактурна горизонталь зазнає дроблення по одному такту з наступним підсумовуванням — 1 + 1 + 1 + 1 + 5 + 5. У п'ятитактах уперше в *Allegro* перші й другі скрипки з *concertino* та *grosso* звучать *tutti*.

Саме через подібні фактурно-інструментальні процеси в концертах Кореллі здійснюється логіка концертної форми «змагання-угоди» (Б. Асаф'єв [1, с. 220]). Фактурно-інструментальне варіювання не тільки «накладається» на метричні й тонально-гармонійні процеси, але й становить константу жанрової форми *Concerto grosso*, що підтверджується у звертаннях до цієї форми композиторів, котрі працювали в інших стильових умовах (приклад — *concerti grossi* Ал. Шнітке, В. Губаренка та інших авторів, які відродили цю форму в музиці ХХ ст.).

Формотворна роль фактурно-тембрового комплексу в організації концертної форми в А. Кореллі зберігається. Сольно-ансамблеве концертування під егідою скрипки як провідного для епохи кореллівських *Concerti grossi* інструмента породжує особливий тип фактурного формоутворення, у якому вперше в історії європейського інструменталізму фактурно-тембровий компонент виокремлений як відносно автономний, що суттєво впливає на динаміку становлення форми.

Просторова конфігурація звучання, якою і є музична фактура (Є. Назайкінський [8, с. 73]), є в Концертах А. Кореллі первинною й домінуючою, а тематизм і гармонія через історичні умови хоча й активізуються, але ще перебувають у межах «дифузної зони» переходу від Бароко до класицизму, у фактурному аспекті — від «старих» поліфонічних прийомів викладу до «нових» гомофонних. У сфері гомофонії через виокремлення «голосу скрипки» в *Concerti grossi* А. Кореллі формується нове ставлення до фактури: саме вона в концертній формі стає «інтонаційним резервуаром» музики (В. Холопова [10, с. 3]) — концертний діалог, гра «світлотіні» визначають оркестрову поліфонію, коли компоненти вертикалі є не голосами, а комплексними темброво-фактурними утвореннями різнофункціонального призначення.

Скрипковий стиль, як провідний видовий інструментальний стиль кореллівського часу, стає носієм нових закономірностей фактурної організації концертної форми — однієї з особливостей стилю видатного італійського майстра.

Особливу роль у *Concerti grossi* А. Кореллі відіграє ритуральна форма (з ритуралем або рефреном), що вможливає реалізацію принципу «змагання-угоди» в жанрі, була широко використана А. Кореллі. Ідея співвідношення повторюваності й оновлення, властива ритуральній формі, успішно реалізується через фактуру й динаміку, тобто через контраст *tutti-solo* та *piano-forte*.

Висновки. Таким чином, у циклах *da chiesa* використано типові барочні форми. Але вони містять і надзвичайно важливу для жанру *Concerto grosso* фактурно-темброву складову. Саме у фактурно-виконавському комплексі зосереджені головні ознаки жанру. Гра «світлотіні» здійснюється через головвання скрипки — провідного начала в жанровій формі Концертів ор. 6, причому скрипка (солююча, у дуєті, у загальному звучанні оркестру) регулює процеси фактурних змін на всіх рівнях — поліфонія — гомофонія, ущільнення — розрідження тканини, артикуляційні контрасти деташи — легато, динамічні й темпові зміни — плавні або раптові тощо.

Через скрипковий стиль, що є провідним у фактуроутворенні, у *Concerti grossi* ор. 6 втілюється барочна естетична ідея множинності в співвідношенні «волі» й «порядку». Тембр скрипки, її мелодико-технічні можливості для А. Кореллі як для композитора-скрипаля стають джерелом і результатом перетворення принципу концертності, що формується ще на рівні діалогу, але тяжіє до діалектичного контрасту — єдності антитез. Обидва ці начала — контраст і єдність — реалізовані через скрипковий (струнно-смичковий) стиль, що надалі сприяло створенню на його основі класицистичної симфонії та сольного концерту з оркестром.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с., нот. ил.
2. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки / В. Варунц. — М. : Музыка, 1988. — 80 с. — (Вопросы истории, теории, методики).
3. Зейфас Н. *Concerto grosso* в творчестве Генделя / Н. Зейфас. — М. : Музыка, 1980. — 80 с.
4. Зейфас Н. Заметки об эстетике западноевропейского барокко / Н. Зейфас // Сов. музыка. — 1991. — №3. — С. 99–106.
5. Кузнецов К. Арканджело Корелли (1653–1953) / К. Кузнецов, И. Ямпольский. — М. : Музгиз, 1953. — 68 с.
6. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник : в 2 т. / Т. Ливанова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Музыка, 1983. — Т. 1. По XVIII век. — 696 с.
7. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення»

- / В. К. Москаленко // Українське музикознавство (наук.-метод. збірник) ; ред. М. Головащенко. — Київ, 1987. — Вип 28. — С. 48–53.
8. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
 9. Харнонкорт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / Н. Харнонкорт. — Суми : Собор, 2002. — 184 с.
 10. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.

References

1. Asafyev B. Muzykalnaya forma kak protsess / B. Asafyev. — L. : Muzyka. Leningr. otd.-niye, 1971. — 376 s., not. il.
2. Varunts V. Muzykalnyy neoklassitsizm: Istoricheskiye ocherki / V. Varunts. — M. : Muzyka, 1988. — 80 s. — (Voprosy istorii, teorii, metodiki).
3. Zeyfas N. Concerto grosso v tvorchestve Gendelya / N. Zeyfas. — M. : Muzyka, 1980. — 80 s.
4. Zeyfas N. Zametki ob estetike zapadnoyevropeyskogo barokko / N. Zeyfas // Sov. muzyka. — 1991. — №3. — S. 99–106.
5. Kuznetsov K. Arcangelo Corelli (1653 — 1953) / K. Kuznetsov. I. Yampolskiy. — M. : Muzgiz, 1953. — 68 s.
6. Livanova T. Istoriya zapadnoyevropeyskoy muzyki do 1789 goda : uchebnyy : v 2 t. / T. Livanova. — 2-e izd., pererab. i dop. — M. : Muzyka, 1983. — T. 1. Po XVIII vek. — 696 s.
7. Moskalenko V. Do vyznachennia poniattia «muzychne myslennia» / V. K. Moskalenko // Ukrainse muzykoznavstvo (nauk.-metod. zbirnyk) ; red. M. Holovashchenko. — Kyiv, 1987. — Vyp 28. — S. 48–53.
8. Nazaykinskiy E. V. Logika muzykalnoy kompozitsii / E. V. Nazaykinskiy. — M. : Muzyka, 1982. — 319 s.
9. Kharnonkurt N. Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky / N. Kharnonkurt. — Sumy : Sobor, 2002. — 184 s.
10. Kholopova V. N. Muzyka kak vid iskusstva : ucheb. posobiye / V. N. Kholopova. — SPb. : Lan, 2000. — 320 s.

■ UDC [785.6:783.1] : 78. От 71.2 (450) “16/17”

I. V. Grebneva, Candadate of Art Criticism, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

petrova-grebneva@yandex.ru

orcid.org/0000-0003-4030-0502

THE PERFORMING COMPONENT OF A. CORELLI CONCERTI GROSSI FORM (DA CHIESA MODEL)

The aim of this article is to examine the issues of A. Corelli violin style interaction with the processes of his concerti grossi forming. a special significance of concerts performing component is specified. It is emphasized that the model da chiesa is a prototype of the solo concert with orchestra.

Research methodology. The value of an ensemble division into the concertino and grosso groups is considered. A special role of the timbre-texture component in concerto grosso genre is emphasized. The division into two semantic-compositional models — da chiesa (concert in church) and da camera (secular chamber concert) established in A. Corelli concerti grossi is especially considered.

Results. Typical features of the first group concerts forming are singled out, which quantitatively predominate in Corellian grandiose cycle of 12 concerti grossi (8 of them are da chiesa, 4 — da camera).

It is noted that the «church» model tends toward three-part nature and anticipates the Viennese-classical examples of the solo violin concerto. At the same time, a specific character of concerto grosso, the actual creator of which was A. Corelli in his stable genre typology, consists in a special nature of concerts, where a solo function is a chamber-ensemble one (concertino group, consisting of three instruments, usually of two violins and a violoncello), and an orchestral function is represented by a «mass» of a chamber string-bow orchestra (in the final version, 12 Corellian concerti grossi were string-bow instruments, without adding the cembalo and wind instruments).

Despite the cult origins of the da chiesa model, Corellian interpretations of this model go beyond the tradition existing at that time. First of all, they combine the polyphonic and homophonic fundamentals of instrumental polyphony, and, secondly, the strengthening of the virtuoso performer's side, which meant, as a result, the allocation of a new type antiphonal quality, and not just the «game of lighting» typical for concerto grosso. This quality is defined as an «individual solo» which is the first violin in concertino appearing most of all in the duet with the second one (the version of the double concert, its historical proto-type).

Novelty. The intensification of solo-virtuosic beginning influenced the texture of da chiesa concerts where Corelli, using traditional polyphonic forms, actively introduces solo-cadence fragments designed for high-class performers including himself, as well as his best students — Locatelli, Somis, Geminiani.

The practical significance. The aspect of giving concerts of actual practice studying, the «great baroque concert» being one of its first specimen, is important.

Keywords: *concerto grosso, violin style, da chiesa model, timbro — texture complex, texture attributes.*

Надійшла до редколегії 03.04.2017 р.

■ УДК 821.581–293“20”:801.73

Є Сяньвей, аспірант, Харківська державна академія культури,
м. Харків

МИФОЕПИЧНИ ПРООБРАЗИ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ ПЕРЕТВОРЕНЬ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ АНАЛІЗ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ ОПЕРИ САН БО «МЕТЕЛИК»

Герменевтичний підхід до вивчення китайської музичної драми перетвілень Сан Бо «Метелик» (2008) дозволив виявити її взаємодію з міфологічними, філософсько-поетичними, художніми прообразами. Національні міфологеми (метаморфози, переваги сина над батьком, пошуки пари, сакральний шлюб) перетлумачено. Деїмурґійна функція Поета і Нареченої — свідчення їх уподібнення до образів культурних героїв. Розвиток лунарного оперного міфу зумовлює фінальне торжество солярного міфу. Виявлене сюжетне джерело музичної драми стосується періоду пізньої народної міфології, з'ясовано роль філософської притчі Чжуан-цзи в процесі формування задуму опери. Специфіка композиторського тлумачення основ опери зумовлена властивим китайській міфології методом синтезу.

Ключові слова: *китайська музична драма перетвілень, міфологема, пізня народна міфологія, метод синтезу, Юйцзюй, філософська притча.*

Е Сяньвей, аспірант, Харьковская государственная академия
культуры, г. Харьков

МИФОЭПИЧЕСКИЕ ПРООБРАЗЫ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ ПРЕВРАЩЕНИЙ НАЧАЛА ХХІ В.: ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА ОПЕРЫ САН БО «БАБОЧКА»

Герменевтический подход к изучению китайской музыкальной драмы превращений Сан Бо «Бабочка» (2008) позволил выявить ее взаимодействие с мифологическими, философско-поэтическими, художественными прообразами. Национальные мифологеми (метаморфозы, преимущества сына над отцом, поиска пары, сакрального брака) переосмыслены. Деиургийная функция Поэта и Новобрачной свидетельствует об их подобии образам культурных героев. Развитие лунарного оперного мифа приводит к финальному торжеству солярного мифа. Обнаруженный сюжетный источник музыкальной драмы относится к периоду поздней народной мифологии. Отмечено роль философской притчи Чжуан-цзы в процессе формирования замысла оперы. Специфика композиторской трактовки праистоков оперы predeterminedena свойственным китайской мифологии методом синтеза.

Ключевые слова: *китайская музыкальная драма превращений, мифологема, поздняя народная мифология, метод синтеза, Юйцзюй, философская притча.*

E Xianwei, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

MYTHOEPIC PROTOTYPES OF THE CHINESE MUSICAL DRAMA OF THE TRANSFORMATIONS OF THE EARLY 21ST CENTURY: HERMENEUTIC ANALYSIS OF THE «UNCLARITIES» OF THE MUSICAL AND POETIC TEXT OF SANG BO'S OPERA «BUTTERFLY»

The hermeneutical approach to studying the Chinese musical drama of transformations by Sang Bo «Butterfly» (2008) has made it possible to unfold its interaction with mythological, philosophical and poetic, artistic prototypes. The author gives a new meaning to the national mythologemes (metamorphoses, the advantages of the son over the father, the search for a couple, sacred marriage). The demiurgic function of the Poet and the Bride shows their similarity to the images of cultural heroes. The development of the lunar operatic myth leads to the final triumph of the solar myth. The discovered narrative source of the musical drama refers to the period of late folk mythology. The author defines the role of Zhuang Zi's philosophical parable in the process of forming the idea of the opera. The specific character of the composer's interpretation of the opera origins is predetermined by the method of synthesis typical of the Chinese mythology.

Keywords: *Chinese musical drama of transformations, mythologeme, late folk mythology, method of synthesis, Yuju, philosophical parable.*

Постановка проблеми. Вивчення в межах методології й термінології європейського музикознавства художніх творів позаєвропейських цивілізацій, незважаючи на характерні сучасній епосі системні різнонаціональні взаємодії у сфері різних стилів і жанрів, є надто складним. Відмінності символічного трактування предметів і явищ (квітки хризантеми, червоного кольору тощо) свідчать — без спеціального аналізу закономірностей національної культури збагнути зміст художнього твору позаєвропейської цивілізації неможливо. Потрібен особливий тип герменевтичного підходу, сутність якого полягає у створенні такого «перекладу» досліджуваного твору, що дозволить віднайти адекватність осягнення європейськими вченими системи прихованих смислів твору мистецтва позаєвропейського походження.

Мета статті — визначити систему прообразів китайської музичної драми перетворень, ті поетаемні пласти художнього твору, що перебувають поза розумінням дослідника, котрий здобув європейську освіту.

Виклад основного матеріалу дослідження. В опері «Метелик. Шлях поета» (композитор Сан Бо, лібретисти — Гун Жієн і Шин Жин, 2008 р.) взаємодіють перетворені міфологеми китайської міфології, філософсько-художні концепції Нового й Новітнього часів. Основа об'єднання в одній художній системі першоджерел різного походження — іманентно притаманний китайській міфології метод синтезу, що сприяє взаємодії різних елементів — «давньокитайської, даоської, буддійської та пізньої народних міфологій» [2, с. 652]. Автори національної музичної драми перетворень сформуvalи оригінальну систему символів, основу на новаторській інтер-

претації національних міфологічних архетипів, а також жанровій поетиці та сюжеттиці зразків романтичного й сучасного мистецтва — європейського та китайського.

Різноманітні міфологічні прообрази реінтерпретовані в національній музичній драмі перетворень. Метаморфоза, зумовлена найдавнішою китайською міфологією, визначає сюжет національної музичної драми Новітнього часу, присвяченої осмисленню долі роду Метеликів — символічному втіленню духовно-матеріального перетворення. Перетворення — складова жанрового визначення китайської музичної драми ХХІ ст. — найдавіша національна міфологема. На основі її розгортання виник міф про змія, що перетворився на дракона, «повеліває дощем, грозою, водною стихією й <...> підземними силами», а після ослаблення хтонічної символіки — на символ володаря та держави. Метаморфози зазнав найдавніший образ китайської міфології — птахи, що перетворилася на фен-хуан («міфічного птаха») — символ володарки» [2, с. 652].

Подібно до давньокитайської міфології, у музичній драмі перетворень спостерігається процес антропоморфізації героїв. Дійові особи китайської музичної драми Новітнього часу — напівлюди-напівметелики. Людиноптах — культурний герой Фу-сі [2, с. 653] — у музичній драмі перетворень трансформується в людинометелика. В образі Метелика-Поета Лян Женбо (як і «Доньки Метелика» Цу Інтей) використано традиції міфу про культурного героя.

На межі нової ери в структурі сюжетів давньокитайської міфології набуває поширення міфологема пошуку «пари» з метою укладання шлюбного союзу між культурними героями, котрі виконують деміургійну функцію, що сприяє подальшому створенню й антропоморфізації світобудови. Розгортання міфологеми пошуку «пари» зумовлює укладання шлюбу між Фу-сі та Нюй-ва, котрі зазнали чергової метаморфози, — утілення деміургійного начала. Подружню близькість Фу-сі й Нюй-ва символізували «подібні істоти та переплетені хвости змії (дракона)» [2, с. 653]. Поступово «подібні істоти» ототожнюються: на початку 60-х рр. ХХ ст. Фу-сі та Нюй-ва перетворюються на брата й сестру, котрі одружилися, «щоб відродити людство, яке загинуло» [2, с. 653]. Очевидні паралелі між трактуванням міфологеми пошуку «пари» — укладання шлюбного союзу в китайській міфології й музичній драмі перетворень Сан Бо. Пошук «пари», здійснюваний поетом Лян Женбо — хранителем пам'яті про давні закони мистецтва — і «Донькою Метелика» Цу Інтей, котра після зустрічі з Нареченим відіграла сакральну роль Нареченої, сприяє укладанню шлюбного союзу. Він створюється з метою покути — порятунку проклятого роду Метеликів, що опинився між життям і смертю внаслідок порушення предками закону безперервної метаморфози. Укладання культурними героями оперного міфу сакрального шлюбу — кульмінація прояву притаманної їм деміургійної сили. Самоспалення Закоханих Метеликів передусе відродженню світу, позбавленого прокляття, набувшого здатності до продовження перевтілень.

Розгортання сюжету китайської музичної драми перетворень дозволяє виявити паралель з давньою національною міфологією — переваги Сина перед Отцем (Доньки перед Матір'ю). Спокуту людства здійснює не глава роду, а його нащадки — Син і/або Донька. Так, у китайському варіанті міфу про всесвітній потоп не Гунь, котрий «першим розпочав боротьбу» зі стихією, а його син Юй позбавив від її наслідків людство [2, с. 653]. Подібно до міфологічного прообразу, у китайській музичній драмі перетворень ХХІ ст. функцію спокути виконують представники молодого покоління роду Метеликів — Лян Женбо й Цу Інтей. Старий Батько та Стара Мати виконують міфологічну функцію «руйнівників космічних підвалин» [2, с. 654], котрі не реалізували наданої їм у юності можливості завершення циклу метаморфози, що призвело до страждання не тільки їх, але і їхніх нащадків. У трактуванні образів Старого Отця та Старої Матері простежується вплив міфологічної традиції окреслення персонажів хтонічного типу. Характерна для китайської міфології Пара Старих в опері Сан Бо прагне відновити світову гармонію, шукаючи собі заміну.

У давній китайській міфології спостерігається перевага солярних міфів над лунарними: китайські лунарні міфи «бідніші за солярні» [2, с. 654]. Однак музичну драму перетворень Сан Бо, яка належить до лунарних міфів, відрізняють багатство змісту, безліч взаємодіючих символів. У «Метелику» основний час дії — ніч, протягом якої відбуваються події, оповиті таємницею. Романтично-експресіоністична символіка ночі дозволяє трактувати тринадцять з чотирнадцяти номерів як цикл ноктюрнів. Фінал спокути «Метелика» (№ 14) відбувається на тлі сонця, що сходить. Згораючи в його променях, Закохані Метелики позбавляють від прокляття свій рід. Фінал опери — солярний міф. В опері відбита концепція «від темряви до світла»; оперний лунарний міф позначений надіями на повернення в ідеальний світ сонця. Метаморфоза лунарної символіки в солярну відбулася у Фіналі. Для лунарного міфу характерні пророчі передчуття майбутнього входження в царство сонця, елементи солярної символіки. Оперні ноктюрни позначені надіями на повернення гармонії лунарного й солярного начал. У лунарній системі оперного міфу головні ролі належать персонажам солярного міфу — Лян Женбо та Цу Інтей. В опері ХХІ ст. іманентно відображено притаманний давньокитайській міфології взаємозв'язок солярних і лунарних міфів (символ сонця — стрілець I, символ місяця — його дружина Чан-е). Взаємозв'язок лунарного й солярного начал зумовлений взаємодією Янь (світло, день) та Ін (морок, ніч), характерною для китайських міфології та філософії. Перехід від темряви до світла в опері Сан Бо — трансформоване відображення міфологічних уявлень про «країну заходу» — пекло (діюй), світ мертвих (персоніфікований персонажем хтонічного походження — «володарка заходу» Сі-ван-му [2, с. 659]), бачення, а потім і наближення раю, образ якого сформований у міфології даосизму на початку нової ери. Символом даоського раю, персоніфікованим в образі Тай-і, є злиття безсмертних душ героїв за межею життя. Про переміщення Лян Женбо й Цу

Іньтей із пекла в рай свідчить злиття душ героїв музичної драми, подібне до вагнерівських Трістана та Ізольтди.

Міфологема перетворення зберігає своє значення в «пізній народній міфології», формування якої пов'язано із завершенням I тисячоліття н. е. [2, с. 659]. Пізню китайську міфологію характеризує подальший процес об'єднання міфологічних систем, у результаті чого виникали «релігійний синкретизм і синкретична міфологія, яка об'єднує персонажів даоської, буддійської й народної міфологій, героїв конфуціанського культу» [там само]. Під час формування пізньої народної міфології виник сюжет, що став основою музичної драми перетворень Сан Бо. Її сюжетний міфоепічний прообраз — легенда про Закоханих Метеликів Лян Женбо та Цу Іньтей — виник у III–IV ст. до н. е. — у період правління династії Східна Цинь (317–420 рр. н. е.) [2, с. 9]. «Більше 1700 років легенда передавалася з вуст у уста, ставши одним з чотирьох знаменитих китайських переказів» [1, с. 11]. До міфу пізньої синкретичної міфології про Закоханих Метеликів, що підпорядковується закону синтезу, долучено немало міфологем. Синтез архетипових і оновленого змістів зумовив перетворення міфу про Закоханих Метеликів на вічну тему мистецтва. З героями синкретичного міфу Лян Женбо та Цу Іньтей асоціюється тема вічного кохання — основа міфотворчості Новітнього Китаю, мистецтву якого характерна реінтерпретація давніх сюжетів. Наприклад, основоположник літератури Новітнього Китаю Лу Сюнь, використавши класичні міфологічні сюжети, створив «Старі історії в новому викладі». Традиція реінтерпретації міфологічних сюжетів за законами мистецтва Новітнього часу — основа національних художніх творів XX–XXI ст. На межі тисячоліть міфотворчість у художній культурі Китаю набуває розквіту, про що свідчать нові сюжети та герої — результати переосмислення давніх міфологем [2, с. 657]. Міфологема перетворення, що набула в сучасному мистецтві Китаю значного поширення, використана в різних жанрах і видах мистецтва (про що зокрема свідчить звернення до образу метелика), буття якого пов'язане з процесом безперервної метаморфози.

Імена героїв пізнього синкретичного міфу Лян Женбо та Цу Іньтей зберегли значення символів вічного кохання в зразках китайського мистецтва наших днів, подібно до Трістана та Ізольтди, Ромео і Джульєтти в європейській культурі.

Пізній міфологічний сюжет про закоханих Лян Женбо та Цу Іньтей оповідає про велику любов, що об'єднала юні серця. Надавши обітницю вічної любові, Лян Женбо і Цу Іньтей насильно розлучили їх батьки. Однак юні герої зберегли любов та вірність один одному й напередодні смерті. Цу Іньтей після смерті Лян Женбо здійснює самогубство заради кохання, що «в давньому Китаї вважалося актом безмежної відданості та любові» [1, с. 9–10]. Після смерті їхні душі, перетворившись на метеликів, здобули свободу, а разом з нею — право на вічну любов. У китайській культурі Лян Женбо й Цу Іньтей — іменні архетипи, які символізують вічне та віддане кохання, що перемагає смерть (подібно до Ромео і Джульєтти в європейській

культури). Використання цих імен і основної сюжетної лінії в пізнішому художньому контексті, зокрема ХХ–ХХІ ст., передбачає відповідне «відсилення» до міфологічного прообразу, незалежно від того, наскільки його нові художні версії відрізняються від архетипу.

Сюжет про посмертну метаморфозу Лян Женбо та Цу Інтей, котрі перетворилися на метеликів, набув розвитку в місцевій опері Юйцзю, що складається переважно з арій (її формування відбулося у ХІІ–ХІІІ ст.). Нині середньовічна опера Юйцзю, як і інші місцеві опери Китаю, відроджується. У постановках Юйцзю, поновлених у Ханьжоуському оперному театрі, традиції народної опери поєднуються із сучасним світовідчуттям. Оскільки найважливішою складовою опери Сан Бо є арія, цілком можливо, що Юйцзю на міфологічний сюжет про Закоханих Метеликів — національний жанровий прообраз музично-поетичного твору Новітнього Китаю.

Поряд з міфологічними прообразами та традиціями Юйцзю, на створення концепції музичної драми перетворень Сан Бо вплинуло філософсько-поетичне трактування образу Метелика в китайській культурі. Його здійснив Чжуан-цзи (філософ і поет, котрий належав до вчених «Ста шкіл», 369–286 рр. до н. е.). Згідно з ученням Чжуан-цзи, життя обмежене, знання — безмежне. Це загальне положення філософії Чжуан-цзи можна поширити й на інші категорії буття, відповідно до концепції музичної драми перетворень Сан Бо, у якій філософське положення Чжуан-цзи можна перефразувати таким чином: життя обмежене, любов — безмежна. Незважаючи на те, що з точки зору філософа прагнути безмежного, маючи у своєму розпорядженні лише обмежене, недоцільно, герої оперного міфу про Закоханих Метеликів прямують до вічної любові, долаючи смерть.

Чжуан-цзи створив притчу, у якій розповідається про сон, у якому філософ побачив себе метеликом і не міг зрозуміти, перетворився метелик на Чжуан-цзи чи поет — на метелика. Чжуан-цзи побачив, перебуваючи в образі метелика, прекрасну дівчину, котра гуляла садом серед квітів, і закохався в неї, мріючи поєднати з нею своє життя. Відтоді в китайській культурі існує немало традицій, що сформували культ метелика, серед них — асоціювання закоханої пари з метеликами, які пурхають у повітрі, трактування метелика як символу сімейного щастя, радості любові, достатку природного світу (нефритовий метелик — подарунок нареченого нареченій під час одруження). В опері Сан Бо метафорика перетворень здійснюється завдяки образу мандруючого Поета, котрий шукає власний шлях, «власний голос» (стиль у мистецтві), гармонію світу й любов. Зв'язок з філософсько-поетичною традицією, яка стосується видінь і сновидінь Чжуан-цзи, безсумнівний. Опера Сан Бо успадкувала автобіографічний пафос філософської притчі Чжуан-цзи (приховані асоціації з образом художника Новітнього часу).

Зважаючи на те, що притча Чжуан-цзи виникла приблизно на тисячу років раніше за оповідь про Закоханих Метеликів як зразок синкретичної пізньої народної міфології, шедевр давньокитайського філософа міг бути одним з його прообразів. У такому разі зрозумілою стає філософська ком-

понента міфу, а також філософічність змісту музичної драми перетворень «Метелик» Сан Бо.

У другій половині ХХ ст. тема Закоханих Метеликів, незважаючи на безліч реінтерпретацій, зберегла значення класичної в різних видах мистецтва Новітнього Китаю. Як засвідчує Лі Хань [1, с. 8], у китайському кінематографі другої половини ХХ ст. набула поширення традиція створювати національні фільми в жанрі «фентезі» на основі традиційних для китайської опери сюжетів. У 1955 р. створено художній фільм «Лян Женбо й Цу Інтей» (режисер У Юнган), у 1963 р. — екранізовано — «Вічне кохання», а в 1978 р. — «Переродження метелика» (режисер Сю Ке). У другій половині ХХ ст. завдяки кіномистецтву відроджено міф, який набув актуальності в китайському мистецтві. Кіноверсії міфологічного сюжету базувалися й на варіанті в жанрі Юйцзю, що зумовило значущість оперної традиції в його тумаченні.

Особливе значення в тріаді екранізацій міфологічного сюжету епохи династії Західна Цинь (IV ст.) має музичний художній фільм «Вічне кохання», який в американській версії дістав назву «Butterfly Lovers» («Закохані Метелики»). У шедеврі китайського кіномистецтва сюжетна лінія кохання та смерті Закоханих Метеликів набула оригінального прочитання: насильно розлучені юні закохані герої знаходять вічне кохання після смерті. Душі закоханих, котрі набули вигляду метеликів, спрямовуються в щасливому спільному польоті до небесних вершин. Радісний політ символізує торжество життя й кохання. Якщо в художньому фільмі перетворення Закоханих на Метеликів — підсумок драматичного розвитку, то в опері Сан Бо наявна зворотна метаморфоза: у ній свідченням знайденого кохання, зняття прокляття є перетворення Метеликів на людей.

Хрестоматійним стало проведення паралелей між сюжетом фільму «Закохані Метелики» як китайським варіантом «Ромео і Джульєтти» та трагедією Шекспіра. Крім шекспірівської паралелі, китайська легенда про «Butterfly Lovers» має певні зв'язки і з сюжетом середньовічної легенди про Трістана й Ізольду, у фіналі якої душі розлучених за життя закоханих після смерті з'єднуються та стають двома переплетеними кущами троянд.

Сан Бо, написавши на початку ХХІ ст. національну музичну драму перетворень, враховував і філософсько-поетичну притчу Чжуан-цзи, і міфологічний прообраз, і його інтерпретацію в жанрі Юйцзю, і кіноверсії другої половини ХХ ст., у яких роль музики є надзвичайно значимою. На основі методу синтезу Сан Бо реінтерпретував вічний сюжет, актуальний для сучасної епохи. Однак, якщо в кіноверсії «вічна тема», будучи оновленою, зберегла міфологічні мотиви розгортання сюжету, то в опері Сан Бо дещо переосмислена: на основі головної міфологеми перетворення-спокути сформовано новий сюжет, до якого долучено хронотопні символи сучасної епохи.

Висновки. Герменевтичний підхід до вивчення музичної драми перетворень Сан Бо — свідчення актуальності в мистецтві початку ХХІ ст. синтезу елементів національної міфології і філософсько-поетичної традицій.

У процесі історичного розвитку система, яка зазнає розвитку компонентів, поступово розширювалася, що сприяло взаємодії в шедеврї музично-драматичного мистецтва Новітнього Китаю — «Метелик» Сан Бо — різночасових національних традицій, притаманну їй багатшаровість символіки.

У хронотопі сучасної китайської картини світу, притаманній міфопоетичній традиції, Метелик, набувши здатності до перетворення, як і раніше, є образом, який об'єднує земний і небесний виміри в китайській картині світу. Що стосується хронологічного компонента китайської картини світу, то образ Метелика символізує перехід від пекла до раю, від часу до вічності, від життя — до смерті, а після подолання стадій воскресіння та відродження — досягнення безсмертя душі. Символіка Метелика в китайській міфопоетичній традиції зумовлена її зв'язком з літом — періодом метаморфоз, що визначають перебіг життя та смерті. З образом Метелика пов'язані втілення тем кохання-життя та сну-смерті, міфологема матеріальної й духовної метаморфоз, взаємодія людського та природного, реального й фантастичного, живого та мертвого.

У подальших дослідженнях вивчатиметься художній контекст музичної драми Сан Бо.

Список використаних джерел

1. Ли Хань. Этапы развития исторического костюма в фильмах жанра «фэнтези» в китайском кинематографе / Ли Хань. — Рукопись. — 15 с.
2. Рифтин Б. Л. Китайская мифология / Б. Л. Рифтин // Мифы народов мира. — Энциклопедия : в 2 т. — М. : СЭ, 1991. — Т. 1. — С. 652–662.
3. Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография / Е. Г. Рощенко. — Харьков, ХНУРЕ, 2004. — 288 с.
4. Чжан Цзюн. Современная китайская литература / Чжан Цзюн // Древняя и современная культура Китая. Культуры — диалог народов мира. — ЮНЕСКО, Париж 75700. — 1984. — № 4. — С. 72–79.

References

1. Li Han. Etapy razvitiya istoricheskogo kostyuma v filmakh zhanra «fantasy» v kitayskom kinematografe / Li Han. — Rukopis. — 15 s.
2. Riftin B. L. Kitayskaya mifologiya // Mify narodov mira. — Entsiklopediya. — V 2-kh tt. — T. 1. — M.: SE, 1991. — S. 652–662.
3. Roshchenko E. G. Novaya mifologiya romantizma i muzyka (problemy entsiklopedicheskogo analiza muzyki) : monografiya / E. G. Roshchenko. — Kharkov, KhNURE. 2004. — 288 s.
4. Zhang Jiong. Sovremennaya kitayskaya literatura // Drevnyaya i sovremennaya kultura China. Kultura — dialog narodov mira. — UNESCO. Paris 75700. — 1984. — № 4. — S. 72–79.

UDC 821.581–293“20”:801.73

E Xianwei, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

MYTHOEPIC PROTOTYPES OF THE CHINESE MUSICAL DRAMA OF THE TRANSFORMATIONS OF THE EARLY 21ST CENTURY: HERMENEUTIC ANALYSIS OF THE «UNCLARITIES» OF THE MUSICAL AND POETIC TEXT OF SANG BO'S OPERA «BUTTERFLY»

The aim of the article is to define the system of prototypes of the Chinese musical drama of transformations.

Research methodology is based on the unity of hermeneutical and mythological and symbolic approaches.

Results. The hermeneutical approach made it possible to prove the relevance of the synthesis of elements of national mythology and philosophical and poetic traditions in the art of the early 21st century. The interaction of different national traditions was the key for a multilayered symbolism in Sang Bo's opera «Butterfly». In the chronotope of the Chinese picture of the world, the Butterfly is an image capable of permeability of the worldly and heavenly dimensions, a symbol of the transition from hell to heaven, from time to eternity, from life to death, resurrection, rebirth and immortality of the soul. The Butterfly symbolism describes its relationship with summer, the period of metamorphosis determining the course of life / death, in the Chinese mythopoetic tradition. The unfolding of the mythological ideas of love-life and sleep-death, material and spiritual metamorphosis, the interaction of human and natural, real and fantastic, living and dead is associated with the image of the Butterfly.

Novelty. The author attempts to identify interactions with mythological, philosophical and poetic, artistic prototypes of the Chinese musical drama of transformations by Sang Bo's opera «Butterfly».

The practical significance lies in the possibility of their use in teaching the course «Music Culture of non-European Civilizations» and in the performance of Sang Bo's opera «Butterfly».

Keywords: *Chinese musical drama of transformations, mythologeme, late folk mythology, method of synthesis, Yuju, philosophical parable.*

Надійшла до редколегії 10.04.2017 р.

УДК 784.035:[78:111.852](4-15)“175”

О. В. Єрошенко, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

СЕМАНТИКО-ЕМОЦІЙНА КОМПОНЕНТА ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНІЙ ДУМЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

Розглядається семантико-емоційна складова вокального мистецтва в контексті провідних музично-естетичних теорій Західної Європи другої половини XVIII ст. — теорії наслідування й теорії вираження, з'ясовуються спрямування та розвиток філософсько-естетичної думки зазначеного періоду стосовно емоційно-психологічних факторів музичного й вокального виконавства на прикладі трактатів музикантів і філософів, зокрема К. Ф. Е. Баха, Х. Ф. Д. Шубарта, Дж. Херріса, Д. Уєбба, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро, М. Шабанона та ін. Відзначено зв'язок означеної проблематики з теорією музичної інтерпретації й підкреслено значення семантико-інтерпретаційного (герменевтичного) методу для цього дослідження.

Ключові слова: *вокальне мистецтво, емоція, музична естетика, доба Просвітництва.*

Е. В. Єрошенко, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

СЕМАНТИКО-ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII В.

Рассматривается семантико-эмоциональная составляющая вокального искусства в контексте ведущих музыкально-эстетических теорий Западной Европы второй половины XVIII в. — теории подражания и теории выражения, выясняются направления и развитие философско-эстетической мысли указанного периода относительно эмоционально-психологических факторов музыкального и вокального исполнительства на примере трактатов музыкантов и философов, в частности К. Ф. Э. Баха, Х. Ф. Д. Шубарта, Дж. Херриса, Д. Уэбба, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, М. Шабанона и др. Отмечена связь указанной проблематики с теорией музыкальной интерпретации и подчеркнуто значение семантико-интерпретационного (герменевтического) метода для данного исследования.

Ключевые слова: *вокальное искусство, эмоция, музыкальная эстетика, эпоха Просвещения.*

O. V. Ieroshenko, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

SEMANTIC-EMOTIONAL COMPONENT OF VOCAL ART IN THE WESTERN EUROPEAN MUSIC-AESTHETIC THOUGHT OF THE SECOND HALF OF THE XVIII CENTURY

Semantic-emotional component of vocal art is reviewed by the main western European music-aesthetic theories of the second half of the XVIII century including the imitation and expression theories, direction and development of the philosophic-aesthetic ideas are found out in regard of musical and vocal emotion-psychological factors

using K. F. E. Bach, H. F. D. Shubart, J. Harris, D. Webb, J.-J. Rousseau, D. Diderot, M. Shabanon tractates as the examples. The correlation between chosen problematic and musical interpretation theory is marked and the importance of semantic-interpretational (hermeneutic) method is underlined.

Keywords: *vocal art, emotion, musical aesthetics, the Age of Enlightenment.*

Постановка проблеми. Загально визнаною в мистецтвознавстві є особлива роль у мистецтві емоційної складової, представленої як у самому художньому творі (насамперед, у його образному змісті), так і в психологічному впливі на реципієнта. Характерна ознака мистецтва — його виняткова здатність до перетворення почуттів. «Мистецтво пом'якшує найгрізнішу трагічну долю теоретичною розробкою й перетворює її на задоволення», — відзначав видатний німецький філософ Г. Гегель [2, с. 100–101]. Серед основних призначень мистецтва важливе місце посідає функція задоволення естетичних потреб людини, надання радості, насолоди, духовного збагачення і водночас пробудження в людині митця, здатного творити за законами краси в будь-яких інших галузях діяльності. Осмислення специфічних ознак музичного виконавства в площині його психологічного впливу на людину відбувалося в європейській культурі від Античності (вчення про етос) до сучасного періоду. Високий рівень емоційного й духовного напруження, який надає мистецтво музики, якнайкраще визначив Л. Виготський у «Психології мистецтва» (на прикладі «Крейцерової сонати» Л. Толстого), де, за висловом ученого, музика «діє просто катарсично, тобто прояснюючи, очищуючи психіку, розкриваючи та викликаючи до життя величезні та до того часу пригнічені й угнісені сили» [1, с. 318]. Сучасна проблематика у сферах музичної психології, музичної семантики, музичної герменевтики охоплює немало питань, пов'язаних з музичним виконавством, інтерпретаційними завданнями, музично-естетичним аспектом тощо. Одним з таких питань є дослідження емоційно-семантичного вектора вокального мистецтва в музично-естетичній думці в Західній Європі другої половини XVIII ст. Під час висвітлення цього питання важливу роль відіграють, з-поміж інших, методи музичної герменевтики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поліфункціональна багатогранність мистецтва відзначалася в працях багатьох естетиків і культурологів, насамперед, у наукових доробках М. Кагана, А. Сохора, С. Раппопорта, Є. Гуренка та ін. Причому саме емотивна функція, яка полягає у впливі на емоційно-психологічну сферу людини, як зазначають сучасні науковці А. Кармін і Є. Новикова, «є загальною і необхідною для всіх його (мистецтва — О. Є.) видів, форм, жанрів» [7, с. 190]. Естетичний аспект західноєвропейського музичного мистецтва ґрунтовно розглянуто у фундаментальних працях доктора філософських наук, професора В. Шестакова «Музична естетика Західної Європи XVII–XVIII століть» та «Від етоса до афекту. Історія музичної естетики від античності до XVIII століття» [8; 11]. У площині нових наукових спрямувань XX ст. — музичної семантики, музичної герменевтики — у різний час досліджувалися багатоманітні питан-

ня музикознавства (Г. Кречмар, К. Дальхауз, Б. Асаф'єв, Т. Чередниченко, М. Арановський, В. Холопова, М. Бонфельд, Л. Шаймухаметова та ін.), зокрема проблематика музичної інтерпретації (О. Самойленко, В. Москаленко та ін.).

Водночас питання еволюції семантико-емоційної складової вокального виконавства в контексті музично-естетичної думки XVIII ст. потребує окремого вивчення, що зумовлює **актуальність** тематики цієї статті, **мета** якої — висвітлити розвиток семантико-емоційного аспекту вокального мистецтва в музично-естетичній думці Західної Європи другої половини XVIII ст. Слід зазначити, що проблематика цієї статті тісно пов'язана з теорією музичної інтерпретації. Зважаючи на це, важливим інструментом розвідки є семантико-інтерпретаційний (герменевтичний) метод. Саме через інтерпретацію музикантом і співаком розкривається внутрішній сенс музичного твору як специфічного художнього тексту, виявляються розуміння його виконавцем та індивідуальне ставлення до нього.

Виклад основного матеріалу дослідження. На середину XVIII ст. загально визнане в Західній Європі філософсько-естетичне вчення про афекти (Р. Декарт) поступово втрачає провідне положення та починає пов'язуватися з теорією наслідування. Водночас відзначимо, що саме в цей час теорія афектів у дещо модифікованому вигляді помітно впливає на теоретичні розробки у сфері музичного виконавства та музичної педагогіки, прикладом чого став один з найважливіших музично-теоретичних доробків XVIII ст. — трактат відомого німецького композитора і клавесиніста К. Ф. Е. Баха «Досвід справжнього мистецтва гри на клавирі» (1753), у якому автор підкреслював, що «музикант може зворушити серце слухача, тільки якщо сам він сповнений переживаннями. Він повинен сам перебувати в стані афекту, який хоче передати слухачам <...>» [8, с. 296]. Отже, постулати барокової теорії афектів Р. Декарта достатній час утримувалися в західноєвропейській музичній естетиці XVIII ст. поряд з новими філософсько-естетичними ідеями, що виникли в добу Просвітництва.

У другій половині XVIII ст. формується погляд на музичне мистецтво (вокальне й інструментальне) як на наслідування природи, при цьому викремлюються такі його види: наслідування звуків природи (живої та неживої); афектів чи пристрастей душі; інтонацій мови. Очевидно, що теорія музичного наслідування не могла повною мірою відобразити ті складні процеси, які відбувалися в розвитку тогочасного музичного мистецтва, що було пов'язано з оперною реформою та становленням симфонізму в музиці. Однак видатні музичні теоретики розуміли принцип музичного наслідування ґрунтовно і різносторонньо. Заперечуючи механістичність та умовність точного копіювання природи музикою та співом, вони пов'язували теорію про музичне наслідування з вимогами правдивості та природності мистецтва.

У цей час у Франції відбувається загальне піднесення музично-теоретичної думки, що головним чином пов'язано з діяльністю філософів-енциклопедистів. Вони, поряд з переглядом питань філософії, релігії, сус-

пільного розвитку, критикою феодально-абсолютистського ладу, беруть найактивнішу участь у музичних дискусіях, де центральною темою є опера.

У п'ятдесяті роки XVIII ст. енциклопедисти (Руссо, Грімм, Дідро, Д'Аламбер) виступили проти консервативного мистецтва французької придворної опери, підтримавши комічну оперу типу італійської опери-буфа («війна буфонів»). Пізніше, у сімдесятих роках, коли вже відбувся розвиток французького різновиду комічної опери, музична полеміка розпочалася навколо реформаторських опер Глюка, проти старої опери (ліричної трагедії) та її сентименталістського оновлення в операх Н. Піччінні («війна глюкістів і піччінністів»). У дискусіях стосовно проблем тогочасного оперного театру формувалися нові важливі музично-естетичні положення. Головну роль тут відіграли Руссо, Дідро, Д'Аламбер, котрих, на думку Т. Ліванової, «зближувало між собою (і з усім колом однодумців) розуміння суті мистецтва як художнього наслідування природи, а також визнання великої об'єднуючої сили музики в її емоційній товариськості» [5, с. 274].

Так, знаменитий французький філософ-енциклопедист, драматург, композитор, теоретик мистецтв Ж.-Ж. Руссо у своєму листуванні з Д'Аламбером писав: «Я визнаю Вашу думку про музичне наслідування доцільною і новою. Справді, за рідким винятком, мистецтво музиканта зовсім не складається з безпосереднього зображення предметів, а полягає в умінні привести душу в стан, подібний до того, який викликала б наявність зображуваних предметів» (1751) [8, с. 429], вважаючи, таким чином, найважливішим саме емоційний вплив музики на слухача (глядача).

Музична теорія Ж.-Ж. Руссо — вершина розвитку музичної естетики Франції XVIII ст. У своїх музично-естетичних працях Ж.-Ж. Руссо досліджував, з-поміж інших ідей, питання щодо виразності музики, її етичне значення, провідну роль мелодії тощо. Видатний філософ визначав виразність як «властивість, завдяки якій музикант здатен жваво відчувати та з яскравістю відтворювати всі думки й почуття, які ним передаються» [9, с. 268]. Відзначаючи величезний емоційний вплив співу на людину, Руссо в «Новій Елоїзі» (1761) пов'язував цей факт з естетичною теорією наслідування: «наслідування людській мові, сповненій почуттями, дарує співу владу над серцями, хвилюючи їх, <...> саме виразна картина рухів душі, яка створюється під час співу, є справжньою чарівністю для слухачів» [10, с. 100]. Отже, вираження емоцій, почуттів, настроїв у звучанні музики, насамперед співу, він пов'язував з властивостями людської мови. На думку Руссо, музика наслідує «модуляції голосу» (Ж.-Ж. Руссо), акценти та інтонації мови й може виразити найрізноманітніші пристрасті та почуття. Так, у відомій праці «Досвід про походження мов» (близько 1760) філософ, відзначаючи зв'язок людської мови з мелодією, зазначає, що остання «не тільки наслідує — вона промовляє; і в її нечленороздільній, але живій, палкій та пристрасній мові в сто разів більше енергії, ніж у мові звичайній. Ось звідки сила музичних наслідувань; ось звідки влада наспіву над чутливими серцями» [9, с. 256]. Він визначав, що «інтонація створювала спів, тривалість і короткість голосних — розмір, і люди говорили саме стільки висотою тону і ритмом мови,

скільки артикуляцією й голосовими звуками» [9, с. 252]. Таким чином, Ж.-Ж. Руссо, підкреслюючи емоційний фактор у музиці та співі, пропонує ідею інтонаційної природи музичного мистецтва, яка, не розвинена його сучасниками, лише у XX ст. набула дійсного визнання, насамперед, у працях видатного радянського музиканта і теоретика Б. Асаф'єва.

Погляди Ж.-Ж. Руссо на родовий зв'язок музики й співу переважно збігалися з поглядами іншого видатного французького філософа-просвітителя, теоретика мистецтва, глави енциклопедистів Д. Дідро, котрий уважав, що «мову слід розглядати як одну лінію, а спів як іншу, що звивається навколо першої. Чим сильнішою та правдивішою буде мова, прообраз співу, тим у більшій кількості точок її перетне наспів; чим правдивішим буде наспів, тим він буде прекраснішим...» [4, с. 249]. На думку Д. Дідро, музика — наймогутніше з мистецтв, яке владне передавати звуковими засобами «всі явища природи та пристрасті людини»; спів повинен наслідувати природне вираження пристрастей і брати приклади в декламації [12, с. 239]. Підтримуючи реформу музично-драматичного мистецтва на основі класичної трагедії, філософ розкривав ідею створення музичної драми як синтетичного виду мистецтва, де поєдналися б зміст високої поезії з виразністю співу, наводячи як приклад можливе трактування композитором монологу Клітемнестри з трагедії Расіна «Іфігенія в Авліді» в «Бесідах про «Позашлюбного сина» (1757). Розуміючи сутність мистецтва як художнє «наслідування природи», Дідро вимагав від митця правдивого відображення життя. Так, у «Племіннику Рамо» (1770) філософ характеризує спів і музику як «наслідування за допомогою або голосу, або музичного інструмента природних шумів або проявів пристрасті» [4, с. 249].

Отже, у музично-естетичних працях видатних французьких філософів-енциклопедистів Д. Дідро і Ж.-Ж. Руссо семантико-емоційна складова — одна з основоположних ознак музичного мистецтва, насамперед вокального.

В Англії інший представник доби Просвітництва, мислитель і письменник Дж. Херріс, автор знаного філософського твору «Трактат про музику, живопис і поезію» (1744), на який згодом посилалися Лессінг, Мендельсон та ін., розглядав проблеми музики саме з позицій теорії наслідування. Відзначаючи, що «об'єктами наслідування в музиці можуть бути всі об'єкти й події, які характеризуються звуками та рухами» [8, с. 568–569], Херріс таким чином підкреслював: саме наслідування становить внутрішню сутність музики. Метою музики, на відміну від поезії та живопису, філософ уважав не зображення конкретних картин природи й не наслідування ідей, азбудження та зображення афектів: «Її могутність — не в наслідуванні та виявленні ідей, але в збудженні афектів, яким можуть відповідати ідеї» [8, с. 574]. Таким чином, Дж. Херріс вирішує питання про специфіку музичного наслідування на основі вчення про афекти Р. Декарта. Аналізуючи закономірності музичної виразності, підкреслюючи сенсуалістичність музики, філософ відзначав зв'язок музичних афектів з певними раціональними ідеями, що також відображено в його філософському трактаті [8, с. 573]. Підкреслюючи, що «музика і поезія окремо ніколи не нададуть такого ефекту, який досягається

під час їхнього об'єднання» [8, с. 574–575], Дж. Херріс висловив думку стосовно посилення дії музичного афекту при використанні поетичного тексту, який надає певний напрям музичним емоціям [там само]. Отже, пріоритет у досягненні найефективнішого художньо-емоційного впливу належить, на думку філософа, саме вокальному мистецтву, у якому органічно поєднується поетичне слово з музикою.

Починаючи з другої половини XVIII ст., у країнах Західної Європи поступово відбувається розклад естетики класицизму та формування нових естетичних концепцій, які виражають ідеали нових, передромантичних напрямів у мистецтві. Відповідно до розвитку музичного й вокального мистецтва, перед теорією наслідування постає необхідність вирішення діалектичного протиріччя між суб'єктом та об'єктом у художній творчості. У цей час у мистецькій царині виникають дискусії стосовно теорії про наслідування, спроби її поєднання з принципом «вираження». Створюються трактати з критикою принципів теорії наслідування та обґрунтуванням нової естетичної доктрини — теорії вираження, у якій указується на необхідність вираження в музичному мистецтві пристрастей та почуттів.

Поворотним моментом у той час став трактат англійського музиканта Ч. Евісона «Нарис про музичне вираження» (1752), де автор доводив, що музика є не наслідуванням зовнішнього світу, а вираженням пристрастей душі [8, с. 42].

Означену проблему в Англії розглядав теоретик мистецтв Д. Уебб у трактаті «Спостереження про відповідність між поезією та музикою» (1769). Відзначаючи, що музика має подвійну природу, оскільки, на його думку, їй «притаманний подвійний вплив, тому що вона, поряд з наслідуванням, викликає безпосередні відчуття» [8, с. 608], Уебб, таким чином, дотримував серединної позиції в дискусії про те, чим є музика — наслідуванням чи вираженням. Розглядаючи проблему співвідношення музики та поезії, англійський теоретик висував вимоги стосовно драматизації вокальної музики. Так, він зазначав: «<...> драматичний дух повинен бути основою будь-якої форми музичної творчості, поєднаної з поетичним текстом» [8, с. 614], що є однією з найплідніших і найцікавіших ідей трактату Д. Уебба.

Перегляд основних положень класицистської теорії наслідування відбувається в Німеччині та Франції. Так, у Німеччині виразником нових передромантичних ідей став поет і композитор Х. Ф. Д. Шубарт. Його творчість та музично-естетичні погляди значно вплинули на формування мистецької течії «Бурі та натиску» в Німеччині. У трактаті «Ідеї до естетики музичного мистецтва» (1784) Шубарт розглядає, з-поміж інших, питання, пов'язані з музичним вираженням, колоритом, музичним генієм, піснею тощо. Особливу увагу він приділив вокальній музиці. «Немає жодних підстав сумніватися, — зазначає Шубарт, — що вокальна музика виникла значно раніше музики інструментальної <...>. Спів же цілком природний, він легко та вільно тече з нашого серця; будь-яке почуття — веселості, солодкого смутку, жагучої млости — є приводом, який негайно змушує нас співати» [8, с. 328].

Першорядного значення Шубарт надає людському голосу та співу, він вважає їх першоосною всього музичного мистецтва, відзначаючи, що музичні інструменти наслідують саме людський спів: «Людський голос є природним першотонем (Uhrton), і всі інші голоси природи — тільки далеко відлуння цього божественного першогоголосу. Людська гортань є першим, найчистішим, найчудовішим інструментом творчості» [11, с. 275]. Розглядаючи музику як творчість генія, звертаючись до стихії народної пісні та концепції вираження в музиці, Х. Ф. Д. Шубарт таким чином наближається до естетики німецького романтизму.

Відхід від принципів теорії наслідування спостерігається й у Франції, у музично-естетичних працях мислителів і музикантів другої половини XVIII ст. Так, 1759 р. в трактаті «Про вираження в музиці» абат Морелле зазначає: «Музика — це дещо більше, ніж точне наслідування природи» [11, с. 249]. Надалі це положення розвиває французький письменник і композитор М. Шабанон у своїй основній теоретичній праці «Про музику у власному розумінні слова і у зв'язку з її відношенням до мовлення, мов, поезії і театру» (1785). Зазначаючи, що «музика ж подобається опріч наслідування, за допомогою відчуттів, які вона викликає...» [8, с. 507], Шабанон таким чином ставить під сумнів придатність теорії наслідування до мистецтва музики.

На противагу ствердженням Ж.-Ж. Руссо, М. Шабанон повністю заперечує погляди на музику як на наслідування акцентів мови й висловлює ідею про автономність законів музики, які не зводяться до законів мови чи будь-якого іншого виду мистецтва. Так, він відзначає: «Музика — це тільки мелодія, спів. Вона відрізняється від мови; вона розвивається за своїми особливими законами і не залежить від вимовляння слів» [8, с. 487]. Протилежної думки від поглядів іншого енциклопедиста — Д. Дідро — дотримує Шабанон і щодо питання про походження співу, вважаючи, що людська мова виникла пізніше співу [8, с. 511–512].

Варто зазначити, що думку, спільну з поглядами М. Шабанона і також протилежну поглядам Д. Дідро стосовно походження співу й музики, майже через століття висловив видатний англійський учений-натураліст Ч. Дарвін. Базуючись на принципах створеної ним теорії еволюції, Дарвін у праці «Походження людини і статевий добір» (1871) відзначав: «Оскільки ми маємо всі підстави вважати, що членороздільна мова виникла пізніше всіх мистецтв і є, безсумнівно, найвищим із мистецтв, придбаних людиною, і що інстинктивна здібність ритмічно відтворювати музичні звуки розвинута в найнижчих тварин, то ми вдалися б у протиріччя з принципом еволюції, якби наважилися допустити, що музичні здібності людини розвинулися з інтонацій натхненної мови. Ми повинні скоріше припустити, що ритми й модуляції в мові оратора виникли з розвинутих раніше музичних здібностей. Цим шляхом нам вдається зрозуміти, чому музика, танці, спів і пісні виникли так давно. Але ідучи далі, ми <...> могли б навіть припустити, що музичні звуки становлять одну з основ, з яких розвинулася згодом мова» [3, с. 616]. При цьому вчений зазначає, що подібну до висловленої ним думки

ще раніше мав д-р Блеклок, про що ним (Дарвіном) було знайдено вказівки у працях лорда Монбоддо (1774) [там само]. Отже, зазначимо: як деякі музиканти, так і вчені XVIII ст. уважали спів одним з найранніших творчих проявів людини, давнішим за людську мову.

Піднесення музики другої половини XVIII ст. характеризується творчістю таких композиторів-велетнів, як Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен; до цього часу належить творчість К. В. Глюка, П.-А. Монсіньї, А. Гретрі, Л. Керубіні, Д. Чимароза, Дж. Паїзіелло та багатьох інших видатних музикантів.

Музичний розквіт XVIII ст. тісно пов'язаний з центральною ідеєю суспільної свідомості, сутність якої полягала «... в пошуку ідеальної, духовно-цілісної людини, з гармонійно врівноваженими раціональною та емоційною сферами духу» [6, с. 174]. Віра в духовну гармонію людини, яка не ігнорує драматизм буття (що властиво мисленню епохи Ренесансу), в перемогу «свободи, рівності та братерства» були тим ідеалом, що надихав музику епохи Просвітництва. На музичну авансцену замість опери — «дітища» та провідного жанру епохи бароко, — тепер виходить симфонічний жанр, вершиною якого стає творчість Бетховена. Симфонічна музика може прямо, а не опосередковано відтворювати взаємовідношення особистості та її найзагальніших антагоністів (фатуму, стихій, війни, смерті тощо) без їх видимої конкретизації, тільки сподіваючись на силу уяви слухача, за допомогою якої він здатен відтворити задум композитора. Поступово емоційність починає витіснити в мистецтві раціональність часів Просвітництва. Із середини XVIII ст. під егідою доби Просвітництва народжується сентименталізм з його прагненням визволення та безпосередності виявлення людських почуттів, згодом виникають рух «Бурі та натиску» й інші передромантичні віяння.

Висновки. Отже, у другій половині XVIII ст. розглядали естетично-емоційну специфіку музики й вокального мистецтва зокрема, музиканти, філософи, серед котрих слід насамперед вказати імена К. Ф. Е. Баха, Х. Ф. Д. Шубарта, Дж. Херріса, Д. Уебба, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро, М. Шабанона та ін. Питання, пов'язані із семантико-емоційною складовою музичного й вокального мистецтва, вони розглядали з позицій провідних музично-естетичних учень того часу, найголовнішими з яких, після півтора-столітнього домінування вчення про афекти (Р. Декарт), у другій половині XVIII ст. були визнані теорія наслідування та теорія вираження.

Жорстока полеміка, яка розгорнулася серед філософів та митців стосовно проблеми «наслідування» і «вираження» в другій половині XVIII ст., відображала необхідність усвідомлення нових художніх течій у музиці, спроби знайти нові естетичні принципи, які могли б виразити психологічну глибину тогочасного музичного та вокального мистецтва. Перемогли в цій дискусії прихильники концепції «вираження», оскільки сам історичний розвиток мистецтва засвідчував недостатність концепції «наслідування», що стала «сковувати» розуміння динамічної природи співу і музики зага-

лом, які наприкінці XVIII ст. виходили за художні межі класицизму, торуючи шлях новому мистецькому напрямку — романтизму.

Перспективи подальших наукових досліджень означеної проблематики пов'язані з поглибленим вивченням питань семантико-емоційної складової вокального мистецтва європейської академічної традиції в музично-естетичній площині.

Список використаних джерел

1. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский. — 3-е изд. — М. : Искусство, 1986. — 573 с.
2. Гегель Г. Лекции по эстетике / Г. Гегель // Сочинения : в 14 т. / Г. Гегель. — М. : Изд-во соц.-экон. лит., 1958. — Т. 14, кн. 3. — 440 с.
3. Дарвин Ч. Происхождение человека и половой отбор. Выражение эмоций у человека и животных / Ч. Дарвин // Сочинения : в 12 т. ; под ред. Е. Н. Павловского / Ч. Дарвин. — М. ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1953. — Т. 5. — 1040 с.
4. Дидро Д. Племянник Рамо / Д. Дидро // Монахиня. Племянник Рамо. Жан-фаталист и его хозяин / Д. Дидро. — Киев : Политиздат Украины, 1986. — С. 192–273.
5. История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века / [отв. ред. Б. Виппер, Т. Ливанова]. — М. : Изд-во АН СССР, 1963. — 436 с.
6. Каган М. Музыка в мире искусств / М. Каган. — СПб. : «Ут», 1996. — 232 с.
7. Кармин А. С. Культурология / А. С. Кармин, Е. С. Новикова. — СПб. : Питер, 2005. — 464 с.
8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. — М. : Музыка, 1971. — 688 с.
9. Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения : в 3 т. Об искусстве / Ж.-Ж. Руссо. — М. : Гослитиздат, 1961. — Т. 1. — 851 с.
10. Руссо Ж.-Ж. Избранные сочинения : в 3 т. Новая Элоиза / Ж.-Ж. Руссо. — М. : Гослитиздат, 1961. — Т. 2. — 768 с.
11. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Исследование / В. Шестаков. — М. : Музыка, 1975. — 351 с.
12. Штейнпресс Б. С. Дидро / Б. С. Штейнпресс // Муз. энцикл. : в 6 т. — М. : Совет. энцикл., 1974. — Т. 2. — Стб. 239–240.

References

1. Vygotsky L. *Psychologiya iskusstva* / L. Vygotsky. — 3-ie izd. — M. : Iskusstvo, 1986. — 573 s.
2. Gegel G. *Lektsii po estetike* / G. Gegel // *Sochineniya* : v 14 t. / G. Gegel. — M. : Izd-vo sots.-ekon. lit., 1958. — T. 14, kn. 3 — 440 s.
3. Darwin Ch. *Proiskhozhdeniye cheloveka i polovoy otbor. Vyrazheniye emotsiy u cheloveka i zhivotnykh* / Ch. Darwin // *Sochineniya* : v 12 t. ; pod red. E. N. Pavlovskogo / Ch. Darwin. — M. ; Leningrad : Izd-vo AN SSSR, 1953. — T. 5. — 1040 s.

4. Didro D. Plemyanik Ramo / D. Didro // Monakhinya. Plemyanik Ramo. Zhan-fatalist i yego khozyain / D. Didro. — Kiev : Politizdat Ukrainy, 1986. — S. 192–273.
5. Istoriya yevropeyskogo iskusstvoznaniya. Ot antichnosti do kontsa XVIII veka / [otv. red. B. Vipper, T. Livanova]. — M. : Izd-vo AN SSSR, 1963. — 436 s.
6. Kagan M. Muzyka v mire iskusstv / M. Kagan. — SPb. : «Ut», 1996. — 232 s.
7. Karmin A. S. Kulturologiya / A. S. Karmin, E. S. Novikova. — SPb. : Piter, 2005. — 464 s.
8. Muzykalnaya estetika Zapadnoy Yevropy XVII–XVIII vekov / sost. tekstov i obsch. vstup. st. V. P. Shestakova. — M. : Muzyka, 1971. — 688 s.
9. Russo J.-J. Izbrannyye sochineniya : v 3 t. Ob iskusstve / J.-J. Russo — M. : Goslitizdat, 1961. — T. 1. — 851 s.
10. Russo J.-J. Izbrannyye sochineniya : v 3 t. Novaya Eloiza / J.-J. Russo — M. : Goslitizdat, 1961. — T. 2. — 768 s.
11. Shestakov V. Ot etosa k affektu. Istoriya muzykalnoy estetiki ot antichnosti do XVIII veka. Issledovaniye / V. Shestakov. — M. : Muzyka, 1975. — 351 s.
12. Shteynpress B. S. Didro / B. S. Shteynpress // Muz. entsicl. : v 6 t. — M. : Sovet. entsicl., 1974. — T. 2. — Stb. 239–240.

■ UDC 784.035:[78:111.852](4-15) “175”

O. V. Ieroshenko, Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv
eroshenko63@mail.ru
orcid.org/0000-0001-8197-0807

SEMANTIC-EMOTIONAL COMPONENT OF VOCAL ART IN THE WESTERN EUROPEAN MUSIC-AESTHETIC THOUGHT OF THE SECOND HALF OF THE XVIII CENTURY

The purpose of this article is to highlight the development of the semantic-emotional aspect of vocal art in the musical and aesthetic thought of Western Europe in the second half of the XVIII century.

Research methodology. The general scientific approaches and methods are used in the article: historical, cognitive, comparative, special musicological theoretical methods are specified — musical-semantic, musical-psychological and semantic-interpretative (hermeneutic).

Results. Modern problems in the field of musical psychology, musical semantics and hermeneutics contain the question of the semantic-emotional vector of vocal art among others. In the article this question is reviewed in regard of musical and vocal emotion-psychological factors using K. F. E. Bach, H. F. D. Schubart, J. Harris, D. Webb, J.-J. Rousseau, D. Diderot, M. Shabanon works. The controversy unfolding around the problem of «imitation» and «expression» reflected the need for awareness of new artistic trends in music, attempts to find new aesthetic principles that could express the psychological depth of the music and vocal art of that time. The advocates of the concept of «expression» won this debate, because the historical development of art revealed the lack of the concept of «imitation», which began to «shackle» the understanding of the dynamic nature of singing and music in general, which at the end

of the 18th century already went beyond the artistic boundaries of classicism, paving the way for a new artistic direction — romanticism.

Novelty. The works of K. F. E. Bach, H. F. D. Shubart, J. Harris, D. Webb, J.-J. Rousseau, D. Diderot, M. Shabanon were analyzed to research the purpose of the semantic-emotional component in vocal art.

The practical significance. Ukrainian vocal educators may find the information contained in this article useful for deeper understanding and particular interpretation of the emotional-figurative content of the musical (vocal) work, for the musical and historical horizon expansion.

Keywords: *vocal art, emotion, musical aesthetics, the Age of Enlightenment.*

Надійшла до редколегії 12.04.2017 р.

УДК 781.24.087.68

О. Л. Заверуха, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

ХОРОВОЕ ПИСЬМО ЯК УТІЛЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ЗМІСТУ МУЗИЧНОГО ТЕСТУ

Розкрито поняття хорове письмо в аспекті втілення художнього змісту музичного тексту. З'ясовано, що хорове письмо як знакова категорія трансформується в художній зміст музичного тексту згідно з законами музичної комунікації: композиторська творчість — хорове виконавство — слухачка культура сприйняття. Хорове письмо розглядається як процес розкриття сенсу в реальному звучанні виконавців, початково закладеного композитором.

Ключові слова: *хорове письмо, художній зміст, музичний текст, комунікативна триада: композитор — виконавець — слухач.*

О. Л. Заверуха, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ХОРОВОЕ ПИСЬМО КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕСТА

Раскрыто понятие хорового письма в аспекте воплощения художественного содержания музыкального текста. Выяснено, что хоровое письмо как знаковая категория трансформируется в художественный смысл музыкального текста согласно законам музыкальной коммуникации: композиторское творчество — хоровое исполнительство — слушательская культура восприятия. Хоровое письмо рассматривается как процесс раскрытия смысла в реальном звучании исполнитель, изначально заложенного композитором.

Ключевые слова: *хоровое письмо, художественное содержание, музыкальный текст, коммуникативная триада: композитор — исполнитель — слушатель.*

O. L. Zaverukha, Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

CHORAL WRITING AS THE EMBODIMENT OF THE ARTISTIC CONTENT OF THE MUSIC TEXT

The article deals with the concept of the choral writing that has been interpreted in the aspect of the embodiment of the artistic content of the musical text. The article has determined that the choral writing as a sign category is transformed into the artistic content of the musical text according to the rules of the music communication: composer's creative work — choral performance — culture of the listeners' perception. The choral writing is considered as the process of interpretation of the sense in the performers' real sound that was originally made by the composer.

Key words: *choral writing, artistic content, musical text, communication triplicity: composer — performer — listener.*

Постановка проблеми. Вивчення хорового письма як складової музичного мислення, як чинника художньо-творчого процесу надто важливе в

професійній діяльності хорового мистецтва. Постановка проблеми передбачає функціонування хорового письма відповідно до законів музичної комунікації («композиторська творчість — хорове виконавство — слухачка культура сприйняття»). Хорове письмо є внутрішньою умовою, що спрямовує автора на фіксацію знакової системи, виконавця — на адекватне прочитання хорового письма як «живого тексту» (згідно з В. Москаленко), а слухача — на пізнання художньої змістовності твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У професійному хоровому середовищі дослідники О. Єгоров, М. Копитман, П. Левандо, А. Ушкарьов розглядають поняття хорове письмо у взаємозв'язку із нотною фіксованою категорією. Запропонована тема дослідження не тільки доповнює наукові пошуки названих авторів, але й розширює їх коло, де зміст хорового письма розкривається як утілення художнього змісту музичного тексту. У статті аналізуються праці, присвячені питанням: композиторської творчості (А. Муха, Є. Назайкінський), хорового виконавства (Є. Гуренко, В. Живов), музичного тексту (М. Бахтін, В. Руднев), музичної інтерпретації (В. Москаленко), що повною мірою розкривають тему дослідження.

Мета статті — розкрити сутність хорового письма як утілення художнього змісту музичного тексту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Хорове мистецтво — це цілісна сфера еволюційно сформованих форм хорового письма, де набувають відображення виконавська система (хоровий спів), композиторська творчість (створення композицій) та хорознавство. Компілятивна сфера (доповнення) діяльнісної сутності хорового мистецтва є системою складових — основа утворення її елементів (їх єдність): хорова творчість, до якої належать діяльність композитора, виконавсько-хорова система як результативна функція та хорознавча система як фундаментальна методологічно-теоретична основа хорового співу. Домінуючі ознаки цих елементів утворюють так зване ядро хорового мистецтва, його ціннісно-ієрархічні основи. Таким чином, структура хорового мистецтва — поділ на самостійні значимі основи, які характеризуються інноваційно-ціннісними факторами, що трансформуються залежно від багатьох факторів: історично-стильові особливості, композиторська творчість та виконавська функція.

Кожен із цих факторів впливає на формування, становлення та розвиток складових хорового мистецтва: по-перше, вони системоутворюються за допомогою науково-теоретичного узагальнення; по-друге — інтегруються на рівні взаємозв'язку та взаємодії її функціональних елементів. Основою всієї системи хорового мистецтва є хорове письмо — чинник і об'єктивна умова, що поєднує композиторську творчість, хорове виконавство та хорознавство.

Хорове письмо формує композиційну цілісність, де генерується вся система викладу як творчого процесу мислення, окреслюючись як «множинність <...> та єдність нотно-метричних координат» [11, с. 378]. Засоби композиторської виразності складають письмо як виклад або стиль мислення й корелюють із засобами виконавської поетики. Усе те, що є головним

для композитора, для виконавця стає предметом інтерпретації (це не стосується звуковисотності, ритму, фактури, композиції в їх загальних параметрах, зафіксованих у нотному тексті). З одного боку, хорове письмо — це фундамент композиторського процесу, від якого залежить кінцевий результат — музичний твір: його форма (композиція), образна драматургія тощо, з іншого — виконавець, котрий відтворює музичний твір, та слухач, який усвідомлює його зміст, через складові хорового письма відчувають не письмо, а художній зміст музичного тексту.

Обґрунтуємо це визначення. Спочатку розглянемо поняття «музичний текст» та «художній зміст» і їх взаємозумовленість з хоровим письмом. Музичний текст, згідно з визначенням В. Руднева, — це «різновид художнього тексту, який зводиться до тексту в широкому сенсі як до втіленого в предметах фізичної реальності сигналу, що передає інформацію від однієї свідомості до іншої й тому не існує поза сприймаючою його свідомістю» [10, с. 10]. Оскільки хорове письмо — це передусім знакова категорія, що виникає у свідомості композитора, то значення музичного тексту, згідно з визначенням М. Бахтіна, полягає в «передачі художньої інформації звукочасової властивості композитором слухачеві» [2, с. 281].

Художній зміст — духовний образ твору. Центральні поняття художнього змісту — ідея (чуттєво втілена музична думка) і музичний образ (безпосередньо відкриває музичному почуттю цілісно виражений характер, а також музичне відбиття почуттів і душевних станів). Художній зміст твору розкривається виконавськими засобами, початково створеними композитором художніх образів (за допомогою викладення хорового письма).

Хорове письмо як утілення художнього змісту музичного тексту розкривається через комунікативну тріаду: композитор — виконавець — слухач [1]:

Композитор-творець хорового твору як знакової системи (за критеріями хорового мислення) — це етап внутрішньої комунікації (відбувається процес моделювання дійсності в художньо-світоглядних образах).

Виконавець реалізує композиторський текст засобами виконавської поетики — етап зовнішньої форми хорового твору, де відбувається втілення художнього змісту музичного тексту.

Слухач сприймає продукт співтворчості — «живий текст» — як художньо-стильову єдність, у якій хорове письмо виконує функцію *діалектичного переходу від зовнішньої до внутрішньої форми*.

У наведених узагальненнях хорове письмо є категорією, продуктом композиторського мислення, способом фіксації та організації твору через систему знаків. Тому композиторська творчість ґрунтується на певній системі засадничих складових, поєднаних в органічну цілісність — хоровий твір або текст. Так, В. Москаленко зазначає, що в процесі композиторської творчості маємо справу зі «схематично зафіксованим нотним текстом» [7, с. 31]. Текст як «особлива емоційно-знакова ситуація» закріплює певний смисл у пам'яті виконавців [там само]. Додамо зауваження В. Кузнецова: «Композитор втілює свій художній задум мовою музичного мистецтва за

допомогою нотного запису і створює партитуру музичного твору» [6, с. 42], яка є «закодованим посланням емоцій, але це послання закодоване так, що його може прочитати <...> будь-який музикант» [там само]. Отже, хорове письмо у творчому процесі композитора — «матеріально зафіксований <...> об'єкт» [9, с. 28] (згідно з Є. Назайкінським), що розкривається в результаті виконавського прочитання.

Хорове письмо — це метод композиторської творчості, що зумовлює особистісний вибір засобів письма й отожднюється зі стилем мислення митця, де зафіксовані його світоглядні позиції в їх взаємозумовленості із зовнішніми комунікативно-виконавськими законами Буття хорового твору. У процесі створення композиції музичний твір характеризується як «творчий процес» [8, с. 62–63], підпорядкований фіксацією знакової системи — хорового письма, де, згідно з визначенням С. Фейнберга, «типізуються звукові образи та створюється нотна схема як носій найістотніших аспектів композиції. Нотний запис і є тим єдиним, вихідним, що об'єднує всі різноманітні звукові втілення»¹ [11, с. 378]. Іншими словами, композиторська творчість постає як динамічний цикл: «життєтворчість — композитор — музичний твір».

Хорове письмо — «початковий процес композиторської творчості»² [4, с. 85], а виконавство — «продукт вторинної художньої діяльності» [3, с. 95], «результатом якого є втілення в живому звучанні <...> цілісної сукупності, що називається твором» [4, с. 37]. Означена сукупність водночас складається з внутрішніх чинників хорового письма та образно-ідейної складової, яка виникає в процесі інтерпретаційної моделі, зокрема її виконавської системи.

Виділимо дефініцію: *композиторська творчість — світоглядна категорія хорового письма способу фіксації та організації його змістовного тексту (хоровий твір)*.

Хорове виконавство невід'ємне від композиторської творчості. Їх точка перетину наявна у творчому розкритті художнього твору (інтерпретації), яке означається ідейно-художнім задумом та його втіленням у конкретних формах композиторського замислу («матеріалізація», згідно з В. Живовим [5]). Однак хорове виконавство та композиторська творчість перебувають на різних рівнях. Хорова композиція існує у звуковідтворенні виконавського процесу, але для її відтворення твір повинен бути створеним композитором як фіксовано-матеріальний змістовний чинник (критерій письма). Хорове виконавство та композиторська творчість — зв'язуючі категорії, основним елементом яких є хорове письмо: композитор матеріалізує інформаційний чинник, а виконавець реалізує його у звуковому відтворенні.

Виконавство — творчий процес відтворення музичного твору виконавськими засобами художнього тлумачення (інтерпретації). Для виконавця

1 Означене обґрунтування Г. Фейнберга [11] стосується фортепіанної специфіки творчості.

2 Створений твір композитора є часткою його самовираження, де проявляються художня сутність світоглядних бачень та вираження індивідуального мислення.

композиторська творчість — це світоглядна система художніх цінностей, значення якої розкривається через «прочитання» хорового письма. На думку В. Живова, хорове виконавство — це «самостійна художньо-творча діяльність, творча складова якої проявляється у формі художньої інтерпретації та матеріалізації в живому звучанні задуму композитора» [5, с. 20]. Якщо специфічною ознакою виконавства є «розкриття художнього змісту твору та наявність художньої інтерпретації» [4, с. 39], то сфера образів, явищ, думок і почуттів, утілених композитором засобами хорового письма в музиці, становить зміст музичного твору.

Художньо-творчі процеси хорового виконавства — це сфера відтворення інтерпретаційної моделі твору, яка водночас є кінцевим результатом творчості. Хорове виконавство — це спосіб буття матеріалу в інтерпретаційному відтворенні, зумовлене художньо-образною сферою, де хорове письмо — першоджерело викладення, завдяки якому в континуумі виконавства створюється виконавський образ.

Виконавське втілення хорового твору є відображенням у живому одухотвореному звучанні інтерпретаційного уявлення про художньо-образний задум композитора. Тобто *виконавство — це творчість на основі нотного матеріалу початково створених художніх образів (породжені мисленням), водночас об'єктами втілення первинної творчості слугують позахудожні явища.*

Згідно з Є. Назайкінським, звучання твору — це «багатовимірна, багатопшарова, найповніша й жива карта твору, одна серед усіх інших форм фіксації, що здатна зібрати разом елементи художнього цілого, з усього величезного музичного універсума культури, історії й життя» [9, с. 39]. Розрізняються дві категорії хорового письма: 1) фіксація — запис нот, де «чіткіше виражено матеріальний аспект твору»; 2) «нотно-звуковий текст», що в слухацькому сприйнятті відбиває ідеальну модель виконавської творчості (зокрема диригентської інтерпретації) та художній (образний) зміст твору. Якщо композитор «мислить музикою» (вислів М. Бонфельда), то диригент володіє технікою його письма як засобом художньої реалізації твору.

Хорове письмо в диригентському процесі, це, по-перше, — вираження раціональних уявлень, вражень, ідей, логічно-словесних формулювань композиторського мислення образів твору; по-друге — створення музичного образу виникає через інтонаційно-стильове висловлювання, втілене диригентськими засобами, а індивідуалізація змісту — через авторську концепцію (суб'єктивний погляд творця на навколишній світ та його явища). Отже, специфіка письма розмежовується на дві категорії: фіксація композиторського мислення (графічно-знакова) та «живий текст».

Таким чином, звукова реалізація хорового письма — це *виконавська категорія, спрямована на перехід мовної свідомості в художній зміст твору.*

Художня реалізація твору безпосередньо залежить від чіткого уявлення й розуміння сутності хорового письма, його емоційного змісту та відчуття. До втілення авторського задуму хоровий твір у диригентському мисленні має звучати чітко, з усіма особливостями своєї форми і змісту.

З точки зору слухачького сприйняття хорове письмо трансформується в категорію розуміння/пізнання художньої змістовності твору. У слухачькому сприйнятті система художніх уявлень виникає під впливом виконавської інтерпретації хорового письма. Виконавське відтворення хорового письма для слухача є результатом художніх уявлень, що формують художній зміст музичного тексту. Тут важливу роль відіграє сприйняття музичної інформації (художнього змісту музичного тексту), що залежить від наміру слухача щодо перцепції музичного твору та його емоційного стану. Увага слухача фокусується на певних елементах музичного мовлення. Тобто в слухачькому сприйнятті відбувається перехід хорового письма до рівня його музичного мовлення, для якого характерні: виникнення первинних ідей та образу хорового твору як структурно-функціонального цілого.

Обґрунтовуючи вищезначене, хорове письмо є комунікативно-знаковою системою, що відбиває універсальний механізм музичного спілкування — від композитора через виконавця до слухача.

Висновок. Хорове письмо — це система знаків, яка візуально виражає структуру музичного твору. Денотатом хорового письма є звук, який перетворює нотний текст на художній зміст музичного тексту. Засобом утілення художнього змісту музичного тексту є хорове письмо, що розуміється як композиційний план, певні закономірності структури музичного твору, особливо як цілий комплекс музичних засобів виразності та певної послідовності викладу музичного матеріалу.

Хорове письмо в аспекті втілення художнього змісту музичного тексту — це процес розкриття сенсу в реальному звучанні виконавців, початково закладеного композитором, і в процесі сприйняття цього тексту слухачем.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве / Б. В. Асафьев. — Л. : Музыка, 1980. — 213 с.
2. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — 358 с.
3. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.
4. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е. Г. Гуренко. — Новосибирск : Наука, 1982. — 256 с.
5. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений / В. Л. Живов. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 272 с.
6. Кузнецов Ю. М. Практическое хороведение / Ю. М. Кузнецов. — М. : «Спутник +», 2009. — 362 с.
7. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) / В. Г. Москаленко. — Киев : Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. — 157 с.

8. Муха А. И. Процесс композиторского творчества / А. И. Муха. — Киев : Музична Україна, 1979. — 272 с.
9. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с.
10. Руднев В. П. Прочь от реальности: исследования по философии текста / В. П. Руднев. — М. : «Аграф», 2000. — 460 с.
11. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. — М. : Музыка, 1965. — 516 с.

References

1. Asafev B. V. O khorovom iskusstve / B. V. Asafev. — L. : Muzyka, 1980. — 213 s.
2. Bakhtin M. M. Problema teksta v lingvistike, filosofii i drugih gumanitarnykh naukakh / Bakhtin M.M. // Estetika slovesnogo tvorchestva. — M., 1979. — 358 s.
3. Gulyanitskaya N. S. Poetika muzykalnoi kompozitsii: teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki XX veka / N. S. Gulyanitskaya. — M. : Yazyki slavyanskoi kultury, 2002. — 432 s.
4. Gurenko E. G. Problemy khudozhestvennoi interpretatsii (filosofskii analiz) / E. G. Gurenko. — Novosibirsk : Nauka, 1982. — 256 s.
5. Zhivov V. L. Khorovoe ispolnitelstvo: Teoriya. Metodika. Praktika: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. Zavedenii / V. L. Zhivov. — M. : Gumanit. izd. centr VLADOS, 2003. — 272 s.
6. Kuznetsov Yu. M. Prakticheskoye khorovedenie / Yu. M. Kuznetsov. — M. : «Sputnik +», 2009. — 362 s.
7. Moskalenko V. G. Tvorcheskii aspekt muzykalnoi interpretatsii (k probleme analiza) / V. G. Moskalenko. — K. : Kievskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaikovskogo, 1994. — 157 s.
8. Mukha A. I. Process kompozitorskogo tvorchestva / A. I. Mukha. — Kiev : Muzychna Ukraina, 1979. — 272 s.
9. Nazajkinskii E. V. Logika muzykalnoi kompozitsii / E. V. Nazajkinskij. — M. : Muzyka, 1982. — 319 s.
10. Rudnev V. P. Proch ot realnosti: issledovaniya po filosofii teksta / V. P. Rudnev. — M. : «Agraf», 2000. — 460 s.
11. Feinberg S. E. Pianizm kak Iskusstvo / S. E. Feinberg. — M. : Muzyka, 1965. — 516 s.

UDC 781.24.087.68

O. L. Zaverukha, Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

o.l.zaverukha@gmail.com

orcid.org/0000-0002-5095-1686

CHORAL WRITING AS THE EMBODIMENT OF THE ARTISTIC CONTENT OF THE MUSIC TEXT

The aim of the article is to interpret the essence of the choral writing as the embodiment of the artistic content of the musical text.

Research methodology. The article has examined the main publications that are concerned with the research subject. The basis for the interpretation of the main provisions of the article is quotations, which were used from the selected works of the researchers.

Results. The relevance of studying the choral writing as a component of music thinking, as a factor of the artistic and creative process is in demand in the professional activity of the choral art. Choral writing is a system of signs that expresses visually the structure of a music composition. The basis of the choral writing is the sound that turns the notation text into the artistic content of the music text. The choral writing in the aspect of the research subject is considered as a compositional plan, as the certain patterns of the structure of the music composition, and especially as a whole complex of the musical means of expressiveness and a certain sequence of the presentation of the music material. The article focuses on the functioning of the choral writing according to the rules of the music communication: «composer's creativity — choral performance — culture of the listeners' perception». The choral writing is an internal stipulation that directs the author to fixate the sign system, guides the performer to read adequately the choral writing as a «live text» (according to V. Moskalenko), and leads the listener to get to know the artistic content of the composition.

The choral writing in the aspect of the embodiment of the artistic content of the music text is the process of the interpretation of the sense in the performers' real sound that was originally made by the composer and in the perceiving process of that text by the listener.

Novelty. The choral writing is considered in the aspect of the embodiment of the artistic content of the music text.

The practical significance. The main provisions and conclusions of the article might be used by the teachers as the supporting materials in the training courses in the specialty. In addition, the research subject can help the young conductors in the studying process in a special class, practical activity and in the interpretation of the choral compositions.

Key words: *choral writing, artistic content, musical text, communication triplicity: composer — performer — listener.*

Надійшла до редколегії 20.04.2017 р.

УДК 780.616.432.086.1.071.1 Бетховен

Г. В. Карелова, кандидат мистецтвознавства, викладач ХССМШі,
м. Харків

НАРОДЖЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ ПРЕЛЮДІЇ Л. БЕТХОВЕНА З ДУХУ ФУГИ

Визначено притаманну жанру фортепіанної прелюдії функцію рубіжності в спадщині Бетховена. Своєрідність композиторського підходу щодо трактування жанру прелюдії зумовлена оригінальною інтерпретацією бахівських прообразів. Перша Прелюдія ор. 39 створена як цикл поліфонічних прелюдій-варіацій, що має ознаки експозиції подвійної фуґи. Прелюдія № 2 ор. 39 містить «подвійну подорож» мажорними тональностями із блискучим «математичним розрахунком» музичної форми. Ознаки поліфонічного мислення реалізуються в зразках пізнього стилю композитора. Якщо в пізній період композитор пропонує власні закони в межах фуґи, то в прелюдіях барокова традиція є способом відображення романтичної свідомості.

Ключові слова: *фортепіанна прелюдія, малий жанр, рубіжність, поліфонічна варіація, конфліктна симфонізована драматургія.*

Г. В. Карелова, кандидат искусствоведения, преподаватель
ХССМШи, г. Харьков

РОЖДЕНИЕ ФОРТЕПИАНОЙ ПРЕЛЮДИИ Л. БЕТХОВЕНА С ДУХА ФУГИ

Определена присущая жанру фортепианной прелюдии функция рубежности в наследии Бетховена. Своёобразие композиторского подхода к трактовке жанра прелюдии отражено оригинальной интерпретацией баховских прообразов. Первая прелюдия ор. 39 создана как цикл полифонических прелюдий-вариаций с признаками экспозиции двойной фуґи. Прелюдия № 2 ор. 39 содержит «двойное путешествие» мажорными тональностями с блестящим «математическим расчётом» музыкальной формы. Признаки полифонического мышления в полной мере отражены в образцах позднего стиля композитора. Если в поздний период композитор предлагает собственные законы в середине фуґи, то в прелюдиях бароковая традиция является отражением романтического сознания.

Ключевые слова: *фортепианная прелюдия, малый жанр, рубежность, полифоническая вариация, конфликтная симфонизированная драматургия.*

G. V. Karyelova, PhD, professor, Kharkiv secondary specialized music
boarding school, Kharkiv

THE DEVELOPMENT OF L. BEETHOVEN'S PIANO PRELUDES WITH THE SPIRIT OF THE FUGUE

Boundary function, inherent to piano prelude genre, is defined in Beethoven's legacy. Originality of composer's way to interpretate the prelude genre is reflected in original interpret of Bach's prototypes. First prelude op. 39 is organized as a series of polyphonic preludes — variations with signs of double fugue exposure. Prelude №2 op. 39 contains a «double trip» in major keys with a brilliant «mathematical calculation» of musical form. Signs of polyphonic thinking are fully reflected in samples of composer's

late style. If in the late period composer proposes his own rules in the middle of the fugue, then in preludes baroque tradition appears as a reflection of romantic sense.

Keywords: *piano prelude, small genre, boundary, polyphonic variation, conflict symphonized dramaturgy.*

Постановка проблеми. Фортепіанні прелюдії виконали функцію долучення до малих жанрів у творчості композитора. З цього часу увага Л. Бетховена до малих жанрів у фортепіанній творчості стає постійною, виникла самостійна «гілка» в його спадщині. Отже, розуміння ролі малих жанрів у творчості Л. Бетховена має допомогти збагнути сутність композиторського трактування першого жанрового циклу. Крім того, вивчення малих жанрів у фортепіанній творчості Бетховена загалом і жанру прелюдії зокрема зумовлює зміни в розумінні спадщини композитора, яка традиційно пов'язана виключно з монументалізмом форм і революційністю змісту [1; 2; 9]. Акцентція на вивченні прелюдій засвідчить необхідне коригування наукового й художнього трактування малих жанрів у творчості Л. Бетховена [4; 5; 6; 7], котрий сприймається як «Гігант» (так Й. Брамс називав свого попередника), зважаючи на домінування відповідних жанрових пріоритетів. Притаманна жанрові фортепіанної прелюдії у творчості Л. Бетховена рубіжність підкреслює звернення до нього композитора. Оскільки фортепіанні прелюдії належать до творів, що знаменують перехід до центрального періоду творчості Бетховена (з 1802 р.), кардинальні зміни позбавлення тяжкої творчої кризи, коли композитор прийняв рішення йти по «новому шляху» [3], то їм належить рубіжна функція в доробку композитора, визначення якої є актуальним завданням сучасного музикознавства.

Мета статті – визначити смислові функції жанру прелюдії у творчості Л. Бетховена.

Виклад основного матеріалу дослідження. Жанр прелюдії у творчості Л. Бетховена представлений трьома творами раннього – досимфонічного – періоду творчості: прелюдією f-moll WoO55 (1787) і двома прелюдіями ор. 39 (1789). Водночас, обидва опуси прелюдій виконують у його творчості загальну функцію долучення до малих жанрів у межах центрального періоду творчості, кожен з бетховенських експериментів у цьому жанрі своєрідний з точки зору втілення в ньому художньої ідеї.

Прелюдії ор. 39 (1789) – другий і останній завершений зразок малого жанру у фортепіанній творчості Л. Бетховена. Л. Бетховен у циклі ор. 39 навіть запропонував трактування прелюдій, написаних у C-dur. Їх об'єднують загальний принцип варіаційного проведення теми або її фрагменту по колу мажорних тональностей – спочатку дієзні, потім – бемольні, «межа» розвитку прелюдій – енгармонійна модуляція із Cis-dury Des-dur. Якщо перший – «Дієзний» – розділ прелюдій оснований на «накопиченні» дієзів, то другий – «бемольний» – на зменшенні кількості бемолів. Наприкінці прелюдій тема проводиться в C-dur, що свідчить про наявність тональної арки: Л. Бетховен оригінально «переломив» барочну концепцію кола як метафору світобудови.

Композитор неоднозначно трактує жанрову модель прелюдії, поєднуючи в ній елементи малої форми як ознаки самостійної константи та циклу. Згідно з Л. В. Кириліною, при загальному «барочному» типі організації художньої цілісності прелюдій очевидні ознаки класичної ладотональної структури творів: ««полярний» принцип, оснований на антитезі тоніки й доміанти» [8, с. 202]. Відповідно до принципів класичної гармонії [8, с. 205], Л. Бетховен у Прелюдіях спочатку надає перевагу діезним домінантам. Повернення до тоніки й завершення тонального кола композитор здійснює через ходу до субдомінанти за бемольними тональностями.

Перша Прелюдія ор. 39 організована як цикл з 12 прелюдій на одну Тему (Тема і 12 «прелюдій-варіацій»). Кожна з «прелюдій циклу» постає як поліфонічна варіація викладеної на початку Теми. Виклад Теми має ознаки експозиції подвійної фуґи (з роздільним проведенням тем). З часів І. С. Баха пошук принципу тональної організації прелюдій циклу становить важливе художнє й технічне завдання. Принцип тональної організації Прелюдій ор. 39 композитор декларує в орис'ів підзаголовку — «згідно з мажорними тональностями». Новий тональний епізод — варіація на Тему. Темі Прелюдії № 1 Л. Бетховен надає ознак розвитку; її просуванню за мажорними тональностями — властивості поліфонічних варіацій. Л. Бетховен специфічно втілює бахівську ідею організації циклу прелюдій, надавши «прелюдій-варіаціям» інтонаційної спорідненості, вилучивши мінорні тональності.

Тема першої Прелюдії ор. 39 в C-dur містить два інтонаційних фрагменти: хід на висхідну терцію з подальшим низхідним рухом шістнадцятими завершується «інтонацією подиху»; висхідний рух звуками хроматичної гами з напівтоновим уповільненням наприкінці. Кожен з них набуває поліфонічного розвитку.

Структурно Тема — восьмитакт (два такти — перший інтонаційний фрагмент; шість — другий). Модуляція в G-dur знаменує завершення Теми й початку другої «прелюдії» (першої варіації). У другому епізоді (G-dur), основаному на стретному розвитку інтонаційних фрагментів Теми, відбувається розширення масштабів до десяти тактів. Наявна двотемність, як і в першому епізоді (активний і ліричний елементи у вигляді зітхань): чотири такти триває *stretta*, шість тактів — інтерлюдія.

Друга «прелюдія-варіація» в D-dur характеризується спільним проведенням інтонаційних фрагментів. Чотири наступні «прелюдії-варіації» (A-dur, E-dur, H-dur, Fis-dur) охоплюють по десять тактів. Л. Бетховен експериментує з початковим інтервалом першого інтонаційного фрагменту, спрямовуючи його то вниз, то вгору, змінюючи його обсяг. У цих «прелюдій-варіаціях» відсутній другий елемент у тематичній будові, що зумовлює переважання головного мотиву, зменшення масштабів. Увесь цей розділ слід розглядати як своєрідну розробку першого інтонаційного фрагменту.

Згідно з найважливішими основами власного стилю, Л. Бетховен надає прелюдії особливостей драми, долучаючи до неї ознаки конфліктної симфонізованої драматургії, оркестрової звучності.

Сьома «прелюдія-варіація» (Cis-dur, 20 тактів) — наймонументальніша серед «центральных» розділів цілого — кульмінація твору, з якою пов'язана важлива функція: у фазі завершення здійснюється енгармонічна заміна (Cis-Des). Рух по колу мажорних тональностей сягає апогею, після чого «на гребені» кульмінації починається «зворотний шлях» — повернення забемольними тональностями до вихідного C-dur: «прелюдійне коло» тяжіє до замикання.

Структура «прелюдії-варіації» Cis-dur містить інтермедію, стретний виклад матеріалу першого тематичного фрагменту і драматично напружений розділ інтенсивного контрапунктного розвитку інтонаційних знаків другого тематичного фрагменту.

Ознакою початку «прелюдій-варіацій» №№ 8, 9, 10, 11 є проведення матеріалу першого інтонаційного фрагменту теми. Восьму «прелюдю-варіацію» Des-dur відрізняє стиснення масштабів. Розвиток прелюдії спрямовується до Фіналу: починається «зворотний хід» у розвитку прелюдійної драми. «Прелюдія-варіація» Des-dur характеризується поверненням модифікованих інтонацій першого фрагменту теми з подальшим поліфонічним розвитком інтонацій другого інтонаційного комплексу. Повернення — знак, що свідчить про замикання прелюдійного «кола», завершення «прелюдійної драми».

Дев'ята «прелюдія-варіація» As-dur характеризується подальшим стисненням масштабів. Її структура двочастинна. Перебіг поліфонічного розвитку в кожному з них різний. Так, перший оснований на чотириразовому проведенні першого тематичного елемента, контрапункт до якого — мотив другого фрагменту Теми. Перша половина Дев'ятої «прелюдії-варіації» має важливе значення в конфігурації тонального кола: здійснюється повернення мотиву другого інтонаційного фрагменту Теми. Заклучний двотакт Дев'ятої «прелюдії-варіації» базується на імітаційному проведенні другого мотиву першого фрагменту Теми. Заклучний двотакт Дев'ятої «прелюдії-варіації» готує тип інтонаційного розвитку, характерний Десятій «прелюдії-варіації» Es-dur. Вона основана на імітаційному розвитку першого інтонаційного фрагменту. У поєднанні з бас-темою тематичний елемент, перетворений на пасаж, охоплює весь «простір» тритактів. Три пасажі каскадного типу — віртуозне перетворення Теми.

Особливістю другої половини Десятої «прелюдії-варіації» є цілісне проведення першого фрагменту Теми в C-dur. Так здійснюється її просування до Finale в C-dur. Водночас бурхливий пасажний тематизм у басовому голосі — свідчення становлення розробної фази, що триває.

Одинадцята «прелюдія-варіація» B-dur також основана на поліфонічному розвитку першого інтонаційного фрагменту Теми. Динаміка його розвитку пов'язана з тенденцією перетворення її низхідного фрагменту на «пасажи оберти».

Якщо чотири попередні «прелюдії-варіації», що розпочинають «зворотний шлях» у розвитку цілого, побудовані на першому інтонаційному фрагменті Теми, то Дванадцята (F-dur) пов'язана з уведенням варіантів хрома-

тичного руху з другого фрагменту Теми: виникає синтезування основних тематичних ідей прелюдії.

Дванадцята «прелюдія-варіація» F-dur – монументальний (у масштабах малої форми) Finale, перехід до Coda в C-dur, оснований на стретному проведенні першого інтонаційного фрагменту Теми. У Coda відновлюються вихідна рівноправність, рівнозначність двох інтонаційних фрагментів Теми. Фінальні акорди «tutti» завершують творчий пошук композитора в жанрі Прелюдії.

Імпровізаційність, притаманна жанру, регламентована художнім заданням показу дванадцяти мажорних тональностей і логікою зв'язків між ними. В організації «ланцюга» прелюдій можна простежити прообраз того конструктивного принципу, який через більше ніж 30 років застосував Ф. Шопен. Відмінності між бетховенським і шопенівськими принципами організації полягають у тому, що у Ф. Шопена – цикл окремих прелюдій, у Л. Бетховена – одна прелюдія з елементами внутрішньої циклічності. У Ф. Шопена в Прелюдіях ор. 28 чергуються мажорні й мінорні тональності, у Л. Бетховена в Прелюдіях ор. 39 – лише мажорні.

Напевно, прообразом Прелюдії № 2 ор. 39 Л. Бетховен обрав органні твори Й. С. Баха, про що свідчить характерний їй динамічний розвиток. Твір розкриває іпостась Л. Бетховена-поліфоніста. Прелюдія № 2 – «подвійна подорож» мажорними тональностями (два кола тональностей), де показовим є точний «математичний розрахунок» композитора. Прелюдія (у перекладі з латинської мови «ргае» – перед, «ludus» – гра) трактована як Скерцо – жанровий рівень «гри». Тут Л. Бетховен перебуває в пошуках утілення жанру скерцо в поліфонічній манері письма.

Бетховенський *reperetum mobile* виникає не завдяки надвіртуозності й швидкому темпу, а у зв'язку з невинним розвитком, рухом по колу, становленням мелодійної ідеї. Звідси – наявність вільних одноктавних тональних елементів D-dur і A-dur, що сприяють модуляції в E-dur. Драматургічний «перелом» у Прелюдії № 2, як і в Прелюдії № 1 ор. 39, представлений тематичними побудовами в тональностях Cis-dur і Des-dur, енгармонічно рівними.

Друге коло мажорних тональностей Прелюдії № 2 ор. 39 дещо лаконічніше. П'ятитактова експозиція представлена ходою тональностей, де безперервне модулювання є втіленням бетховенських майстерності й дотепності. Наявність VI заниженого ступеня (розділ в As-dur) – ще один «підхід» до тоніки. Фінальний розділ (C-dur) Л. Бетховен не трактує як «кілька» самостійних тональностей. Означена Л. Бетховеном у нотному записі «дрібність» викладу долається безперервним розвитком, де бетховенські «головоломки», жарти молодого генія, «інтелектуальні забави, ігри» становлять головну жанрову ідею Прелюдії-Скерцо.

Л. Бетховен проблематизує жанр прелюдії, драматизує прелюдію, перетворюючи її на «згусток проблем», й уникає «нейтрального тематизму», характерного для традиційної прелюдії. Його Прелюдія наділена елементами фуги, про що свідчить розвиток теми.

Традиційній прелюдії властиві «наскрізний» тип розгортання, вільна композиція. Водночас завершальні частини прелюдії № 2 ор. 39 насправді не є настільки вільними. У Прелюдію № 2 проникає певна «заданість» побудови форми, більше властива Фузі. Прелюдія набуває властивостей Фуґи: характер теми; імітаційний виклад; стретність викладу; наявність ін-термедій.

Властивості малих жанрів фортепіанної творчості Л. Бетховена свідчать про наявність у них принципів мислення, властивих монументальним жанрами творчої спадщини композитора. У Прелюдіях ор. 39 — це концертний, жанрові елементи Фуґи, фантазії, ознаки симфонічного методу композитора. Відбувається монументалізація малого жанру.

Ознаки методу симфонізму в Прелюдіях ор. 39 виявляються в особливостях розвитку «тематичного зерна», пізніше набувши авторського опису розвитку теми долі в 1 частині П'ятої симфонії. Розроблені проведення теми «за всіма тональностями» — один з творчих принципів композитора, що набув розвитку в П'ятій симфонії. Контрданс № 2 засвідчував «симфонічний етап» у творчості Л. Бетховена переважно на рівні тематизму, то Прелюдії ор. 39 — провісники бетховенського симфонізму й на рівні симфонізованого розвитку теми.

Л. Бетховен, подібно до І. С. Баха, виконує художні й технічні завдання, декларуючи їх в авторській композиції. Прелюдія зазвичай характеризується єдністю образності, що розвивається протягом твору. Л. Бетховен зберігає цей жанровий принцип прелюдії й водночас долає його межі.

Символічно, що прелюдії — ранній зразок малого жанру у творчості Л. Бетховена (1789 р.ор. 39). Відповідно до властивої їм жанрової ідеї, вони виконують функцію «вступу» до «маложанрового» напрямку у фортепіанній творчості композитора.

У сучасному бетховенознавстві є концепція, згідно з якою у творчості композитора наявний неокласичний стильовий аспект (концепція Л. Кириліної [8]). Згідно з науковицею, неокласицизм притаманний пізньому стилю Л. Бетховена. Аналіз бетховенських прелюдій засвідчив: неокласицизм, як і необароко, проявляється в ранній період творчості композитора. Проте, поряд з неокласичним стильовим аспектом, немало творів Л. Бетховена можна розглядати в контексті необароко (термін Л. Мельник [10]). До необароко належить віднесена Прелюдія f-moll, WoO55, створена за жанрово-стильовою моделлю прелюдії (фантазії) І. С. Баха.

Основою для такого висновку є наявність «старовинного» розміру, відсутність динамічних відтінків, виписаного темпу, метра у творі. Нотна фіксація позбавлена авторських ремарок, що, здавалося б, неможливе для творчості Л. Бетховена. Композитор відроджує традицію епохи бароко, сутність якої полягає у співтвореній свободі виконавця, що суперечить загальноприйнятим уявленням про роль Л. Бетховена, котрий затвердив принципово інше ставлення до співвідношення «композитор — виконавець». В авторських ремарках Л. Бетховен, мінімізуючи «вторгнення» виконавця в нотний текст, указував темп, динаміку твору. Однак в Прелюдіях

Бетховена нотний запис подібний до Urtext епохи бароко, коли виконавець «розшифровував» задум композитора, самостійно визначаючи темп, відтінки на основі логіки художнього цілого. Імпровізаційність Прелюдії f-moll Л. Бетховена свідчить про властивий їй бароковий прообраз.

Окрім барокових ознак, Прелюдії властиві елементи бетховенського методу. Ходи на чисту кварту та квінту — основа мелодійної «тканини», підтримувані імітаціями в зменшенні та збільшенні. З другої фрази спостерігається розростання голосів тематичного матеріалу, що свідчить про формування патетико-апасіонатного стилю композитора. Імпровізаційність поєднується з проведенням тематичної ідеї Прелюдії в деяких тональностях, близьких П'ятій симфонії, що дозволяє припустити: прообразом бетховенського принципу розвитку деякою мірою був бахівський метод.

У Прелюдіях Л. Бетховена запропонована бахівська модель жанру. Водночас і в ор. 39 («математичний» розрахунок, ідея двадцяти чотирьох тональностей), і у f-mollWoO 55 (quasi fantasia) бахівський прообраз композитором інтерпретується по-різному. Часом логіка бетховенського темоутворення долає межі такту. Нетактовність листа Прелюдії f-moll надає їй ознак музики імпровізаційного типу, барочного прелюдованого стилю.

Тональність As-dur означає початок Прелюдії, основаної на інтонаційному прообразі, під час розробки якого відбувається моделювання нових інтонаційних сутностей. Нашарування гамоподібних, мелодійних ліній свідчить: для Л. Бетховена, котрий прагне звукових можливостей оркестру, недостатньо фортепіанного діапазону. У середині другої фази прелюдії f-moll тональність c-moll (33т.) є свідченням переходу до репризи.

«Бетховенською революцією в поліфонії» називає М. Шинкарьова Hammerklavier op. 106 [14, с. 210]. Вивчаючи феномен, «назва якому — Бетховенська fuga» [14, с. 211], уточнюючи «місце бетховенської поліфонії» [14, с. 210] у «класичній» поліфонічній традиції, дослідниця підкреслює: «Поліфонічне мистецтво постбахівського періоду відбувалося не лише в традиціях і контексті бахоцентризму», «бетховенський поліфонічний досвід — перша помітна перешкода на упорядкованому шляху поліфонічної історії» [14, с. 211].

Виконуючи завдання, сформульоване Р. Ролланом: «до старих форм слід долучити інший, справді поетичний елемент» [11], задаючи «свій масштаб і свої вимірювання мистецтву контрапункту» [14, с. 211], Бетховен вирішив його не тільки в монументальних, але і малих жанрах, наприклад, прелюдії.

М. Шинкарьова підкреслює: «нововведення Л. Бетховена в поліфонію представлені творами — 1815–1825 рр.», вважаючи найзначнішим серед них фортепіанні сонати ор. 101, 110, 111, віолончельні сонати ор. 102 № 2, струнний квартет ор. 131, «Велику фугу» ор. 133 (струнний квартет № 15) та ор. 106 (Hammerklavier). Однак фортепіанні прелюдії Л. Бетховена, написані на 16 років раніше, відбили перші пошуки композитора у сфері того «поетичного елемента», який долучено до «старих форм».

Переосмислення жанру прелюдії, здійснене Л. Бетховеном у ранній період його творчості, насичення його контрапунктною технікою свідчать про те, що і йому була притаманна функція «творчої лабораторії».

У фортепіанних прелюдях у вигляді «зерна» відображені ті ознаки поліфонічного мислення Л. Бетховена, що потім повно постануть у зразках пізнього стилю композитора. Так, якщо в пізній період композитор, згідно з М. Шинкарьовою, «пропонує свої закони і зв'язки всередині фуґи» [14, с. 212], то в ор. 39 і WoO 55 дія оригінальних бетховенських законів і зв'язків виявляється в Прелюдях. У них проявляється така закономірність пізнього поліфонічного стилю композитора, як унікальність кожної з трьох прелюдій («жоден з творів у цій формі не повторює ні його попереднього особистого досвіду, ні будь-кого іншого» [14, с. 212]). У цьому виявляється «прометеївський дух бетховенської поліфонії», зрозуміти який, на думку М. Шинкарьової, можна лише реконструювавши «весь організм бетховенських ідей – усю його філософську систему, весь його естетичний світ» [14, с. 212]. Розуміння духу бетховенської поліфонії у всьому її обсязі передбачає звернення до початкових дослідів композитора у цій сфері.

Подібно до того, як у бетховенській фузі авторські ремарки, жанрові визначення є тією «рамкою картини», що дозволяють долучати до «порядку поліфонічної форми», так і жанрове ім'я прелюдія вказує на належність бетховенських орис'ів 39 і WoO 55 до поліфонічних традицій. Як і у фуґах, занурення в організацію Прелюдій дозволяють виявити в них деякі «інші їх знаки» [14, с. 212]. «Іншими знаками» глибинного змісту бетховенських прелюдій є ті елементи контрапунктної роботи, що дозволяють співвіднести їх з деякими особливостями організації фуґи. Якщо в бетховенських фуґах «парадоксальна ситуація» зумовлена сонатною колізією, то в Прелюдях – фуґоподібною технікою.

У Прелюдях останнього представника віденського класицизму, як і у фуґах Л. Бетховена пізнішого стилю, звернення до барокової традиції стало способом відображення майбутнього романтичної свідомості, що зумовило такий жанровий феномен, як цикл прелюдій. У Прелюдях, організованих на основі втілення принципу руху по колу, набула відображення діалектика кінцевого й нескінченного, незмінного та мінливого, властива романтизму. Ті «фактурні й тональні метаморфози» [14, с. 214], що згодом стануть характерними для бетховенської фуґи, реалізовані в прелюдях, які втілили такі властивості романтичного мислення, як «свобода», «хаос», «різноманітність» [12; 13].

Бетховенським фортепіанним прелюдям характерні жанрові ознаки фантазії, властивості якої виявляються в принципі організації художньої цілісності.

Висновки. Подібно до того, як згодом це проявиться у фузі, у Прелюдях Л. Бетховена подібність до звичайних зразків жанру завершується після закінчення викладу тематичного матеріалу. Далі розпочинається розвиток, у тематичному матеріалі виникають нескінченні метаморфози. Як і у фуґи, Л. Бетховен використовує всі можливі ресурси з Прелюдії ор. 39 № 1.

Насичуючи прелюдії властивостями техніки фуги, Л. Бетховен зберігає ознаки жанру — свободу, імпровізаційність, основану на принципах поліфонічного розвитку.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. Бетховен / Б. В. Асафьев // Избр. труды. — М., 1955. — Т. 4. — С. 382–403.
2. Асафьев Б. В. Музыка французской буржуазной революции / Б. В. Асафьев // Избр. труды. — М., 1955. — Т. 4. — С. 371–378.
3. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен: очерк жизни и творчества / А. Альшванг. — Изд. 4-е. — М. : Сов. композитор, 1970. — 560 с.
4. Карелова Г. В. «Гениальные пьесы» ор. 126 Л. Бетховена под «скромным» названием «Багатели» / Галина Карелова // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — Вип. 34. — С. 268–282.
5. Карелова Г. В. «Novelles bagatelles» ор. 119 как образец позднего стиля Л. Бетховена / Г. В. Карелова // Проблемы сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культ. і мистецтв. — Луганськ, 2013. — Вип. 25. — С. 77–86.
6. Карелова Г. В. Функции багатели в контексте творческого наследия Людвиг Ван Бетховена (на примере Багателей ор. 33) / Г. В. Карелова // Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 26–27 берез. 2009 р. / Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2009. — С. 51–52.
7. Карелова Г. В. Тезис в античних монументальних концепціях в інтерпретації Л. Бетховена (на прикладі контрданса № 2 в циклі танців 1795 року) / Г. В. Карелова // Вісн. Харків. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. — Харків, 2012. — Вип. 15. — С. 126–129.
8. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. / Л. В. Кириллина. — М. : Москов. консерватория, 2009. — Т. 2. — 596 с.
9. Кремлёв Ю. А. Избранные статьи и выступления / Ю. Кремлёв. — М. : Сов. композитор, 1959. — 308 с.
10. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Л. О. Мельник ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2004. — 19 с.
11. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. [В 8 вып.]. Вып. 5. Жизнь Бетховена. Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Героической» до «Аппassionаты» / Ромен Роллан ; [пер. с фр. М. Богословской, М. Кузьмина]. — М. : Музыка, 1990. — 287 с.
12. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Новая мифология романтизма и музыки (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монография / Елена Рощенко. — Харьков : ХНУРЭ, 2004. — 288 с.
13. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Фрагмент и фрагментарность у истоков искусства и науки / Е. Г. Рощенко (Аверьянова) // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ін-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Київ, 2002. — Вип. 8. — С. 20–29.

14. Шинкарёва М. И. Взаимодействие формообразующих принципов фуги и сонаты в камерно-инструментальной музыке Бетховена (к проблеме полифонической сонатности) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 — муз. искусство / М. И. Шинкарёва ; Рос. ин-т искусствознания. — М., 1996. — 18 с.

References

1. Asaf'ev B. V. Bethoven / B. V. Asaf'ev // Izbr. trudy. — M., 1955. — T. 4. — S. 382–403.
2. Asaf'ev B. V. Muzyka francuzskoj burzhuaznoj revolucii / B. V. Asaf'ev // Izbr. trudy. — M., 1955. — T. 4. — S. 371–378.
3. Al'shvang A. A. Ljudvig van Bethoven: ocherk zhizni i tvorchestva / A. Al'shvang. — Izd. 4-e. — M. : Sov. kompozitor, 1970. — 560 s.
4. Karelova G. V. «Genial'nye p'esy» or. 126 L. Bethovena pod «skromnym» nazvaniem «Bagateli» / Galina Karelova // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii praktyky osvity : zb. nauk. pr. / Kharkiv. nats. un-t mystets. im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv, 2012. — Vyp. 34. — S. 268–282.
5. Karelova G. V. «Novelles bagatelles» or. 119 kak obrazec pozdnego stilja L. Bethovena / G. V. Karelova // Problemy suchasnosti: mystetstvo, kultura, pedahohika : zb. nauk. pr. / Luhan. derzh. in-t kult. i mystetstv. — Luhansk, 2013. — Vyp. 25. — S. 77–86.
6. Karelova G. V. Funkcii bagateli v kontekste tvorcheskogo nasledija Ljudviga Van Bethovena (na primere Bagatelejor. 33) / G. V. Karelova // Avstrijska muzychna kultura na perekhresti epokh i tradytsii : materialy mizhnar. nauk.-teoret. konf., 26–27 berez. 2009 r. / Kharkiv. derzh. akad. kultury. — Kharkiv, 2009. — S. 51–52.
7. Karielova H. V. Tezys v antychnykh monumentalnykh kontseptsiiakh v interpretatsii L. Bethovena (na prykladi kontrdansa №2 v tsykli tantsiv 1795 roku) / H. V. Karielova // Visn. Kharkiv. akad. dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura. — Kharkiv, 2012. — Vyp. 15. — S. 126–129.
8. Kirillina L. V. Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo. / L. V. Kirillina. — M. : Moskov. konservatorija, 2009. — T. 2. — 596 s.
9. Kremljov Ju. A. Izbrannye stat'i i vystuplenija / Ju. Kremljov. — M. : Sov. kompozitor, 1959. — 308 s.
10. Melnyk L. O. Neobarokovi tendentsii v muzytsiXX st. : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. : spets. 17.00.03 — muz. mystetstvo / L. O. Melnyk ; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. — Kyiv, 2004. — 19 s.
11. Rollan R. Muzykal'no-istoricheskoe nasledie. [V 8 vyp.]. Vyp. 5. Zhizn' Bethovena. Bethoven. Velikie tvorcheskije jepohi. Ot «Geroichskoj» do «Appassionaty» / Romen Rollan ; [per. s fr. M. Bogoslovskoj, M. Kuz'mina]. — M. : Muzyka, 1990. — 287 s.
12. Roshhenko (Aver'janova) E. G. Novaja mifologija romantizma i muzyki (problemy jenciklopedicheskogo analiza muzyki) : monografija / Elena Roshhenko. — Har'kov : HNURJe, 2004. — 288s.
13. Roshhenko (Aver'janova) E. G. Fragment i fragmentarnost' u istokov iskusstva i nauki / Roshhenko (Aver'janova) E. G. // Problemy vzaiemodii mystetstva,

- pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. pr. / Kharkiv. derzh. in-t mystets. im. I. P. Kotliarevskoho. — Kyiv, 2002. — Vyp. 8. — S. 20–29.
14. Shinkarjova M. I. Vzaimodejstvie formoobrazujushhijh principov fugi i sonaty v kamerno-instrumental'noj muzyke Bethovena (k probleme polifonicheskoi sonatnosti) : avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. : spec. 17.00.02 — muz. iskusstvo / M. I. Shinkarjova ; Ros. in-t iskusstvovznaniia. — M., 1996. — 18 s.

■ UDC 780.616.432.086.1.071.1 Бетховен

H. V. Karielova, Candidate of Sciences in Art Criticism, teacher, Kharkiv secondary specialized music boarding school, Kharkiv

THE DEVELOPMENT OF L. BEETHOVEN'S PIANO PRELUDES WITH THE SPIRIT OF THE FUGUE

The aim of this study is to identify the semantic functions of the genre of the prelude in the works of L. Beethoven.

Research methodology. In this study the author uses the principle of historicism, genre and style analysis, analysis of intonation dramaturgy.

The results. The author identifies the function of the boundedness inherent in the genre of the piano prelude in the works of Beethoven, the specific character of the originality of the composer's approach to the interpretation of the prelude genre, due to the original interpretation of Bach's prototypes. It is noted that if No. 1 op. 39 is organized as a series of polyphonic preludes-variations with the signs of exposure of the double fugue, then the prelude No. 2 op. 39 is a «double journey» in major keys, characterized by a brilliant «mathematical calculation» in the field of musical form. This means that in the piano preludes of the composer's early period the features of the polyphonic thinking of L. van Beethoven, fully represented in the samples of the composer's late style, were anticipated. If in the late period the composer approved his own laws, concentrating them in the middle of a fugue, then in the preludes the baroque tradition is shaded with a premonition of the coming romanticism.

The novelty of this study consists in finding out the features of L. van Beethoven's innovative search in his early piano preludes.

The practical significance. The analysis of the piano preludes by L. van Beethoven presented in this study should contribute to the performers' interest in the samples of the «small genre» in the works of the composer that are still on the periphery of modern pianists' attention.

Надійшла до редколегії 13.03.2017 р.

УДК 784.4.091(477)

Ю. І. Карчова, кандидат мистецтвознавства, старший викладач,
Харківська державна академія культури, м. Харків

ТЕНДЕНЦІЇ ІНТЕРПРЕТУВАННЯ НАРОДНОПІСЕННОГО ВИКОНАВСТВА В СУЧАСНОМУ ХУДОЖЬОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

Розкрито специфіку народнопісенного виконавства Ілларії (Катерини Прищепи), доведено рівноправність функціонування у творчості співачки народнопісенної виконавської парадигми, що засвідчує збереження комплексу характерних ознак, та її народно-академічної й естрадної модифікацій, виражених у стилістиці вокальної та інструментальної складових. Виявлено, що синтезуюча спрямованість репрезентації народнопісенного виконавства у творчості Ілларії відбиває тенденцію вторинності в сучасному функціонуванні народної пісенності й осмислення фольклору як цілісної, здатної до оновлення системи, та водночас як компонента системи світової культури.

Ключові слова: *народнопісенне виконавство, народнопісенна виконавська парадигма, вокально-виконавські прийоми.*

Ю. И. Карчёва, кандидат искусствоведения, старший преподаватель,
Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ТЕНДЕНЦИИ ИНТЕРПРЕТИРОВАНИЯ НАРОДНОПЕСЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ УКРАИНЫ

Раскрыта специфика народнопесенного исполнительства Илларики (Катерины Прищепы), доказана равноправность функционирования в творчестве певицы народнопесенной исполнительской парадигмы, что демонстрирует сохранение комплекса характерных черт, и ее народно-академической и эстрадной модификаций, выраженных в стилистике вокальной и инструментальной составляющих. Выявлено, что синтезирующая направленность репрезентации народнопесенного исполнительства в творчестве Илларики отражает тенденцию вторичности в современном функционировании народной песенности и осмысления фольклора как целостной, способной к обновлению системы, и одновременно как компонента системы мировой культуры.

Ключевые слова: *народнопесенное исполнительство, народнопесенная исполнительская парадигма, вокально-исполнительские приемы.*

Yu.I. Karchova, Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

INTERPRETATION TRENDS OF FOLK-SONG PERFORMANCE IN THE CONTEMPORARY ART SPACE OF UKRAINE

The article reveals the specific features of Illaria's folk-song performance (Kateryna Pryshchepa), shows the equality of functioning folk-song performance paradigm in the singer's creative work that demonstrates the storage of complex characteristic features and its national academic and pop modifications expressed in the stylistics of vocal and instrumental components. It was found that synthesizing orientation of folk-

song performance representation in Illaria's creative work reflects the tendency of the recurrence in modern functioning of folk song tradition and understanding folklore as an integral system capable of updating and at the same time as a component of a system of world culture.

Key words: *folk-song performance, folk-song performance paradigm, vocal and performance methods.*

Постановка проблеми. Зі здобуттям Україною незалежності національна художня культура відзначена суперечливими тенденціями глобалізації та націоналізації, «виключною особистістю мистецького осягнення світу — від звернення до найдавніших пластів музичного мистецтва (зокрема й українського) та збереження традицій — до найновіших сучасних постмодерних технологій, синтетичних шукань у напрямках хепенінгу та перформансу» [11, с. 156–157]. Одним із утілень таких тенденцій є творчість співачок Ілларії (Катерини Прищепи), М. Юрасової, А. Матвієнко тощо, котрі демонструють не тільки звернення до автентичних джерел як інституціональних чинників спадкоємності, збереження національної ідентичності. Відбиваючи різноманітні шляхи інтерпретації народнопісенного виконавства, варіативність його адаптації до нових соціокультурних умов, творчість співачок на рівні художньої практики актуалізує питання співвідношення інтернаціонального та національного начал, пов'язане загалом з проблемою самоідентифікації особистості, котра напружено шукає власне місце в сучасних культурних реаліях, позначених світоглядним плюралізмом.

Розмаїття синтезу традицій і новацій у творчості сучасних виконавиць народної пісні проблематизує порушені сучасною українською етномузикологією питання щодо специфіки механізмів і динаміки існування фольклору за умов сьогодення, його трансформації та рецепції у зв'язку з розширенням сфери функціонування [2, с. 86], а також зазначену Ю. Лошковим недостатню вивченість сучасного художнього процесу та відсутність «<...> узагальнюючих і переконливих мистецтвознавчих концепцій, які, у свою чергу, ще неможливі через недостатність часової перспективи» [6, с. 14], що зумовлює актуальність статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про наявність в українському етномузикологічному знанні потужної дослідницької лінії, спрямованої на осмислення специфіки народнопісенного виконавства й репрезентованої фундаментальними працями Ф. Колесси [5; 7], В. Гошовського [1], С. Грици [2], В. Осадчої [10] тощо. Проте, за нечисленними винятками [9], поза увагою науковців залишаються питання відтворення ознак народнопісенної виконавської парадигми в індивідуальній художній, зокрема сучасній, практиці, яка стисло висвітлена переважно в інтернет-мережі, що актуалізує дослідницький ракурс статті.

Мета статті — виявити особливості втілення характерних ознак народнопісенної виконавської парадигми та її поєднання з новітніми сферами засобів виразності у творчості Ілларії (Катерини Прищепи).

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчу місію співачка Ілларія визначає як збереження українського народнопісенного спадку, національних традицій і їх трансмісію у світову музичну культуру. Це пояснює тяжіння виконавиці до новаційної репрезентації автентики крізь призму етно-поп-року з одночасним долученням соулу, джазу, року та електронних звучань.

В альбомі «Вільна» (2010) є лише 2 народні пісні — «Чого ж мені сумно» та «Ой верше мій, верше», у перевиданні альбому 2013 р. народнопісенна складова була доповнена піснею «Цвіте терен».

У пісні «Чому ж мені сумно» народнопісенне виконавство постає в різних трактуваннях. Так, перший куплет демонструє стильову модуляцію від його народно-академічної модифікації (з напівприкритим звукодобуванням, опорним диханням, середнім імпедансом, рівним звучанням у різних регістрах, фонетичною «правильністю») до народнопісенної виконавської парадигми (горловий звук, напружена динаміка, висхідні глісандо, обривання звука). Її подальше домінування засвідчують також відкриті звукодобування, горизонтальна позиція співацького апарату, довільне дихання, вокалізація приголосних (яку Ф. Колесса вважав характерним прийомом артикуляції в народнопісенному виконавстві [7, с. 53]), введення додаткових приголосних і змістовно нейтральних, проте емоційно насичених фальцетних вигуків.

Одна з ознак народнопісенної виконавської парадигми — нівелювання меж між виконавцем та аудиторією, позиціонування виконавця як невід'ємної складової спільноти зокрема й завдяки експресивності виконання, яку О. Мурзина називає охоронцем і транслятором «творчих інтенцій середовища» [8, с. 43]. У виконанні Ілларією пісні «Чому ж мені сумно» емоційно-почуттєва єдність зі слухачами, збереження колективного досвіду та водночас вираження творчих інтенцій сучасності досягаються комплексом засобів: створенням містично-магічної атмосфери завдяки тембровій своєрідності інструментального супроводу, поступовим посиленням і послабленням експресії виконання, «звуковою інтенсивністю» [там само, с. 46]. Дієвим засобом створення «колективної особи» виконання є відтворення бек-вокалом показових для народнопісенного виконавства вигуків з ефектом «луни» та обривань звучання з одночасним висхідним глісандо.

Цікавим драматургічним прийомом є утворення своєрідного «кола» виконання — повернення до притишеної динаміки, прозорої фактури, та, головню, народно-академічної трансформації народнопісенної виконавської парадигми, а також її трансмісія в інший стильовий — естрадний — контекст. Це досягається завдяки інструментальному супроводу, який «об'ємністю» фактури, тривалим витримуванням гармонічних опор в електронному містичному звучанні, мікро-соло струнних у низькому регістрі водночас із безперервним магічним повторенням коротких ритмоформул у дзвінких ударних у комплексі також створює комунікаційну атмосферу єдності співачки й аудиторії.

Таким є стильове «коло» та драматургія й у піснях «Ой верше мій, верше» та «Цвіте терен» — від народно-академічної трансформації народнописенної виконавської парадигми (що в пісні «Цвіте терен» підкреслюється романсовою фактурою інструментального супроводу) до її втілення в первинному вигляді. У пісні «Ой верше мій, верше» це виявляється в поступовому переході до відкритого звукодобування, посиленні динаміки та значимості асарел'ного гуртового співу, уведенні додаткових приголосних, у пісні «Цвіте терен» — у посиленні значення мелізматичних прикрас, які перетворюють мелодику на імпровізоване мереживо, заміні напівприкритого звукодобування відкритим, підвищеному динамічному тонуці, насиченні мелодичного рельєфу вигуками та висхідними глісандо з обриванням звука й посиланням його «в далечінь». Повторюваність співачкою прийому стилістичного «коливання» між народнописенною виконавською парадигмою та її народно-академічною трансформацією, одночасність їх функціонування є характерними ознаками індивідуального стилю виконавства Іларії в альбомі «Вільна».

Альбом «13 місяців» (2013 р.) — прецедент звернення до найдавніших шарів обрядового фольклору крізь призму сучасності, зумовлений не тільки власними творчими пошуками співачки. Набагато ґрунтовніші причини звернення до цієї сфери національного духовного спадку зумовлені специфікою трансмісії — вилученням із автентичного середовища та професіоналізацією, що проблематизують питання його збереження у творчому, живо-му втіленні.

Сама виконавиця, зберігаючи традицію активної пасіонарної творчої позиції, притаманної видатним народним співачкам, декларує, що головне завдання в цьому альбомі — показати український фольклор стильним й елітарним, продемонструвати, що українська автентика — це містична енергія землі та цілковита гармонія з космосом [12].

Кожна з пісень альбому репрезентує різні модули сполучення шарів музичного мислення й варіантів народнописенної парадигми. Веснянка «Ой, ти жайворонку» демонструє одночасність синтезу народнописенної виконавської парадигми в бек-вокалі (відкритість звука, потужність динаміки, фальцетні обривання звучання, обривання слів, насиченість вигуками тощо) та її народно-академічної модифікації в партії солістки. Кришталева прозорість голосу Іларії семантично перегукується із прозорістю звучання сопілки — символом голосу жайворонка, природи, які відіграють визначальну змістовну роль у створенні діалогу «Людина-Природа». Веснянка «Вербовая дощечка» ілюструє інший діалог — стилів-епох музичного мислення. На сучасний естрадний супровід із доволі агресивними ритмами й тембрами (містичними електронними звучаннями) накладається вокальний шар архаїки. У партіях бек-вокалу та солістки він репрезентований елементами народнописенної виконавської парадигми — відкритим, горловим звучанням, уведенням додаткових приголосних, розмовними та фальцетними закінченнями — обриванням слів, емпатичними наголосами, що створюють ефект посилення виконавської експресії [9, с. 228], вигуками, дрібною

мелізматикою, динамікою на межі крику, які дослідники визначають як атрибутивні ознаки виконавства веснянок [4, с. 86].

Виняткова «потойбічна» ліричність русальної пісні «Проведу свою русалочку» зумовлена витонченістю виконавської манери солістки (з опорою на народно-академічну модифікацію народнопісенної виконавської парадигми), стриманістю динаміки, висхідними мікроглісандо наприкінці слів. Тривалі педалі-дзвони інструментального супроводу, що імітують звучання східних інструментів (інколи нетемпероване), та ефект «луни» між солісткою і бек-вокалом формують діалог культур, об'єднаних досягненням Природи як позачасового, вищого начала й уможливають проведення паралелей між світоглядними основами творчої позиції співачки та антеїзмом як ментальною засадою народнопісенного виконавства.

Синтез сучасного й одвічного, традиційного в трійській пісні «Й уберемо Куста» детермінований різними стильовими модусами інструментальної та вокальної лінії. Автентика представлена звучанням народних духових інструментів, зокрема соплковими награваннями, й специфікою вокалу. На відміну від попередніх, у пісні «Й уберемо Куста» солістка уникає народно-академічного звучання та звертається до широкого комплексу власне народнопісенних виконавських настанов — відкритого, горлового звучання, максимально інтенсивної динаміки, мелізматичного прикрашання фактично кожного звука, що утворюють атрибутивну для народного виконавства «мережаність» мелодики, введення додаткових приголосних, обривання звучання, «недомовляння» слів, висхідних вигуків тощо. Активність, «бітовість» інструментального супроводу з підкресленою значимістю перкусії є засобом перенесення автентичної вокальної лінії в сучасний контекст. Єднальним началом для діалогу «сучасне-вічне» стають виняткова експресивність, кордоцентричність, зануреність в акт виконавства, переймання ним, що є показовим як для народнопісенного виконавства, так і для сучасної масової музики, зокрема для джазу, соулу, стильових варіацій рок-музики тощо.

Купальська пісня «На Івана, на Купайла» — зразок «коливання» між народнопісенною виконавською парадигмою (переважно в партії бек-вокалу в приспівках), її народно-академічною та естрадною модифікаціями (у партії солістки й інструментальному супроводі), їх безпосереднього зіставлення в останньому куплеті, що завершується вигуками — висхідними глісандо.

З альбому «Вільна» фактично повністю перенесено виконавські інтерпретації ліричних пісень «Ой верше мій, верше» та «Цвіте терен», основані на «коливанні» між народнопісенною виконавською парадигмою та її народно-академічною модифікацією.

Жнивна пісня «Ой, літає соколоньку» — дивовижний мікс джазу (з активним «бітом», поліритмією перкусії та духових, імпровізацією труби, типовим прийомом «vaу-vaу») і народнопісенної стилістики солістки та бек-вокалу (з комплексом типових засобів виконавства).

«Колівання» між народнопісенною виконавською парадигмою й естрадною її модифікацією (підкресленою типовими естрадними ритмами

та функціями тембрів у супроводі) характеризує виконання весільної пісні «Кам'яна гора».

З її захоплюючою, імпульсивною темпераментністю максимально контрастують витримані в стилістиці народно-академічного виконавства колискові «Ой, спи дитя» (єдина в альбомі а capell'на пісня, ритмічним тлом якої є ледь чутне поскрипування колиски) та «Ой, ходять сон коло вікон».

Щедрівка «Ой, сивая тая зозуленька» ілюструє типове для виконавства Ілларії в альбомі «13 місяців» «коливання» між народнопісенною виконавською парадигмою, її народно-академічною модифікацією й водночас сферою сучасного музичного мислення, репрезентованого інструментальним супроводом, зокрема інтенсивністю ритміки та своєрідністю аранжування.

Колядка «Божа мати» не випадково є фіналом альбому. З одного боку, пісня завершує календарний цикл, з іншого — утілює ідею єднання спільноти та людства. Апеляція довічно значимих релігійних цінностей детермінує винятковий за масштабністю в синхронії та діахронії синтез культур, представлених знаками — звучанням академічного хору, органа, струнних і власне народнопісенним виконавством (у народно-академічній модифікації).

Альбом «Я жива» (2016 р.) — мікс естрадного та народнопісенного виконавства. Пісні альбому скомпоновані за принципом чергування різних виконавських модусів: пісні «Я жива», «Не відпускай», «Славянская колыбельная», «Ангели світла» співвідносяться з естрадною виконавською стилістикою, народнопісенну виконавську парадигму репрезентують «запозичені» з попередніх альбомів пісні «Цвіте терен», що демонструє й елементи народно-академічної модифікації виконавства, та «Кам'яна гора».

Цікавим виконавським нюансом, який уможливорює висновки щодо певного стильового й культурного плюралізму, є культурна «багатошаровість» альбому, детермінована національною нейтральністю пісень, виконаних в естрадній манері, та яскравістю вираження національного начала в піснях, виконаних у стилістиці народнопісенної виконавської парадигми. Єднальний концептуальний стрижень альбому — виняткова щирість виконавства Ілларії, сила вираження ліричних почуттів, притаманний народнопісенному виконавству загалом «спів душею», а також активна соціальна позиція, виражена в «Славянской колыбельной» та «Ангелах світла».

Спрямованість співачки на формування єдиного музичного простору доводить створення нею в межах проекту І. Закуса «Джаз-Коло», зокрема в концерті «Україна — наш дім» (на імпрезі 2014 р.) міксу культур, зумовленого синтезом різних модусів музичного мислення — від автентики (з тяжінням до традицій співу Західної України) до естради та імпровізаційного фрі-джазу. Первинно закладена у творчій позиції співачки, спрямованій на відродження національної духовної пам'яті в контексті сучасних культурних реалій, можливість такого глобального синтезу детермінована й онтологічно специфікою фольклору. Як зазначає С. Грица, «трансформація фольклорного зразка відбувається за принципом метонімії, тобто щоразу іншого вираження тієї ж ідеї, теми, сюжету за допомогою відмінних лексич-

них, музичних та інших засобів під впливом просторово-часового руху твору і відмінних модусів мислення середовищ, де твір адаптувався» [2, с. 18].

Синкретичність народнопісенного виконавства на позамузичному, контекстуальному рівні у творчості Ілларії відбивається в сценічному одязі, який тонко поєднує народні мотиви й новітні дизайнерські тенденції, зверненні до яскравих національних аксесуарів (вінки, намиста), стриманості та шляхетності пластики й іміджу.

Творча адаптація фольклору до інших модусів мислення, «середовищ» естрадної музики та джазу, яка репрезентована О. Дудар як звуження автентичного й розширення вторинного функціонування фольклору [3, с. 142], є однією з поширених сучасних тенденцій модифікування народнопісенного виконавства. Означена вторинність у творчості Ілларії виявляється в значимості засобів виразності, адекватних стилістиці естради та джазу (зокрема середній імпеданс, напівприкрите звукодобування, імпровізаційність на рівні ритму й мелізматики), рівноправності народнопісенної та естрадної компонент у різних альбомах, а також у практиці точного відтворення виконавських «версій» деяких пісень у різних альбомах, що нівелює імпровізаційну природу народної пісні.

Висновки. Творчість Ілларії, постаючи на рівні художньої практики як сучасне втілення ендogenous коду фольклору, «вільне волевиявлення талановитого індивідуума, що за сприятливих умов здатний до швидкої самореалізації» [2, с. 31], відбиває характерну тенденцію сучасного функціонування народнопісенної виконавської парадигми в синтезі з її народно-академічною та естрадною модифікаціями, у вільному їх чергуванні, взаємовпливові, репрезентації в контексті стильових мейнстримів сучасності (завдяки естрадній і джазовій забарвленості інструментального тла). Разом зі свідомою визначеністю творчої позиції співачки як місії зі збереження національного художнього спадку така трансмісія народнопісенного виконавства демонструє його особистісне осмислення та репрезентацію як невід'ємного елемента системи національної та світової культур, сфери єдиного духовного досвіду й водночас як цілісної (що доводить застосування співачкою прийому «коливання» між різними модифікаціями народнопісенного виконавства), здатної до насичення новачіями живої системи. Цю первинну життєвість народнопісенного виконавства відбивають його численні індивідуалізовані інтерпретації в розмаїтих поєднаннях із джазом, естрадною та рок-музикою у творчості А. Матвієнко (електронний етнопроект ANTONINA project), І. Червінської, Росави, гурту «ОНУКА» тощо, висвітлення специфіки яких становить перспективи подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Гошовський В. Українські пісні Закарпаття / В. Гошовський. — Львів : НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника, 2003. — 446 с.
2. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки / С. Грица. — Київ-Тернопіль : «Астон», 2002. — 236 с.

3. Дудар О. Обжинкові пісні Східного Поділля (за матеріалами експедиційних записів) / О. Дудар // Вісник Львівського ун-ту. Серія: Мистецтвознавство. — Львів : Вид-во Львів. націон. ун-ту ім. І. Франка, 2011. — Вип. 10. — С. 141–147.
4. Єфремов Є. Постові веснянки на Київському Поліссі / Є. Єфремов // Проблеми етномузикології : зб. наук. ст. Вип. 4. (упорядник О. І. Мурзина). — Київ : Видання НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. — С. 77–95.
5. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Ф. Колесса. — Київ : Вид-во «Наукова думка», 1970. — 592 с.
6. Лошков Ю. І. Рок-музика в Україні: ознаки періодизації / Ю. І. Лошков // Аркадія. — 2015. — № 1 (42). — С. 14–18.
7. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського; упоряд., вступ.ст., прим., пер. з пол. С. Й. Грици. — Київ : Музична Україна, 1995. — 432 с.
8. Мурзина О. Експресивний вимір музичного мислення в традиційній культурі / О. Мурзина // Проблеми етномузикології : зб. наук. ст. ; упорядник О. І. Мурзина. — Вип. 4. — Київ : Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. — С. 39–51.
9. Мурзина О. Сольна лірика лівобережної Наддніпрянщини: питання методики аналізу / О. Мурзина // Проблеми етномузикології : зб. наук. пр. ; упоряд. О. Мурзина. — Вип. 2. — Київ : Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. — С. 210–239.
10. Осадча В. М. Обрядова творчість фольклорних осередків історичної Харківщини: методичні матеріали до засвоєння і творчого втілення обрядової та народнопісенної культури / В. М. Осадча. — Харків : ХОЦІТ: Видавець Савчук О. О., 2010. — 136 с.
11. Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття / О. В. Уманець. — Харків : Регіон-інформ, 2003. — 192 с.
12. Інтернет-магазин «Наш формат» [Електронний ресурс]. — Режим доступу : nashformat.ua/catalog/muzyka_1/narodna_musyka/folk/audiodisk_13_misyatsiv_illaria. — Назва з екрана.

References

1. Hoshovskiy V. Ukrainski pisni Zakarpattia / V. Hoshovskiy. — Lviv : NAN Ukrainy, Lvivska naukova biblioteka im. V. Stefanyka, 2003. — 446 s.
2. Hrytsa S. Transmissiia folklornoi tradytsii: Etnomuzykologichni rozvidky / S. Hrytsa. — Kyiv-Ternopil : «Aston», 2002. — 236 s.
3. Dudar O. Obzhynkovi pisni Skhidnoho Podillia (za materialamy ekspedytsiinykh zapysiv) / O. Dudar // Visnyk Lvivskoho un-tu. Seriya : Mystetstvoznavstvo. — Lviv : Vyd-vo Lviv. natsion. un-tu im. I. Franka, 2011. — Vyp. 10. — S. 141–147.
4. Yefremov Ye. Postovi vesnianky na Kyivskomu Polissi / Ye. Yefremov // Problemy etnomuzykologii : zb.nauk. st. ; uporiadnyk O. I. Murzyna. — Vyp. 4. — Kyiv : Vydannia NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2009. — S. 77–95.
5. Kolessa F. M. Muzykoznavchopratsi / F. Kolessa. — Kyiv : Vyd-vo «Naukova dumka», 1970. — 592 s.

6. Loshkov Yu. I. Rok-muzyka v Ukraini: oznaky periodyzatsii / Yu. I. Loshkov // Arkadia. — 2015. — № 1 (42). — S. 14–18.
7. Muzychnyi folklor z Polissia u zapysakh F. Kolesytsya K. Moshynskoho; uporiad., vstup.st., prym., per.zpol. S. Y. Hrytsy. — Kyiv : Muzychna Ukraina, 1995. — 432 s.
8. Murzyna O. Ekspresyvnyi vymir muzychnoho myslennia v tradytsiinii kulturi / O. Murzyna // Problemy etnomuzykologhii : zb.nauk. st. ; uporiadnyk O. I. Murzyna. — Vyp. 4. — Kyiv : Vyd-vo NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2009. — S. 39–51.
9. Murzyna O. Solna liryka livoberezhnoi Naddniprianshchyny: pyttannia metodyk y analizu / O. Murzyna // Problemy etnomuzykologhii : zb. nauk. pr. ; uporiad. O. Murzyna. — Vyp.2. — Kyiv : Vyd-vo NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2004. — S. 210–239.
10. Osadcha V. M. Obriadova tvorchist folklornykh oseredkiv istorychnoi Kharkivshchyny: metodychni materialy do zasvoiennia i tvorchoho vtilennia obriadovoi ta narodnopisennoi kultury / V. M. Osadcha. — Kharkiv : KhOTsYT: Vydavets Savchuk O. O., 2010. —136 s.
11. Umanets O. V. Muzychna kultura Ukrainy druhoi polovyny XX stolittia / O. V. Umanets. — Kharkiv : Rehion-inform, 2003. — 192 s.
12. Internet-mahazyn «Nash format» [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu : nashformat.ua/catalog/muzyka_1/narodna_musyka/folk/audiodisk_13_isyatsiv_illaria. — Nazva z ekrana.

UDC 784.4.091(477)

Y. I. Karchova, Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

karchova80@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-5970-086X>

INTERPRETATION TRENDS OF FOLK-SONG PERFORMANCE IN THE CONTEMPORARY ART SPACE OF UKRAINE

The aim of this paper is to identify the characteristic features of the embodiment of the folk-song performance paradigm and its connection with new means of expression in Illaria's creative work (Kateryna Pryshchepa).

Research methodology is based on the guidelines of the system, musical and interpretative approaches and stylistic analysis that provides comprehensive coverage of Illaria's specific performance.

Results. The article reveals the specific features of Illaria's folk-song performance, maintaining her specific level of vocal style, synthesizing national academic and pop modifications representation in the context of mainstream contemporary styles (pop and jazz). The author shows the equality of functioning folk-song performance paradigm in the singer's creative work that demonstrates the storage of complex characteristic features and its national academic and pop modifications expressed in the stylistics of vocal and instrumental components. It was found that synthesizing orientation of folk-song performance representation in Illaria's creative work reflects the tendency of their recurrence in modern functioning of folk song tradition and

understanding folklore as an integral system capable of updating and at the same time as a component of a system of world culture.

Novelty. An attempt is made to analyze comprehensively Illaria's performance for the first time in Ukrainian musicology. The author suggests a new approach of modern folklore functioning relevant to the national ethnomusicology issues.

The practical significance. The results of the article can be used in performing and teaching practice to expand the complex of vocal techniques of folksong performers and deepening perceptions on the specific modern ways and modifications of folk-song performance.

Key words: *folk-song performance, folk-song performance paradigm, vocal and performance methods.*

Надійшла до редколегії 20.03.2017 р.

УДК 781.62.087.6:801.73

В. Ю. Кудрявцев, аспірант, ХНУМ імені І. П. Котляревського, м. Харків

ШЛЯХИ ГЕРМЕНЕВТИЧНОЇ РОЗШИФРОВКИ ІНТОНАЦІЙНО-ПОЕТИЧНИХ СИМВОЛІВ «ЖОВТНЕВОЇ ПОЕМИ» Ж. МАССНЕ

Здійснено порівняльний аналіз вокальних циклів «Квітнева поема» і «Жовтнева поема» Ж. Массне, який дозволив дійти висновку про їх можливе потрактування як своєрідного диптиху. Справжній масштаб образів-символів «Жовтневої поеми» стає зрозумілим під час розгляду їх як своєрідної «пари» стосовно попереднього опусу композитора в жанрі вокального циклу. Виявлено зовнішні (загальне жанрове ім'я, співвіднесеність із певною порою року) і внутрішні ознаки спорідненості (наскрізні музично-поетичні образи-смісли) між вокальними циклами композитора. Наявність взаємодіючих зовнішніх і внутрішніх ознак спорідненості дозволяє об'єднати вокальні цикли в цілісність, розвиваючи класичну тему музичного мистецтва — «Пори року».

Ключові слова: *вокальний цикл, поема, елегія, монологічність, одночастинність у циклічності, поема-елегія.*

В. Ю. Кудрявцев, аспірант, ХНУМ імени І. П. Котляревського, г. Харьков

ПУТИ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ РАСШИФРОВКИ ИНТОНАЦИОННО-ПОЭТИЧЕСКИХ СИМВОЛОВ «ОКТЯБРЬСКОЙ ПОЭМЫ» Ж. МАССНЕ

Осуществлен сравнительный анализ вокальных циклов «Апрельская поэма» и «Октябрьская поэма» Ж. Массне, позволивший сделать вывод об их возможной трактовке как своего рода диптиха. Подлинный масштаб образов-символов «Октябрьской поэмы» проясняется при ее рассмотрении как своеобразной «пары» по отношению к предыдущему опусу композитора в жанре вокального цикла. Выявлены внешние (общее жанровое имя, соотнесенность с определенным временем года) и внутренние признаки родства (сквозные музыкально-поэтические образы-смыслы) между вокальными циклами композитора. Наличие взаимодействующих внешних и внутренних признаков родства позволяет объединить вокальные циклы в целостность, развивающую классическую тему музыкального искусства — «Времена года».

Ключевые слова: *вокальный цикл, поэма, элегия, монологичность, одночастность в цикличности, поэма-элегия.*

V. Yu. Kudriavtsev, Postgraduate, I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv

HERMENEUTIC INTERPRETING THE INTONATION AND POETIC SYMBOLS OF J. MASSENET'S «THE OCTOBER POEM»

The author carries out the comparative analysis of the vocal cycle «The April Poem» and «The October Poem» by J. Massenet, that allows to make conclusions about it possible interpreting as a kind of a diptych. The true significance of the images and symbols of «The October Poem» becomes clear when considering it as a kind of

a «pair» for the previous opus of the composer in the genre of a vocal cycle. The paper identifies the external (the same genre name, correlation with the certain season of the year) and internal (permanent musical and poetic images- symbols) features of the similarity between the composer's vocal cycles. The availability of the interacting internal and external features of the similarity makes it possible to unite the vocal cycles developing the classical theme of the music art, namely «The Seasons of the Year».

Keywords: *vocal cycle, poem, elegy, monologicity, one-part structure in cyclicity, poem-elegy.*

Постановка проблеми. Вокальний цикл Ж. Массне «Жовтнева поема» має глибинний символічний зміст. Його розшифровка на основі осягнення тільки внутрішнього потенціалу циклу не дозволяє максимально повно збагнути властиву йому систему символічних змістів. Розкрити символіку досліджуваного циклу уможливить порівняльний аналіз подібних за тематикою, жанровою основою, інтонаційно-поетичною символікою творів композитора. Результативним у досягненні наукової мети розшифровки змісту «Жовтневої поеми» Ж. Массне є її вивчення в контексті творчості композитора, передусім на основі співвіднесення його змісту з попереднім поемно-вокальним опусом — «Квітневою поемою». Загальний тип образно-тематичного змісту дозволяє трактувати два цикли вокальних поем Ж. Массне як своєрідний диптих. Масштаб образів-символів «Жовтневої поеми» стає зрозумілим під час її розгляду як своєрідної «пари» стосовно попереднього опусу композитора в жанрі вокального циклу.

Мета статті — визначити сутність інтонаційно-поетичних символів «Жовтневої поеми» Ж. Массне.

Методи дослідження — герменевтичний підхід, порівняльний аналіз, аналіз інтонаційної драматургії.

Виклад основного матеріалу дослідження. П'ять років розділяють два «поемні» вокальні цикли Ж. Массне, написані на вірші сучасників композитора — весняний «Квітнева поема» (1866, на вірші А. Сильвестра, 1837–1901) та осінній «Жовтнева поема» (1871, на вірші П. Колліна, 1843–1915). Усупереч тимчасовому розриву, як і зверненню до віршів різних поетів, між весняною й осінньою поемами Ж. Массне існують незримі, але міцні зв'язки, про що свідчить немало зовнішніх і внутрішніх ознак. До зовнішніх належать надане композитором вокальним циклам загальне жанрове «ім'я» — поема, означена співвіднесеність із певною порою року — весна в першому випадку й осінь — у другому. Внутрішні ознаки міжциклічної єдності визначають наявність у змістовно-смысловій «площині» творів ознак, що свідчать про приховану спорідненість. Якщо в першому вокальному циклі композитор представляє справжнє царство емоцій, яке перетворюється в результаті усвідомлення ліричним героєм втраченого кохання, то в другому вихідним началом є розум, що воскрешає пам'ять серця про минуле. До внутрішніх ознак єдності належать і ті наскрізні музично-поетичні образи-смысли, що переходять з одного циклу в інший. «Жовтнева поема» постає як спогад лі-

ричного героя циклу про Квітневі муки кохання. Наявність взаємодіючих зовнішніх і внутрішніх ознак спорідненості дозволяють об'єднати вокальні цикли в певну цілісність, яка розвиває класичну тему музичного мистецтва — «Пори року». «Квітнева» й «Жовтнева» поеми утворюють своєрідну образно-змістовну «пару», диптих, предметом опису кожної з частин якого є певна пора року, яку трактують поети й композитор як відображення стану душі ліричного героя вокальних циклів. Об'єднуючий фактор — наявність єдиного ліричного героя, котрий немовби «перейшов» з весни в осінь, з одного життєвого й вокально-поетичного циклу — в інший, зберігши гостроту душевних переживань, надію на відродження світу, відновлення колишнього кохання та гармонії у власній душі.

Авторське жанрове визначення, що об'єднало вокальні цикли, свідчить про спільність поемного типу вокально-інструментального висловлювання, оснований на принципі романтичної монологічності. У вокальних циклах наявні загальні принципи організації: номерна структура взаємодіє з безперервністю наскрізного розвитку почуттів героя, пов'язаних з ними інтонаціями символів, що зумовлює своєрідний спосіб прояву поемної драматургії, яка полягає у взаємодії одночастинності й циклічності. Якщо в симфонічній поемілістівського типу переважає одночастинність, яка містить елементи циклічності [1, с. 8], то у вокальних поемах Ж. Массне домінує циклічність з ознаками монологічності. Необхідно відзначити еволюцію взаємодії циклічності та одночастинності у вокальних поемах Ж. Массне. Якщо в першій вокальній поемі перериви між її складовими мали формо- і смислоутворююче значення, то в другій композитор мінімізує «паузи» між поемними монологіями привнесенням у зону функціонування попереднього номера ключових знаків і тактового розміру наступного номера. Так виникає своєрідний ефект *attacca*, формально непомічений у нотному тексті.

Про монологічність поемних вокальних циклів свідчить інша загальна для них ознака. Відповідно до авторського жанрового визначення, аналізовані твори циклічної форми (вокальні цикли) композитор трактує як поеми єдиної монологічної будови. Подібно до гомерівських зразків жанру, кожна з вокальних поем Ж. Массне складається з номерів поемної структури. Розвиток гомерівської традиції в трактуванні поеми сприяє обґрунтуванню взаємодії циклічності й одночастинності (одночастинності в циклічності) вокально-фортепіанних творів Ж. Массне.

«Квітнева» та «Жовтнева» поеми Ж. Массне мають певні загальні принципи композиторської інтерпретації поетичного тексту попри те, що написані в різні періоди творчості композитора, котрий звернувся до віршів різних поетів. З-поміж загальних принципів композиторської інтерпретації поетичного тексту вокальних поем Ж. Массне — оперування лаконічними словесними образами-сміслами, що набувають інтонаційних аналогів у процесі розгортання музичної драматургії. Змістовно-символічний потенціал, властивий поемним образам-сенсам, які об'єднують поетичний і музичний тексти, розкривається поступово, безперервно збагачуючись і трансформуючись під час просування циклічних концепцій до фінального «акорду».

Розкриттю образів-сміслів вокальних циклів сприяють: метод наскрізної драматургії, що передбачає безперервне становлення й переосмислення вихідних значень; арочна драматургія, за допомогою якої здійснюється зв'язок між різними етапами розвитку циклу; логіка ретроспективного мислення. Просторово-часова дистанція між первинними та фінальним значеннями єдиного способу-сенсу дозволяє в результаті визначення фаз його становлення усвідомити набуту ним під час розвитку багатовимірність. Ретроспективність мислення композитора, що допомагає на основі накреслення уявної арки, «прокресленою» від Постлюдії до Прелюдії, *postfactum* наповнити початкові образи-смісли вокальних циклів різноманітним змістом. У наданні початковим образам-сенсах тієї багатовимірності, яка набута в результаті розвитку музичної драматургії, й водночас збереження фінальному номері вихідних значень, закладено основи виконавської драматургії інтерпретації вокальних циклів Ж. Массне. Приклад становлення змісту одного з образів-сміслів «Жовтневої поеми» від Прелюдії до Фіналу — збагачення композиторського трактування вихідної елегійної інтонами. Наявний у ній стан м'якого солодкого пробудження ліричного героя поступово доповнюється почуттям жалю, викликаного спогляданням минушої краси. У сфері інтонаційної драматургії процес перетворення змісту інтонами пов'язаний з перетворенням октавної елегійної інтонами на речитатію на одному звуці, що супроводжується вигуком «На жаль!».

Вокальні цикли Ж. Массне в жанрі поеми об'єднує система загальних смислообразів: сон і пробудження; жаль з приводу завершення весни й кохання; атмосфера прощання — милування минущою красою; утрачені ілюзії кохання; близька до середньовічної сакральність трактування троянди як символу абсолютної краси; рок, що втручається в утопію почуття кохання, знищуючи його; сумнів, меланхолія, які супроводжують безумство кохання ліричного героя; відображення як спосіб бачення світу. Осінь «Жовтневої поеми» насичена пам'яттю весняних днів «Квітневої поеми» — «ніжної пори року» (середина № 1; перший розділ і фінал № 2), передчуттям прийдешніх морозів (закінчення 1 і початок другого розділів № 2, початкова будова № 3). Очікування зими в «Жовтневій поемі» містить надію на повернення весни; Поема осені поховала в собі «мертві весни», вона — підготовка весни. Весна, яка виникає в холоді осені й очікуванні майбутньої зими, символізує безсмертне Кохання, нетлінний образ Прекрасної Коханої, поетичним символом якої є нев'януча краса, зосереджена в образі троянди, що віцїліла всупереч холодам.

Зменшення кількості частин у вокальному циклі «Жовтневої поеми» порівняно з «Квітневою» поемою з 8 до 5 частин дозволяє дійти висновку щодо концентрації змісту близького за символікою образного сенсу. Так скорочуються колись пережиті в реальному часі-просторі переживання й пам'ять (спогади) про нього, що наповнюють разом з усвідомленням нових емоцій і подій душу ліричного героя. Скорочення кількості частин циклу вказує на прагнення композитора в другому циклі досягти більшої єдності почуття, порівняно з контрастно організованим першим.

Арочний принцип структури твору дозволяє трактувати фінальний № 5, оснований на музичному матеріалі Прелюдії, як завершальну «Жовтневу поему» Постлюдії. Надання заключному номерові постлюдії функції вможливлене виявити спільність між «Квітневою» і «Жовтневою» поемами Ж. Массне на рівні не тільки образної драматургії, а й процесів формоутворення та драматургічної ролі частин у циклі.

Вокально-інструментальна Прелюдія містить інтонаційно-поетичні символи, значення яких можна визначити в контексті музичної символіки Ж. Массне. Поряд з «Квітневою поемою», розшифрувати зміст світу «Жовтнева поема» допомагає один зі знакових творів композитора. Триразово повторена у фортепіанному розділі Прелюдії початкова інтонація (хід на висхідну октаву «d — d») являє собою переосмислену автоцитату з віолончельної (а потім і вокальної) «Елегії». Виявлення прообразу свідчить про початкову елегійність вокального циклу, яка зумовлює його подальшу музичну драматургію, дозволяє обгрунтувати жанрове визначення Прелюдії, пов'язавши його з елегією. Інтонаційно-жанрова символіка елегії — траурного жанру — надає Прелюдії, як і всій вокальній поемі Ж. Массне, відповідного характеру, з гостротою збереженого ліричним героєм циклу пам'яті про дороге його серцю минуле кохання. Наступні інтонаційні звороти фортепіанної Прелюдії в жанрі елегії (Прелюдії-Елегії) також містять «відсилання» до елегійного «адресата», хоча й виражені в дещо завуальованому вигляді. Інші за октавним злетом секундові зітхання, хоча й не мають в Прелюдії точного зв'язку з оригіналом, сприяють розвиткові того стану жалю, переживання розлуки, що притаманні й віолончельному прообразові. Крім того, як і у віолончельному символі глибинного душевного переживання, у Прелюдії до вокальної Поєми спостерігається тривалий, поступовий низхідний зворот, який зрештою охоплює ундециму (d першої октави — g другої октави).

На основі виявлених інтонаційно-поетичних зв'язків «Жовтневої поєми» з «Елегією» Ж. Массне можна дійти висновку щодо жанрової специфіки вокального циклу: його трактування як єдності поєм слід доповнити їх трактуванням як елегій у загальноциклічній елегійній єдності. Якщо поема являє собою деклароване композитором авторське жанрове «ім'я», то елегія — приховане жанрове, визначити яке можливо в результаті герменевтичного аналізу. Вокальний цикл набуває значення поєми-елегії, структурними одиницями якої є малі поєми-елегії.

Виявлення елегійної складової в жанровій структурі «Жовтневої поєми» дозволяє здійснити уявну екстраполяцію властивого їй типу змісту на попередній вокальний цикл — «Квітневу поему». Зважаючи на властиві циклу загальні смислові й формотворчі ознаки, ізоморфне трактування жанру вокальної поєми, слід гіпотетично припустити: першим з двох «тимчасових» циклів Ж. Массне також характерний прихований елегійний сенс, що дозволяє і «Квітневу поему» трактувати як поему-елегію, яка складається з малих поєм-елегій.

Таким чином, кожна поема-елегія як жанрова складова двох вокальних циклів є своєрідним фрагментом єдиного вокального диптиха. Так, у пізньоромантичних вокальних циклах Ж. Массне втілена така спільна риса романтичного мистецтва, як «відтворення абсолюту через вінок фрагментів, між якими виникають зв'язки позатекстового типу, — у нескінченній мелодії, генезис якої полягає в романтичній мініатюрі, що осмислює фрагмент абсолюту» [4, с. 11]

Проведення елегійної теми в заключному (№ 5) циклі надає йому, як і «Квітневій поемі», ознак обрамлення, «рамкової» (або арочної) конструкції. Це означає, що між двома вокальними циклами в жанрі поеми існують не тільки образно-драматургічні, а й структурні зв'язки. Композитор подає у своєрідній елегійній «рамці» драму почуттів героя, сповнену спогадами про колишнє кохання й надіями на її відродження. Виявлені жанрові елементи елегії дозволяють дійти висновку: «Квітнева» й «Жовтнева» поеми Ж. Массне мають той «величезний емоційний діапазон», який сформував «свого героя — Людину Елегійну, що відкриває глибини своєї душі» [2, с. 6].

Аналогічним до «Квітневої поеми» принципом оформлення авторською задуму «Жовтневої поеми» є надання музичним інтонаціям символічного значення, яке дедалі більше проявляється з розвитком любовної драми. Оскільки музично-поетичні образи-сенси вокальних поем Ж. Массне характеризуються поступовим становленням змісту, їм властиві «просторово-часова координованість», здатність «моделювати не тільки простір і час, але й змістові структури музичного твору, пов'язані зі свідомістю людини» [3, с. 7].

Переломне значення в структурі та змісті циклу належить центральному — № 3. У ньому відбуваються відродження кохання, зустріч з Прекрасною Коханою, краса якої подібна до троянди. У кульмінації циклу найяскравіше проявляється його ключова ідея — відродження минулої весни.

№ 4 — яскрава алюзія до Прелюдії до «Квітневої поеми», що містить весняний пейзаж душі.

№ 5 — болісна втрата весняних ілюзій, подібна до загибелі весняних птахів, які випадково «влетіли» в зиму, смерть бажань, надій героя. Як і у «Квітневій поемі», «Жовтнева поема» має трагічний фінал. Про фінальну функцію № 5 свідчить заключний розділ, що становить підбиття ліричним героєм життєвих підсумків, що охоплюють і мікрокосм «Квітневої поеми». Подібно до того, як ліричний герой «Квітневої поеми», всупереч руйнуванню кохання, залишається вірним йому, так і осінній мандрівник «Жовтневої поеми» вірний своєму коханню.

Слід підкреслити роль теми пам'яті, спогадів, яка спрямовує логіку розвитку вокального циклу «Жовтневої поеми»: пам'ять відсилає героя до спогадів про кохання, пережите та втрачене ним у минулому, у «Квітневій поемі». Пережите на зорі юності стає «джерелом спогадів» для змушеного героя, котрий утратив кохання.

У результаті під час вивчення музично-поетичного тексту «Жовтневої поеми» постійно виникають своєрідні алюзії, «відсилання» до «Квітневої

поєми» за допомогою дії складноорганізованих асоціацій на тему воскресіння «померлих спогадів».

Якщо перший поемний вокальний цикл завершувало відчуття смертного часу, що «наздоганяє» героя, котрий опиняється все-таки не стільки біля фатальної межі, скільки відчуває, крім власної волі, надію на відродження, то другий поемний цикл розпочинає сцена солодкого пробудження думок, розуму — рятівного повернення до життя, зцілення від тривалого забуття воскресінням спогадів минулого. Зважаючи на цей контекст, минуле, яке воскресло, своєрідним *Credo* ліричного героя «Жовтневої поеми» є та «повінь почуттів», яку було пережито в дні минулої весни.

Об'єднують поемні вокальні цикли й деякі ознаки структурної організації. Кожен вокальний цикл як поемну цілісність визначають сольні ліричні висловлювання, супроводжувані спогляданням природи роздумів на теми кохання, прощання та надії на повернення почуття, насиченість наскрізними поетичними смислообразами, лейтмотивами, що зазнають пересемантизації в процесі розвитку.

Глибинні смислові зв'язки між вокальними циклами дозволяють трактувати поеми як своєрідний диптих. «Квітнева» й «Жовтнева» поеми постають як частини диптиха, які взаємодоповнюють одна одну, вокальні цикли розрізняються за багатьма ознаками, зокрема структурно-організаційними.

Привертає увагу й певна структурна спільність циклів. Так, кожен із них розпочинається прелюдією, яка стає джерелом подальшої драми станів, що набуває вираження в інтонаційній драматургії, системі лейтмотивів, які в процесі розвитку пересемантизуються. Наявність наскрізних музичних і поетичних образів зумовлюють поемну єдність циклу.

Водночас, слід указати на деякі відмінності в трактуванні прелюдії в обох циклах. Якщо в першому з них Прелюдія подається під номером 1, то в другому композитор не нумерує. Однак наявність або відсутність нумерації Прелюдії не означає зміну її функції в циклах. І в першому, і в другому разі Прелюдія відіграє роль своєрідного Пролога, у якому сконцентровані ті музично-поетичні ідеї, які в подальшому набудуть становлення й перетворення.

Поряд зі спільністю функцій, властивих Прелюдії як прологу подальшої поемної дії, між ними існують певні відмінності. Це стосується як трактування вокального голосу, так і безпосередньої структури Прелюдій. Якщо в першому випадку композитор використав декламацію, то в другому — нотований речитатив.

Висновки. Визначені ознаки зовнішньої та внутрішньої подібності дозволяють розглядати вокальні поеми «Квітнева» й «Жовтнева» Ж. Массне як метацикл. На основі порівняльного аналізу двох вокальних поем Ж. Массне визначено спільне та відмінне в трактуванні принципів циклічності й одночасності. Глибокі цезури між номерами, актуальні для «Квітневої поеми», у «Жовтневій» долаються за допомогою підготовки наступної частини на основі попередньої (розміщення в її закінченні відповідних ключових знаків). Взаємодія принципів наскрізної драматургії й но-

мерної структури в «Жовтневій поемі» пов'язана з превалюванням ознак одночастинні в циклічності. Вокальний цикл постає як поема наскрізної будови, що відповідає жанровому визначенню вокального циклу, який позицією поемну єдність. Циклічність в одночастинності — жанрова ознака поеми — переосмислена у вокальному циклі Ж. Массне, для якого домінуючою є одночастинність у циклічності.

Список використаних джерел

1. Золотарьова Н. С. Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Н. С. Золотарьова ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2013. — 17 с.
2. Курчанова О. В. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів XIX–XX ст.) : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / О. В. Курчанова ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2005. — 17 с.
3. Ніколаєвська Ю. В. Символ дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Ю. В. Ніколаєвська ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2004. — 18 с.
4. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореф. дис. ... док. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / О. Г. Рощенко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2006. — 33 с.

References

1. Zolotarova N. S. Reminiscences F. Listza: teoriia zhanru : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 — muz. mystetstvo / N. S. Zolotarova ; Khark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv, 2013. — 17 s.
2. Kurchanova O. V. Elehiia v muzytsi: dosvit zhanrovoho modeliuвання (na materialii tvoriv rosiiskykh ta ukrainskykh kompozytoriv XIX–XX st.) : spets. 17.00.03 — muz. mystetstvo / O. V. Kurchanova ; Khark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv, 2005. — 17 s.
3. Nikolaievska Yu. V. Symvol dzerkala v muzytsi: vid metafory do metafizyky obrazu : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 — muz. mystetstvo / Yu. V. Nikolaievska ; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Tchaikovsky. — Kyiv, 2004. — 18 s.
4. Roshchenko O. H. Dialektyka mifolohemy i nova mifolohiia muzychnoho romantyzmu : avtoref. dys. ... dok. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 — muz. mystetstvo / O. H. Roshchenko ; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Tchaikovsky. — Kyiv, 2006. — 33 s.

UDC 781.62.087.6:801.73

V. Yu. Kudriavtsev, Postgraduate, I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv

HERMENEUTIC INTERPRETING THE INTONATION AND POETIC SYMBOLS OF J. MASSENET'S «THE OCTOBER POEM»

The aim of this paper is to identify the essence of the intonation and poetic symbols of J. Massenet's «The October Poem».

Research methodology. The author uses the hermeneutic approach, comparative analysis, intonation drama analysis.

Results. The comparative analysis of the vocal cycle «The April Poem» and «The October Poem» by J. Massenet makes it possible to draw a conclusion about their possible interpreting as a kind of a diptych. The true significance of the images and symbols of «The October Poem» becomes clear when considering it as a kind of a «pair» for the previous opus of the composer in the genre of a vocal cycle. The paper identifies the external (the same genre name, correlation with the certain season of the year) and internal (permanent musical and poetic images- symbols) features of the similarity between the composer's vocal cycles. The availability of the interacting internal and external features of the similarity makes it possible to unite the vocal cycles developing the classical theme of the music art, namely «The Seasons of the Year». The features of external and internal similarity that have been shown allow considering J. Massenet's vocal poems «The April Poem» and «The October Poem» as a vocal cycle.

Novelty. The comparative analysis of J. Massenet's vocal poems proves similarity and differences in interpreting the principles of cyclicity and one-part structure. Deep caesuras between the parts of the «The April Poem» are overcome in «The October Poem» by preparing the next part from within the preceding one. The interaction of the principles of pass-through drama and the structure of separate parts in the «October Poem» is associated with the prevalence of features of one-part structure in cyclicity. This vocal cycle has the form of the poem with a pass-through structure, which corresponds to the genre name of the vocal cycle in which the poem unity is presented.

Keywords: *vocal cycle, poem, elegy, monologicity, one-part structure in cyclicity, poem-elegy.*

Надійшла до редколегії 03.04.2017 р.

■ УДК 113/119: [792.54:782.1] (510)

Лі Мин, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

СЕМАНТИКА ПОНЯТТЯ «ЮАНЬ» У КИТАЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Розглянуто проблеми китайської традиційної філософії. Виявлено семантику поняття «юань» у контексті давньокитайської філософії, релігії, космології. Висвітлено специфіку прояву «юань» у музичній сфері. Проаналізовано виконавські аспекти екстраполяції «юань» у китайському вокальному мистецтві. Ця проблематика досліджується на прикладі пекинської опери (цзинцзюй).

Ключові слова: *поняття «юань», символ, філософія, музичне мистецтво, пекинська опера, вокальне виконавство.*

Ли Мин, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

СЕМАНТИКА ПОНЯТИЯ «ЮАНЬ» В КИТАЙСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Рассмотрено проблемы китайской традиционной философии. Выявляется семантика понятия «юань» в контексте древнекитайской философии, религии, космологии. Освещается специфика проявления «юань» в музыкальной сфере. Анализируются исполнительские аспекты экстраполяции «юань» в китайском вокальном искусстве. Эта проблематика исследуется на примере пекинской оперы (цзинцзюй).

Ключевые слова: *понятие «юань», символ, философия, музыкальное искусство, пекинская опера, вокальное исполнительство.*

Li Ming, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE SEMANTICS OF THE «YUAN» CONCEPT AND ITS MANIFESTATION IN THE CHINESE MUSIC ART

The article deals with the issues of traditional Chinese philosophy. It demonstrates the semantics of «yuan» concept in the context of the ancient Chinese philosophy, religion and cosmology. The nature and specific features of representing «yuan» in music are presented. The performance aspects of extrapolating «yuan» in the Chinese vocal art are analyzed. These issues are explored through the example of the Beijing opera (jingju).

Key words: *«yuan» concept, symbol, philosophy, music art, Beijing opera, vocal performance.*

Постановка проблеми. Однією з основоположних тенденцій сучасної мистецтвознавчої та культурологічної думки є інтерес до взаємодії східної та західної цивілізацій, зумовлений сучасними глобалізаційними процесами. У цьому контексті важливу роль відіграє проблематика, пов'язана з китайським мистецтвом і культурою.

Існує зокрема немало праць, у яких розглядаються проблеми становлення та розвитку музично-драматичного театру Піднебесної. Утім, чис-

ленні аспекти, що стосуються дослідження китайської культури та мистецтва, дотепер не висвітлено у вітчизняному музикознавстві й культурології. Однією з таких проблем є семантика поняття «юань» та його специфіка в китайському музичному мистецтві.

Мета статті — визначити семантику поняття «юань» у контексті давньокитайської філософії та релігії, висвітлити особливості його екстраполяції в музичному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика, пов'язана з осягненням китайської культури й мистецтва, її історії та семантики, дедалі більше актуалізується в сучасній світовій науковій думці. Серед досліджень, присвячених специфіці китайської культури та філософії, слід назвати праці А. Кобзева та В. Малявіна; В. Малявін у своєму фундаментальному дослідженні «Китайська цивілізація» [5] виявляє особливості становлення й розвитку китайської культури, історично сформованих філософсько-релігійних та космологічних уявлень. Коло дослідницьких інтересів синологів А. Кобзева зосереджено переважно в таких галузях, як китайська філософія, нумерологія, символіка тощо. У галузі мистецтвознавства відзначимо також статтю М. Рудової «Китайське мистецтво» [7], у якій висвітлено процеси формування в Піднебесній різних видів мистецтва (архітектура, скульптура, живопис тощо).

Виявити семантичну специфіку музичного мистецтва Китаю допомогли фундаментальні наукові праці видатних музикознавців Р. Грубера, В. Шестакова, Г. Шнеєрсона, у яких визначено характерні особливості традиційної китайської музики, етико-космологічну символіку китайської музичної естетики тощо. Специфіка національного оперного мистецтва Китаю ґрунтовно розкрита в численних наукових розвідках відомого китайського музикознавця Тянь Чжи Піна, присвячених вокальному виконавству в контексті славнозвісної пекінської опери (цзінцзюй).

Виклад основного матеріалу дослідження. Символіка, як елемент абстракції, — важлива складова китайської культури. Кожне поняття чи категорія китайської філософії, релігії, мистецтва має закладене окреме символічне значення, котре допомагає розкрити особливості їх глибинного змісту. Одним з таких філософських понять є «юань» (— уан) (з кит. — «коло», «юань де» (的 — уан де) — «круглий», «округлений»).

У китайському енциклопедичному словникові «Цихай» надано різні трактування цього поняття: «У китайській філософії «юань» ототожнювалося з цілісністю, повноцінністю, безмежністю, а також з постійним світовим кругообігом; у математиці «юань» означало намальоване коло, центр якого позначений крапкою; в уявленнях китайського народу «уан» асоціювалося з округлою формою, котра нагадує м'яч» [12, с. 4425] (*переклад мій — Лі Мін*).

Згідно з давньокитайськими філософсько-релігійними вченнями, а також іншими містичними теоріями, «юань» ототожнювалося з поняттями гармонії й щастя, останнє водночас означало цілісність та повноцінність. Так, у даосизмі існує теорія п'яти першоелементів (земля, вода, вогонь, залі-

зо, дерево), які разом утворюють цілісне коло — «уауп». Завдяки постійній взаємодії, що відбувається між елементами, у всесвіті панує рівновага, а людина, котра є мікрокосмосом всесвіту, зберігає свою духовну й фізичну гармонію. Саме духовна та фізична гармонія роблять людину по-справжньому щасливою, а її життя — повноцінним.

У китайській космологічній символіці принципово важливе значення надається символу *інь* та *ян*, про який ідеться в одному зі стародавніх традиційних писемних канонів — «Шицзин». Цей символ означає єдність протилежностей *ян* (активне чоловіче начало) та *інь* (пасивне жіноче начало). Саме на ньому акцентується, оскільки він стосується онтологічних, аксіологічних та гносеологічних питань, що безпосередньо пов'язані з розумінням навколишнього світу. Протилежності *інь* та *ян* утворюють коло, котре поділяється на вісім рівних частин — триграм. Згідно з даоським ученням, коло обертається, перебуваючи в постійному русі — коловороті. В. Малявін зазначає: «Изобретенные, по преданию, прародителем человечества Фу Си, триграммы выражали основные типы связи инь и ян, а также «трех сил» мироздания — Неба, Земли и Человека. Графически система триграмм являет собой круг — еще один символ мирового круговорота в пространстве и времени. В любом случае круг восьми триграмм являл образ священного пространства, благодатной полноты бытия» [5, с. 301–302].

У цьому контексті взаємодії єдності протилежних джерел буття доцільно звернутися до одного з феноменально-парадоксальних тверджень даоського вчення, сутність якого полягає в такому вислові: «Великий квадрат не має кутів». Це твердження підкреслює ідею необмеженості дао як вищої духовної сили, першооснови всього буття на Землі. Утім, відсутність кутів означає коло. Отже, можна зазначити, що в даосизмі символ кола посідає значне місце, ототожнюючись з постійним світовим рухом та безмежним абсолютном.

Виявлення змісту поняття «юань» потребує звернення до стародавніх космологічних теорій китайської філософії. Саме «юань» традиційно ототожнювалося з небесною величчю (геометричне коло символізувало чуттєво-буттєве розуміння Неба). Так, китайський король Лю Ань, котрого називали Хуай Нань Ваном, у своїй книзі «Хуай Нань Цзи» (II ст. до н. е.) одним із перших обґрунтував теоретичні припущення щодо форм, котрими наділені небо та земля. Лю Ань зазначав: «Небо має форму кулі, а Земля є квадратною. «Юань» символізує Небо» [4, с. 102] (*переклад мій — Лі Мін*).

Згідно з іншим космологічним ученням, за яким закріпилася назва «вчення про небесні сфери» (*хунь тянь шо*), Небо мало форму «курячого яйця», а Земля, розташовуючись у центрі всього всесвіту, походила на «курячий жовток». Земля немов «плавала» у світовому просторі, а Небо, у свою чергу, підтримувало її завдяки випарам, які утворювалися на земній поверхні.

Окрім традиційних космологічних учень, існували й теоретичні припущення, що стосувалися небесної та земної форм. Так, видатний китайський філософ і математик Чжао Цзюньцин (III ст. до н. е.) прагнув до-

вести таке положення: «Вещи бывают либо круглые, либо квадратные, а числа — четные и нечетные. Движение Небес соответствует кругу, его числа нечетные. Покой Земли соответствует квадрату, его числа четные. Сие относится к взаимодействию инь и ян и не имеет отношения к форме Неба и Земли. Небо нельзя видеть. Землю нельзя охватить взором. Как же можно говорить, что они представляют собой круг и квадрат?» [5, с. 318].

У релігійно-міфологічних віруваннях китайського народу Небо (Тянь) ототожнювалося з вищим верховним божеством, джерелом життя на Землі. Китайці вважали, що Небо впливає на долю людей, оскільки здатне піклуватися про них або навпаки — карати за скоєні вчинки та негативні справи.

Імператора (*хуан ді*) вважали найнаближенішою людиною до небес, тому за ним закріпився титул «Син Неба». Відповідно до такої світоглядної аксіоми, китайський філософ, основоположник даосизму Лао-цзи, стверджував: «Государь следует небу, небо следует дао, а дао вечно» [13, с. 129]. В одному з філософських писемних текстів конфуціанства — «Луньюй» (V ст. до н. е.) — возвеличувався легендарний імператор Ді Яо (2353 — 2234 рр. до н. е.), котрого китайський народ уважав напівлюдиною, напівбогом: «Каким великим государем был Яо! Как он возвышен, величав. Велико только Небо, и только Яо подражал ему. Как он необъятен! Как велики, возвышенны его свершения! Как лучезарна им предначертанная просвещенность!» [3, с. 9–10].

Небо є однією з основоположних категорій китайської філософії та культури, котра ототожнюється з верховним божеством, вищою природною силою й головним природним началом у людській душевності. Таким чином, у давньокитайських філософсько-релігійних ученнях та космологічних теоріях між поняттями «юань» та Тянь існує існий взаємозв'язок.

Подібні символічні уявлення щодо Неба та кола можна виявити й у західній культурній традиції, зокрема народній, яка, згідно зі словами Л. Суярко, «сохранила в себе дохристианские воззрения, с кругом связана идея неба, идея цикличности бытия» [8, с. 73]. У вченнях давньогрецьких філософів Небо асоціювалося з такими поняттями, як вічність, безмежність, надійність і непорушність. Так, Платон, розмірковуючи над темою людських відносин та кохання, надавав перевагу не «тимчасовому» земному (до людини, науки та мистецтва), а вічному коханню: «Нет, уж если что любить, то давайте любить что-нибудь более твердое, более надежное, более устойчивое. И если к чему иметь любовное влечение, вот эту самую безумную страсть к порождению, то уж лучше тогда любить вечное и неизменное, вступать в брак с идеальным и страстью увлекаться чем-то бессмертным и небесным» [9, с. 215].

Розглянемо поняття «юань» з позицій китайської нумерології — учення, основою якого є дослідження чисел, а також розкриття закладеного в них символічного сенсу. На думку багатьох дослідників-китаєзнавців, нумерологія має тісний зв'язок з китайською класичною філософією та космологією.

Один із фахівців у цій галузі — відомий радянський синолог А. І. Кобзев — у науковій праці «Учение о символах и числах китайской классической философии» [2] підкреслював взаємодію між китайською космологією та числовою системою, висвітлюючи їх символічне значення: «Специфической особенностью китайских космогонических систем и соответствующих им космологических структур была их тотальная числовая оформленность. В результате каждому числу натурального ряда в пределах десятки, а также некоторым последующим числам были поставлены в соответствие определенный этап космогенеза и определенная космологическая структура. Нулевой, доструктурный уровень, предьсторический уровень осмыслялся в категориях «беспредельное (предел отсутствия-небытия)» (у цзи), «хаос» (хунь-дунь), «смутно-неясное» (хуан-ху)» [2, с. 94]. Смутне й незрозуміле тут означає хаос, який, за китайськими космологічними уявленнями, є першоосновою всього буття на Землі, а число «0» символізує безмежність («юань»).

В архітектурному мистецтві Піднебесної теж можна віднайти символіку «уань». Яскравим прикладом є один із найвизначніших архітектурних шедеврів XV ст. Храм Неба (Тяньтань). Храм складається із трьох основних будівель: «Вівтар Неба», «Храм небесної величі», «Храм моління про врожай». На особливу увагу заслуговує «Храм моління про врожай», який вважається головним. Саме китайські імператори протягом п'яти століть відвідували його тричі на рік для того, щоб помолитися та принести жертву Небу, а також попросити про щедрий врожай і процвітання всієї країни. Будівля цього храму має круглу форму, що, як слушно зазначає М. Рудова, «символізує небесний свод» [7, с. 211], тобто небесну велич.

Символіка «юань» набула віддзеркалення й у китайській музичній культурі. Загальновідомо, що на музичне мистецтво Китаю важливий вплив мали певні міфологічні й космологічні уявлення, філософсько-релігійні ідеї. Як підкреслював В. Шестаков, «особенностью музыкальной эстетики стран Востока является тесная связь философских идей с мифологией, эпосом, поэзией. Один из характерных моментов музыкальной эстетики стран Востока — космологическое понимание музыки, убеждение в том, что музыка является грандиозной космической силой, царящей над миром» [6, с. 7, 11].

Символіка кола та кругообігу простежується й у китайському музичному мисленні. Так, у деяких творах давньокитайської музики мелодійна лінія розгортається «по колу» (немовби не завершуючись наприкінці твору, а нібито знову тяжіючи до початку та створюючи «постійний» рух — кругообіг). Цю особливість виявив знаний радянський учений Р. Грубер, котрий у своїй монументальній праці «История музыкальной культуры» [1], аналізуючи гімн, присвячений Конфуцеві, підкреслював: «В любом случае возвращение к исходному пункту не производит впечатления заключительной финальной кульминации; напротив, после такого окончания так и напрашивается повторение начала — своего рода круговое движение. Господство в китайской музыке этого вида «круговращения» со своей стороны еще рез-

че подчеркивает тип музыкального мышления, характерный для китайской музыки» [1, с. 218].

Символічне значення «юань» та Неба наявне й у китайському музичному інструментарії. Серед значної кількості різних інструментів особливо популярним був щипковий інструмент цинь. Саме його чарівне, проникливе звучання дуже високо цінували китайські імператори та придворна аристократія. Згідно з легендами, Конфуцій вмів майстерно грати на цинь і також поважав цей інструмент. «С цинем связана особая символика, вокруг этого инструмента существует множество легенд, указывающих на «божественное» происхождение циня, приписывающих его изобретение мифическим личностям. В одной из легенд говорится, что цинь изобрел легендарный царь Фу Си. Он выбрал для циня дерево элеококка, резонаторную доску сделал круглую, как небо, нижнюю деку плоскую, как земля. Все прочие части циня, так же, как количество струн, имеют соответствующее ритуальное значение», — відзначав Г. Шнеерсон [11, с. 33].

Одним із провідних жанрів китайського музичного театру є так звана пекінська опера (цзінцзюй). Важливо, що в наукових дослідженнях, присвячених цьому культурному феномену, містяться різні визначення його жанрової специфіки. Так, у працях Р. Грубера, С. Волкової, С. Серової цей жанр визначається як пекінська музична драма; у Г. Шнеерсона — як китайський традиційний театр. Утім, у розвідках китайських дослідників (Жуань Юнчень, Лянь Юнь, Тянь Чжи Пін, Хоу Цзянь) це явище дістало назву пекінської опери. Таке визначення найчастіше використовують останнім часом і українські музикознавці. У зв'язку із цим, основувшись на сформованих у сучасній музичній науці та практиці визначеннях феномену, використовуватимемо поняття саме «пекінська опера» як базове.

Пекінська опера цзінцзюй (передусім її вокально-виконавська складова) теж пов'язана із символікою «юань». Уперше про «уан» згадувалося в трактаті «Чань Лунь» («Роздуми про спів», 2-а пол. XIV ст.), автором якого є Янь Ань Чжи Ань — один з перших дослідників вокального мистецтва. «Юань» пов'язано з виразним й естетичним звучанням голосу співака, яке досягається округлим положенням рота та піднятим м'яким піднебінням.

Надаючи практичні поради для досягнення найкращого звучання голосу, відомий китайський музикознавець Тянь Чжи Пін, праці котрого присвячені головню проблемам оперного виконавства, рекомендує виконавцям прийом, що безпосередньо стосується «уан»: «Під час співу вокалістові слід уявити, що кожен звук є красивою перлиною, котру необхідно вільно випускати в зовнішній простір. Під час здійснення цього прийому форма губ набуватиме естетичного круглого положення, що позитивно позначить ся на якості звучання голосу» [10, с. 43] (*переклад мій — Лі Мінь*).

Підкреслимо, що округлість вокального звука, яка впливає на м'яке, природне й невимушене звучання голосу, є провідною ознакою європейського оперного виконавства. Тембральна рівність голосу протягом усього вокального діапазону, регістрова згладженість — одні з головних вимог не тільки італійської класичної вокальної школи зі сформованим стилем *bel*

santo, але й у багатьох інших. Дотримання таких важливих аспектів, як вертикальний голосовий посил, наявність округлого піднебіння, вільної артикуляції зі збереженням округлої форми кожного зі звуків (особливо головних) допомагають голосу легко, без особливих зусиль звучати в зал, навіть на фоні оркестрового звучання.

У цьому контексті варто зазначити також тісний зв'язок «уан» з одним з найважливіших історично сформованих китайських принципів естетичної та виразної вимови ієрогліфів, згідно з яким у процесі вимови ієрогліфів порожнина рота й відповідно його форма мають бути округлими. Подібний прийом застосовується з метою досягнення чіткішої та зрозумілішої дикції у людини, котра розмовляє. Це доводить, що «юань» безпосередньо стосується не тільки вокального виконавства, а також і китайського мовлення загалом.

Висновки. Отже, у давньокитайській релігійно-філософській думці «юань» посідало значне місце, символізуючи такі ключові поняття, як гармонія, повноцінність, безмежність, постійний світовий рух. У китайській культурі «юань» мало тісний взаємозв'язок з категорією Тянь (Небо). Згідно з космологічними уявленнями, «уан» — символ Неба, що вважалося вищою божественною силою на Землі.

Особливості цього поняття позначилися й у китайському музичному мистецтві. У пекінській опері (цзінцзюй) «юань» ототожнювалося з виразним та естетичним звучанням голосу співака, що є важливим показником його високої професійної майстерності. Усе зазначене засвідчує концептуальне положення про семантичну важливість поняття «юань», яке можна вважати невід'ємною складовою китайської національної ментальності, а також одним із атрибутів китайської традиційної культури загалом.

У подальших дослідженнях планується висвітлити особливості впливу китайського та європейського оперного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Грубер Р. И. История музыкальной культуры / Р. И. Грубер. — М., Л. : Гос. муз. из-во, 1941. — Т. 1. — 595 с.
2. Кобзев А. И. Учение о символах и числах китайской классической философии / А. И. Кобзев. — М. : Наука. Восточная литература, 1993. — 432 с.
3. Конфуций. Луньчюй. Изречения [перевод И. И. Семененко] / Конфуций. — М. : Восточная литература, 2015. — 224 с.
4. Лю Ань. Хуай Нань Цзи [за ред. Лі Гуна] / Лю Ань. — Пекін : Янь Шань, 1995. — 326 с.
5. Малявин В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. — М. : Изд-во «Апрель», 2000. — 632 с.
6. Музыкальная эстетика стран Востока / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; общ. ред. и вступ. ст. под ред. В. П. Шестакова. — М. : Музыка, 1967. — 415 с.
7. Рудова М. Китайское искусство / М. Рудова // Страна Хань. Очерки о культуре древнего Китая. — Л. : Гос. изд. мин-ва просвещения РСФСР. — 1959. — С. 204–234.

8. Суярко Л. В. Миф и символ / Л. В. Суярко // Культурология: Дайджест. — 2013. — № 4 (67). — С. 121–122.
9. Таранов П. С. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. Анатомия мудрости / П. С. Таранов. — Симферополь : Таврия, 1996. — 325 с.
10. Тянь Чжи Пин. Изучение и оценка вокального искусства пекинской оперы / Пин Тянь Чжи. — Пекин : Искусство и культура, 2009. — 268 с.
11. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая / Г. Шнеерсон. — М. : Гос. муз. из-во, 1952. — 252 с.
12. «Юань». Энциклопедичний словник «Цихай» [гол. ред. Шу Сінь Чен]. — Пекин : Жен Мін, 1915. — С. 4425.
13. Ян Хин-Шун. Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение / Ян Хин-Шун. — М. : Изд-во Академии наук СССР, 1950. — 162 с.

References

1. Gruber R.I. Istoriya muzykalnoy kultury / R.I. Gruber. — M., L. : Gos. muz. iz-vo, 1941. — Tom 1. — 595 s.
2. Kobzev A.I. Ucheniye o simvolakh i chislakh kitayskoy klassicheskoy filosofii / A.I. Kobzev. — M. : Nauka. Vostochnaya literatura, 1993. — 432 s.
3. Confucius. Lunyu. Izrecheniya [perevod I. I. Semenenko] / Confucius. — M. : Vostochnaya literatura, 2015. — 224 s.
4. Liu An. Huai Nan Ji [za. red. Li Gong] / Liu An. — Beijing : Yan Shan, 1995. — 326 s.
5. Malyavin V.V. Kitayskaya tsivilizatsiya / V. V. Malyavin. — M. : «Izdatelstvo Aprel», 2000. — 632 s.
6. Muzykalnaya estetika stran Vostoka / Leningr. gos. in-t teatra, muzyki i kinematografii ; obshch. red. i vstup. st. pod red. V.P. Shestakova. — M. : Muzyka, 1967. — 415 s.
7. Rudova M. Kitayskoe iskusstvo / M. Rudova // Strana Khan. Ocherki o kulture drevnego Kitaya. — L. : Gos. izd. min-va prosveshcheniya RSFSR. — 1959. — S. 204–234.
8. Suyarko L.V. Mif i simvol / L.V. Suyarko // Kulturologiya: Daydzhest. — 2013. — №4 (67). — S. 121–122.
9. Taranov P. S. 120 filosofov. Zhizn. Sudba. Uchenie. Anatomiya mudrosti / P.S. Taranov. — Simferopol : Tavriya, 1996. — 325 s.
10. Tian Zhi Ping. Izuchenie i otsenka vokalnogo iskusstva pekinskoy opery / Ping Tian Zhi. — Beijing: Iskusstvo i kultura, 2009. — 268 s.
11. Shneerson G. Muzykalnaya kultura Kitaya / G. Shneerson. — M. : Gos. muz. iz-vo, 1952. — 252 s.
12. «Yuan». Entsyklopedychnyi slovnyk «Qihai» [hol.red. Shu Xin Cheng]. — Beijing : Reng Ming, 1915. — S. 4425.
13. Yang Hing-Shung. Drevnekitayskiy filosof Lao-Ji i ego uchenie / Yang Hing-Shung. — M. : Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1950. — 162 s.

UDK 113/119: [792.54:782.1] (510)

Li Ming, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

boyko_anechka@inbox.ru

orcid.org/0000-0002-8592-3060

THE SEMANTICS OF THE «YUAN» CONCEPT AND ITS MANIFESTATION IN THE CHINESE MUSIC ART

The aim of this article is to define the semantics of «yuan» concept in the context of the ancient Chinese philosophical and religious ideas, as well as to demonstrate the characteristic features of its extrapolation in music art.

Research methodology is based on the usage of general scientific methods: historical, cultural and comparative analysis.

Results. The analysis of «yuan» suggests that this concept was quite significant in the ancient Chinese philosophy and religion, as it symbolized the key ideas of harmony, fullness, limitlessness and constant world motion. In the Chinese culture, «yuan» was closely connected to the Tian (Sky) category. According to cosmology, «yuan» was the symbol of the Sky, which was traditionally perceived as the highest divine force of this land. These features were depicted in the Chinese music art. For example, in vocal performance of Beijing opera (jingju) «yuan» matched the expressive and esthetical sound of a performer's voice, which is an important indicator of great professional mastery. This enables to state the importance of «yuan», which can be considered an inseparable component of the characteristic features of the Chinese national mentality, as well as the Chinese traditional culture as a whole.

Novelty of this research lies in the fact that the semantics of «yuan» philosophical concept has been defined for the first time in the national music studies and culturology, as well as in the fact that the specific features of its presentation in the Chinese music art have been described.

Practical significance. Defining the semantics of «yuan» and the specific features of its manifestation in music will facilitate broad understanding of the Chinese traditional music culture.

Keywords: «yuan» concept, symbol, philosophy, music art, Beijing opera, vocal performance.

Надійшла до редколегії 14.04.2017 р.

■ УДК 792.54:782.1]«Горації»:801.73

Лю Бинь, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

герменевтичний аналіз як умова формування об'єктивної дослідницької оцінки опери А. Сальєрі «Горації»

На основі об'єктивного аналізу опери А. Сальєрі «Горації» з позицій музично-історичної науки початку ХХІ ст. з'ясовано, що зміст опери не відповідав стандартам ні аристократичного, ні революційного прошарків французького суспільства, що призвело до її «поразки»; новаторські музично-драматичні відкриття композитора не були прийняті сучасниками. Зазначено, що «Горації» А. Сальєрі — оригінальний музично-драматичний твір постглюківського етапу в процесі реформи опери; новаторська концепція жанру розроблена на основі продуктивного досвіду неаполітанської опери, сучасного драматичного театру, на досягненнях К. В. Глюка, традиціях античної трагедії.

Ключові слова: опера, А. Сальєрі, «Горації», герменевтичний аналіз, музикологія, оперна концепція, К. В. Глюк, новаторські музичні та драматичні ідеї.

Лю Бинь, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

герменевтический анализ как условие формирования объективной исследовательской оценки оперы А. Сальери «Горации»

На основе объективного анализа оперы А. Сальери «Горации» с позиций музыкально-исторической науки начала ХХІ в. выявлено, что содержание оперы не соответствовало эталонам ни аристократического, ни революционного слоев французского общества, что обрекло ее «на поражение»; новаторские музыкально-драматические открытия композитора не были приняты современниками. Отмечено, что «Горации» А. Сальери — оригинальное музыкально-драматическое произведение постглюковского этапа в процессе реформы оперы; новаторская концепция жанра разработана на основе продуктивного опыта неаполитанской оперы, современного драматического театра, достижений К. В. Глюка, традиций античной трагедии.

Ключевые слова: опера, А. Сальери, «Горации», герменевтический анализ, музыкология, оперная концепция, К. В. Глюк, новаторские музыкальные и драматические идеи.

Liu Bin, Postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

HERMENEUTIC ANALYSIS AS A CONDITION FOR AN OBJECTIVE SCIENTIFIC APPRAISAL OF THE OPERA «LES HORACES» (THE HORATII) BY A. SALIERI

The objective opinion about A. Salieri's opera «The Horatii» from the standpoint of music and historical science of the early 21st century makes it possible to draw certain conclusions. The content of the opera met the standards of neither aristocratic nor revolutionary section of French society, which led to its «failure». Innovative musical and dramatic ideas of the composer had not been duly appreciated by his contemporaries.

«The Horatii» by A. Salieri is an original musical and drama composition of the post-Gluck period in the process of reforming the opera. The innovative concept of the genre has been developed on the basis of the experience of Neapolitan opera, modern drama theatre, C.W. Gluck's developments, traditions of ancient tragedy.

Keywords: *opera, A. Salieri, «The Horatii», hermeneutic analysis, musicology, opera conception, C.W. Gluck, innovative musical and dramatic ideas.*

Постановка проблеми. В історії опери існує немало прикладів, коли новаторські твори під час першої постановки не мали успіху внаслідок не-підготовленості публіки до відкриттів твору, які містилися в них, розбіжностей між можливостями її сприйняття й масштабами генія композитора (така доля, наприклад, «Травіати» Дж. Верді, «Кармен» Ж. Бізе). В оперному репертуарі А. Сальєрі єдина опера — «Горації» («Les Horaces») на лібрето Ніколя Франсуа Гійяра (за трагедією П'єра Корнеля) — зазнала краху в трьох прем'єрних показах узимку 1786–1787 рр., нищівної критики в пресі. Якщо багато опер, які не були успішними під час прем'єри у глядачів, у подальшому визнано шедеврами, і вони ввійшли до репертуару оперних театрів світу, то «Горації» А. Сальєрі донині не «реабілітовано» як у науковій, так і у виконавських сферах. Зауваження, висловлені тодішньою критикою, багато в чому пояснюють причину провалу означеного творіння, представленого на розсуд публіки в грудні 1786–1787 рр. Вивчення критичних зауважень сучасників дозволяє визначити ті аспекти «невдалого» творіння композитора, що свого часу викликали його неприйняття, після чого слід об'єктивно оцінити оперу з урахуванням подальших шляхів розвитку жанру й положень сучасної оперології.

Мета статті — з'ясувати причини провалу прем'єри, зважаючи на вивчення негативних оцінок опери А. Сальєрі «Горації», наданих сучасниками композитора, об'єктивно оцінити невизнаний твір, проаналізувавши його партитуру.

Методи дослідження — принцип історизму, аксіологічний, компаративний, структурно-композиційний.

Виклад основного матеріалу дослідження. Доля написаної «у французькій манері» опери А. Сальєрі «Горації» за однойменною трагедією П. Корнеля — генія епохи французького «золотого століття» — унікальна в контексті оперної спадщини композитора. Жодна з опер А. Сальєрі не зазнала подібного провалу під час постановки. Жодна з інших опер «най-успішнішого» композитора Відня останньої третини XVIII ст. не була знята з репертуару після трьох невдалих прем'єрних показів. Не склалася й подальша сценічна доля опери. Мабуть, це єдина опера композитора, яку не реабілітовано в епоху відродження А. Сальєрі — в другій половині XX — початку XXI ст. Не стала вона донині й предметом спеціального вивчення в сучасному музикознавстві. Здавалося б, така винятковість може слугувати підставою для визнання «Гораціїв» як невдалої опери Сальєрі. Однак можливий і інший оцінний висновок: «Горації» Сальєрі — настільки новаторський зразок трактування оперного жанру у творчості композитора, що

спростування негативної критики другої половини 80 рр. XVIII ст. понині не було завданням музикознавців. Для об'єктивної наукової оцінки опери кінця XVIII ст. необхідно переоцінити ті аспекти опальної опери, що викликали обурення й подив сучасників. Віднайдення причин історичного факту провалу «Гораційв» (1786/7) А. Сальєрі через два роки після успішних паризьких прем'єр перших французьких опер композитора 1784 р. — «Данаїди» й «Тарара» — пов'язане не тільки та не стільки зі з'ясуванням специфіки власне музично-драматургічних особливостей означеного творіння автора, а й з атмосферою соціально-політичних процесів кінця 80 рр. XVIII ст. Здавалося б, успіх на паризькій сцені опер 1784 р. став основою для формування ставлення сучасників до А. Сальєрі як оригінально мислячого композитора-драматурга, здатного продовжити розпочату К. В. Глюком реформу французького музичного театру, надавши їй нової фази розвитку, на яку очікували прогресивні представники французької художньої культури. Після двох успішних прем'єр А. Сальєрі зарекомендував себе як талановитий оперний композитор, який набув не тільки визнання публіки, а й довіри К. В. Глюка, котрий вважав за можливе, пославшись на незадовільний стан здоров'я, передоручити своєму наступникові написання музики до спеціально написаного Р. Кальцабіджі (кавалера ордена золотої шпори) лібрето «Данаїд». Оскільки К. В. Глюк розпочинав реформу опера-серія спільно з Р. Кальцабіджі («Орфей і Еврідіка», 1762), слід припустити, що загально-визнаний оперний композитор уважав А. Сальєрі не своїм суперником, а наступником, здатним гідно розвинути, можливо, і збагатити новаторські принципи оперної драматургії. Водночас, успіх «Данаїд», що сприяв набуттю А. Сальєрі-композитором у паризьких музично-драматичних колах «позитивної репутації» [1], привернув до нього увагу П. Бомарше. Захоплення П. Бомарше зумовлене не тільки особистою привабливістю А. Сальєрі, котрий незабаром став улюбленцем сім'ї французького драматурга. П. Бомарше розгледів в А. Сальєрі музиканта, котрий дотримує передових поглядів у сфері музично-театральної драматургії, у тандемі з яким побажав здійснити один з новаторських задумів — «Тарар», ставши автором лібрето. Узявши за основу оперного задуму жанрові традиції французької ліричної трагедії, П. Бомарше й А. Сальєрі істотно збагатили та змінили їх, продумавши деталі, ретельно вивіривши концепцію вистави.

Здавалося б, А. Сальєрі, набувши визнання паризької публіки й освіченого мистецького середовища як оперний композитор, мав би достатньо добре знати оперну кон'юнктуру епохи, як і суспільні запити, щоб зміцнити своє гідне поваги визнання як спадкоємця К. В. Глюка й соратника П. Бомарше в процесі подальшого здійснення «м'якої» реформи оперного театру. Однак А. Сальєрі, створивши твір, радикально новаторський за масштабом художніх відкриттів, здійснив «розрив поступовості» (Гегель) в історичному процесі розвитку жанру, що призвело до нерозуміння сучасників.

Сальєрівські «Горації», всупереч прогнозованим очікуванням успішної сценічної долі, викликали немало критичних зауважень у пресі. Один із

французьких журналістів у день прем'єри опери 7 грудня 1786 р., пояснюючи причину невдачі творіння А. Сальєрі, зазначив, що французька галантність бажає любові, вистави, танців, а це не завжди поєднується з історичними творами, основою яких є суворий героїзм. Думку критика доповнює такий вислів: «Провал «Гораціїв» <...> засвідчив, що трагедії з їхнім героїчним пафосом не надто близькі до розважального музичного театру» [1]. Відповідно до наведених закидів сучасних А. Сальєрі критиків, зрозуміло: причини провалу опери пов'язані, передусім, з тим, що її сюжет, жанр, музична драматургія не відповідали прийнятій у вищих колах Франції естетиці «розважального театру», основаній на ідеалах «французької галантності». Слід зважати й на інші передумови провалу «героїчної» опери А. Сальєрі. Основана на історії Стародавнього Риму, трагедія П. Корнеля не відповідала тим передреволюційним настроям, які через кілька років призвели до повалення Французької імперії. Незважаючи на те, що в опері А. Сальєрі трагедія П. Корнеля набула значного перетрактування (змінені сюжет, перебіг драматургічного розвитку, структура, роль дійових осіб, концепція загалом), збережено класцистичний конфлікт між почуттям і обов'язком, який вирішився ствердженням ідеї покірнього служіння державі.

Характерна опері естетика «суворого героїзму» (як і «героїчного пафосу»), зумовлена зверненням композитора до трагедії П. Корнеля, котрий розкрив у ній уявлення про обов'язок, поширене в першій третині XVII ст., суперечила поширеному у французькому аристократичному суспільстві прагненню до показу світських розваг у сфері оперно-театрального мистецтва, всупереч наближенню «дихання» революції 1789 р. Композитор у «Гораціях» утілює строгі ідеали передреволюційної Франції, що потребувала оперно-театрального вираження передових настроїв епохи, розвинувши ту тенденцію, яка набула відображення в музичних драмах К. В. Глюка. Новаторське трактування опери як драми в «Гораціях» не прийняло аристократичне суспільство, яке ігнорувало висоту трагічного новаторського музичного театру, що прагнув продовження в ньому аркадійних традицій. Однак оперу не могли підтримати й революційні кола через невідповідність монархічної концепції її Фіналу очікуванням Парижа кінця 1770 рр. Стосовно опери склалася ситуація нерозуміння, суть якої полягала в політичній кризі, що позначилася на розвитку мистецтва, конфлікті ідеалів, які дотримували парижани-аристократи, спрагли до розваг і насолод, і революційно налаштовані містяни, котрі мали на меті державну перебудову.

Створюючи оперу для французької сцени, А. Сальєрі, дотримуючи реформаторського трактування К. В. Глюком жанру ліричної трагедії як музичної драми, наважився внести нововведення в художні відкриття попередника. Це не могло не привернути уваги французької критики другої половини 1770 рр. Критик «Меркюр де Франс», порівнюючи оперну «систему» «Гораціїв» з традицією К. В. Глюка [4], відзначає, що А. Сальєрі застосував прийоми, яких не було у К. В. Глюка. Оглядач «Меркюр де Франс» серед недоліків опери вказав як на ті, що стосуються її музичного аспекту (обмаль «піснеспівів, ефектів, цікавих задумів»; «проблеми з просодією» в речита-

тиві та аріях), так і на ті, що пов'язані з «духом сцени», тобто власне драматичного характеру. На думку критика, відсутність повтору слів призвела до занадто швидкого переміщення картин «перед очима глядача», що не дозволяло «вдивитися в них», викликаючи своєрідне осліплення [4]. Серед недоліків опери критик Кастіль-Блаз назвав таке «нововведення» опери, як інтермедії, що «нагадували хори з грецьких трагедій» і пов'язували між собою акти «Гораціїв» [2]. Якщо відсутність словесних повторів спричинила занадто швидкий темп розвитку дії, то інтермедії, згідно з думкою сучасника А. Сальєрі, гальмували його. Водночас обидва недоліки, на думку критика, зумовлені тим, що композитор не передбачив розслабленого благодушного споглядання оперної дії, настільки бажаного для представників аристократичного кола, вимагаючи натомість незмінного й постійного напруження уваги. Таким чином, через оперне новаторство А. Сальєрі було втрачено зв'язок з публікою, яка виявилася нездатною сприймати виставу.

Оперна драматургія «Гораціїв» зазнала критики з позицій придворного театру, згідно з якими музично-театральне дійство має розвиватися на основі загальноприйнятих норм. «Недоліки» опери, зазначені критиками, свідчать про властиві «провальній опері» композитора новаторські елементи.

До неприйняття опери призвела й незвичайність її структури: інтермедії між 3 актами опери зумовлювали безперервність розвитку дії, спрямовуючи її до умовної одноактності, порушуючи звичні норми сприйняття музичного спектаклю. Усупереч авторському визначенню жанру на титулі манускрипту — «трагедія лірична», композитор змінює характерну жанрову структуру. Він також не дотримує «канонів» класицизму, властивих трагедії П. Корнеля. Замість 5-актної опери з прологом, характерним жанру ліричної трагедії, що базується на традиції класицистичної трагедії П. Корнеля, опера А. Сальєрі містить 3 дії, 16 картин і 2 інтермедії. У структурній організації опери А. Сальєрі, поряд з жанровою традицією ліричної трагедії, перетвореної відповідно до класицистичної поетики кінця XVIII ст., помітний вплив неаполітанської Орега в її скарлатівському прообразі, сформованому на початку XVIII ст., у докризовий період. Про це свідчить організація «Гораціїв» як триактної опери на «серйозний» сюжет, дії якої розділені (й об'єднані) інтермедіями. У композиторській інтерпретації А. Сальєрі скарлатівські традиції неаполітанської Орега представлені незвично. Замість комічних інтермедій (елементів двоактної Орега-buffa), «гри між діями» в опері А. Сальєрі не виходять за межі «серйозного» тону трагедії, що трансформує трактування барочного жанру, оснований на змішуванні «високого» й «низького». А. Сальєрі створив оригінальний жанровий синтез, складові якого — французька лірична трагедія (про що свідчать вокальне інтонування, зумовлене специфікою французької мови, домінування монологічної форми висловлювання), а також структура неаполітанської Орега-sergia скарлатівського типу (з інтермедіями). Кожна з жанрових складових «Гораціїв», взаємодіючи з жанровою константою, зазнає модифікації, втрачаючи жанрово-стильову «чистоту». А. Сальєрі в «Гораціях» створив оригінальний жанровий феномен, оснований на методі художнього синтезу, но-

мінально підкреслюючи перевагу французького оперного прообразу щодо італійського. Оперна структура (3 дії разом з 2 інтермедіями) в трансформованому вигляді відтворює 5-частинність ліричної трагедії Ж. Б. Люллі. Виникає історико-художня паралель між творчими особистостями двох видатних італійців, розділених сторіччям, котрі зробили значний внесок в історію французької опери, — основоположником Ж. Б. Люллі та змінившим її структуру А. Скарлатті.

Крім оперних прообразів, ліричну трагедію А. Сальєрі надихала й антична трагедія. Одноактна антична трагедія, для якої важливим фактором був наскрізний характер розвитку дії, вплинула на драматургію опери А. Сальєрі. Про це свідчить наявність ознак одноактності в опері, три дії якої становлять нерозривну єдність завдяки інтермедіям, що сприяє прояву в «Гораціях» одноактних елементів. Зв'язок з античною трагедією зумовлений і тим, що оперні сцени, у яких проявляється фатальна зумовленість і стверджується ідея підпорядкування обов'язку, пов'язані з торжеством надособистісного начала. У результаті в опері А. Сальєрі спостерігається взаємодія жанрових ознак трагедії в її різних історико-художніх іпостасях: античної та класицистичної (трагедія П. Корнеля). Взаємодія з оперними прообразами — французьким (Ж. Б. Люллі) і неаполітанським (А. Скарлатті) — свідчить, що А. Сальєрі узагальнив тривалий історичний шлях розвитку жанрів трагедії й опери, надавши їм оригінальної композиторської інтерпретації.

Так було втілено той тип новаторства, що характерний віденській класичній музичній школі загалом, сутність якого полягає у створенні нового на основі комбінування апробованого раніше, відомого, що набуває в результаті нетипового трактування оригінальних ознак [1]. Взаємодія французького й італійського прообразів надають опері А. Сальєрі того ступеня оригінальності, що сягає масштабів новаторства. Французька лірична трагедія з невластивою їй структурою неаполітанської опера скарлаттійського зразка, трансформованого на французький лад і позбавлена комічного змісту, не була сприйнята сучасниками А. Сальєрі.

Висновки. Невдача сальєрівських «Гораціїв» у 1786/7 рр. зумовлена як політичними, так і власне художньо-історичними причинами. Композитор не взяв до уваги протиставлення аристократичних і революційних настроїв у Парижі другої половини 1780 рр., «не потрапивши» з уявленням про завдання музичного театру до жодного суспільно-політичного «табору». У результаті композитор не мав підтримки аристократів, республіканців, інтереси котрих суперечили ідейній концепції корнелівської опери. А. Сальєрі занадто захопився новаторськими можливостями французької опери, викликавши нерозуміння сучасників. Якщо перша причина зумовила поразку А. Сальєрі-оперного композитора через політичні мотиви, то друга спричинена радикалізмом новаторства автора, котрий намагався втілити музично-драматургічні ідеї, які сучасники не оцінили. Серед оточення А. Сальєрі в рік написання «Гораціїв» не виявилось музикантів і драматургів, здатних

оцінити музично-драматичний твір композитора не щодо відображення в ньому політичних ідеалів, а на основі виключно художніх переваг.

Об'єктивне судження про оперу А. Сальєрі «Горації», здійснене з позицій музично-історичної науки початку XXI ст., полягає в обґрунтуванні таких положень. Опера А. Сальєрі «Горації» не прийняла публіка й викликала негативну оцінку сучасної їй офіційної критики, оскільки не відповідала естетиці аристократичного театру розваг. Оскільки зміст опери А. Сальєрі не відповідав стандартам ні аристократичного, ні революційного прошарків французького суспільства, вона була приречена «на поразку»: властиві опері численні новаторські музично-драматичні відкриття не оцінили сучасники. Оперу А. Сальєрі на тривалі 200 років «викреслено» з історії європейського музичного театру. Відновлення історичного та художнього значень «Гораціїв» в історії європейської опери — важливе завдання сучасної оперології. А. Сальєрі, як раніше і К. В. Глюк, передбачив у «Гораціях» шлях розвитку опери майбутнього, випередивши свій час, не набувши серед сучасників розуміння та підтримки. «Горації» А. Сальєрі — оригінальний музично-драматичний твір, що являє собою постглюківський етап у процесі реформи ліричної трагедії; новаторська концепція жанру розроблена композитором на основі продуктивного досвіду італійської Opera-seria, сучасного французького драматичного театру, досягненнях К. В. Глюка, традиціях античної трагедії. Об'єктивна наукова оцінка «Гораціїв» А. Сальєрі має посприяти ствердженню її історико-художнього значення в музикознавстві, а також поверненню на оперні сцени світу.

Список використаних джерел

1. Грандель Ф. Бомарше / Ф. Грандель [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://lib.ru/BOMARSHE/bomarshe_biography.txt. — Назва з екрана.
2. Рощенко Е. Г. «Non omni moriar»: Й. Гайдн — композитор-демиург // Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. — Вип. 27. — Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. — С. 9–24.
3. Castil-Blaze. L'Acad'emie royale de musique / Castil-Blaze // Revue de Paris. — Paris, 1837. — Т. XLV. — P. 486–487.
4. Jullien A. La couret l'op'era sous Louis XVI / A. Jullien. — Paris, 1878. — P. 210.

References

1. Grendel F. Beaumarchais [Elektronnyy resurs] / F. Grendel. Beaumarchais. — Rezhim dostupa: http://lib.ru/BOMARSHE/bomarshe_biography.txt. — Zagl. s ekrana.
2. Roshchenko E. G. «Non omni moriar»: J. Haydn — kompozitor-demiurg / E. G. Roshchenko // Problemy vzaiemodii mystetstvoznavstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. — Zb. nauk. pr. — Vyp. 27. — Kharkiv : KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho, 2009. — S. 9–24.
3. Castil-Blaze. L'Acad'emie royale de musique // Revue de Paris. — Tome XLV. — Paris, 1837. — P. 486–487.

4. Jullien A. *La couret l'op'era sous Louis XVI* / A. Jullien. — Paris, 1878. — P. 210.

■ UDC 792.54:782.1] «Горації»:801.73

Liu Bin, Postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

HERMENEUTIC ANALYSIS AS A CONDITION FOR AN OBJECTIVE SCIENTIFIC APPRAISAL OF THE OPERA «LES HORACES» («THE HORATII») BY A. SALIERI

The aim of this paper is to determine the reasons for the failure of the premiere of A. Salieri's opera «The Horatii», to study the negative assessments of the composer's contemporaries and to present an

Research methodology. The author uses the principles of historicism as well as axiological, comparative and structural-composition principles.

Results. The paper presents an objective opinion about A. Salieri's opera «The Horatii» from the standpoint of modern musicology. Contemporary critics negatively assessed it as it did not correspond to the aesthetics of the aristocratic entertainment theater. The lack of support on the part of the progressive public was due to the opera's support of the power of the Roman Empire, in which A. Salieri's revolutionary contemporaries traced analogies with the praise of the French monarchy. The new musical and dramatic ideas of the opera were not appreciated by the contemporaries. In his «The Horatii» A. Salieri anticipated the ways of the development of the opera of the future. A. Salieri's opera «The Horatii» is considered to be an original opera conception of the post- Gluck period in the process of reforming the lyrical tragedy. The innovative concept of the genre was developed by the composer on the basis of the positive experience of the Italian opera-seria, the modern French drama theater, C.W. Gluck's developments, the traditions of the ancient tragedy.

The novelty of this study consists in identifying the essence of A. Salieri's innovative developments in the opera «The Horatii».

The practical significance. The objective scientific evaluation of «The Horatii» by A. Salieri should contribute to the assertion of the historical and artistic significance of the opera, its return to the opera scenes of the world. The prospect of the research consists in the further analysis of the musical dramatic composition of A. Salieri's opera.

Keywords: *opera, A. Salieri, «The Horatii», hermeneutic analysis, musicology, opera conception, C.W. Gluck, innovative musical and dramatic ideas.*

Надійшла до редколегії 14.03.2017 р.

■ УДК 398.8:801.73

В. В. Осипенко, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

О. А. Шишкіна, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПІДХІД У НАВЧАЛЬНІЙ РОБОТІ ЗІ СТУДЕНТСЬКИМ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИМ ГУРТОМ

Пропонується розробка практичного застосування герменевтичного підходу в роботі над народнопісним матеріалом. Розкрито специфіку навчально-виховної роботи зі студентським фольклористичним гуртом у контексті виконавського фольклоризму етнографічного типу. На основі власного досвіду та вивчення наукових праць узагальнено концепційні принципи роботи фольклористичного гурту. На базі герменевтичного підходу запропоновано алгоритм процесу пізнання фольклорного тексту та його наукового моделювання.

Ключові слова: *традиційна народнопісенна культура, виконавський фольклоризм етнографічного типу, фольклористичний гурт, герменевтичний підхід, слобожанська обрядова пісенність.*

В. В. Осипенко, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

Е. А. Шишкіна, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В УЧЕБНОЙ РАБОТЕ СО СТУДЕНЧЕСКИМ ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКИМ АНСАМБЛЕМ

Предлагается разработка практического применения герменевтического подхода в работе над народнопесенным материалом. Раскрыта специфика учебно-воспитательной работы со студенческим фольклористическим коллективом в контексте исполнительского фольклоризма этнографического типа. На основе личного опыта и изучения научных трудов обобщены концептуальные принципы работы фольклористического ансамбля. На базе герменевтического подхода предлагается алгоритм процесса познания фольклорного текста и его научного моделирования.

Ключевые слова: *традиционная народнопесенная культура, исполнительский фольклоризм этнографического типа, фольклористический ансамбль, герменевтический подход, слобожанская обрядовая песенность.*

V. V. Osypenko, Candidate of Art Criticism, Assistant Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

O. A. Shyshkina, Assistant Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

HERMENEUTIC APPROACH IN THE ACADEMIC WORK WITH STUDENT FOLKLORISTIC ENSEMBLES

In this paper the development of practical use of hermeneutic approach in work with materials of the folk songs is introduced. The specific character of studying and teaching work with students of the folkloristic ensemble in the context of performing

folklorism of ethnographic kind is highlighted. Based on the own experience and studying scientific papers, conceptual principles of work of the folkloristic ensemble are concluded. Involving the ideas of hermeneutic approach, the algorithm of cognitive process of a folklore text and its scientific modeling are offered.

Keywords: *traditional folklore singing culture, performing folklorism of ethnographic type, folklore ensemble, hermeneutic approach, ritual songs of Sloboda Ukraine.*

Постановка проблеми. Сучасний стан традиційної народнопісенної культури висуває високі вимоги до якості підготовки фахівців — дослідників та інтерпретаторів народної пісні. Одне з найголовніших завдань, що постає перед викладачами, — розуміння національної пісенної традиції, яка у своїх кращих зразках та проявах дещо віддалена від сучасної людини за часом, а від людини міської — і за простором. Нині більшість дітей та молоді, на жаль, виховують поза народнопісенною традицією. І хоча зазвичай народна пісня сприймається емоційно легко, проте виключно як яскравий колоритний раритет, цікавий артефакт далекого непізнаного минулого, дещо екзотичного. Водночас як справжнє розуміння мови традиції пов'язане сьогодні з недоступними загалу, частково втраченими знаннями й потребує здобуття спеціальної професійної освіти.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Останніми роками в музичній педагогіці активно впроваджуються ідеї герменевтики як однієї з продуктивних теорій пізнання художньо-емоційної музичної сутності нотного тексту (В. Холопова [9], М. Пилаєв [8]). В. Холопова відзначає корисність для музичної практики ідей та методів герменевтики, їх ефективність у роботі «<...> музикантів-виконавців та викладачів, що бажають пробудити художню яву учнів». Використання ідей герменевтики в системі музично-педагогічної освіти розглянув С. Малкін [6]. Специфіка герменевтичного підходу в етномузикознавстві та системі виховання виконавців народної пісні досліджена недостатньо, хоча окремі питання розуміння і тлумачення фольклорних текстів, а також напрями вивчення народної творчості, що становлять фонд народознавчої герменевтики, розкриваються в працях А. Іваницького [4; 5], С. Грици [2], І. Єгорової [3], Л. Христіансена [10].

Методиці вивчення та питанням репрезентації музичного фольклору науково-етнографічними ансамблями присвячено дослідження Л. Гапон [1], В. Осадчої [7]. Жанрово-стильові особливості слобожанської народнопісенної традиції висвітлюються в працях В. Осадчої [7]. Науковець наполягає на унікальності слобожанського виконавського співочого стилю, відзначаючи характерну для Харківщини відкриту гучну манеру співу, яка реалізується темброво-насиченим потужним звукоутворенням. Якщо В. Осадча пов'язує цю особливість із впливом на формування співочого стилю виконавської специфіки поширених календарно-обрядових пісень [7], то А. Іваницький — зі збереженням звукового релікта давньої язичницької доби з її звукомагічною традицією спілкування з потойбічними силами [5].

Мета статті — обґрунтувати специфіку герменевтичного підходу в навчально-виховній роботі зі студентським фольклористичним колективом.

Об'єктом статті є виконавський фольклоризм як складова сучасної музичної культури, а **предметом** — умови впровадження герменевтичного підходу в роботі над народнопісенним матеріалом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фольклор із «живої» культури, яка існує в історичній пам'яті народу, набуває нової форми — фольклоризм: це мистецький напрям, що презентує народну пісню для обраних — «утаємничених». У таких умовах надзвичайно важливими є теорії, що допомагають усвідомити сутність і глибинний зміст традиційної культури. На основі пізнання народнопісенної традиції формується не лише культура професійного виконавства народної пісні, але і його слухацької аудиторії. Так, С. Грица, визначаючи фольклор як феноменологічне явище, акцентує на його генетичній природі й життєвій функції: «<...> це одна з найдавніших форм творчої діяльності людини, адекватна з її інтелектуальними та естетичними потребами, передавана міжпоколінно, переважно усно, що розвивається за природно-раціональними моделями, детермінованими конкретним середовищем його виникнення і розвитку, особистістю індивідуума, що його відтворює» [2, с. 208]. Парадигмальний аналіз пісенного фольклору С. Грици в контексті структурно-типологічного напрямку надає «<...> нове уявлення про залежність поміж фольклорним жанром, стилем творчості — виконавством та локальним середовищем» [2, с. 218].

Парадигма етномузичної творчості (згідно з Л. Христіансеном) передбачає разом з автентичним фольклором у природному середовищі побутування, практику сучасної професійної та аматорської роботи зі зразками традиційної культури. Це — наукова діяльність (експедиційна, дослідницька робота, фіксація, аналіз, систематизація пісень та вивчення особливостей музично-образного мислення народних виконавців), педагогічна (комплексне навчання основам жанрово-стильової системи народної творчості, народній манері співу) та виконавська діяльність. Л. Христіансен визначав фольклорне виконавство як складний процес, що зумовлений психологічними та інтелектуальними чинниками, які забезпечують «занурення» співаків у «художню стихію пісні». Стверджуючи необхідність створення науки про народне музично-поетичне мислення, дослідник російської народнопісенної традиції розробив систему ладової інтонаційності та змістового асоціювання [10]. Досліджуючи проблеми збереження автентичності звучання народних традиційних пісень в умовах сценічної практики, Л. Христіансен акцентує на образно-змістовному та художньо-естетичному контекстах виконавської традиції. Його методика цілісного інтонаційно-змістового аналізу, на думку І. Єгорової, являє собою «<...> герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту, спрямований на розуміння когнітивного процесу пісенного виконавства в контексті визначених обставин («тут та зараз»). Зміна обставин викликає варіантні зміни версії виконавської інтерпретації пісні, — інше змістове тлумачення (трактування ідеї) в інших умовах» [3, с. 66].

Серед суттєвіших проблем роботи із сучасним навчальним фольклористичним колективом керівник студентського навчального фольклорис-

тичного гурту «Волиняни» кафедри музичного фольклору Рівненського гуманітарного університету Л. Гапон визначає такі: «основна форма успадкування традиційного фольклору полягає в інтуїтивному наслідуванні регіональному виконавству; крім того, більшість музикантів через кон'юнктуру банального “виживання” в мистецькому середовищі вдаються до різноманітних експериментів, зокрема естрадного характеру» [1, с. 48]. Етномузикознавець переконує в необхідності разом з ґрунтовним вивченням та якісним відтворенням специфіки народнопісенної традиції «ніколи не припиняти процесу пошуку оптимальних засобів і форм перенесення народного мистецтва в академічне середовище, адаптації його до сценічних умов» [1, с. 52]. Виконання народної пісні потребує розуміння специфіки народного мистецтва, сформованого музичного мислення: «<...> без фундаментального творчого навчання засвоїти народну пісню надзвичайно важко», – стверджує Л. Гапон, [1, с. 50]. І далі: «<...> на відміну від реального фольклорного середовища, де репертуар у контексті певних обрядових чи необрядових обставин засвоювався протягом тривалого часу та винятково в інтуїтивній формі, вторинні виконавці у процесі засвоєння та репродукування автентичної музики, задля досягнення найефективніших і якнайточніших методів під час практичного репродукування, поставлені в умови аналітичного осмислення її внутрішніх законів і властивостей» [1, с. 52].

Такі принципові позиції керівників провідних навчальних фольклористичних гуртів потребують застосування герменевтичного підходу в роботі над опануванням народнопісенної традиції. Як стверджує М. Пилаєв, «<...> герменевтичний прийом – аналіз тієї мови, за допомогою якої описується зміст музичного твору, а також порівнюються трактування одного твору різними музикознавцями» [8, с. 42].

Розглядаючи питання педагогічної герменевтики як логічного продовження філософської герменевтики, С. Малкін визначає функціональне значення «<...> процесу розуміння для виконання завдань освіти та виховання» [6]. Науковець доводить необхідність підвищення якості сучасної музично-педагогічної освіти разом із педагогічними методами впровадження герменевтичного підходу. Розглядаючи практичне застосування в музичній педагогіці принципу герменевтичного кола, С. Малкін розробив циклічну послідовність компонентів навчання. Відповідно до ідеї науковця, пропонуємо алгоритм пізнання народнопісенного твору та його наукового моделювання:

- ознайомлення з аудіозаписом автентичного виконання народного наспіву;
- з'ясування контекстних умов виконання, побутування та створення пісні;
- жанрово-стильовий аналіз твору;
- розгляд виконавської специфіки, пов'язаної з жанровою та вокально-тембровою регіональною особливістю;
- транскрипція народної пісні;
- аналіз мелодичних, фактурних, вокально-виконавських варіантів;

- повернення до прослуховування для реалізації наслідування співу автентичних виконавців;
- порівняння виконавських версій фольклористичними колективами.

Навчальні програми курсу вокальний ансамбль орієнтовані на ознайомлення студентів з різними типами сучасного виконавського фольклоризму, зокрема адаптації, але виховання має базуватися передусім на принципах ґрунтового вивчення народнопісенної традиції та опанування практики її сценічної репрезентації, що поєднує найголовніші позиції коректного опрацювання та свідомого ствердження естетичної самодостатності народної пісні, любові й поваги до традиції предків, найменших нюансів традиційного виконавства, долучення до світоглядних, естетичних та музично-поетичних настанов мислення носіїв традиції.

Головною метою етнографічного фольклоризму є відтворення народної пісні в максимальній наблизеності до фольклорного першоджерела. Відповідно до мети, провідними принципами творчості представників цього типу виконавського фольклоризму (передусім науково-дослідницьких гуртів та їх солістів) мають бути такі:

- ґрунтовне пізнання народнопісенної традиції;
- створення репертуару на основі власних польових записів, важливою складовою є експедиційна та науково-дослідницька робота;
- практичне засвоєння пісні в «живому» спілкуванні з носіями традиції, котрі є найавторитетнішими вчителями співу для учасників гурту (у спільному виконанні), або на основі багаторазових прослуховувань експедиційних записів;
- прагнення уникати механічного копіювання пісні для виявлення творчої індивідуальності співаків на базі відтворення традиційної мови регіону, долучення до первинної традиції, збереження характерної для певної місцевої традиції ладоінтонаційної природи, тембрового колориту, діалектних особливостей мовлення;
- розшифрування пісні: виокремлення варіантів наспіву та моделювання її інваріанта через відтворення імпровізаційності народного музикування;
- створення атмосфери природності й безпосередності співу в концертних умовах;
- узгодження духу народної пісні з її імпровізаційною свободою і глибокою емоційністю та духовною силою із сучасним рівнем наукової аргументації (зокрема інтерпретаційних механізмів герменевтики як гуманітарної дисципліни).

Реконструкція пісні, що вже не побутує серед етнофорів, не збереглася в пасивній пам'яті народних виконавців і навіть не існує у фонозаписах автентичного виконання — це створення інваріантної моделі, у якій закладено потенціал відродження пісенної парадигми в активізованій формі побутування. На її основі відбувається моделюючий спів. Передусім він має ґрунтуватися на провідних характерних ознаках традиційного народнопісенного виконавства, а саме:

- регіональна визначеність та однорідність вокально-тембрової традиції й пісенного стилю;
- щирість та сердечність виспівування, повне підкорення голосового втілення змісту вербального тексту та емоційної складової образу;
- органічність співу та його відповідність функціональному призначенню в контексті традиції конкретного обраного пісенного зразка;
- наявність вільної імпровізаційності виконання;
- багата орнаментика співу;
- якість трактування ритмічної основи пісні, відповідно до її функції (часто використовується ритмічна нерегулярність).

Декілька унікальних обрядових наспівів, що були поширені на Слобожанщині, містить збірка відомого збирача українського фольклору, композитора О. Стеблянка «Українські народні пісні» (1965). Нині такі зразки зафіксувати неможливо. Так, веснянку «Вище млина калина» [11, с. 5] О. Стеблянка записав у с. Дергачі на Харківщині в сер. ХХ ст. Автор нотного запису вказує на характер виконання та темп (Бадьоро і пожвавлено, вісімка — 168). Більше жожних коментарів щодо виконавської специфіки автор розшифровки не залишив. Окремої позначки стосовно висоти звучання наспіву не надається, однак звуковий код традиції виокремлює обрядове голосовиявлення як особливе, що спрямоване маркерувати простір і час, віщуючи про незвичайний стан природи. Зазвичай це спів на найвищих звуках грудного резонування, які на сильному диханні забезпечують велику силу, «легючість» та яскраву темброву насиченість голосу. Енергія і сила його зростає до останнього тривалого унісону (у нотному запису О. Стеблянка останній звук строфи подовжений ферматою) та найчастіше завершується потужним загальногуртовим вигуком. У далекі часи пісні не існували поза конкретними духовними і практичними потребами народу. Наспів з обрядодією та відповідним «магічним» звуком — це частка життя наших далеких пращурів, форма спілкування з обожнюваним оточуючим світом, вияв їх міфологічного світогляду. Як зазначає В. Осадча, веснянка побутувала на території історичної Харківщини у функціонально незміненому вигляді як парувальний (за сюжетом) танок. У поетичному тексті простежуються мотиви залицання, жартівливих перемовок дівчат і хлопців. За інтонаційністю та ритмічною структурою веснянка близька до поширених, типово слобожанських танків з рухом по колу, що виконувалися на Масляну та в період Великого посту «Крокове колесо». Тому важливо для формування звукового образу пісні ознайомитися з аудіозаписами яскравих прикладів веснянкових співів с. Яковенкове, с. Огіївка, с. Скрипаї (із власного фоноархіву В. Осадчої). На основі вивчення обрядової пісенності Слобожанщини дослідниця виявляє ліричність весняних співів регіону «<...> автохтонні риси веснянок закличного характеру та ігор, танків значно пом'якшені за рахунок ліричного модусу мислення, специфічного для слобожанської пісенної традиції» [7, с. 98].

Немало веснянок зберігають у своїй структурі ознаки респонсорного виконання — ознаки діалогізму як елементи колишньої сакральності. У

давні часи язичництва в такій формі відбувався діалог «волхва» і «роду». Необхідно відтворити у звучанні веснянки «Вище млина калина» давню діалогічність та відчуття спілкування з найвищими силами. Дзвінкий закличний сольний заспів повинна підхопити друга виконавиця, котра потужним співом яскравого тембру насиченого грудного резонування підсилює терціевою второю дещо ліризований наспівний характер заспіву. Магічний та емоційний зміст заспіву, пов'язаний із головним змістом і сенсом веснянок-закличок — спілкування із силами природи і звернення до богів — реалізується ритмічно пружним гуртовим звучанням. Воно пришвидшується та енергетично зростає до останнього унісону, що виконується інтонаційно високо, з тенденцією до підвищення.

Застосування герменевтичного підходу передбачає долучення до процесу пізнання фольклорного тексту вербальних поетичних характеристик виконання конкретного народного твору з метою звукової реалізації його художньо-образного і чуттєво-емоційного змісту й усвідомлення відповідних засобів виконавської виразності, що походять від істинних причин створення пісні нашими далекими пращурами (внутрішнього душевного поклику до гармонізації простору чи виспівування власних почуттів або зовнішніх контекстних, передусім обрядових). Для моделювання контекстних умов, наприклад, календарно-обрядових наспівів, важливо ознайомитися із науковою й художньою літературою, у якій досліджено звичаєвість та описані давні обряди.

Висновки. Власний багаторічний педагогічний досвід професійної підготовки вторинних виконавців народної пісні й керівників фольклористичних ансамблів, а також вивчення наукових праць стосовно методики роботи у сфері сучасного виконавського фольклоризму дозволяють узагальнити концептуальні засади роботи фольклористичного гурту над опрацюванням народнопісенної традиції. Багатогранну інтерпретацію народної пісні може забезпечити розуміння змісту твору, що передбачає знання історичних умов створення та побутування пісні, особливостей народного мислення, світосприйняття, культури побуту й інших складових глибинного сенсу фольклорного тексту.

У межах виконавського фольклоризму етнографічного типу разом із репродуктивним співом, що базується на практиці наслідування, опановується така форма роботи з народною піснею, яка зумовлена наявністю фіксованого нотного тексту як єдиного джерела фольклорного матеріалу. Важливим напрямом роботи фольклористів-виконавців, інтерпретаторів народної пісні слід вважати наукове обґрунтування та методичне забезпечення практичної реалізації реконструкції давніх зразків (зокрема тих, що зафіксовані в нотних збірках XIX — початку XX ст.) з метою повернути давні наспіви до практики активного побутування. Базування на календарно-обрядовій циклічності під час вивчення традиційної пісенності реалізує такий метод пізнання, як «герменевтичне коло»: повернення до вивченого матеріалу з позицій нових знань, особистісного досвіду продовження традиції.

Перспективу подальших досліджень становлять матеріали, які студенти кафедри українського народного співу Харківської державної академії культури опановують на навчальних курсах «Народна музична творчість», «Етносольфеджіо», «Історія та теорія вокального виконавства», «Транскрипція народної музики».

Список використаних джерел

1. Гапон Л. Виконавський фольклоризм у музичній культурі України / Л. Гапон // Релікти народномузичної спадщини Полісся : наук.-практ. конференція до 130-річчя з дня народження К. В. Квітки : тези доповідей [ред. кол. Р. І. Дзвінка, Н. О. Супрун-Яремко, Б. І. Яремко, Ю. П. Рибак]. — Рівне, 2010. — С. 48–52.
2. Грица С. Фольклор у просторі і часі. Вибрані статті / С. Грица. — Тернопіль : «АСТОН», 2000. — 228 с.
3. Егорова И. Л. Е. В. Гиппиус и Л. Л. Христианаен: два взгляда на народно-песенное искусство / И. Егорова // Проблемы музыкальной науки. Уфимская гос. акад. им. З. Исмагилова. — 2013. № 2 (13). — С. 63–67.
4. Іваницький А. І. Український музичний фольклор : підруч. для вищ. навч. закл. / А. І. Іваницький. — Вінниця : Нова книга, 2004. — 320 с.
5. Іваницький А. І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики / А. Іваницький. — Вінниця : НОВА КНИГА, 2009. — 404 с. з нотами, фото, схемами, покажчиками.
6. Малкин С. Ю. Идеи герменевтики в музыкально-педагогическом образовании [Электронный ресурс] / С. Ю. Малкин // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 5. — Режим доступа : <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=21912>. — Загл. с экрана.
7. Осадча В. М. Обрядова творчість фольклорних осередків історичної Харківщини : методичні матеріали до засвоєння і творчого втілення обрядової та народнопісенної культури / В. М. Осадча. — Харків : ХОЦНТ : Видавець Савчук О. О., 2010. — 136 с.
8. Пылаев М. Е. О герменевтике как методе анализа музыки / М. Е. Пылаев // Вестник казанского университета культуры и искусства. — № 1. — 2014. — С. 55–59.
9. Холопова В. Н. Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей / В. Н. Холопова // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. — 2015. — № 1. — С. 20–28.
10. Христиансен Л. Ладовая интонационность русской народной песни / Л. Христиансен. — М. : Сов. композитор, 1976. — 388 с.
11. Українські народні пісні [упор. О. І. Стеблянок]. — Київ : Муз. Україна, 1965. — 157 с.

References

1. Hapon L. Vykonavskiyi folklorizm u muzychnii kulturi Ukrainy / L. Hapon // Relikty narodnomuzychnoi spadshchyny Polissia : nauk.-prakt. konferentsiia

- do 130-richchia z dnia narodzhennia K. V. Kvitky : tezy dopovidei [red. kol. R. I. Dzvinka, N. O. Suprun-Yaremko, B. I. Yaremko, Yu. P. Rybak]. — Rivne, 2010. — S. 48–52.
2. Hrytsa S. Folklor u prostori i chasi. Vybrani statti / S. Hrytsa. — Ternopil : «ASTON», 2000. — 228 s.
 3. Yegorova I. L., E. V. Gippius i L. L. Khristianayen : dva vzglyada na narodno-pesennoye iskusstvo / I. Yegorova // Problemy muzykalnoy nauki. Ufmskaya gos. akad. im. Z. Ismagilova. — 2013. № 2 (13). S. 63–67.
 4. Ivanytskyi A. I. Ukrainskyi muzychnyi folklor : pidruch. dlia vyshch. navch. zakl. / A. I. Ivanytskyi. — Vinnytsia : Nova knyha, 2004. — 320 s.
 5. Ivanytskyi A. I. Istorychnyi syntaksys folkloru. Problemy pokhodzhennia, khronolohizatsii ta dekoduvannia narodnoi muzyky / A. Ivanytskyi. — Vinnytsia : NOVA KNYHA, 2009. — 404 s. z notamy, foto, skhemamy, pokazhchykamy.
 6. Malkin S. Yu. Idei germeneytiki v muzykalno-pedagogicheskom obrazovanii [Elektronnyy resurs] / S. Yu. Malkin // Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya. — 2015. — № 5; — Rezhim dostupa : <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=21912>. — Zagl. s ekrana.
 7. Osadcha V. M. Obriadova tvorchist folklornykh oseredkiv istorychnoi Kharkivshchyny : metodychni materialy do zasvoiennia i tvorchoho vtilennia obriadovoi ta narodnopisennoi kultury / V. M. Osadcha. — Kharkiv : KhOTsNT : Vydavets Savchuk O. O., 2010. — 136 s.
 8. Pylayev M. E. O germeneytike kak metode analiza muziki / M. E. Pylayev // Vestnik kazanskogo universiteta kultury i iskusstva. — № 1. — 2014. — S. 55–59.
 9. Kholopova V. N. Muzykalnaya germeneytika. muzykalnaya semantika. muzykalnoye soderzhaniye: sravneniye vozmozhnostey / V. N. Kholopova // Uchenyye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh. — 2015. — № 1. — S. 20–28.
 10. Khristiansen L. Ladovaya intonatsionnost russkoy narodnoy pesni / L. Khristiansen. — M. : Sov. Kompozitor, 1976. — 388 s.
 11. Ukrainski narodni pisni [upor. O. I. Steblianko]. — Kyiv : Muz. Ukraina, 1965. — 157 s.

■ UDC 398.8:801.73

V. V. Osypenko, Candidate of Art Criticism, Assistant Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

viktoriya.osipenko.2012@mail.ru

orcid.org/0000-0001-9701-0624

O. A. Shyshkina, Assistant Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

HERMENEUTIC APPROACH IN THE ACADEMIC WORK WITH STUDENT FOLKLORISTIC ENSEMBLES

The aim of the paper is to substantiate the specific character of hermeneutic approach in studying and educational work with student folkloristic ensemble.

Research methodology. The research of hermeneutics in musicological discourse are highlighted in the works of V. Kholopova, M. Pylaeva; involving hermeneutic ideas into the system of music and teaching education is highlighted in S. Malkin's paper. Some issues of understanding and interpretation of folklore texts are highlighted in the works of A. Ivanitskiy, S. Grits, I. Yegorova, L. Khrystiansen.

Results. An important working genre of folklorists-performers and interpreters of folklore songs is modeling singing, which is a creation of invariant model where the potential of rebirth of singing paradigm in the activated form of existence is put behind. It intends relying on the leading specific features of traditional folklore and singing performance.

The author offers the following algorithm of cognitive process of folklore and singing poem and its scientific modeling:

- 1) an acquaintanceship with audio record of authentic performance of a folk song;
- 2) clarification of context requirements of performance, existence and creation of a song;
- 3) genre and style analysis of a poem;
- 4) consideration of specific performing which is connected with genre and vocal and timbre regional features;
- 5) transcription of a folk song;
- 6) analysis of melodic, facture, vocal and performing variants;
- 7) returning to listening for realization of inheritance of authentic performers' way of singing;
- 8) comparing the performing versions by folkloristic ensembles.

Novelty. The own teaching experience of professional preparation of secondary performers of folk songs and also reading scientific papers concerning issues on the working methods in the sphere of modern folklorism performance enabled to conclude the conceptual foundations of folk ensemble's work on processing the folk singing tradition.

Based on the calendar ritual cycle in studying folk singing, the mechanism of cognition called «a hermeneutic circle» is realized: returning to the learned material through the new knowledge and personal experience of continuation of the traditions.

The practical significance. The perspective of further development consists of the issues of mastering the materials of such subjects as «Folk Music Art», «Ethnosolfeggio» and «Transcription of the Folk Music».

Keywords: *traditional folklore singing culture, performing folklorism of ethnographic type, folklore ensemble, hermeneutic approach, ritual songs of Sloboda Ukraine.*

Надійшла до редколегії 09.03.2017 р.

■ УДК 785.7(091):801.73

І. І. Польська, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

ИСТОРИЧНИ МОДУСИ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ В ДЗЕРКАЛІ МУЗИЧНОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Розглянуто проблеми семантичної специфіки ансамблю та її герменевтичних інтерпретацій. Простежено становлення і розвиток семантики камерного ансамблю від часів Відродження до сучасної доби. Визначено особливості кристалізації камерно-ансамблевої семантики в період віденського класицизму, її інтерпретацій у добу романтизму та змістовних трансформацій у ХХ–ХХІ ст. Проаналізовано роль музично-числової символіки як чинника формування семантики камерного ансамблю.

Ключові слова: *камерний ансамбль, ансамблеві жанри, семантика, історичні модуси, герменевтика, музично-числова символіка.*

И. И. Польская, доктор искусствоведения, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ИСТОРИЧЕСКИЕ МОДУСЫ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ В ЗЕРКАЛЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГЕРМЕНЕВТИКИ

Рассмотрены проблемы семантической специфики ансамбля и ее герменевтических интерпретаций. Прослежено становление и развитие семантики камерного ансамбля со времен Возрождения до современной эпохи. Определены особенности кристаллизации камерно-ансамблевой семантики в период венского классицизма, ее интерпретаций в эпоху романтизма и смысловых трансформаций в ХХ–ХХІ вв. Проанализирована роль музыкально-числовой символіки как фактора формирования семантики камерного ансамбля.

Ключевые слова: *камерный ансамбль, ансамблевые жанры, семантика, исторические модусы, герменевтика, музыкально-числовая символіка.*

I. I. Polska, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE HISTORICAL MODES OF CHAMBER ENSEMBLE THROUGH A LENS OF MUSICAL HERMENEUTICS

The issues of the conceptual characteristic aspects of the ensemble and its hermeneutical interpretations are considered. The formation and development of the semantics of the chamber ensemble since the Renaissance to the modern era has been traced. The peculiarities of crystallization of chamber ensemble semantics during the period of Viennese classicism, its interpretations in the era of romanticism and semantic transformations in the 20th — 21st centuries are determined. The role of musical and numerical symbolism as a factor of the formation of the semantics of the chamber ensemble is analyzed.

Key words: *chamber ensemble, ensemble genres, semantics, historical modes, hermeneutics, musical and numerical symbolism.*

Постановка проблеми. Одна з найзначніших музичних сфер — камерний ансамбль — є втіленням антропоцентризму та семантики камерності в музиці, відбиваючи задушевно-особистісне або товарисько-довірливе емоційне начало, з одного боку, поглиблене інтелектуально-філософське — з іншого, і парадоксально сполучаючи в собі орієнтацію як на доступність, так і на елітарність.

Провідними аспектами наукового пошуку в проблемному полі ансамблю є феноменологічний, семантико-культурологічний та жанрово-систематичний, пов'язані зі змістовим осягненням і концептуальним узагальненням сутності ансамблевих явищ, а також жанрово-історичний напрям. Суттєвим завданням сучасної музикології є розкриття провідних семантичних модусів камерного ансамблю в контексті історичних трансформацій його герменевтичного поля.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значну роль в історично-му процесі теоретичного осягнення семантичного поля камерного ансамблю та камерної музики відіграли наукові праці Л. Ноля, Т. В. Адорно (T. W. Adorno), Б. В. Асаф'єва, Г. Ульріха (Homer Ulrich); А. Робертсона (Alec Robertson) та ін.

В останні десятиріччя ансамблевий вектор музикознавчої думки дедалі більше актуалізується, набуваючи суттєвого значення в українській музикології. Розширюється проблемне поле досліджень в ансамблевій сфері (передусім завдяки розвитку жанрово-галузевого й регіонально-галузевого напрямів аналізу), розкриваючи все нові грані функціонування камерно-ансамблевого мистецтва.

Утім, проблеми семантичної специфіки камерного ансамблю та особливостей її еволюції дотепер належать до найменше простудійованих в музикознавстві. Саме цим зумовлені актуальність і наукова новизна цієї статті, яка висвітлює процес історичного формування семантичних ознак камерно-ансамблевої музики та її інтерпретацій у герменевтичному просторі. Уперше означену проблематику досліджено в працях автора (монографії «Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика» [6], докторській дисертації «Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти» [8] тощо), де висунуто феноменологічну концепцію історії, теорії та семантики ансамблю.

Мета статті — визначити провідні історичні модуси камерного ансамблю й характер їх семантичної інтерпретації, висвітлити герменевтичне поле камерно-ансамблевої музики впродовж її історичного розвитку.

Виклад основного матеріалу дослідження. У культурі Нового часу, починаючи з епох Відродження й Бароко, камерний ансамбль посідає важливе місце в системі змістовно-естетичних і етико-соціальних цінностей, зумовлене його гуманістичним сенсом. Уже в добу Ренесансу сумісне духовно-емоційне спілкування (через спільне музикування) людей, які зазвичай належали до спільного кола та часто симпатизували одне одному, стає невід'ємною прикметою часу через свою соціокультурну й духовно-комунікативну значущість, створюючи безліч своєрідних музичних «Декамеронів». Особлива роль у такому ансамблевому музикуванні

традиційно належала різноманітним струнним інструментам — щипковим, смичковим та клавійним. Згідно з філософсько-герменевтичними та етико-естетичними уявленнями тієї доби, саме гра на них уособлювала благородство душі й тонкість почуттів. Подібні твердження трапляються зокрема у відомому трактаті Бальдасаро Кастільоне «Про придворного» [5, с. 524]. Порівняння струн душі зі струнами лютні чи клавесина було надзвичайно поширеним у часи Відродження (особливо пізнього), Бароко, Просвітництва та класицизму.

Становлення змістовних особливостей камерно-ансамблевих жанрів починається в епоху Бароко, кристалізація відбувається в добу віденського класицизму; у період романтизму їх семантизація досягає максимального ступеня.

Семантика камерного ансамблю XVIII–XIX ст. та її інтерпретації значною мірою детерміновані характером суспільної свідомості та філософської думки цієї доби, її етико-естетичними ідеалами. Величезну роль етичних принципів і критеріїв у загальній системі музично-естетичних поглядів класичної епохи підкреслює Л. Кирилліна в книзі «Класичний стиль у музиці XVIII — початку XIX століть: Самосвідомість епохи та музична практика»: «Ця система категорій і критеріїв була безумовно етично орієнтованою. Єдність понять *істини*, *добра* та *красоти* приймалася як аксіома. Зло, жорстокість, потворність, порок аж ніяк не вилучалися з картини світу, але в музичній естетиці практично були відсутні такі категорії, як *оцидне*, *пошле*, *потворне*, *вульгарне*» [3, с. 143]. Згідно з висловом цієї вченої, найважливішою змістовною ознакою музичної думки класичної доби є її гуманістичність, взаємодія етичного й естетичного начал: «Ієрархія афектів і жанрів (високі — середні — низькі) <...> трактувалася з позицій “нового антропоморфізму”, тобто відповідно до завдань відбиття в мистецтві крапих рис людської природи, і в цьому розумінні “пафос” і “етос”, “піднесене” та “приємне” були етично майже рівнозначними» [3, с. 143–144].

Сама ця гуманістична тенденція до виявлення морально-етичного сенсу і його концентрованого музичного втілення, до морально-філософської концептуальності та синтезу етичного й естетичного є принциповою особливістю камерно-ансамблевої культури (насамперед класико-романтичної).

Виникнення та розвиток філософсько-психологічного напрямку в камерному ансамблі пов'язані насамперед з добою віденського класицизму. Еволюція ансамблевих жанрів у творчості віденських класиків відбувалась через збільшення змістовної насиченості, духовно-філософської заглибленості, розкриття глобально-етичної проблематики. Етико-філософська спрямованість стає найсуттєвішою іманентною ознакою камерного ансамблю класичної доби (передусім — струнного квартету). За словами Г. Аберта, вже Гайдна в його зрілій квартетній творчості «<...> хвилюють вершини й безодні внутрішнього світу людини, для “Російських квартетів” ще неприступні. Подібно до *Бетховена*, він спрямовує “співбесіду” чотирьох виконавців на високі духовні ідеї, цілком виправдовуючи слова про “моральний характер” створених ним симфоній і квартетів» [1, с. 163–164]. Ця тен-

денція домінує в квартетній естетиці зрілого віденського класицизму — у В.-А. Моцарта та Л. ван Бетховена. Наслідком її подальшого розвитку стало створення в квартетній сфері найвеличніших шедеврів музичної думки, які мали піднесений, поглиблено-філософський, психологічно насичений характер, пов'язаний з утіленням образів зосередженого роздуму.

Романтична естетика внесла принципові зміни до трактування змістовних параметрів класичних жанрів. Ці трансформації значною мірою стосувалися ансамблевого мистецтва доби, жанрова естетика якого зумовлена взаємодією семантичних полів камерності та концертності. Так, у романтичному ансамблі концертної орієнтації (особливо у двофортепіанному дуеті) відбивається віртуозна естетика, пов'язана з проявами категорій піднесеного та героїчного. В ансамблі цього типу яскраво виступають ознаки театралізації, що є, за Ю. М. Лотманом, однією з визначальних семантичних особливостей епохи [4].

Противагою віртуозній естетиці є лірико-романтична естетика камерності, орієнтована на ідилічне світосприйняття, прагнення душевного спілкування через спільне дружнє музикування. У ній відбито культивування глибоко особистісного, суб'єктивного начала, ліричну ширість, сердечність.

Саме ліризація, переважне відбиття лірико-філософських і лірико-драматичних образів, є відмінною ознакою романтичного етапу еволюції ансамблю. Така ліризація ансамблю величезною мірою пов'язана з утіленням основоположного для романтизму (насамперед німецького) поняття *Gemüt*, що уособлює «<...> особливий синтез піднесеного й буденного, духовного та душевного, потаємно особистісного й такого, що поєднує споріднені душі» [7, с. 41] та є квінтесенцією романтичного розуміння мистецтва загалом.

Сутністю *Gemüt* є апологія сердечності й тепла, поетична ідеалізація повсякденності, ідилічного затишного мікросвіту близьких один одному людей у їх сімейних та дружніх взаєминах, radoцax та прикroстях їх спільного співіснування в певному замкненому, відокремленому від світу зовнішнього, за типом фіхтєвського «Я» та «не-Я» кола — своєрідній малій сфері світобудови, людському співзвуччі, де царюють упорядкованість і гармонія. У цьому понятті концентрується задушевне, щире, конфіденційне, інтимно-ліричне начало романтичного мистецтва.

Із цією сферою романтичного світосприйняття пов'язане характерне для тієї доби формування численних літературно-філософських і художніх гуртків, зумовлене ідеями обранницького братерства. *Gemüt* зумовлює характер емоційного спілкування всередині цих гуртків, їх життєвий устрій, оснований на етиці дружби та єднання, безкорисливої відданості всіх кожному та кожного всім. Саме *Gemüt* є в основі проголошеного ранніми романтиками колективного руху до людського братерства через мистецтво.

В епоху романтизму камерний ансамбль стає однією з найважливіших змістових моделей особистісного спілкування, а ансамбль як такий — своєрідною парадигмою романтичної культури. Нами багаторазово підкреслю-

валося, що саме «<...> проголошений романтичною естетикою культ дружби, вільного союзу співзвучно настроєних сердець, тісно пов'язаний з ідеєю загального людського єднання через спільне служіння мистецтву, культ безпосереднього, природного почуття» [7, с. 45] зумовили особливе ставлення музикантів-романтиків до ансамблевих жанрів.

Ансамбль у XIX ст. стає своєрідним уособленням ідеального співзвуччя душ, живим утіленням романтичної мрії, образом гармонічного життєвого співіснування у взаємній злагоді, дружбі й любові. Сама природа камерного ансамблю дозволяє йому амбівалентно сполучати принципи елітарної замкненості та сердечної довіри, ідеї духовного обранництва і щирої відданої дружби, філософську споглядальність та емоційну відкритість. Використовуючи ці властивості, романтики всесторонньо поширюють коло семантичних можливостей ансамблевих жанрів, у яких на перший план виступає суб'єктивно-особистісне начало, відкритий прояв сильної індивідуальності, емоційності. Ансамбль сприймається як взаємодія особистостей, їх суперництво чи взаємопорозуміння.

В ансамблевій культурі романтичної доби (передусім на рівні спільного музикування) яскраво відбиваються тенденції до емоційної відкритості, сердечної щирості та змістовної доступності. Водночас у камерному ансамблі епохи продовжується зростання глобально-філософських тенденцій до інтелектуального і етичного узагальнення духовного змісту людського буття. Ці тенденції набувають подальшого втілення в особливому тяжінні камерно-ансамблевої музики до поринання в глибини людської психології, з одного боку, та до піднесеної етико-філософської проблематики, складних герменевтичних інтерпретацій, елітарності й езотеричності, з іншого, (ознаки останньої тенденції найвідчутніше проявилися згодом, вже після завершення романтичного періоду, — у XX–XXI ст.).

Етична спрямованість надзвичайно характерна й для камерного ансамблю XX ст. Камерний ансамбль XX ст. насичений морально-етичним змістом, напруженими і глибокими філософськими роздумами про природу людини, про добро та зло в їх споконвічному протистоянні, кричущі приклади якого надає вся людська історія минулого століття. «У камерно-ансамблевій культурі XX ст. з величезною силою проявилася гуманістична тенденція до морально-філософської концептуальності, концентрації морально-етичного начала, до синтезу етичного і естетичного, збереження та примноження специфічного етосу камерного ансамблю» [6, с. 294]. Це характерно й для камерно-ансамблевої музики імпресіоністів з властивим їй поєднанням естетичного начала з етичним на основі витонченого ліризму, і для камерно-інструментальної музики неокласицизму з притаманним їй прагненням до відродження та розвитку високих гуманістичних принципів мистецтва минулих століть з їх настановою на взаємозв'язок добра та краси, і для камерно-ансамблевої культури експресіонізму з її напруженою морально-філософською проблематикою та інтелектуалізмом.

Нами також виявлено семантичний взаємозв'язок між «філософізацією» камерного ансамблю XX ст., перетворенням його на своєрідну експе-

риментальну творчу лабораторію епохи, її музичний «мозковий центр», — та становленням експресіонізму й екзистенціалізму. На нашу думку, «<...> камерний ансамбль як культура замкненого музикування, більше того — феномен замкненого особистісного спілкування та взаємодії обмеженої кількості учасників у невеликому обмеженому просторі — мікрокосмі — через спільне емоційне переживання й інтелектуальне усвідомлення творів камерно-музичного мистецтва — є найяскравішим музичним утіленням багатьох найважливіших художньо-філософських ідей і напрямів у культурі ХХ століття — насамперед таких, як експресіонізм і екзистенціалізм» [6, с. 294–295].

Історичне формування герменевтичних інтерпретацій камерного ансамблю відбувалося під впливом багатьох факторів, серед яких — породжена ще античною й середньовічною філософією музична числова символіка, що вплинула на становлення «кількісної семантики» ансамблевих жанрів. Найважливішу роль у цьому відіграла символіка основних для ансамблю чисел 2, 3, 4, 5 і 6, що зумовили значення таких жанрів, як дуети, терцети, квартети, квінтети, секстети.

Ідеальним утіленням гармонії в європейській філософсько-герменевтичній традиції вважалося число «чотири» і його графічний символ — квадрат, а символом досконалості, завершеного розвитку — число «три» і трикутник. Тому для символічної свідомості, яка віддзеркалюється в багатьох герменевтичних інтерпретаціях, найгармонічнішими музичними жанрами представляються квартет як модель «магічного квадрата», досконале втілення рівності та впорядкованості, та тріо як модель трикутника, втілення завершеності.

Важливе значення для формування ансамблевих жанрів мала символіка числа «три», яке уособлює досконалість, оскільки воно, згідно з Арістотелем, «<...> має початок, середину і кінець» [5, с. 23]. На ранніх стадіях розвитку музичного ансамблю саме триголосья, пов'язане із символікою троїчності (потрійності, тріадичності) в античній і християнській філософській традиції, відіграло особливу роль. Відлуння цього семантичного трактування позначилися в XVII-XVIII ст. (час формування інструментальних ансамблевих жанрів) на рівні взаємодії дуальності, троїчності й четверичності саме в межах тріо-принципу (4 інструменти: 2 мелодійні та 1 басовий плюс continuo — або 3 інструменти: мелодійний і басовий плюс continuo).

У процесі становлення гармонічного мислення формується тип взаємодії трьох взаємодоповнюючих голосів, що протистоять один одному, як теза й антитеза, де мелодичні функції виконують два верхні, а гармонічну — нижній.

Суттєву роль у становленні семантики ансамблю відіграла й символіка чисел «п'ять» і «шість», що історично склалася в європейській культурі. Французький учений Матіла Гіка відзначає пов'язане з наявністю так званого ряду Фібоначчі та принципу «золотого перетину», з астрономією піфагорійської школи й ученням про гармонію сфер «<...>вняткове зна-

чення числа 5 у теорії музичних акордів» [2, с. 130] — «пентади», в античній (піфагорійській) і середньовічній термінології, — й особливу символіку ансамблевого числа 6, що володіє, за Платоном, статично симетричними властивостями «першого “досконалого” числа» [2, с. 130–131].

Колосальну роль у музичному ансамблі (а також інших «ансамблевих» видах мистецтва — театрі, хореографії) відіграють *дуальні* моделі, основані на символіці числа «два» й діалогічній взаємодії (часто — контрарності або контрадикторності) компонентів і пов'язані з утіленням категорій гармонії, міри, пропорційності, симетрії.

У працях автора статті [6–8] висунуто гіпотезу про історико-семантичну детермінацію паралельного формування таких культурних явищ кінця XVIII — першої пол. XIX ст., як класичні системи діалектичної філософії; гомофонно-гармонічне мислення; дуетні жанри музичного мистецтва. Згідно з цією гіпотезою, усі зазначені явища та процеси поєднані однією *загальною тенденцією — тенденцією до утвердження дуальної моделі світу* [6, с. 288].

Отже, відповідно до характеру історичного процесу зміни семантико-числових парадигм ансамблевого розвитку та його емблематики, автором доведено, що загальний вектор еволюції європейських ансамблевих жанрів є таким: від невизначено-варіантної хаотичної множинності — через «потрійні» («троїчні») моделі — до моделей діалогічних («дует») та «квадричних» (квартет), що синтезують елементи дуальності та тріадичності, — і далі до багатозначних полілогічних моделей мистецтва XX — поч. XXI ст.

Висновки. Кристалізація семантики камерного ансамблю відбувалася в декількох пріоритетних напрямках, пов'язаних із відбиттям загальних філософсько-естетичних і культурологічних тенденцій та категоріальних ознак. Жанровій семантиці камерного ансамблю загалом притаманна гуманістична спрямованість, пов'язана з особливим синтезом етичного й естетичного начал.

Процес формування та осягнення камерно-ансамблевої семантики розпочався в добу Відродження й Бароко. У період віденського класицизму викристалізовується семантичне поле камерного ансамблю як важлива складова духовної культури. У філософсько-герменевтичній думці епохи романтизму відбувається концентрована семантизація ансамблевої ідеї; інтерпретація ансамблевого мистецтва набуває яскравого індивідуального характеру, позначеного змістовною дуалістичністю філософського інтелектуалізму й задушевної емоційності. У музичній культурі XX — поч. XXI ст. камерно-ансамблева семантика дедалі трансформується, ще більше насичується етико-філософським змістом; у ній посилюються ознаки езотеричності й елітарності.

Важливим чинником формування історичних модусів камерного ансамблю та їх осягнення в герменевтичному просторі є музично-числова символіка, яка вплинула на усталення «кількісної семантики» основних ансамблевих жанрів (дуету, тріо, квартету, квінтету, секстету). Визначальну

роль у процесі еволюції камерно-ансамблевих жанрів і характері його загальної спрямованості відіграють троїчні, квадричні та дуальні моделі.

Історична семантика камерного ансамблю та її герменевтичні інтерпретації є невід'ємною складовою розуміння гуманістичного змісту культури, її духовного, філософського і етичного виміру.

Важливими перспективами подальших наукових розвідок у зазначеному проблемному полі є поглиблений розвиток феноменологічного, семантичного та культурологічного напрямів дослідження, пов'язаних з виявом найсуттєвіших онтологічних і змістовних ознак ансамблю, його етосу та культурологічного сенсу, втіленням в ансамблі провідних ідей і принципів пізнання світу.

Список використаних джерел

1. Аберт Г. В. А. Моцарт : монографія. В 2 ч. Ч. 2. Кн. 1 (1783–1787) / Г. Аберт / Пер. с нем, вступ. ст., комент. К. К. Саквы. — М. : Музыка, 1983. — 518 с.
2. Гика М. Эстетика пропорций в природе и искусстве / М. Гика / Пер. с франц. В. В. Белюстина. — М. : Изд-во Всесоюз. Акад. архитектуры, 1936. — 310 с.
3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. — М. : Моск. гос. консерватория, 1996. — 192 с.
4. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры : материалы к курсу теории литературы / Ю. М. Лотман. — Вып. 2. — Тарту : Тартуск. гос. ун-т, 1973. — 94 с.
5. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Под ред. В. П. Шестакова. — М. : Музыка, 1966. — 574 с.
6. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография / И. И. Польская. — Харьков : ХГАК, 2001. — 396 с.
7. Польская И. И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / И. И. Польская; Санкт-Петербург. гос. консерватория. — СПб, 1992. — 213 с.
8. Польская И. И. Камерный ансамбль : теоретико-культурологические аспекты: дис. ... д-ра искусств. : 17.00.03 / И. И. Польская; Нац. муз. акад. Украины. — Киев, 2003. — 435 с.

References

1. Abert Hermann. W. A. Mozart : monografiya : v 2-kh ch. / Hermann Abert / Per. s nem. vstup. st.. komment. K. K. Sakvy. — Ch. 2. — Kn. 1 (1783–1787). — M. : Muzyka, 1983. — 518 s.
2. Gika M. Estetika proportsiy v prirode i iskusstve / M. Gika / Per. s frants. V. V. Belyustina. — M. : Izd-vo Vsesoyuz. Akad. Arkhitektury, 1936. — 310 s.
3. Kirillina L. Klassicheskiy stil v muzyke XVIII — nachala XIX vekov: Samosoznaniye epokhi i muzykalnaya praktika / L. Kirillina. — M. : Mosk. gos. Konservatoriya, 1996. — 192 s.

4. Lotman Yu. M. Stati po tipologii kultury : materialy k kursu teorii literatury / Yu. M. Lotman. — Vyp. 2. — Tartu : Tartusk. gos. un-t, 1973. — 94 s.
5. Muzykalnaya estetika zapadnoyevropeyskogo srednevekovia i Vozrozhdeniya / Pod red. V. P. Shestakova. — M. : Muzyka, 1966. — 574 s.
6. Polskaya I. I. Kamernyy ansambl: istoriya. teoriya. estetika : monografiya / I. I. Polskaya. — Kharkov : KhGAK, 2001. — 396 s.
7. Polskaya I. I. Razvitiye zhanra fortepiannogo dueta v avstro-nemetskoy romanticheskoy muzyke: dis. ... kand. iskusstv. : 17.00.02 / I. I. Polskaya; Sankt-Peterburg. gos. konservatoriya. — SPb, 1992. — 213 s.
8. Polskaya I. I. Kamernyy ansambl : teoretiko-kulturologicheskiye aspekty: dis. ... d-ra iskusstv. : 17.00.03 / I. I. Polskaya; Nats. muz. akad. Ukrainy. — Kiev, 2003. — 435 s.

UDC 785.7(091):801.73

I. I. Pol ska, Doctor of Art Criticism, Professor, the Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

timchpolsk@mail.ru

THE HISTORICAL MODES OF CHAMBER ENSEMBLE THROUGH A LENS OF MUSICAL HERMENEUTICS

The aim of the article is to identify of the leading historical modes of Chamber Ensemble and the nature of their semantic interpretation and to highlight the hermeneutic field of Chamber-Ensemble music in the process of its historical development.

Research methodology. The article is based on the integrative approach, proceeding from a combination of general scientific (cultural, phenomenological, historical, comparative) and special art criticism methods and approaches.

Results. Crystallization of the semantics of Chamber Ensemble took place in several priority areas related to the reflection of the general philosophical and aesthetic and cultural trends and categorical attributes. The genre semantics of Chamber Ensemble is generally characterized by humanistic orientation associated with a particular synthesis of ethical and aesthetic principles.

The process of formation and comprehension of the Chamber Ensemble Semantics began in the Renaissance and Baroque epochs. The Semantics of Chamber Ensemble of the 18th — 19th centuries and its hermeneutical understanding largely determined by the nature of philosophical thought of this epoch, its ethical and aesthetic ideals.

The semantic field of the chamber ensemble crystallizes as an important component of culture during the period of Viennese classicism. The concentrated semantization of the Ensemble idea happens in the philosophical and hermeneutical thought the era of romanticism. The interpretation of the ensemble art acquires during this era the bright individual character, marked by the semantic dualism of philosophical intellectualism and sincere emotion. The Chamber Ensemble Semantics further transformed in the music culture of the 20th — early 21st century, it is more saturating with ethical and philosophical content; the features of elitism and esoterism are amplified in it.

The musical and numerical symbolism that influenced the institutionalization of the «quantitative semantics» of the main ensemble genres (duet, trio, quartet, quintet, sextet) is an important factor of the formation of the historical modes of Chamber

Ensemble and their comprehension in a hermeneutic space. The dual, ternary and quaternary models play a decisive role in the evolution of chamber-ensemble genres and in its general directivity.

The historical semantic of Chamber Ensemble and its hermeneutical interpretations are an integral part of the understanding the humanistic content of culture, its spiritual, philosophical and ethical dimension.

Novelty. The issues of the conceptual characteristic aspects of Chamber Ensemble and its evolution until now belong to one of the least studied in musicology. This is precisely the relevance and scientific novelty of this article, which highlights the process of the historical formation of the semantic features of chamber ensemble music and its interpretations in the hermeneutic space.

The practical significance. The theoretical findings of the article can be applied for the developing the issues of the semantics of Chamber Ensemble in the musicological issues. The material in this article can be used in the educational research, in particular, in the academic courses «History of World Music» «Philosophy of Music», «Musical Aesthetics», «Chamber Ensemble».

Key words: *Chamber Ensemble, ensemble genres, semantics, historical modes, hermeneutics, musical and numerical symbolism.*

Надійшла до редколегії 29.03.2017 р.

УДК 7.071.2(450):[786.2:78.082.2]

О. Ю. Степанова, аспірант, Харківська державна академія культури,
м. Харків

НЕОБХІДНІСТЬ І СВОБОДА ЯК КАТЕГОРІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ М. КЛЕМЕНТІ ОР. 2

На межі ХХ–ХХІ ст. набуло актуальності адекватне розуміння старовинних нотних текстів. На прикладі аналізу сонат ор. 2 М. Клементи виявлено співвідношення категорій необхідності (заданість авторського нотного тексту) і свободи (допустимі виконавські «вольності»). М. Клементи не властиве фіксування авторських ремарок, які означають виконавський процес: їх відсутність компенсувалася дотриманням виконавських традицій. Компенсаторна функція виконавського «домислювання» має ґрунтуватися на «правилах розуміння» нотного тексту як єдності композиторських і виконавських завдань. Сучасний виконавець повинен уміти реконструювати спосіб прочитання нотного тексту М. Клементи.

Ключові слова: *необхідність і свобода виконавської інтерпретації, лондонський фортепіанний класицизм, фортепіанна соната, inventio.*

О. Ю. Степанова, аспирант, Харьковская государственная академия
культуры, г. Харьков

НЕОБХОДИМОСТЬ И СВОБОДА КАК КАТЕГОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ М. КЛЕМЕНТИ ОР. 2

На рубеже ХХ–ХХІ в. актуализируется задача адекватного понимания старинных нотных текстов. На примере анализа сонат ор. 2 М. Клементи установлено соотношение категорий необходимости (заданность авторского нотного текста) и свободы (допустимая степень исполнительских «вольностей»). М. Клементи не свойственно фиксирование авторских ремарок, прогнозирующих исполнительский процесс: их отсутствие компенсировалось соблюдением исполнительских традиций. Компенсаторная функция исполнительского «домысливания» должна основываться на «правилах понимания» нотного текста как единства композиторских и исполнительских задач. Современный исполнитель обязан уметь реконструировать способ прочтения нотного текста М. Клементи.

Ключевые слова: *необходимость и свобода исполнительской интерпретации, лондонский фортепианный классицизм, фортепианная соната, inventio.*

O. Yu. Stepanova, postgraduate student, Kharkiv State Academy
of Culture, Kharkiv

NECESSITY AND FREEDOM AS A CATEGORY OF PERFORMANCE INTERPRETATION OF M. CLEMENTI'S PIANO SONATA OP. 2

At the turn of the 20–21st centuries the task of an adequate understanding of ancient music texts is relevant. The analysis of M. Clementi's sonatas op. 2 has proved the nature of the correlation of the categories of necessity (the predestination of the copyright of the musical text) and freedom (the acceptable level of performance «freedoms»). M. Clementi does not have a recording of the author's remarks, which predict a performing process; their absence was compensated by the compliance

of the performing traditions. The compensatory function of performing «guessing» should be based on the «rules of understanding» of the musical text as the unity of composing and performing tasks. The modern performer must be able to reconstruct the way of reading M. Clementi's musical text.

Key words: *necessity and freedom of performer's interpretation, London piano classicism, piano sonata, inventio.*

Постановка проблеми. Історичний «розрив» між музичною культурою далекого минулого (наприклад, лондонською фортепіанною школою) і принципами виконавської майстерності, властивими мистецтву ХХ–ХХІ ст., актуалізує проблему розуміння, що є основою герменевтичного підходу. Баланс між категоріями необхідності та свободи — одне з основних питань філософії виконавського мистецтва. Якщо під категорією свободи слід розуміти той ступінь «виконавських вольностей», які може, згідно з ідеалами історико-художньої епохи, здійснити інтерпретатор, то під необхідністю пропонується розуміти ступінь заданості, визначений композитором твору.

У кожному епоху композиторську та виконавську школи характеризує зумовлений відповідною системою філософсько-естетичних категорій баланс виконавської свободи й необхідності. Виявлення параметрів «ступеня», сфери дії, характерних кожній із зазначених категорій, визначає своєрідність історичної епохи, композиторської та виконавської шкіл.

На межі ХХ–ХХІ ст. особливої актуальності набуло адекватне наукове й виконавське розуміння старовинних нотних текстів, що передбачає відродження та відтворення закладених у них змісту й технічних аспектів. Таке розуміння потребує долучення до тієї системи символів і значень, що була притаманна історико-художній епосі й набула відображення в її артефактах. Наукове та виконавське освоєння музичного твору минулого потребує від суб'єкта долучення до системи зумовлених історико-художньою атмосферою епохи ідей і уявлень, обґрунтування властивих досліджуваній художній цілісності закономірностей співвідношення цілого та її складових. Однією з найважливіших проблем сучасного музикознавства є визначення характерної музичному твору віддаленої в часі-просторі епохи співвідношення категорій необхідності й свободи. У галузі музичного мистецтва під необхідністю слід розуміти авторський нотний текст, під свободою — ступінь виконавських «вольностей», допустимий щодо того або іншого артефакту.

Відповідно до загальних теоретичних положень, необхідно обґрунтувати співвідношення категорій у зв'язку з художнім буттям фортепіанних сонат ор. 2 М. Клементі — творів, з якими пов'язані започаткування європейської історії фортепіанного мистецтва, формування єдності й різноманітності в межах композиторського та виконавського стилів. Специфіка наукового вирішення цього завдання полягає в тому, що фортепіанним партитурам сонат М. Клементі, які успадковують барочну традицію початку ХVІІІ ст., не властиве детальне фіксування композитором ремарок,

що стосуються прогнозування виконавського процесу. Якщо в контексті відповідної історико-виконавської епохи відсутність авторських ремарок компенсувалася й зумовлювалася дотриманням відповідних виконавських традицій, то на межі ХХ–ХХІ ст. подібна компенсаторна функція виконавського «домислювання» не має базуватися лише на інтуїтивності піаніста. Навпаки — вона повинна ґрунтуватися на певних «правилах розуміння» відповідного нотного тексту як того оригіналу, що становив зразок єдності композиторських та виконавських завдань і цілей.

Протягом новітньої історії піанізму баланс категорій необхідності як утілення системи композиторських ідеалів і свободи як ступеня припустимого втручання у відтворення нотного тексту значно змінився, порівняно з музичним мистецтвом, що існувало 200 років тому. Отже, сучасний виконавець з метою адекватного відтворення художньої цілісності, що виникла напередодні ХІХ ст., повинен реконструювати способи виконавського прочитання нотного тексту, передбачені як закономірні у фортепіанному мистецтві М. Клементі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У музикознавчому дискурсі одним з головних є завдання розуміння старовинних фортепіанних нотних текстів, а також визначення співвідношення категорій необхідності (авторського нотного тексту) і свободи (допустимих виконавських «вольностей») для точної передачі задуманого автором. Проблему виконавства старовинних фортепіанних текстів розглядали багато музикознавців, зокрема: А. Д. Алексеев [1], А. Николаев [3], Л. Плантінга [10], а також сучасні виконавці, такі як А. Бровнел [9]. Окремим аспектам виконавства та інтерпретації присвячені праці А. Р. Рубінштейна [8] й А. Б. Гольденвейзера [2].

Мета статті — визначити співвідношення категорій свободи й необхідності у фортепіанних сонатах ор. 2 М. Клементі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перші фортепіанні твори М. Клементі (1752–1832) — сонати ор. 2 (1773) — не мають сучасної виконавської редакції, що зумовлено усвідомленим прагненням зберегти властиву творам останньої третини ХVІІІ ст. автентичність. Водночас зазначена особливість функціонування сонат М. Клементі як Urtext покладає на сучасного виконавця особливу відповідальність, оскільки для правильного прочитання ранніх фортепіанних сонат М. Клементі виконавцеві-інтерпретаторові необхідно керуватися знаннями виконавської традиції класицизму ХVІІІ ст.

В епохи бароко й класицизму бути музикантами могли лише справжні таланти, котрі володіли високою технічною й належною підготовкою, універсально обдаровані професіонали — композитори, виконавці та педагоги в одній особі. Подібна єдність творчої індивідуальності пізніше розпалася на самостійні складові, що сприяло утворенню та розвиткові шкіл гри та написанню теоретичних праць, створених видатними музикантами. Серед них — М. Сен-Ламбер, «Les principes du clavecin» («Клавесинні принципи», 1702); Ф. Куперен, «L'art de toucher le clavecin» («Мистецтво гри на клавесині», 1716); Жан Філіп Рамо, «Methode pour la mecanique des doigts» («Метод

пальцевої механіки», 1724); Філіп Емануель Бах, «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen» («Досвід про істинне мистецтво гри на клавирі», перша частина — 1753, друга — 1762) [3, с. 9]. На основі цих шкіл, принципів, підходів і методик надалі вдосконалювали свою майстерність багато музикантів, зокрема й М. Клементі. Немало теоретичних праць, присвячених опису правил гри на клавесині та клавирі, повинні компенсувати відсутність композиторських ремарок у нотному тексті: виконавець має грати той чи інший твір відповідно до прийнятих традицій, описаних у трактаті. Отже, в епоху просвітництва існувала єдність художнього й наукового типів мислення, яка згодом утратила свою значимість. Створений композитором трактат слугував своєрідним науковим коментарем до виконання написаного ним нотного тексту.

На взаємодію художньої та науково-методичної складових, притаманних музичному мисленню епохи просвітництва, слід зважати сучасному виконавцеві, котрий з метою досягнення адекватності відтворення нотного тексту має вивчити відповідний трактат, щоб відобразити відсутні у «фортепіанній партитурі» авторські ремарки.

Зважаючи на закономірності розвитку фортепіанного мистецтва, слід зазначити, що ранні сонати М. Клементі відіграли профітичну роль у його історії. Композиторові справді було характерне прогностичне мислення. Про це свідчить той факт, що під час написання сонат ор. 2 М. Клементі використав ті засоби виразності, які поширюються на композиторські та виконавські можливості нового для того часу інструмента — фортепіано (тембр, артикуляцію, фактуру, демпферну педаль), що стали основами фортепіанного мистецтва майбутнього. Виникнення фортепіано в останній третині XVIII ст. супроводжувалося усвідомленням необхідності *inventio* у сфері як композиторського, так і фортепіанного виконавського стилю. М. Клементі, реалізуючи свою функцію основоположника фортепіанного стилю, долає межі класицистичних виконавських традицій. Композитор не тільки і не стільки механічно комбінував відомі прийоми, скільки експериментував, що необхідно для розкриття потенційних перспектив нового інструмента, властивих його багатоплановості технічних і виражальних можливостей з метою розширення й поглиблення музично-образного змісту творів. М. Клементі в ранньому *opus*'і представив систему різноманітних афектів, виконавське відтворення яких поєднав з певними принципами артикуляції, створивши своєрідну енциклопедію фортепіанного стилю лондонського класицизму. У подальшому творчий шлях засновника лондонської фортепіанної школи сприяв взаємодії афектів у ранніх сонатах, диференціації пізніх зразків жанру у творчості композитора, де в кожному *opus*'і домінуватиме пріоритетний афект та доповнюючі його *emotion*.

Перспективні можливості для втілення нових принципів формування через структурну організацію ілюструються у фортепіанних сонатах ор. 2 М. Клементі, у яких простежується розвиток традицій дофортепіанного класицистичного стилю. Згідно з В. Рожновським, «взаємодія принципів формування, що спостерігається на ранніх фортепіанних сонатах ком-

позитора, відіграла неоціненну роль у становленні основ класичної сонатної форми» [1, с. 88].

Композитор намагався максимально наситити твори різноманітними технічними елементами, мелізмами, роз'яснення яким, через час, досягнувши зрілого творчого розвитку, він надає у своїй теоретичній праці «Methode pour le Piano-Forte» («Введення в мистецтво гри на фортепіано») 1801 р. Згідно зі змістом трактату, наявними в ньому технічними рекомендаціями, слід планувати виконавську драматургію сонат М. Клементі оп. 2. Для сучасного піаніста-виконавця трактат М. Клементі повинен відіграти роль наукового та практичного коментаря, відповідно до якого можна заповнити ті «лакуни» в оформленні нотного тексту, які зумовлюють можливість неоднозначність його трактування.

Відсутність авторської індивідуалізації сонатного циклу свідчить про те, що М. Клементі належним чином виконував на ранньому етапі творчого шляху певне художнє завдання, сутність якого полягала у виробленні певної універсальної моделі жанру фортепіанної сонати, що відповідає потребам і можливостям нового інструмента, запитам сучасності. Це намагався здійснити і його найближчий попередник Й. Гайдн, відточуючи в циклі «Лондонських симфоній» від опусу до опусу структуру і зміст класичного зразка жанру. М. Клементі прагне виробити ідеальну форму сонати, створити архетип жанру, продемонструвати можливості композиторської індивідуалізації в його інтерпретації.

Раннім фортепіанним сонатам М. Клементі № 2, 4, 6 (оп. 2) не властиві інтонаційні контрасти, однак кожній темі притаманний індивідуальний образно-смысловий «рисунок». Незважаючи на наявність внутрішніх контрастів у межах кожної із сонат, створених за єдиною структурною схемою, вони подібні за формоутворенням. М. Клементі виробляє основи єдиної форми — у ранніх сонатах як певної структурної константи, що базується на інтонаційній єдності. Клементіівським сонатам оп. 2 характерні такі загальні властивості:

1. Сонати написані в мажорних ладах, кількість знаків у яких не перевищує трьох (друга — C-dur; четверта — A-dur; шоста — B-dur). Відхилення в мінорні тональності надають творам ознак драматизму.

2. Сонати оп. 2 — двочастинні, що досягається скасуванням ліричних (других) частин щодо гайднівського сонатного прообразу. При цьому, якщо трактуванню форми перших частин властива подібність (вони зазвичай написані в сонатній формі), то формоутворення в других частинах характеризується різноманітністю. Так, у Другій і Четвертій сонатах другі частини написані у формі рондо, а в Шостій М. Клементі поширив двочастинну структуру й на другу частину.

Драматизм у ранніх фортепіанних сонатах М. Клементі проявляється, подібно до емоційного «спалаху», лише епізодично (у другій частині Другої сонати — у мінорному епізоді; у Четвертій та Шостій сонатах — в окремих розділах). У М. Клементі в других (фінальних) частинах фортепіанних сонат оп. 2 домінує рондальність, зумовлена реалізацією художнього завдання

формування загальної «кругової концепції», сутність якої полягає у ствердженні головної ідеї. Особливістю форми рондо у фінальних частинах ранніх фортепіанних сонатах глави лондонської композиторської школи є така ознака драматургії, як відсутність «резюмуючої фази, яка демонструє якісно новий результат розвитку всього вихідного матеріалу, — навіть за наявності певного тематичного контрасту в експозиційному розділі» [1, с. 88].

Відмітною властивістю трактування сонатного циклу в ранньому *opus*'і М. Клементі є не тільки відсутність «повільного центру», але й фіналу.

3. Сонати *op. 2* характеризуються швидкими темпами. Цей висновок ґрунтується на аналізові таблиці темпів (налічує 20 показників), розробленої М. Клементі в трактаті «Введення в мистецтво гри на фортепіано». Наприклад, у другій сонаті першої частини М. Клементі з першого такту дає октавну пульсацію восьмими в лівій руці — для заповнення фону (тональної підтримки) головної теми й стабілізації темпу *Presto*, зазначеного композитором. Цей рух необхідно виконувати *partamento* (ведучи єдину лінію), щоб надати фрагментові розбірливості (на тлі якого головна партія має звучати чітко та зрозуміло). Друга частина цієї сонати, за задумом композитора, не повинна лунати в повільнішому темпі, ніж перша частина. Четверта соната виконується в першій частині темпом *Allegro assai ma con espressione*, а в другій — *Spiritoso*. Фінальна соната *opus*'а (№ 6) — масштабна. Так, перша частина написана в темпі *Allegro di molto*, а друга — як підсумок усього придуманого — *Prestissimo*, найшвидший темп у таблиці.

4. Фортепіанні сонати *op. 2* вирізняє невелика кількість авторських ремарок. На відміну від сонат Л. Бетховена, котрий у тексті своїх творів точно позначав нотними знаками та відповідними авторськими ремарками художні наміри, у ранніх сонатах М. Клементі переважно не деталізовані динаміка, відсутні позначення педалізації та майже не трапляються елементи артикуляції (за винятком сонати № 6), таким чином, виконавцеві надається, здавалося б, свобода інтерпретації. Мінімальна кількість авторських ремарок, які відзначають динамічні відтінки, у нотному тексті сонат *op. 2* М. Клементі, свідчить: за наявності розвиненої системи виконавських традицій, що сформувалися в дофортепіанній епосі та скориговані з позицій нової звукової естетики, композиторові останньої третини XVIII ст. недоцільно відзначати в композиціях базові правила виконання тих або інших прийомів і нюансів. Відповідно до цієї закономірності, проблема співвідношення необхідності та свободи в останній третині XVIII ст. раніше була обумовлена тими канонами епохи класицизму, згідно з якими сформовано критерії художньої досконалості, що базуються на законах форми, вимоги гармонійного комбінування частин, обробки деталей. Це була епоха, у межах якої музичні твори та їх виконання повинні здійснюватись за певними відомими правилами.

З метою надання творіві більшої динаміки, у досліджуваних сонатах можна простежити, як М. Клементі використовує октавні пульсації, надаючи функції стимулюючого фактора, що передуює виконанню наступного пасажу. Мінімалізм авторських ремарок потребує від виконавця XX–XXI ст.

особливої уваги до кожної з них, оскільки необхідно зважати й на ту причину, яка зумовила їх використання. Інтерпретатор має звертати увагу на нечисленні вказівки композитора про зміну динаміки. Наприклад, у заключній партії експозиції четвертої сонати М. Клементі наситив епізод динамічними вказівками, які змінюються в кожному такті (27-р, 28-cresc, 29-F, 30-dim, 31-р переходить у *rit*, 33-р), привівши цей фрагмент 36 такту до фінального відтинку F.

До фрагментів музичної форми, у яких вможливлена відносна свобода виконання, належать ті, яким властиві якості етюдності викладу, наприклад, у розробці другої сонати в тактах 110–123. Такі фрагменти можна виконувати з різною силою звука й атакою (звукодобуванням) за умови дотримання темпової єдності, темпової визначеності, таким чином індивідуалізуючи їх.

Необхідно враховувати задані класицистичним стилем аспекти композиторського письма раних фортепіанних сонат М. Клементі, які визначають художню єдність образів, форми й тематичного матеріалу, сприяють прояву довершеності, логічної ясності, чіткої пропорційності. Виконавець, котрий представляє сучасну фортепіанну школу, під час виконання сонат ор. 2 М. Клементі повинен враховувати те, що, незважаючи на відсутність розгорнутої системи композиторських ремарок, можливості виконавчого трактування повинні бути суворо регламентовані на основі поширеної в останній третині XVIII ст. естетики.

Invention у циклі сонат ор. 2 полягає в наповненні нотного тексту різними фактурними елементами, зокрема тріолями, октавними й гамоподібними пасажами, секвенціями, квінтами. Так, у сонаті № 2 ор. 2, крім хвилеподібних пасажних побудов, здійснюється гра октавами, квінтами й акордами (усе слід виконувати на *f*, згідно з авторською ремаркою); показово, що синхронно з використанням широкої фактури та її ускладненням передбачається збільшення динаміки. У розробках сонат важливу роль у розвитку тематичного матеріалу відіграють секвенції, висхідні пасажі, що надають розділові патетичності. Такі композиторські invention, запозичені з попередньої епохи бароко, становлять прообрази романтичного мислення, реалізувались у сонаті ор. 2 М. Клементі.

Висновки. Отже, ідеальний виконавець повинен уміти виявляти й дотримувати необхідного балансу між категоріями свободи та необхідності композиторсько-інтерпретаційного процесу, регламентуючи й усвідомлюючи художні цілі композитора. Зважаючи на Urtext сонат ор. 2 М. Клементі, для правильного прочитання виконавцеві-інтерпретаторові необхідно керуватися знаннями виконавської традиції класицизму, де необхідність зумовлена трактатами, створеними видатними музикантами XVII–XVIII ст.

Подальшого дослідження потребує проблема розуміння піанізму як архісистеми знань і навичок для застосування (трактування) в сучасному фортепіанному виконавстві.

Список використаних джерел

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. В 2 ч. Ч. 1–2 / А. Д. Алексеев.— М., 1962. — 67 с.
2. Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена: исполнительские комментарии / А. Б. Гольденвейзер. — М. : Музыка, 1966. — 288 с.
3. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. 2-е изд., доп. / Н. А. Горюхина. — Киев : Музыкальная Украина, 1973. — 310 с.
4. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : учеб. пособ. / А. Николаев. — М. : Музыка, 1980. — 112 с.
5. Попова Т. В. Соната: Пояснение / Т. В. Попова ; Перев. с рус. С. И. Стоянов. — София : Наука и искусство, 1962. — 27 с.
6. Протопопов В. Вопросы музыкальной формы : сб. ст. / В. Протопопов. — М. : Музыка, 1967. — 315 с.
7. Рожновский В. Зарождение основ классической сонатной формы как результата взаимодействия различных принципов формообразования / В. Рожновский // Научно-методические записки: выпуск 1 / Уфимский государственный институт искусств. — Уфа : Башкирское книжное издательство, 1973. — С. 88.
8. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы / А. Г. Рубинштейн; ред., [предисл.] и коммент. С. Л. Гинзбурга. — М. : Музыка, 1974. — 109 с.
9. Brownell. A. The English piano in the Classical Period: Its Music, Performers, and Influences: unpublished Doctoral thesis / City University London / A. Brownell / City Research Online. — 2010. — 165 p.
10. Plantinga L. Clementi: His Life and Music / L. Plantinga. — Oxford University Press, 1977. — 346 p.

References

1. Alekseyev A. D. Istoriya fortepiannogo iskusstva. V 2 ch. Ch. 1–2. / A. D. Alekseyev.— M., 1962. — 67 s.
2. Goldenveyzer A. B. Tridsat dve sonaty Betkhovena: ispolnitelskiye komentarii / A. B. Goldenveyzer. — M. : Muzyka, 1966. — 288 s.
3. Goryukhina N. A. Evolyutsiya sonatnoy formy / N. A. Goryukhina. — 2-e izd. dop. — Kyiv : Muzykalnaya Ukraina, 1973. — 310 s.
4. Nikolayev A. Ocherki po istorii fortepiannoy pedagogiki I teorii pianizma : ucheb. posob. / A. Nikolayev. — M. : Muzyka, 1980. — 112 s.
5. Popova T. V. Sonata: Poyasneniye / T. V. Popova ; Perv. srus. S. I. Stoyanov. — Sofiya : Nauka i isskustvo, 1962. — 27 s.
6. Protopopov V. Voprosy muzykalnoy formy : sb. st. / V. Protopopov. — M. : Muzyka, 1967. — 315 s.
7. Rozhnovskiy V. Zarozhdeniye osnov klassicheskoy sonatnoy formy kak rezultata vzaimodeystviya razlichnykh printsipov formoobrazovaniya / V. Rozhnovskiy // Nauchno-metodicheskkiye zapiski: vypusk 1 / Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv. — Ufa : Bashkirskoye knizhnoye izdatelstvo, 1973. — S. 88.
8. Rubinshteyn A. G. Lektzii po istorii fortepiannoy literatury / A. G. Rubinshteyn; red., [predisl.] I komment. S. L. Ginzburga. — M. : Muzyka, 1974. — 109 s.

9. Brownell. A. The English piano in the Classical Period: Its Music, Performers, and Influences. (Unpublished Doctoral thesis, City University London) / A. Brownell / City Research Online. — 2010. — 165 p.
10. Plantinga L. Clementi: His Life and Music / L. Plantinga. — Oxford University Press, 1977. — 346 p.

■ UDC 7.071.2(450):[786.2:78.082.2]

O. Yu. Stepanova, postgraduate student, Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv state Academy of culture, Kharkiv

alesya_bobrik1992@mail.ru

orcid.org/0000-0002-6995-6559

NECESSITY AND FREEDOM AS A CATEGORY OF PERFORMANCE INTERPRETATION OF M. CLEMENTI'S PIANO SONATA OP. 2

The aim of this paper is to set the ratio of the categories of freedom and necessity in M. Clementi's piano sonatas op. 2.

Research Methodology. Using the historical method of research, the scientific and performance understanding of the ancient musical texts is studied, in particular, M. Clementi's op. 2, which requires deep penetration into the system of symbols and figures. They are rooted in the historical and artistic atmosphere of ideas and concepts that were typical of the musical works of the past. Taking into consideration the lack of a modern edition of the first piano works of London head of composition school, using the hermeneutic method, the author defines the boundaries of the performance liberties and interpretation of correspondences with the accepted traditions, which are described in the relevant treatises, that served as a kind of scientific review to the performance of the composed musical text.

Results. In accordance with the historical-performance era of M. Clementi's piano score sonatas are uncharacteristic of the fixing the detailed remarks concerning the forecasting performance of the process. At the turn of the 20–21st centuries the compensatory function of performance «guessing» should not rely solely on the gift of the pianist's intuitive. On the contrary, it should be based on specific «rules of understanding» of the relevant musical text as the original, which once was an example of the unity of composing and performance goals and objectives.

Novelty. The study of M. Clementi's sonata op. 2 enabled us to determine the degree of performance freedom and interpretation, in the expressive features which are characteristic of the new for that time instrument — the piano, namely, timbre, articulation, texture and a damper pedal.

The practical significance. The modern performer must be able to reconstruct the way of reading M. Clementi's musical text. The modern artist, in the field of music art, in order to adequately recreate the artistic integrity of the author's musical text should establish a peculiar piece of music remote in time-space era, the nature of the correlation of the categories of necessity and freedom.

Key words: *necessity and freedom of performer's interpretation, London piano classicism, piano sonata, inventio.*

Надійшла до редколегії 02.03.2017 р.

■ УДК 94(477):323.27] "1917.10"

В. М. Шейко, доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

ЖОВТНЕВИЙ ПЕРЕВОРОТ 1917 Р. ТА ІНТЕЛІГЕНЦІЯ В УКРАЇНІ

Проаналізовано процеси трансформації соціальних, політичних і професійних позицій різних верств старої інтелігенції України під час жовтневого перевороту в 1917 р. Особливу увагу приділено з'ясуванню особливостей взаємин різноманітних соціальних угруповань інтелігенції, з одного боку, і радянської влади та більшовицької партії в Україні, з іншого. Характеризуються особливості вказаних процесів в Україні, вплив на них необхідності вирішення національного питання, зокрема розвитку національної культури. При цьому з'ясовуються принципи ставлення радянської влади й більшовицької партії до старої інтелігенції України.

Ключові слова: *інтелігенція, радянська влада, революція, національна культура.*

В. Н. Шейко, доктор исторических наук, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ОКТАБРЬСКИЙ ПЕРЕВОРОТ 1917 Г. И ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ В УКРАИНЕ

Анализируются процессы трансформации социальных, политических и профессиональных позиций разных слоев старой интеллигенции Украины во время октябрьского переворота в 1917 г. Особенное внимание уделяется выяснению особенностей взаимоотношений разнообразных социальных группировок интеллигенции, с одной стороны, и советской власти и большевистской партии в Украине, с другой. Характеризуются особенности обозначенных процессов в Украине, влияние на них необходимости решения национального вопроса, особенно развития национальной культуры. При этом выясняются принципы отношения советской власти и большевистской партии к старой интеллигенции Украины.

Ключевые слова: *интеллигенция, советская власть, революция, национальная культура.*

V. M. Sheyko, Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE OCTOBER COUP OF 1917 AND THE INTELLIGENTSIA IN UKRAINE

The author analyzes the processes of transformation of social, political and professional views of different strata of the old intelligentsia in Ukraine during the October coup in 1917. Special attention is paid to examining the interrelations between the different social groups of the intelligentsia, on the one hand, and the Soviet government and the Bolshevik party in Ukraine, on the other. The paper describes the features of these in Ukraine, the influence on them of the need to solve the national question, especially the issue of the development of national culture. The principles of the attitude of the Soviet authorities and the Bolshevik party to the old intelligentsia of Ukraine are identified.

Keywords: *intelligentsia, Soviet authorities, revolution, national culture.*

Постановка проблеми. Як зазначалося в одній із праць [49], інтелігенція в Україні була нечисленною, але відіграла значну політичну роль у суспільному житті, формуванні громадської думки, боротьбі за національне визволення, за національну культуру, українську мову й піднесення культурно-освітнього рівня населення. Роль інтелігенції, особливо її передових, демократично налаштованих верств у суспільно-політичному просторі України вирізнялася на фоні неписьменності основної маси населення, її безправного й жебрацького становища. Демократичні традиції передової інтелігенції України, її служіння духовним, насущним потребам народу в його боротьбі за своє національне визволення, за національну культуру були тими ознаками, які становили вікову традицію в історії національної інтелігенції [19, с. 5]. Аналіз літератури з цих питань частково здійснено в попередніх публікаціях [49]. Для аналізу трансформаційних соціально-політичних процесів у лавах інтелігенції напередодні революційних подій жовтня 1917 р. конче необхідно зважати на ідейні настанови партії більшовиків і її лідера Леніна. З іншого боку, слід розглянути соціальну практику того часу і взаємовідносини владних радянських і партійних структур з інтелігенцією, лінію водорозділу в лавах інтелігенції, яку зумовило її ставлення до нової влади і владних радянсько-партійних структур, тобто розглянути різноманіття політичного спектра ставлення інтелігенції до нової влади, а нової влади – до старої інтелігенції.

Мета статті – проаналізувати трансформаційні процеси соціальних, політичних, професійних настроїв старої інтелігенції України після більшовицького перевороту в 1917 р., еволюцію взаємин інтелігенції і влади.

Методологічна основа статті – принципи й методи культурології, компаративістики та нарративістики. Саме ці методи дозволили проаналізувати основні процеси взаємин між владою, зокрема і радянською, та старою інтелігенцією, її соціальний стан, політичні настрої та професійну спрямованість стосовно передусім радянської влади в Україні після жовтневого перевороту 1917 р.

Виклад основного матеріалу дослідження. З наближенням подій жовтня 1917 р. рушійні сили суспільства продовжували поляризуватися. Диференціювалися й настрої інтелігенції. «Російська інтелігенція і російське селянство, як соціальні верстви, зіставлювані з пролетаріатом, можуть бути опорою тільки буржуазно-демократичного руху» [25, с. 351]. Подібні висновки Ленін формулював на основі досвіду двох попередніх революцій. «Відлив інтелігенції з лав пролетарської партії, – підкреслювалось у резолюції VI з'їзду РСДРП(б), – який розпочався в 1905 р., став масовим після Лютневої революції, коли класовий зміст діяльності нашої партії неминуче визначив ставлення до неї пролетарських елементів <...>» [38, с. 191].

Стосовно України події жовтня 1917 р. додали до соціальних і проблеми національного руху. І якщо пролетаріат і буржуазія визначили свою політичну позицію, то основна маса інтелігенції ще тривалий час не могла змиритися з жовтневими подіями, які потребували негайного політичного «переозброєння», політичного самовизнання. Показово, що I Всеукраїнський

з'їзд Рад, який відкрився в грудні 1917 р. в Харкові, проголосивши владу Рад в Україні, визнав Українську республіку як федеративну частину Російської республіки [39, с. 51]. І на це мала реагувати і реагувала інтелігенція тодішньої України. Зауважимо: подібні вимоги федералізації України з ініціативи Російської Федерації висуваються й сьогодні. Нині вони викликають бурхливу реакцію різних верств сучасної інтелігенції й політичного істеблішменту України. Уявімо, які труднощі долали різні верстви інтелігенції у своїй соціально-політичній орієнтації під час жовтневих подій 1917 р. Значні кола старої інтелігенції ще тривалий час вагалися у своїх політичних визначеннях між різними політичними силами суспільства, що вели між собою боротьбу за майбутній шлях розвитку України, її національну культуру. Ленін підкреслював: що інтелігенція «найрішучіше і найточніше відбиває і виражає розвиток класових інтересів і політичних угруповань в усьому суспільстві» [22, с. 326]. Окрім того, палітра соціального портрета інтелігенції України, на той час і без того неоднорідного і надзвичайно строкатого, як наголосувалося, була багато в чому ускладнена національним «забарвленням».

Перемогу більшовиків у жовтні 1917 р. інтелігенція України сприйняла по-різному, однак переважно негативно. До того ж, були надії інтелігенції на дії Центральної Ради, яка всіляко прагнула внеможливити перемогу більшовиків у жовтні в Україні. Лише незначна частина старої інтелігенції вітала радянську владу. Основна маса інтелігенції не визнавала або саботувала заходи радянської влади. «Верхам буржуазії і багатій буржуазній інтелігенції: адвокатам, професорам, журналістам, депутатам та ін. майже завжди властиво тяжіти до союзу з Пурішкевичами. З ними зв'язують цю буржуазію тисячі економічних ниток» [23, с. 288]. На відміну від них, як відзначав Ленін, низи інтелігенції, особливо нова, «селянського звання», «<...> тисячами ниток зв'язана з масами безправного, забитого, темного, голодного селянства і всіма умовами свого життя ворожа всякій пурішкевичівщині, всякому союзові з нею» [23, с. 288–289]. У тій самій праці «Нова демократія» Ленін відзначив, що ця інтелігенція сповнена ліберальних забобонів, позбавити від яких мають робітники. «Тільки в міру того, як вона переборюватиме ці пересуди, скидатиме з себе убогство ліберальних ілюзій, пориватиме з лібералами і простягатиме руку робітникам, — судилося їй, новій демократії в Росії, зробити дещо серйозне для справи свободи» [23, с. 289]. Подібним сподіванням не судилося швидко здійснитися. Крім того, проблема взаємин нової влади й інтелігенції, як підкреслювалося, в Україні набагато ускладнювалася національним питанням і напруженим перебігом політичних подій. Отже, соціальна практика диктувала на той час свій «сценарій» взаємин нової влади і старої інтелігенції в Україні.

На момент жовтневих подій і невдовзі після них у 1917 р. низи інтелігенції з непорозумінням, підозріло, навіть вояволично та вороже поставилися до жовтня 1917 р. і радянської влади, яка претендувала на повноту влади в Україні, прагнучи усунути інших претендентів, передусім Центральну Раду, на яку покладали надію ті ж національно налаштовані верстви інтелігенції.

На відміну від верхніх і нижніх верств інтелігенції існувала й середня верства, яка за соціальним положенням, рівнем життя і політичної орієнтації посідала проміжні позиції. Останнє багато в чому пояснює природу значніших за масштабами і термінами вагань середніх лав старої інтелігенції у визначенні свого ставлення до радянської влади і більшовицької партії.

Водночас необхідно зазначити, що на практиці цей процес відбувався набагато карколомніше, різнобарвніше, складніше і надзвичайно болісніше. Адже за кожним представником інтелігенції стояли їх сім'ї, родичі, близькі, знайомі, й від рішення кожного інтелігента залежала не тільки його особиста доля, а й доля всієї його родини. Можна назвати немало представників старої інтелігенції України, котрі всупереч обставинам, стримано або навіть позитивно поставилися до появи нової влади й залишалися на своїх робочих місцях. Однак подібні прояви були винятком.

Сама гострота і складність колізій політичної боротьби, різноманітний спектр політичної орієнтації представників різних прошарків і груп інтелігенції, незвичайність, безпрецедентність і заплутаність соціально-політичних ситуацій, у яких опинився кожен окремих представник інтелігенції, своєрідність середовища кожної верстви інтелігенції, індивідуалізм роботи, схильність до колабораціонізму і компромісів тощо призводили іноді до парадоксальних явищ. При цьому слід нагадати зауваження відомого вченого, який одним із перших досліджував указану тематику, — С. О. Федюкіна, що інтелігенція за своїми політичними поглядами не знала і достатньо різкого розподілу на певні групи за своїм ставленням до жовтня 1917 р., що грані ці були вельми умовними залежно від обстановки, яка постійно змінювалася [42, с. 34]. Окрім того, слід зважати на вплив на інтелігенцію України позиції окремих передових її представників, які позитивно поставилися до радянської влади. Так, відомий учений-матеріаліст К. А. Тімірязєв перед смертю через лікаря-більшовика Б. С. Вайсберга звернувся до Леніна і більшовицької партії. «Я завжди прагнув служити людству, — твердив К. А. Тімірязєв, — і я радий, що в ці серйозні для мене хвилини бачу Вас, представника тієї партії, яка дійсно служить людству. Більшовики, які втілюють ленінізм, — я вірю і переконаний, — працюють для щастя народу і приведуть його до щастя. Я завжди був Ваш і з Вами <...>» [35, с. 160]. О. Блок засвідчував своє позитивне ставлення до жовтня 1917 р. [5, с. 363]. Тоді ж вийшла друком його стаття «Інтелігенція і революція», у якій автор осуджував інтелігенцію, яка не визнавала жовтневу революцію [4]. Жовтневу революцію визнав відомий учений О. О. Богомолець, доля якого тісно пов'язана з Україною та деякими іншими представниками старої інтелігенції України [36, с. 90].

Відомий лікар Н. М. Левчановський згадував, що в грудні 1919 р., коли панував голод, люди вмирали від епідемії, йшла жорстока і кривава громадянська війна, а О. О. Богомолець не тільки активно працював, допомагаючи людям долати епідемії, а й здійснював наукові експерименти. І на запитання згаданого лікаря про те, чим він займається, серйозно і без пафосу відповів, що «служить революції» [36, с. 96].

Одним із перших визнав радянську владу вже відомий на той час філолог-славіст, письменник, сходознавець, історик і фольклорист, котрий володів десятками мов, — професор А. Ю. Кримський. До речі, він був одним із небагатьох учених дореволюційного часу, які продовжували кращі традиції просвітницької, демократичної інтелігенції. Він став одним із засновників і перших керівників Української Академії наук [20, с. 601; 37, с. 178]. А. Ю. Кримський публічно через пресу визнав нову владу [14]. З перших років радянської влади він вів і активну громадську роботу [15]. Визнав жовтень і відомий математик, професор Д. О. Граве [43]. Він також брав активну участь в організації АН УРСР, став одним із перших її академіків, створив у Києві відому школу алгебри [8, с. 859; 16].

Визнали жовтень і продовжували роботу, дотримуючи демократичних позицій, такі відомі вчені: історики України Д. І. Багалій [1, с. 145], О. І. Левицький [32, с. 126], геолог і мінералог П. А. Тутковський, котрий став академіком АН УРСР і очолив фізико-математичний відділ вказаної академії. До речі, він також покладав надії на щастя українського народу при новій владі [41, с. 19].

Значну підготовчу роботу з організації Академії наук України, як підкреслювалось, здійснила група відомих учених, таких як: Д. І. Багалій, А. Ю. Кримський, В. І. Вернадський, В. І. Липський, П. А. Тутковський, М. Т. Кащенко, О. В. Фомін, Є. П. Вотчал, С. Г. Тимошенко, М. І. Туган-Барановський та ін. [1, с. 145]. Усі вони потім увійшли до складу академії.

Подібним чином діяла і частина інтелігенції, яка продовжувала працювати, не особливо звертаючи уваги на часту зміну влад в Україні. Часто представники старої інтелігенції продовжували працювати при будь-якій владі, покладаючись не тільки на своє професійне покликання, а й усвідомлюючи необхідність забезпечення життя свого та своїх рідних. Вони, зазвичай, сподівалися на тимчасовість буремних, воєнних і політичних подій і плекали надію на краще життя.

Подібним чином працював і відомий гідролог, професор Є. В. Оппоков. Під його керівництвом осушено десятки боліт, обстежено водні басейни Дніпра, Прип'яті, річок Полтавщини тощо [6, с. 4]. Скромно продовжував свою роботу при будь-якій владі на благо своє й суспільства доктор медицини М. І. Козинцев, брав участь у роботі медичних закладів радянської влади і вів активну громадянську роботу [44].

Не залишають після жовтня 1917 р. свою роботу і певні представники дещо замкнутого, корпоративного прошарку старої інтелігенції — інженерно-технічного: професори Катеринославського гірничого інституту О. М. Терпигорев, Л. Д. Шев'яков, П. Г. Рубін, М. Й. Лебедев [27, с. 37, 38]. Незважаючи на свій похилий вік і труднощі, продовжували плідно працювати: Д. К. Чернов — один із фундаторів металургознавства, який відмовився від пропозиції виїзду за кордон; М. А. Павлов, — за словами академіка І. П. Бардіна, — «батько» російської металургії [3, с. 147, 152]. Гірничий інженер, родом із селянської сім'ї, С. М. Логінов, який пройшов шлях від

робочого до керівника одного із підрозділів об'єднання копалень Донбасу, плідно працював усі роки після подій жовтня [7].

З появою радянської влади і потім після різних влад під час революції і громадянської війни в Україні продовжували творчу роботу такі видатні представники літератури і мистецтва: українські художники А. А. Мурашко, А. К. Богомазов, В. Г. Міллер; одна із засновників українського театру М. К. Заньковецька; відомий новатор українського театру режисер і актор Лесь Курбас; відомі майстри мистецтва К. Г. Стеценко, Н. Д. Леонтович, Я. С. Степовий, П. К. Саксаганський; артист опери, відомий соліст М. І. Донець; музикознавець-фольклорист К. В. Квітка; актор, режисер і педагог М. М. Старицька; відомий український кобзар І. І. Кучугура-Кучеренко; музикознавець-фольклорист і педагог Н. А. Гринченко та ін. [24].

Підкреслимо: якщо представник інтелігенції був походженням із робітників або селян, то його визнання радянської влади було, зазвичай, беззаперечним. Це, наприклад, стосується відомого оперного українського співака М. І. Донця. Народившись у сім'ї робітника Київського заводу «Арсенал», він став відомим співаком ще до жовтня 1917 р. У бурхливій місяці 1917 р. його обрано до Ради солдатських депутатів, у якій керував художньою секцією. Після жовтня 1917 р. М. І. Донця декілька разів запрошували для виїзду на роботу за кордоном, це зумовлювало для нього блискучі можливості. Але він відмовився від них і продовжував працювати в надзвичайно складних умовах на Батьківщині, немало зробивши для підвищення культурно-освітнього рівня українського населення. У 1918 р. художня рада Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка обрала його професором з класу оперного співу. У бурхливі роки революції і громадянської війни в Україні він активно виступав із сольними концертами перед військовослужбовцями, організовував концертні бригади для населення. У подальшому працював у Харківській і Київській опері, здобувши почесне звання заслуженого артиста УРСР [13, с. 314; 45].

Загалом незначна частина старої інтелігенції України, яка дотримувала революційно-демократичних поглядів, ще до жовтня 1917 р. долучились до більшовицької партії. Щоправда, вказані інтелігенти зазнали гострої критики зі сторони національно налаштованих представників старої української інтелігенції, зокрема сина видатного українського письменника — Ю. М. Коцюбинського, сина відомого вченого — А. В. Довнер-Запольського, В. П. Затонського — викладача політехнічного університету. Їх звинувачували у зраді національних інтересів за співпрацю з більшовиками [12, с. 134].

Отже, після жовтня 1917 р. в Україні немало старої інтелігенції з різних соціально-політичних причин або визнала нову владу, або просто очікувала й продовжувала працювати. Частина ж особливо залежної і близької до старих владних структур інтелігенції саботувала нову владу, її представники часто емігрували за кордон або ввійшли до інших партій і сил, які в Україні та за кордоном боролися з радянською владою. Значна частина націоналістично налаштованої старої інтелігенції України вороже зустріла жовтневі

події, нову владу і разом із Центральною Радою, а потім у вимушеній еміграції організували боротьбу проти радянської влади.

Як відомо, класики марксизму, аналізуючи історичний революційний досвід, передбачали подібний розвиток подій. «Нарешті, в ті періоди, коли класова боротьба наближається до розв'язки, процес розкладу всередині пануючого класу, всередині всього старого суспільства набирає такого бурхливого, такого різкого характеру, що невелика частина пануючого класу відрікається від нього і приєднується до революційного класу, до того класу, якому належить майбутнє» [28, с. 418–419].

Однак революційні події в Україні, соціальна практика жовтневих подій, революції і громадянської війни в Україні, коли за короткий час змінилося безліч різних і політичного спрямування влад, виявилися набагато складнішими і економічно, і побутово, і соціально, ніж це передбачали класики марксизму та сам Ленін. В Україні, як підкреслювалося, ці події ускладнювались ще й традиційним національним питанням.

Загалом основна маса старої інтелігенції України не визнала жовтень 1917 р. і нову владу, вважаючи перемогу радянської влади випадковою, жовтневі події 1917 р. — насильницьким переворотом, а нову владу тимчасовою і недовготривалою. Події революції й громадянської війни в Україні спочатку начебто підтверджували подібні сподівання, про що свідчить часта зміна різних влад у карколомній каруселі революції, громадянської війни в Україні. Окрім того, мінливими були і події за межами України. Зазначена частина інтелігенції, зазвичай, продовжувала працювати в складних умовах, сподіваючись на зміну влади й повернення до старого життя або на реалізацію гасел Лютневої революції 1917 р., у які вони у більшості своїй вірили.

Значна частина старої інтелігенції України, яка дотримувала ліберальну ідеологію, після повалення царизму, яке вони зустріли з великою догогочікуваною радістю, перемогу більшовиків у жовтні 1917 р. сприйняли як катастрофу усіх своїх сподівань. Типове для такої категорії інтелігенції ставлення відзначив, наприклад, відомий інженер І. П. Бардін, котрий згадував, будучи уже академіком, що він на той час працював начальником цеху Єнакіївського металургійного заводу. Як тільки стало відомо про жовтневі події в Москві й Петрограді, згадував він, директор заводу втік і робітники захопили владу у свої руки. І. П. Бардін, як голова союзу інженерів міста, засвідчив, що інженерство в цілому виступало за владу капіталістів. Робітники заводу обрали І. П. Бардіна головним інженером і відправили на чолі робочої делегації в Петроград за грошима. Час був складний — на Петроград наступали німці, радянський уряд переїхав у Москву, точилась боротьба з голодом; тривали складні перемовини в Брест-Литовську, від яких залежала і доля України. Однак більшовики, на подив І. П. Бардіна, не тільки прийняли їх, а й виділили чималі кошти і запропонували участь у проєкті електрифікації Донбасу [2, с. 49–53]. Безумовно, якщо вірити споминам інженера, це вразило його. «Виховані на буржуазних поняттях моралі <...> ми, старі інженери, — згадував він, — бачили тільки одну сторону революції, яка лякала, — руйнацію. І багатьох із нас, інженерів, зокрема й

мене, тобто людей, професія яких — творити і будувати, занепокоювала саме ця сторона революції, яка, як з'ясувалося потім, була неминучою» [2, с. 52].

З іншого боку, верхівка більшовицького керівництва в Петрограді на той час була свідомо щодо важливості приваблення інтелігенції на свою сторону, особливо української. І на той час суто класовий, заполітизований підхід до інтелігенції, що базувався виключно на гвалтівницькій політиці, ще не набув сили поширення. Як свідчив один із підсудних зі сфабрикованої так званої «Шахтинської справи» інженер Ю. Н. Матов: «Жовтнева революція усе перевернула вверх дном. Ми не могли поставитися до неї позитивно» [50, с. 41].

Типовою, зокрема і для української інтелігенції, була в цьому сенсі позиція видатного російського фізіолога І. П. Павлова. Ось як характеризував її академік Л. А. Орбелі: «Жовтневу революцію Іван Петрович переживав складно, він уважав, що батьківщина загинула, що воюючі держави розірвуть її на частини» [42, с. 40]. Але що характерно, так це те, що І. П. Павлов був повністю чесним із собою та іншими до кінця, він не боявся владних репресій і дозволяв говорити й діяти так, як уважав за необхідне, відповідно до своїх політичних міркувань і світоглядних позицій. Так, газета «Правда» у вересні 1929 р., відзначаючи його 80-річчя, вказуючи на його великий внесок у світову і російську наукову скарбницю, водночас змушена була відзначити на його начебто хибні суб'єктивні погляди з соціальних питань. Газета «Правда» наголошувала: учений сприйняв революцію як сумний історичний факт, виступив «проти руйнації культурних цінностей новоспеченими комуністами», звинуватив керівництво більшовицької партії у невігластві і цькуванні науки, обурювався класовою політикою партії в питаннях вищої школи тощо.

Дещо своєрідна доля після жовтня 1917 р. в Україні такого прошарку, як письменники, журналісти, літературні критики тощо. Основна їх маса не визнала радянської влади. Олесь Вороний, наприклад, емігрував, Григорій Чупринка долучився до борців проти нової влади, В. Винниченко підтримував боротьбу С. Петлюри проти радянської влади. Значна частина письменників, яка була національно налаштованою, категорично виступила проти нової влади. На авансцену виходять письменники В. Чумак, В. Блакитний, І. Михайличенко. Вони стали своєрідними засновниками пролетарської за походженням і змістом літератури. Пізніше після тривалих вагань до них змушені були долучитися П. Тичина, В. Сосюра, І. Микитенко та ін. [29, с. 6].

Слід зауважити, що гостра боротьба різних влад, їх часта зміна, жорстокі бої громадянської війни не дозволяли визначитись тим чи іншим колам інтелігенції України, особливо її національно налаштованим верствам. Так, відомий український письменник, видатний гуманіст, палкий звинувачувач царизму, борець за правду, людина, котра сміливо викривала у своїх творах страшну картину жорстокої дійсності, мужньо виступала за народні інтереси, В. Г. Короленко, здавалось би, повинен був із радістю вітати пролетарську революцію, владу робітників і селян, однак не визнав події жовтня 1917 р. й радянську владу в Україні [9, с. 3].

До речі, О. М. Горький також відверто, жорстко і часто виступав проти зайвої, як він наголошував, жорстокості стосовно старих спеціалістів, про що неодноразово й обурено писав Леніну.

Значно простіше було орієнтуватися в бурхливому вирі політичних і соціальних подій того часу тим інтелігентам, які мали пролетарське походження. Вони, зазвичай, позитивно вітали події жовтня 1917 р., підтримували, переважно без коливань радянську владу. Так, письменник І. Е. Ізгур, маючи пролетарське походження, на той час десятки різних видань своїх творів, які багаторазово перевидавалися українською, російською і єврейською мовами, прийняв події жовтня 1917 р. Його твори «Да будет свет» і «Здравствуй, коммуна» нова влада відзначила лутературними преміями [46].

Необхідно зауважити, що окремі представники старої інтелігенції України, які спочатку з радістю вітали події жовтня 1917 р., змінили думку після боротьби різних сил за владу, терору, голоду, розрухи. Подібні настрої такої частини старої інтелігенції влучно характеризував відомий російський майстер сцени — І. М. Москвін. «Я з радістю прийняв революцію. Але коли кардинальна зміна старої спадщини, грішним ділом, трохи розгубився, втратив орієнтир, тому що з-під мене витягнули лавку, на котрій я стояв сорок три роки до революції <...>» [31, с. 109–110]. Складно, зрозуміло, однозначно оцінювати подібні заяви представників старої інтелігенції наприкінці 30-х рр. ХХ ст., коли реалізувався «класовий» підхід диктатури пролетаріату до старої інтелігенції, коли репресії й утиски, політичне переслідування і «тюремне» перевиховання, страти і виправно-трудова табори фактично ліквідували основну масу найкваліфікованішої інтелігенції.

Надзвичайно своєрідно сприйняв події жовтня 1917 р. і радянську владу в Україні такий масовий прошарок старої інтелігенції, як учительство. Він віддзеркалив фактично всю своєрідність і складність реакції й поведінки старої інтелігенції. Частина учительства позитивно поставилася до нової влади. До таких належав, наприклад, учитель Я. Ф. Чепіга (Зеленкевич). Співпрацюючи спочатку із Центральною Радою, він потім (радіше за все вимушено) професійно співпрацював з радянською владою [30, с. 2]. Педагогічну роботу він розпочав як педагог сільської школи Катеринославщини в 1895 р., потім — як експерт початкової школи м. Київ (1918 р.), співробітник Наркомпросу України (1919 р.), завідувач дошкільного відділу Київського губернського відділу народної освіти, декан, став проректором Київського інституту народної освіти і згодом його професором. Мав 139 праць загальним обсягом 500 др. арк., вів значну громадську роботу [40, с. 1]. У 1926 р. радянські чиновники, освітня громадськість тепло вітали його із 30-річчям педагогічної й наукової діяльності.

Подібним чином сприйняли нову владу в Україні й деякі відомі педагоги, такі як А. С. Макаренко, Т. Г. Лубенець, С. В. Васильченко та ін. Їх згодом підтримали майстри педагогіки А. М. Астряб, С. Х. Чавдарив, М. Ф. Доденков, Г. С. Костюк, Е. П. Вайда, М. П. Бакевич, П. А. Горбатий, М. П. Добровольська, І. Г. Шестопапов та ін. [34, с. 25, 28].

Симптоматично, як наголошувалося, що шлях вагань і сумнівів у процесі визнання чи невизнання радянської влади швидше долали ті вчителі дореволюційної школи, які мали робоче або селянське походження, воювали. Саме вони після подій жовтня 1917 р. продовжували працювати, складаючи актив з шкільного будівництва на новій основі. Ю. П. Пашковський, А. Ю. Дунаєвський, Н. В. Супруненко, І. М. Лук, П. Стодоля, А. Сергієнко, В. Парфенюк, Я. К. Притика — ось лише деякі із вказаних вчителів [47]. Так, наприклад, учитель І. М. Краснопольський, — виходець із бідного селянства, закінчив початкову школу, у 16 років почав працювати в сільській школі, віддавав немало часу приділяючи культурно-освітній роботі серед селян. У 1914 р. його мобілізували на Першу світову війну, у 1917 р. було обрано до Центрального солдатського комітету Південно-Західної області, у складі якого вів боротьбу з поміщиками і царизмом. У 1918 р. повернувся до учительської діяльності в с. Грузянське на Одещині. Пізніше за свою активну роботу у сфері освіти його нагороджено орденом Трудового Червоного Прапора [10, с. 2].

Висновки. Таким чином, незважаючи на численні персоніфіковані приклади визнання або нейтрального ставлення до радянської влади, основна маса старої інтелігенції України не визнала останню. Очікуваний нейтралізм, вимушена або реальна аполітичність, сподівання на випадкове й тимчасове існування радянської влади тощо були поширеними серед багатьох представників старої інтелігенції, яка не припиняла своєї професійної діяльності.

Як відомо, класики марксизму, а потім і Ленін та більшовицька партія, сподівалися, що процес переходу на сторону радянської влади старої інтелігенції буде недовготривалим і не надто складним. Соціальна практика, особливо в Україні, де до цього ще додавалися проблема необхідності вирішення національного питання й гострота революційної та громадянської воєн, засвідчила: процеси залучення старої інтелігенції виявилися надзвичайно складними, болісними і довготривалими. І Ленін, який до цього, наголошуючи на необхідності залучення інтелігенції до соціалістичного будівництва, планував, що цей процес відбуватиметься переважно мирно, з кінця 1917 р. закликав до «нешадного воєнного придушення вчорашніх рабовласників (капіталістів) і зграї їх лакеїв — панів буржуазних інтелігентів». Він зазначав: «Ми були завжди організаторами і начальниками, ми командували — так говорять і думають вчорашні рабовласники та їх прикажчики з інтелігенції — ми хочемо лишитися такими, ми не станемо слухатись «просто народдя», робітників і селян, ми не скоримося їм, ми перетворимо знання в знаряддя захисту привілеїв грошового мішка і панування капіталу над народом» [26, с. 191]. В. Ленін підкреслював: вони не вірять в силу народу і переконані, що «без нас не обійтись». В. Ленін стверджував: «Їх нахабний розрахунок не справдиться: освічені люди вже тепер виділяються, переходячи на сторону народу, на сторону трудящих, допомагаючи ламати опір слуг капіталу» [26, с. 192]. А насправді, як ми пересвідчилися на практичному матеріалі, певний прошарок старої інтелігенції дійсно з різних причин

продовжував професійну діяльність, деякі публічно і, зазвичай, вимушено визнали радянську владу, але основна маса старої інтелігенції з різних чинників не визнавала її. Саме тому Ленін почав наголошувати на необхідності насильницьких дій стосовно основної маси інтелігенції, що потім призвело до фактичної фізичної і моральної її ліквідації.

Список використаних джерел

1. Багалій Д. Автобіографія: п'ядесят літ на сторожі української науки та культури / Дмитро Багалій ; Укр. Акад. наук. — Київ : Друк. Укр. Акад. наук, 1927. — 169 с.
2. Бардин И. П. Жизнь инженера / И. П. Бардин. — Новосибирск : Новосиб. обл. изд., 1939. — 192 с.
3. Бардин И. П. Перспективы развития древесноугольной металлургии на Урале / И. П. Бардин // Избранные труды. — М., 1963. — С. 143–168.
4. Блок А. А. Интеллигенция и революция / А. А. Блок // Сочинения : в 2 т. — М., 1955. — Т. 2. — С. 218–228.
5. Венгров Н. Путь Александра Блока / Натан Венгров. — М. : Изд-во АН СССР, 1963. — 415 с.
6. Вшанування 30-ти річного ювілею проф. Оппокова // Вісті ВУЦВК. — 1925. — 1 січ. (№ 1). — С. 4.
7. Горный инженер Степан Михайлович Логинов // Инженерный работник. — 1925. — № 11. — С. 1–3.
8. Граве Дмитро Олександрович (1863–1939 рр.) // Культурне будівництво в Українській РСР: важливіші рішення Комуністичної партії і радянського уряду, 1917–1959 рр. : зб. док. : у 2 т. / М-во культури УРСР [та ін.]. — Київ, 1959. — Т. 1: (1917 — червень 1941 рр.). — С. 859.
9. Дольд Ю. В. Г. Короленко (до 15-річчя з дня смерті) / Ю. Дольд // Комуніст. — 1936. — 25 груд. (№ 296). — С. 3.
10. З нашого активу : [до ювілею газети «Народний учитель»] // Народний учитель. — 1928. — 5 січ. — С. 2.
11. Звіт художньої секції при Київському губернському відділі народної освіти про діяльність за період з 16 березня по 14 квітня 1919 р. // Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927 : зб. док. і матеріалів / Голов. архів. упр. при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. — Київ, 1979. — С. 97–100.
12. Золотоверхий І. Д. Становлення української радянської культури (1917–1920 рр.) / І. Д. Золотоверхий ; ред. М. В. Коваль. — Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. — 424 с.
13. Із протоколу засідання Наркомосу УРСР про присвоєння М. І. Донцю звання заслуженого артиста УСРР від 26 січня 1924 р. // Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927 : зб. док. і матеріалів / Голов. архів. упр. при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. — Київ, 1979. — С. 314.
14. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, ф. 1, № 26802, арк. 1.
15. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, ф. 1, № 23932.

16. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського, ф. XX, № 109, арк. 1.
17. Інформаційне повідомлення Київського губернського відділу народної освіти про відкриття у м. Києві літніх курсів по підготовці кадрів для єдиної трудової школи // Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927 : зб. док. і матеріалів / Голов. архів. упр. при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. — Київ, 1979. — С. 126–128.
18. К 80-летию со дня рождения акад. И. П. Павлова // Правда. — 1929. — 27 сент. — С. 3.
19. Касьянов Г. В. Українська інтелігенція 1920-х — 30-х років: соціальний портрет та історична доля / Г. В. Касьянов. — Київ : Глобус ; Коломия : Вік ; Едмонд : Вид-во Канад. ін-ту Укр. Студій, 1992. — 176 с.
20. Кримський Агатангел Юхимович (1871–1942) // Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927 : зб. док. і матеріалів / Голов. архів. упр. при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. — Київ, 1979. — С. 601.
21. Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927 : зб. док. і матеріалів / Голов. архів. упр. при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. — Київ : Наук. думка, 1979. — 665 с.
22. Ленін В. І. Завдання революційної молоді: лист перший / В. І. Ленін // Повне збір. творів : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1970. — Т. 7. — С. 324–337.
23. Ленін В. І. Нова демократія / В. І. Ленін // Повне збір. творів : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1972. — Т. 22. — С. 288–289.
24. Ленін В. І. О. М. Горькому: [лист від 15 верес. 1919 р.] / В. І. Ленін // Повне збір. творів : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1975. — Т. 51. — С. 47–49.
25. Ленін В. І. Чому соціал-демократія повинна оголосити рішучу і нещадну війну соціалістам-революціонерам? / В. І. Ленін // Повне збір. творів : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1969. — Т. 6. — С. 349–352.
26. Ленін В. І. Як організувати змагання? / В. І. Ленін // Повне збір. творів : у 55 т. : пер. з 5 рос. вид. — Київ, 1973. — Т. 35. — С. 189–198.
27. Литвинова В. П. Про ставлення буржуазної технічної інтелігенції України до Великої Жовтневої соціалістичної революції / В. П. Литвинова // Питання історії СРСР : республ. міжвід. темат. наук. зб. — Харків, 1976. — Вип. 21 — С. 35–43.
28. Маркс К. Маніфест Комуністичної партії / К. Маркс, Ф. Енгельс // Твори : у 50 т. — Київ, 1959. — Т. 4. — С. 405–441.
29. Микитенко І. Українська пролетарська література : доповідь / І. Микитенко // Вісті ВУЦВК. — 1930. — 18 листоп. (№ 267). — С. 6.
30. Мізерницький О. 30 років творчої роботи: 1 березня — день ювілею 30-річної діяльності Якова Теофановича Чепіги. Перший з перших / О. Мізерницький // Народний учитель. — 1926. — 10 берез. (№ 10). — С. 2.
31. Москвин И. М. Речь на совещании агитаторов, пропагандистов и беседчиков Фрунзенского избирательного округа г. Москвы / И. М. Москвин // Мастера искусств депутаты Верховного Совета СССР. — М., 1938. — С. 108–110.

32. Москвич Л. Г. Видатний історик, археограф-архівіст (до 120-річчя від дня народження О. І. Левницького) / Л. Г. Москвич, А. І. Сторчак // Укр. іст. журн. — 1968. — № 12. — С. 125–129.
33. Музиченко О. Ф. 25 років на ниві освіти / О. Ф. Музиченко // Народний учитель. — 1925. — 22 груд. — С. 2.
34. Ніколаєнко В. Ю. Жовтнева революція і докорінна перебудова народної освіти на Україні (1917–1921 рр.) / В. Ю. Ніколаєнко // Наук. пр. з історії КПРС : міжвід. наук. зб. — Київ, 1965. — Вип. 5. — С. 13–29.
35. Новиков С. А. Климент Аркадьевич Тимирязев: биограф. очерк / С. А. Новиков // Сочинения : в 4 т. / К. А. Тимирязев. — М., 1937. — Т. 1. — С. 49–160.
36. Пицьк Н. Е. Александр Александрович Богомолец / Н. Е. Пицьк. — М. : Наука, 1970. — 303 с.
37. Про Українську Академію наук : постанова Раднаркому УСРР від 25 січ. 1921 р. // Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927 : зб. док. і матеріалів / Голов. архів. упр. при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. — Київ, 1979. — С. 177–178.
38. Протоколи шестого съезда РСДРП (большевиков). Август 1917 г. / Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. — М. : Госполитиздат, 1958. — 487 с. — (Протоколы и стенографические отчеты съездов и конференций КПСС).
39. Резолюція I Всеукраїнського з'їзду Рад «Про самовизначення України» від 12 грудня 1917 р. // Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927 : зб. док. і матеріалів / Голов. архів. упр. при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. — Київ, 1979. — С. 51–52.
40. 30 років на фронті освіти. Яків Теофанович Чепіга (Зеленкевич) / О. П. // Народний учитель. — 1926. — 24 лют. (№ 8). — С. 1.
41. Тутковський П. Автобіографія / Павло Тутковський ; Всеукр. акад. наук. — Київ : Вид. Акад. наук, 1929. — 20 с.
42. Федюкин С. А. Великий Октябрь и интеллигенция: из истории вовлечения старой интеллигенции в строительство социализма / С. А. Федюкин ; АН СССР, Ин-т истории СССР. — М. : Наука, 1972. — 471 с.
43. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України), ф. 166, оп. 5, од. зб. 1189, арк. 13, 15.
44. ЦДАВО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 193.
45. ЦДАВО України, ф. 2708, оп. 1, од. зб. 44, арк. 1–4.
46. ЦДАВО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 211, арк. 149–151.
47. ЦДАВО України, ф. 599, оп. 3, од. зб. 1401, арк. 772, 784, 785.
48. Чепіга. Пам'яті громадсько-професійного діяча-вчителя : [А. І. Лещенко] / Чепіга // Народний учитель. — 1926. — 3 берез. (№ 9). — С. 2.
49. Шейко В. М. Культура України, інтелігенція та революція (1917–1920 рр.) / В. М. Шейко // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури. — Харків, 2005. — Вип. 16: Мистецтвознавство. Філософія. — С. 20–34. — Бібліогр.: 53 назви.
50. Экономическая контрреволюция в Донбассе: (итоги шахтинского дела) : ст. и док. / под общ. ред. Н. В. Крыленко. — М. : Юрид. изд-во НКЮ РСФСР, 1928. — 306 с.

References

1. Bahalii D. Avtobiohrafiia : piadesiat lit na storozhi ukrainskoi nauky ta kultury / Dmytro Bahalii ; Ukr. Akad. nauk. — Kyiv : Druk. Ukr. Akad. nauk, 1927. — 169 s.
2. Bardin I. P. Zhizn inzhenera / I. P. Bardin. — Novosibirsk : Novosib. obl. izd., 1939. — 192 s.
3. Bardin I. P. Perspektivy razvitiya drevesnougolnoy metallurgii na Urale / I. P. Bardin // Izbrannyye trudy. — M.: 1963. — S. 143–168.
4. Blok A. A. Intelligentsiya i revolyutsiya / A. A. Blok // Sochineniya : v 2 t. — M., 1955. — T. 2. — S. 218–228.
3. 5. Vengrov N. Put Aleksandra Bloka / Natan Vengrov. — M. : Izd-vo AN SSSR, 1963. — 415 s.
4. Vshanuvannia 30-ty richnoho yuvileiu prof. Oppokova // Visti VUTsVK. — 1925. — 1 sich. (№ 1). — S. 4.
5. Gornyy inzhener Stepan Mikhaylovich Loginov // Inzhenernyy rabotnik. — 1925. — № 11. — S. 1–3.
6. Hrave Dmytro Oleksandrovych (1863–1939 rr.) // Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR : vazhlyvishi rishennia Komunistychnoi partii i radianskoho uriadu, 1917–1959 rr. : zb. dok. : u 2 t. / M-vo kultury URSSR [ta in.]. — Kyiv, 1959. — T. 1 : (1917 — cherven 1941 rr.). — S. 859.
7. Dold Yu. V. H. Korolenko (do 15-richchia z dnia smerti) / Yu. Dold // Komunist. — 1936. — 25 hrud. (№ 296). — S. 3.
8. Z nashoho aktyvu : [do yuvileiu hazety «Narodnyi uchytel»] // Narodnyi uchytel. — 1928. — 5 sich. — S. 2.
9. Zvit khudozhnoi sektsii pry Kyivskomu hubernskomu viddili narodnoi osvity pro diialnist za period z 16 bereznia po 14 kvitnia 1919 r. // Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR, 1917–1927 : zb. dok. i materialiv / Holov. arkhiv. upr. pry Radi Ministriv URSSR [ta in.]. — Kyiv, 1979. — S. 97–100.
10. Zolotoverkhyi I. D. Stanovlennia ukrainskoi radianskoi kultury (1917–1920 rr.) / I. D. Zolotoverkhyi ; red. M. V. Koval. — Kyiv : Vyd-vo AN URSSR, 1961. — 424 s.
11. Iz protokolu zasidannia Narkomosu URSSR pro prysvoiennia M. I. Dontsiu zvannia zasluženoho artysta USRR vid 26 sichnia 1924 r. // Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR, 1917–1927 : zb. dok. i materialiv / Holov. arkhiv. upr. pry Radi Ministriv URSSR [ta in.]. — Kyiv, 1979. — S. 314.
12. Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho, f. 1, № 26802, ark. 1.
13. Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho, f. 1, № 23932.
14. Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho, f. XX, № 109, ark. 1.
15. Informatsiine povidomlennia Kyivskoho hubernskoho viddilu narodnoi osvity pro vidkryttia u m. Kyievi litnikh kursiv po pidhotovtsi kadriv dlia yedynoi trudovoi shkoly // Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR, 1917–1927 : zb.

- dok. i materialiv / Holov. arkhiv. upr. pry Radi Ministriv URSR [ta in.]. — Kyiv, 1979. — S. 126–128.
16. K 80-letyiu so dnia rozhdenyia akad. I. P. Pavlova // Pravda. — 1929. — 27 sent. — S. 3.
 19. Kasianov H. V. Ukrainska intelihentsiia 1920-kh — 30-kh rokov: sotsialnyi portret ta istorychna dolia / H. V. Kasianov. — Kyiv : Hlobus ; Kolomyia : Vik ; Edmond : Vyd-vo Kanad. in-tu Ukr. Studii, 1992. — 176 s.
 20. Krymskyi Ahatanhel Yukhymovych (1871–1942) // Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR, 1917–1927 : zb. dok. i materialiv / Holov. arkhiv. upr. pry Radi Ministriv URSR [ta in.]. — Kyiv, 1979. — S. 601.
 21. Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR, 1917–1927 : zb. dok. i materialiv / Holov. arkhiv. upr. pry Radi Ministriv URSR [ta in.]. — Kyiv : Nauk. dumka, 1979. — 665 s.
 22. Lenin V. I. Zavdannia revoliutsiinoi molodi: lyst pershyi / V. I. Lenin // Povne zibr. tvoriv : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1970. — T. 7. — S. 324–337.
 23. Lenin V. I. Nova demokratiiia / V. I. Lenin // Povne zibr. tvoriv : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1972. — T. 22. — S. 288–289.
 24. Lenin V. I. O. M. Horkomu: [lyst vid 15 veres. 1919 r.] / V. I. Lenin // Povne zibr. tvoriv : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1975. — T. 51. — S. 47–49.
 25. Lenin V. I. Chomu sotsial-demokratiiia povynna oholosyty rishuchu i neshchadnu viinu sotsialistam-revoliutsioneram? / V. I. Lenin // Povne zibr. tvoriv : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1969. — T. 6. — S. 349–352.
 26. Lenin V. I. Yak orhanizuvaty zmahannia? / V. I. Lenin // Povne zibr. tvoriv : u 55 t. : per. z 5 ros. vyd. — Kyiv, 1973. — T. 35. — S. 189–198.
 27. Lytvynova V. P. Pro stavlennia burzhuaaznoi tekhnichnoi intelihentsii Ukrainy do Velykoi Zhovtnevoi sotsialistychnoi revoliutsii / V. P. Lytvynova // Pytannia istorii SRSR : respubl. mizhvid. temat. nauk. zb. — Kharkiv, 1976. — Vyp. 21 — S. 35–43.
 28. Marks K. Manifest Komunistychnoi partii / K. Marks, F. Enhels // Tvory : u 50 t. — Kyiv, 1959. — T. 4. — S. 405–441.
 29. Mykytenko I. Ukrainska proletarska literatura : dopovid / I. Mykytenko // Visti VUTsVK. — 1930. — 18 lystop. (№ 267)— S. 6.
 30. Mizernytskyi O. 30 rokov tvorchoi roboty : 1 bereznia — den yuvileiu 30-richnoi diialnosti Yakova Teofanovycha Chepihy. Pershyi z pershykh / O. Mizernytskyi // Narodnyi uchytel. — 1926. — 10 berez. (№ 10). — S. 2.
 31. Moskvyn I. M. Rech na soveshchaniia agitatorov, propagandystov i besedchikov Frunzenskogo izbiratel'nogo okruga g. Moskvy / I. M. Moskvyn // Mastera iskusstv deputaty Verkhovnogo Soveta SSSR. — M., 1938. — S. 108–110.
 32. Moskvych L. H. Vydadni istoryk, arkhheohraf-arkhivist (do 120-richchia vid dnia narodzhennia O. I. Levytskoho) / L. H. Moskvych, A. I. Storchak // Ukr. ist. zhurn. — 1968. — № 12. — S. 125–129.
 33. Muzychenko O. F. 25 rokov na nyvi osvity / O. F. Muzychenko // Narodnyi uchytel. — 1925. — 22 hrud. — S. 2.
 34. Nikolaienko V. Yu. Zhovtneva revoliutsiia i dokorinna perebudova narodnoi

- osvity na Ukraini (1917–1921 rr.) / V. Yu. Nikolaienko // *Nauk. pr. z istorii KPRS : mizhvid. nauk. zb.* — Kyiv, 1965. — Vyp. 5. — S. 13–29.
35. Novikov S. A. Kliment Arkadyevich Timiryazev : biogr. ocherk / S. A. Novikov // *Sochineniya : v 4 t. / K. A. Timiryazev.* — M., 1937. — T. 1. — S. 49–160.
36. Pitsyk N. E. Aleksandr Aleksandrovich Bogomolets / N. E. Pitsyk. — M. : Nauka. 1970. — 303 s.
37. Pro Ukrainsku Akademiiu nauk : postanova Radnarkomu USRR vid 25 sich. 1921 r. // *Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR, 1917–1927 : zb. dok. i materialiv / Holov. arkhiv. upr. pry Radi Ministriv URSR [ta in.].* — Kyiv, 1979. — S. 177–178.
38. Protokoly shestogo syezda RSDRP (bolshevikov). Avgust 1917 g. / In-t marksizma-leninizma pri TsK KPSS. — M. : Gospolitizdat. 1958. — 487 s. — (Protokoly i stenograficheskiye otchety syezdov i konferentsiy KPSS).
39. Rezoliutsiia I Vseukrainskoho zizdu Rad «Pro samovyznachennia Ukrainy» vid 12 hrudnia 1917 r. // *Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR, 1917–1927 : zb. dok. i materialiv / Holov. arkhiv. upr. pry Radi Ministriv URSR [ta in.].* — Kyiv, 1979. — S. 51–52.
40. 30 rokiv na fronti osvity. Yakiv Teofanovych Chepiha (Zelenkevych) / O. P. // *Narodnyi uchytel.* — 1926. — 24 liut. (№ 8). — S. 1.
41. Tutkovskiy P. Avtobiohrafiiia / Pavlo Tutkovskiy ; Vseukr. akad. nauk. — Kyiv : Vyd. Akad. nauk, 1929. — 20 s.
42. Fedyukin S. A. Velikiy Oktyabr i intelligentsiya: iz istorii vovlecheniya staroy intelligentsii v stroitelstvo sotsializma / S. A. Fedyukin ; AN SSSR. In-t istorii SSSR. — M. : Nauka. 1972. — 471 s.
43. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchikh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy (TsDAVO Ukrainy), f. 166, op. 5, od. zb. 1189, ark. 13, 15.
44. TsDAVO Ukrainy, f. 331, op. 1, od. zb. 193.
45. TsDAVO Ukrainy, f. 2708, op. 1, od. zb. 44, ark. 1–4.
46. TsDAVO Ukrainy, f. 331, op. 1, od. zb. 211, ark. 149–151.
47. TsDAVO Ukrainy, f. 599, op. 3, od. zb. 1401, ark. 772, 784, 785.
48. Chepiha. Pamiati hromadsko-profesiinoho diiacha-vchytelia : [A. I. Leshchenko] / Chepiha // *Narodnyi uchytel.* — 1926. — 3 berez. (№ 9). — S. 2.
49. Sheiko V. M. Kultura Ukrainy, intelihentsiia ta revoliutsiia (1917–1920 rr.) / V. M. Sheiko // *Kultura Ukrainy : zb. nauk. pr. / M-vo kultury i turyzmu Ukrainy, Khark. derzh. akad. kultury.* — Kh., 2005. — Vyp. 16: Mystetstvoznavstvo. Filosofiiia. — S. 20–34. — Bibliohr.: 53 nazvy.
50. Ekonomicheskaya kontrrevolyutsiia v Donbasse: (itogi shakhtinskogo dela) : st. i dok. / pod obshch. red. N. V. Krylenko. — M. : Yurid. izd-vo NKYu RSFSR. 1928. — 306 s.

■ UDC 94(477):323.27] "1917.10"

V. M. Sheyko., Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE OCTOBER COUP OF 1917 AND THE INTELLIGENTSIA IN UKRAINE

The aim of this paper is to examine the transformation processes of social, political and professional views of the old intelligentsia in Ukraine after the Bolshevik coup in 1917, to present the evolution of interrelations between the intelligentsia and the authorities.

Research methodology. In this paper the author used principles and methods of culturology, comparative science and narratology. These methods allow us to analyze the main processes of interrelations between the authorities, including the Soviet government, and the old intelligentsia, to demonstrate the social background, political and professional views of the intelligentsia on the Soviet authorities in Ukraine after the October Revolution of 1917.

Results. Particular attention is paid to examining the relationship between various social groups of the intelligentsia, on the one hand, and the Soviet authorities and the Bolshevik party in Ukraine, on the other. The paper identifies the features of these in Ukraine, the principles of the attitude of the Soviet government and the Bolshevik party to the old intelligentsia of Ukraine.

Novelty. The author used a lot of archive information to examine the evolution of interrelations between the old intelligentsia and the Soviet authorities after the October events of 1917 in Ukraine. The study focuses on examining the events through the fate of various strata of the intelligentsia and the individual representatives.

The practical significance. The information contained in this paper may be used for further research and developing new courses in cultural studies as well as in history and theory of Ukrainian culture in institutions of higher education.

Keywords: *the intelligentsia, Soviet authorities, revolution, national culture.*

Надійшла до редколегії 03.04.2017 р.

■ УДК 783.9.087.68 “Stabat Mater”: 316.257

Т. П. Сухомлінова, викладач, Харківське музичне училище імені Б. М. Лятошинського, м. Харків

СИМВОЛІКА-SACRA В ХОРОВІЙ КАНТАТІ Г. ГАВРИЛЕЦЬ «СТАВАТ МАТЕР»: ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПІДХІД

Розглянуто застосування герменевтичного підходу щодо тлумачення середньовічної секвенції, що надало можливості разом з композиторською інтерпретацією об'єднати поетичні символи першоджерела з музичними до єдиної системи символів-sacra, втіленої в хоровій кантаті «Stabat Mater» Ганни Гаврилець. Виявлення такої системи можливе завдяки композиторській роботі з поетичним оригіналом, основним принципом якого є виокремлення фрагментів вербального тексту, у яких міститься ключова ідея. Для створення музичних знаків-символів композитор використовує принцип виокремлення ключових фраз, словосполучень, слів, надаючи їм відповідної музичної характеристики.

Ключові слова: *символіка-sacra, «Stabat Mater», середньовічна секвенція, вербальний текст, герменевтичний підхід, інтонемі.*

Т. П. Сухомлинова, преподаватель, Харьковское музыкальное училище имени Б. Н. Лятошинского, г. Харьков

СИМВОЛИКА-SACRA В ХОРОВОЙ КАНТАТЕ А. ГАВРИЛЕЦЬ «СТАВАТ МАТЕР»: ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Рассмотрено применение герменевтического подхода в толковании средневековой секвенции, которое позволяет вместе с композиторской интерпретацией объединить поэтические символы первоисточника с музыкальными в одну систему символов-sacra, воплощенную в хоровой кантате «Stabat Mater» Анны Гаврилец. Выявление такой системы возможно благодаря композиторской работе с поэтическим оригиналом, основным принципом которого является выделение фрагментов вербального текста, в которых содержится ключевая идея. Для создания музыкальных знаков-символов композитор использует принцип выделения ключевых фраз, словосочетаний, слов, наделяя их соответствующей музыкальной характеристикой.

Ключевые слова: *символіка-sacra, «Stabat Mater», средневековая секвенция, вербальный текст, герменевтический подход, интонемы.*

T. P. Sukhomlinova, teacher, B. M. Liatoshynsky Kharkiv Music School, Kharkiv

SACRA-SYMBOLS IN THE CHORAL CANTATA BY A. HAVRYLETS «СТАВАТ МАТЕР»: HERMENEUTIC APPROACH

The application of hermeneutic approach concerning the interpretation of medieval sequence enables together with a composer's interpretation to combine the poetic symbols of a literary text with musical symbols into a single system of sacra-symbols embodied in the choral cantata «Stabat Mater» by Anna Havrylets. The identification of such a system is possible due to the composer's work with a poetic original, the main principle of which is the selection of fragments of the verbal text, which contains the key idea. To create musical symbols, the composer uses the principle of

highlighting the key phrases, phrases, words, providing them with the appropriate musical feature.

Keywords: *sacra-symbols, «Stabat Mater», a medieval sequence, verbal text hermeneutic approach, intonemy.*

Постановка проблеми. Необхідність застосування герменевтичного підходу до вивчення особливостей функціонування символіки-сага в хоровій кантаті Г. Гаврилець «**Stabat Mater**» (2002) зумовлена декількома аспектами, властивими музично-поетичному тексту: іманентним змістом, характерним сакральній символіці середньовічної секвенції XIII ст., особливостями її композиторської інтерпретації (прочитання) на початку XXI ст. Скоротивши текст поетичного оригіналу, використаного в кантаті, композитор цілком свідомо зменшує й обсяг тих сакральних символів, що утворюють систему змістів середньовічної поеми. Крім того, зменшення обсягу вербального тексту в хоровій кантаті XXI ст. поєднується з розширенням властивого йому змістовного наповнення у зв'язку з долученням тих музичних знаків-символів, що засвідчують вихід музично-поетичного твору за межі канону, його смислової трансценденталізацію. Обмеження вербального тексту, здійснені композитором, компенсовано символікою, що виходить за межі канонічного змісту секвенції. Відбір терцин поеми, достатньо жорстко здійснений композитором, унаслідок чого відбулося відповідне акцентування на певних аспектах символічного змісту прообразу, потребує аналітичного вмотивування як здійснення одного із завдань герменевтики. Водночас, важливим завданням герменевтичного дослідження є осягнення тих музичних нововведень, завдяки яким відбувся «вихід» за змістовні межі канонічного тексту. Поєднання поетичних та музичних символів-сага в єдиній системі, втілений у хоровій кантаті Новітнього Часу, є головним герменевтичним завданням у межах цього дослідження.

Мета статті — визначити систему символів-сага в композиторській інтерпретації середньовічної секвенції в кантаті Г. Гаврилець «**Stabat Mater**».

Виклад основного матеріалу дослідження. Здійснюючи відбір й компонування терцин поетичного оригіналу, Г. Гаврилець використовує авторський принцип роботи з вербальним текстом. Ідеться про використання не всього вербального тексту, а тих його фрагментів, у яких міститься ключова ідея. Г. Гаврилець використовує чотири строфи середньовічної секвенції, у яких розкриваються стан душі та відчуття Богородиці під час Хресних мук її Сина. Тлумачення текстів та змісту обраної композитором строфи можливе лише під час детальної роботи над партитурою. Для створення музичних знаків-символів композитор використовує принцип виокремлення ключових слів, словосполучень та фраз. Так, у першому рядку першої строфи середньовічної секвенції Г. Гаврилець з метою експозиції образу Богородиці повторює кожне змістоутворююче словосполучення. «**Stabat Mater**» двічі проводиться в усіх хорових партіях; «*dolorosa*» — тричі (двічі — жіночою групою хору, потім — партією тенорів). У другому рядку заключне слово

«*lacrimosa*» повторюється двічі. Повтори слів підкреслюють значущість художньої ідеї страждань Богородиці. Крім окремих слів і словосполучень, Г. Гаврилець повторює повні рядки — «*juxta Cruce[m] lacrimosa*» та «*dum pendebat Filius*». Ці фрази в експозиції драматургії кантати розкривають основний зміст літературного першоджерела.

У другій терцині композитор повторює слово «*gementem*» («та, що стогне») з метою підкреслення змісту основної ідеї. Г. Гаврилець використовує принцип скорочення вербальних структур (своєрідного відлуння) для пересемантизації властивого їм висхідного змісту «*pertransivit, -transivit, -transivit gladius*» (пройшов, -йшов, -йшов меч). Відлуння та повтор кореня слова сприяють утіленню ідеї поглиблення ефекту страждання, коли здається, що час зупинився, а страждання — нескінченне. Також зазначимо, що слово «меч» набуває трикратного повтору, завдяки чому відбувається сакралізація ідеї смерті/безсмертя як того предмету, завдяки якому відбувається Божий задум. Ефект звукового відлуння, що сприяє втіленню ідеї нескінченного поширення болю та його подолання, притаманний композиторській інтерпретації сакрального вербального тексту у творі Г. Гаврилець.

У третій строфі композитор виокремлює як ключові слова «*et afficta*» («і смиренна») та «*Unigeniti*» («Єдинородний Син»), які повторює тричі. Завдяки наведеним повторам посилюється сакральна числова символіка змісту й форми твору. Зокрема трикратний повтор «Єдинородний Сине» свідчить про безпосередню належність Христа до Трійці. У четвертій строфі-терцині композитор тричі повторює словосполучення «*ria Mater*» («любляча Мати») та «*Stabat Mater*», акцентуючи на материнській скорботі. Словосполучення «*pati roenas*» («муки») повторюється чотири рази, що має сприяти мисленнєвій аналогії із символікою хресних мук, прийнятих Христом в ім'я спасіння грішників, самого Хреста, стоячи під яким Богоматір зазнає нескінченності страждання. Трикратність символізує триіпостасну сутність Єдиного Бога. Це своєрідний вихід за межі змісту «**Stabat Mater**», оскільки триіпостасність не характерна для цього жанру.

Особливістю композиторської інтерпретації сакрального тексту є репризність. Про її наявність свідчить зокрема трикратне кінцеве повторення ключового словосполучення «*Stabat Mater*» у коді твору.

Кантата «*Stabat Mater*» має чотиричастинну будову (за кількістю використаних композитором терцин секвенцій). Особливістю будови твору є принцип чергування інструментально-хорових та оркестрових фрагментів, що свідчить про відтворення традицій композиторів епохи Відродження, зокрема альтернативі (Нідерландська школа). Чотиричастинна будова — це 8 розділів, 4 з яких хорові, 3 — оркестрові, 1 — кода. Подвоєння числової символіки Хреста у формуванні кантати в поданому художньому контексті набуває значення нумерологічного викладення Християнської ідеї «Смертю смерть поправ».

Символікою-сага позначений оркестровий вступ, де закладена квінтесенція твору, формуються його інтонаційна концепція й основні музичні смислообрази, що втілюють християнську ідею «Смертю смерть поправ».

Серед інтонаційних прообразів у вступі: синкретична тема «смерті та безсмертя», «руху меча» та «вознесіння», інтонема «цвяхів». Оркестровий фон, на основі якого формується інтонаційна концепція твору, становлять такі інструментальні рішення. Так, тремоло литавр супроводжує ходу на страту, передає почуття тривоги, неспокою, страждання. Глісандо струнних *ad libitum* пронизує оркестрову тканину (імітує тихе ридання, що підкреслює динаміка *p* та *pp*). Органний пункт у партії контрабасів символізує незмінність і нескінченність стану «dolorosa». Таким є той оркестровий фон, на якому звучить рельєф — флейтова інтонація. Флейтова інтонація плачу, що заснована на інтервальному «згорненні» мелодії (від великої сексти до низхідної малої секунди). Ця синкретична тема «смерті й безсмертя», де приховане двоголосся, втілює два змістообрази, поєднує ідею смерті та відродження — Воскресіння. Надалі з неї виокремиться інтонація «руху меча» як інтонеми «смерті» та «вознесіння» — безсмертя. Важливого змісту щодо формування пророцького змісту кантати набуває інтонема «цвяхів» із синтетичною темою «смерті й безсмертя». Інтонеми «руху меча» та «Вознесіння» у Вступі композитор пов'язує з тембром *Violini I divisi*. Інструментальні символи скорботи, яка звучить спочатку в партії *Violini I divisi*, а потім гобоя об'єднує спільна роль малої секунди — інтонації плачу, що завершує мелодію. Якщо тему, яка проводиться в партії скрипок, супроводжує акордова педаль струнних (мінорний квартсекстакорд), то її розвиток в партії гобоя звучить на фоні кластеру струнної групи, що символізує посилення атмосфери страждання.

Окремого значення набуває октавний органний пункт у струнних, що супроводжує вступ хору на словах «Stabat Mater». Застосування «тотальних октав» у хоровій та оркестровій партіях символізує стоїцизм, що визначає духовний стан Богоматері.

Експозиція музичного матеріалу «Stabat Mater» відбувається на фоні органного пункту струнної групи. Виконання мішаним хором в октавному подвоєнні надає архаїчності та суворості. Інтонація «Stabat Mater» базується на скорботній малосекундovій інтонації. Флейтова інтонація (зі Вступу) виконує об'єднуючу функцію між епізодами форми й хоровими репліками. Наступна хорова фраза «Stabat Mater dolorosa» (т. 40) засвідчує масштабне поширення початкового смислообразу, що залишається незмінним. Наступне п'ятиразове проголошення «dolorosa» супроводжується поступовим додаванням голосів *divisi*, що створює кластер. *Crescendo* й *allargando* зумовлюють першу кульмінацію, яка символізує посилення відчаю, скорботи. У партіях дерев'яних духових інструментів композитор застосовує прийом дублювання хорового тематизму. Особливе значення має партія валторни, у якій відбувається проведення інтонеми «Stabat Mater», водночас у хоровій партитурі звучить інтонема «dolorosa». Така композиторська робота означає введення ознак контрастної поліфонії та єдність символіко-змістовних інтонаційних значень «Stabat Mater» й «dolorosa», що вможливлено музичною драматургією. Образ Богородиці набуває як горизонталь-

ного, так і вертикального розвитку в партитурі, що сприяє набуванню ним вселенського масштабу.

Якщо в музичній драматургії перший рядок становив самостійну стадію розвитку, то наступною є два рядки, зокрема другий і третій («juxta Crucem lacrimosa, dum pendebat filius») Композитор, вибудовуючи другу стадію розвитку, запобігає вербальним повторам у тексті, за винятком «lacrimosa». Це означає, що перша стадія, основана на розвитку першого рядка, і друга, яка охоплює другий та третій рядки терцини, — рівномасштабні в музичному формотворенні.

Друга стадія розвитку базується на музичному матеріалі «Stabat mater». У ній після «октавної архаїки» виникає акордове звучання (**B-dur**), на другому складі слова «crucem» («хрест»). Оскільки ця тональність традиційно вважається переможною, її виникнення має символічний та пророчий зміст — Воскресіння Христове, пророкування майбутньої перемоги над гріхом. У музиці поєднується скорбота зі світлом (симультанне співіснування протилежних образів). Імітаційний вступ духових інструментів знизу вгору знаменує рух до змістовної вершини, пов'язаний зі словом «lacrimosa», підкресленим ферматою. Тремоло литавр на **mp** створює почуття тривоги.

Символічною є нова інтонація, яка контрастує з попередньою. Виразальні прийоми в поєднанні з вербальною характеристикою вможливили інтерпретувати цю тему як інтоному «цвяхів». Інтонація виникає на слові «pendebat» («висів») на одному звуці половинними тривалостями, яку супроводжують удари литавр staccato, **tenuto** в партії сопрано та в партії гобоя. Композитор поєднує страждання Богородиці зі стражданнями Сина. Під час проведення теми забивання цвяхів у партії альтів у партії сопрано вперше використовується слово «Filius» («син»).

Друга частина «Stabat Mater» базується на другій терцині вербального тексту секвенції «Cuius animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius». Зміна темпу на повільніший, ніж у першій частині (Meno mosso, Largamente), символізує перехід до вічності. Ознакою музичної мови є хроматизація оркестрової й хорової партій.

Вибудовуючи концепцію музичного твору та формотворення, композитор тричі повторює перший рядок терцини, що символічно уподібнює її до структури строфи середньовічної секвенції. Секвенційне викладення музичного матеріалу також має символічне значення. Якщо мелодійний рух пов'язаний з хроматичним низходженням (символічне втілення меча, який пронизує Тіло Христове, призводячи до смерті), то висхідне розміщення секвенційних ланок має символізувати етапи сходження Духу Христового. Так композитор утілює зміст християнської ідеї «Смертю смерть поправ». Такого самого значення набуває взаємодія низхідного й висхідного напрямів у мелодійному русі — катабізійна природа хорової партії та анабізійна в партіях низьких струнних.

Поступове розгорнення музичної тканини, збільшення загального діапазону, динамічної шкали зумовлюють кульмінаційну вершину, що припадає на слово «pertransivit» («пронизав»), після чого звучність стрімко спа-

дає, зосереджуючи увагу на факті пронизання тіла Христового списом. Так завершується перший розділ другої частини форми, хоча вербальна фраза не використана в повній мірі. Слово «rettransivit», як відлуння, повторюється тричі, двічі з них слово виконується скорочено («-transivit»). Це свідчить про те, що розвиток другої частини твору також залежить від утілення сакральної символіки середньовічної секвенції, чому сприяє робота композитора з вербальним текстом.

Музичний матеріал другого розділу другої частини твору має низхідний рух, використання хроматизмів незмінне. Поєднання анабазису та катабазису, як і в попередній будові, — характерна особливість відтворення складного релігійного змісту твору. Розвиток музичної тканини відбувається на фоні тремоло других скрипок у динаміці *mp*. Прискорення темпу (*Animato*), двократне повторення частини слова «-transivit» та прагнення до слова «gladius» (меч) передають почуття нестримного горя, небажання змиритися з фактом кінця життя Христа як людини. На останньому повторі «-transivit» рух мелодії в партії хору та духової групи змінюється на висхідний. Символічного значення набуває використання на слові «gladius» ритмічного рисунка, який раніше припадав на слова «Filius», «gementem», «-transivit». Це означає трактування меча як того сакрального предмета, що визначає долю Сина, передбачувану Отцем. Показово, що в цьому разі зі словом «gladius» пов'язана тиха кульмінація частини: перехідний шабель між життям і смертю в земному існуванні, межа між смертю й вічним життям. Саме в той час, коли спис пронизує тіло, плоть умирає, дух набуває безсмертя, утілюється християнська ідея «Смертю смерть поправ». Це перехід («Преображення»), пов'язаний з переродженням змісту символіки меча зі смертоносної на життєдайну, єдність «dolorosa», «gloriosa». Для художнього втілення цього моменту композитор використовує *crescendo* з подальшим поверненням до *mp*. Хоровому ствердженню «gladius» вторить партія Соп. F, що підкреслює значущість цього слова.

Наступний розгорнутий драматичний інструментальний епізод оснований на розвиткові інтоном «gladius», «руху меча», що несе смерть і безсмертя, «забиття цвяхів» і флейтової теми скорботи. Цей епізод слід трактувати як авторський монолог, предметом осмислення якого є християнська ідея «Преображення», семантична єдність ключових смислообразів середньовічної секвенції «dolorosa» і «gloriosa».

Перший розділ **третьої частини** пов'язаний з проголошенням третьої строфи середньовічної секвенції «O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta, mater Unigeniti!». Музичними ознаками розділу є зокрема повернення первісного темпу (*al tempo*) та музичного матеріалу хорової партії першої частини. Перше — неповне — проведення строфи основане на інтономі «Stabat Mater» у жіночій партії хору на фоні органного пункту струнної групи (на словах «O quam tristis et afflicta»). Інтонома «Stabat Mater» набуває тут варіативного розвитку. Суміщення наскрізної інтономи з новою вербально-текстовою будовою означає єдність незмінного та змінного у формуванні концепції твору.

Повне проведення третьої строфи вербального тексту також основане на варіативному розвитку інтонами «Stabat Mater», до якої варіативно подана інтонама «dolorosa» (на словах «*fruit illa benedicta, mater Unigeniti!*»). Композитор на цьому етапі драматургічного розвитку твору надає змістовно-функціональній єдності таким іпостасям Богородиці, як «Stabat Mater dolorosa» й «mater Unigeniti». Особливе трагічне напруження розділу створює проведення в оркестрі інтонами «забиття цвяхів». Завдяки поліфонічному накладанню семантизованих площин відбувається поліфонізація змістів. Наприкінці першого розділу третьої частини чотирикратне проголошення «Unigeniti!» свідчить про композиторське надання йому кульмінаційного значення. Про кульмінаційність фінального слова третьої строфи в музичній драматургії свідчить і її динамічний план (від *p* до *f*). Таким чином, головною ідеєю третьої строфи для композитора стає єдинокористність Матері й Сина.

Другий інструментальний епізод у формотворенні кантати, що має значення другого розділу третьої частини, функціонально подібний до попереднього авторського монологу щодо християнської ідеї Преображення. Так, до музичної драматургії кантати входить наскрізна для духовних творів Г. Гаврилець пророцька тематика. Епізод оснований на розвитку провідних інтонами — «руху меча», «вознесіння». Показово, що на цій стадії розвитку інтонама «вознесіння» набуває особливого значення, оскільки відбувається її ствердження. До ствердження інтонами «вознесіння» додається інтонама «Stabat Mater» у партії струнних. Така вертикалізація змісту підкреслює невід'ємну духовну єдність Матері та Єдинородного Сина. Вокаліз сопрано соло додає нового тембрового забарвлення розвитку ідеї Преображення.

Завершальна **четверта частина** Кантати основана відповідно на четвертій терцині вербального тексту середньовічної секвенції. У ній набувають наскрізного розвитку ключові інтонами твору: «Stabat Mater», «вознесіння», «dolorosa», «руху меча» (в партії хору) та «цвяхів» (литаври). Єдність інтонаційного змісту охоплює нову вербальну частину. Важливе значення має поява нової інтонами, яка проводиться імітаційно в партіях гобоя й кларнета. Притаманна їй велич дозволяє розшифрувати властивий зміст як утілення «Гласу Божого»: у тяжку мить Божу Матір і її Сина підтримує голос Небесного Отця.

Кода кантати є «аркою» до інструментального вступу (повернення синтетичної за своїм змістом теми, основаної на прихованій поліфонії) й перших хорових проголошень «Stabat Mater». У коді Г. Гаврилець використовує новий інтонаційний зміст на завершення Кантати. У партії дзвонів на *staccato*, що донині був пов'язаний з інтонамою «цвяхів», проводиться фрагмент синкретичної інтонами смерті й безсмертя, на якій базувався весь інтонаційний зміст твору. Семантичне поєднання протилежних змістів, що набувають просвітленого звучання, передають ідею виконаного обов'язку, промислу Божого, здійсненого пророцтва, коли подвиг Богоматері й Христа спокутував гріхи людства, відкривши йому браму до Царства Небесного.

Разом з особливостями жанру «Stabat Mater» у твір проникає семантика іншого сакрального за походженням жарну — Passion. Якщо в ньому оспівуються останні три дні життя Христа й образ Богоматері відсутній, то в «Stabat Mater» оспівується саме розп'яття, а образ Богоматері основний, де страждання Христа відбуваються на її очах. У Кантаті пасіонна семантика пройдена крізь самосвідомість Богоматері, що свідчить про синтез знаків-символів різних жанрових традицій. Музична символіка, з одного боку, зумовлена вербальним текстом, з іншого — жанровою символікою Passion.

Висновки. Отже, систему символів-сага в кантаті Ганни Гаврилець «Stabat Mater» становлять:

- числова символіка вербальних повторів (три — символ Трійці, зокрема відношення Христа до трипостасності; чотири — символ хресних мук);
- інтонем, які разом налічують сім («Смерті та безсмертя», «Stabat Mater», «dolorosa», «Рух меча», «Цвяхів», «Вознесіння», «Глас Божий»);
- катабазійна та анабазійна природа інтоном, які відтворюють складний релігійний зміст твору «Смертю смерть поправ».

Таким чином, в оркестрово-хоровій партитурі музичної тканини кантати «Stabat Mater» Ганною Гаврилець система символів-сага зростає з композиторського тлумачення середньовічної секвенції. Під час роботи з першоджерелом автор виконує три герменевтичні завдання: вибір терцин секвенції (перші чотири з усього тексту, що передають страждання Богоматері); виокремлення фраз, словосполучень, слів (що містять ключову ідею твору); зведення поетичних та музичних символів-сага в єдину систему.

Наявність виявленої системи свідчить про те, що знаки-символи не є лише музичною ілюстрацією в кантаті «Stabat Mater» Ганни Гаврилець, але в системі своїм символістичним рядом утілюють головну християнську ідею «Смертю смерть поправ». Крім того, система символів-сага може бути виявлена в інших хорових творах духовної спрямованості композитора, що надає змогу надалі використовувати герменевтичний підхід в аналітичному дослідженні хорового доробку Ганни Гаврилець.

Список використаних джерел

1. Беркій О. Stabat Mater: психологічні аспекти жанру / О. Беркій // Вісн. Прикарп. у-ту. Серія : Мистецтвознавство. Вип XII–XIII. Івано-Франківськ, ВДВ ЦГТ, 2008. — С. 79–84.
2. Гадамер Г. Г. Герменевтика і поетика / Г. Г. Гадамер / Вибрані твори ; [пер. з нім.]. — Київ: Юніверс, 2001. — 288 с.
3. Пучко Ю. Духовно-музыкальные композиции Анны Гаврилец в контексте современного хорового искусства Украины / Ю. Пучко // Київське музикознавство : зб. ст. / Київ ін-т муз. ім. Глієра; НМАУ ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2011. — Вип. 36: Культурологія та мистецтво. — С. 240–250.
4. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения : учебн. пособ. / Н. Симакова, — М. : Музыка, 1985. — 360 с.

5. Холопова В. Н. *Формы музыкальных произведений : учебн. пособ. 2-е изд., испр. / В. Н. Холопова. — СПб. : Изд-во «Лань», 2001. — 496 с.*

References

1. Berkii O. *Stabat Mater: psykhologichni aspekty zhanru / O. Berkii // Visn. Prykarp. u-tu. Seriya : Mystetstvoznavstvo. Vyp KhII–KhIII. Ivano-Frankivsk, VDV TsIT, 2008. — S. 79–84.*
2. Hadamer H. H. *Hermenevtyka i poetyka / H. H. Hadamer / Vybrani tvory ; [per. z nim.]. — Kyiv: Yunivers, 2001. — 288 s.*
3. Puchko Yu. *Dukhovno-muzykalnyye kompozitsii Anny Gavrylets v kontekste sovremennogo khorovogo iskusstva Ukrainy / Yu. Puchko // Kyivske muzykoznavstvo : zb. st. / Kyiv in-t muz. im. Hliiera; NMAU im. P. I. Chaikovskoho. — Kyiv, 2011. — Vyp. 36: Kulturolohiia ta mystetstvo. — S. 240–250.*
4. Simakova N. *Vokalnyye zhanry epokhi Vozrozhdeniya : uchebn. пособ. / N. Simakova. — M. : Muzyka, 1985. — 360 s.*
5. Kholopova V. N. *Formy muzykalnykh proizvedeniy : uchebn. пособ. 2-e izd., ispr. / V. N. Kholopova. — SPb. : Izd-vo «Lan», 2001. — 496 s.*

■ UDC 783.9.087.68 “Stabat Mater”: 316.257

T. P. Sukhomlinova, teacher, B. M. Liatoshynsky Kharkiv Music School, Kharkiv

stelmaxT@i.ua

orcid.org/0000-0002-7251-0793

SACRA-SYMBOLS IN THE CHORAL CANTATA BY A. HAVRYLETS «STABAT MATER»: HERMENEUTIC APPROACH

The aim of the article is to define the system of sacra-symbol of a composer in the interpretations of medieval sequence in the cantata «Stabat Mater» by A. Havrylets.

Research methodology. The hermeneutic approach is a leading reception of the given study. The use of structural and functional method involves functioning the sacra-symbol in the choral cantata «Stabat Mater» by A. Havrylets.

Results. The application of the hermeneutic approach concerning the interpretation of medieval sequence enables together with a composer’s interpretation to combine the poetic symbols of a literary text with musical symbols into a single system of sacra-symbols embodied in the choral cantata «Stabat Mater» by Anna Havrylets. The identification of such a system is possible due to the composer’s work with a poetic original, the main principle of which is the selection of fragments of the verbal text, which contains the key idea. To create musical symbols, the composer uses the principle of highlighting the key phrases, phrases, words, providing them with the appropriate musical feature. It has been found that orchestral and choral score of the musical cantata «Stabat Mater» by Anna Havrylets creates a system of sacra-symbols that grows from the composer’s interpretation of the medieval sequence. When working with references the author has outlined three hermeneutical tasks of the selection of terza rima sequence: the first conveys the suffering of the Most Holy Mother of God; isolating the phrases, words (which are a key idea of the work); built-in poetic and musical sacra-symbols into a single system.

Novelty the author attempts to reveal the features of working with verbal text. The hermeneutic approach provides an opportunity to discover the system of sacra-symbol in the choral cantata «Stabat Mater» by A. Havrylets.

The practical significance. The research contains an analytical outline on Choral Music of A. Havrylets' creative work. The study can contribute to the national musicology.

Key words: *sacra-symbols, «Stabat Mater», a medieval sequence, verbal text, hermeneutic approach, intonemy.*

Надійшла до редколегії 10.03.2017 р.

■ УДК 784.3.087.612:801.73

Цао Хе, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПІДХІД ЩОДО З'ЯСУВАННЯ МЕТАФОРИЧНОГО ЗМІСТУ КОЛОРАТУРНИХ АРІЙ ПІЗЬНОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ ШАН ДЕЇ

Застосування герменевтичного підходу зумовлене метою з'ясування метафоричного змісту колоратурних арій Шан Деї. Твори китайського композитора розглянуто як зразок тлумачення китайської колоратури й жанру колоратурної арії в аспекті втілення сучасних національних ідеалів вокального мистецтва. Прийоми колоратури використано для розкриття змісту центрального смислообразу поетичного тексту, поетику якого відображено в колоратурній стилістиці. Колоратура набуває значення музичної метафори центрального смислообразу поетичного тексту. Колоратурі надається метафорична функція, яка дозволяє висунути гіпотезу стосовно створення Шан Деї унікального вокального циклу колоратурних арій.

Ключові слова: *жанр колоратурної арії, вокальний цикл колоратурних арій, метафоричне тлумачення колоратури.*

Цао Хе, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ВЫЯСНЕНИЮ МЕТАФОРИЧЕСКОГО СМЫСЛА КОЛОРАТУРНЫХ АРИЙ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА ШАН ДЕИ

Применение герменевтического подхода обусловлено целью распознавания метафорического содержания колоратурных арий Шан Деи. Произведения китайского композитора рассмотрены как образец трактовки китайской колоратуры и жанра колоратурной арии в аспекте воплощения современных национальных идеалов вокального искусства. Приемы колоратуры использованы для раскрытия содержания центрального смислообразу поэтического текста, поэтика которого отобразена в колоратурной стилистике. Колоратура получает значение музыкальной метафоры центрального смислообразу поэтического текста. Колоратура имеет метафорическую выразительную функцию, что позволяет выдвинуть следующую гипотезу: Шан Деи создал уникальный вокальный цикл колоратурных арий.

Ключевые слова: *жанр колоратурной арии, вокальный цикл колоратурных арий, метафорическая трактовка колоратуры.*

Сао Хе, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

HERMENEUTIC APPROACH TO THE APPREHENSION OF METAPHORICAL CONTENT OF COLORATURA ARIAS OF THE LATE PERIOD OF SHANG DEI'S CREATIVE WORK

The use of the hermeneutic approach is conditioned by the objective of apprehending the metaphorical content of Shang Dei's coloratura arias. The works of the Chinese composer are considered as an example of the interpretation of the Chinese coloratura and the genre of coloratura aria in the aspect of the embodiment of modern national

ideals of vocal art. The coloratura techniques are used to reveal the content of the central semantic image of a poetic text, the poetics of which is reflected in coloratura stylistics. The coloratura obtains the meaning of the musical metaphor of the central semantic image of the poetic text. The coloratura has a metaphorical expressive function, which enables to bring forward the following hypothesis: Shang Dei has created a unique vocal cycle of coloratura arias.

Keywords: *genre of coloratura aria, vocal cycle of coloratura arias, metaphoric coloratura interpretation.*

Постановка проблеми. Покладений в основу герменевтичного розуміння сутності художнього тексту принцип діалектичного співвідношення властивих йому одиничного й цілого сприяє вивченню новаторського змісту, втіленого в колоратурних аріях китайського композитора Шан Деї на початку ХХІ ст. Трагування прийомів колоратури у зв'язку із композиторським завданням розкриття художніх образів поетичного тексту надає вокально-інструментальним фігурам арій метафоричного значення. Герменевтичний підхід, застосований у цьому дослідженні, сприяє розкриттю своєрідності метафоричного тлумачення колоратури китайським композитором у поетично-музичних текстах арій та у відтвореній у них цілісності, яка набуває жанрових ознак вокального циклу.

Мета статті — визначити специфіку метафоричного тлумачення колоратури в чотирьох пізніх аріях Шан Деї.

Виклад основного матеріалу дослідження. Чотири арії Шан Деї (1932–2005) пізнього періоду творчості композитора — зразок тлумачення китайської колоратури й жанру колоратурної арії в аспекті втілення сучасних національних ідеалів вокального мистецтва. Пізні арії композитора об'єднує *метафоричне тлумачення колоратури*. Використання прийомів колоратури зумовлене завданням розкриття змісту центрального смислообразу поетичного тексту арій, поетика якого метафорично відображається в колоратурній стилістиці. Колоратура набуває значення музичної метафори центрального смислообразу поетичного тексту; поетичний смислообраз і колоратура поєднані спільними метафорами. Тлумачення колоратури зумовлене художньою метою втілення сутності головного смислообразу поетичного тексту. Колоратура виконує метафоричну виразальну функцію. Метафоричне трагування колоратури — фундаментальна основа, що дозволяє висунути гіпотезу стосовно створення Шан Деї унікального вокального циклу колоратурних арій (на вірші китайських поетів).

Цикл пізніх колоратурних арій Шан Деї відображає характерну властивість класичної національної поезії — відсутність чітко вираженої дієвості, тяжіння до розкриття таємних значень прихованого сюжету. Ранні арії передають життєві враження ліричного героя в молодості; тут діє принцип китайської класичної поезії «пейзаж в емоціях» [1]. Прикінцева колоратурна арія, яка втілює образ ліричного героя, котрий виконує функцію узагальнення, характерну фіналові циклу. На межі третьої й четвертої арій відбувається метаморфоза образу ліричного героя: він перетворюється на мудре-

ця, котрий у зрілому віці узагальнює результати життєвого шляху, оскільки зберіг у серці пам'ять про молодість. Пауза між третьою й четвертою аріями означає дещо більше, ніж часовий інтервал між номерами вокального циклу: відбуваються розрив життєвого хронотопу ліричного героя, зміна його іпостасей, перевтілення юнака на мудрого старця, духовна спадщина котрого збагачена спогадами молодості. В образі ліричного героя циклу простежується традиція європейського романтизму, для якого характерна іпостась юнак-старець, що втілилася в героях фаустіансько-чайльд-гарольдівського типу [2]. Є розбіжності між європейським і китайським типами художньої інтерпретації романтичної іпостасі юнак-старець. Прикладом європейської інтерпретації юнака-старця є концепція роману Альфреда де Мюссе «Сповідь сина сторіччя», відповідно до якого старече світовідчуття, властиве юним душам, зумовлене «хворобою сторіччя» — розчаруванням. Однак у тлумаченні цієї іпостасі, відповідно до законів китайської поезії, акцент пов'язаний із юнацьким вмістом у душі старця, сповненого оптимізму, духовного й фізичного здоров'я, збереженого протягом життя.

Те, що колоратурні арії, які аналізуються, написані композитором у пізній період творчості, свідчить про втілення в них методу європейського романтизму — *автобіографізму* [2]. Його дія у вокальних творах Шан Деї виявляється в тому, що композитор узагальнив, очевидно, власний творчий і життєвий досвід.

Тема шляху (мандрів), характерна мистецтву європейського романтизму [2], китайської філософії й класичної поезії (пошук істинного Дао), сприяє поєднанню художнього змісту арій. Її відбито у використанні численних форм і символів руху. У першій арії символіка шляху пов'язана з вечірньою ходою ліричного героя «звивистою стежиною» «назустріч сонцю, що сідає». Символіка початку людського життя дзеркально передбачає зміст фінальної арії: шлях старця освітлює сяйво променів сонця, яке підіймається. У другій арії тема шляху набуває вертикалізованого вигляду: «біла тополя» поєднує «низ» і «верх» художнього часу-простору. У третій арії розкриття означеної теми пов'язане з нестримним рухом дівочого хороводу. У четвертій арії тема шляху набуває філософського прочитання; у ній узагальнено різновиди тлумачення теми шляху, подані в попередніх аріях.

Пісня як поетичний смислообраз об'єднує першу, третю й четверту арії; у музичній драматургії пісенність як принцип організації центральних розділів арій характерна всьому циклові. Контраст між пісенністю центральних розділів і колоратурним стилем прелюдій-каденцій — принцип оформлення пізніх арій Шан Деї.

Функція наскрізного смислообразу, що об'єднує арії, належить танцю. Його кульмінаційний розвиток відбувається в третій арії, що змальовує картину хороводу дівчат Тибету. Танцювальність, як і пісенність, характерна для музичної організації арії. На структуру та зміст третьої арії вплинув жанр народної національної пісенно-танцювальної традиції, популярний у період розквіту Таньської династії, «дацюй» («велика пісня»), для якого характерне об'єднання співу й танцю як складових релігійного ритуалу.

Музичну драматургію арії вирізняє різноманітність мелодійної обдарованості Шан Деї. Про це свідчить поєднання множини виразних мелодій, деякі з яких звучать у циклі лише один раз (композитор уникає музичних повторів словесного тексту).

Колоратурна арія «Увечері ми ступили на вузьку стежину» на вірші Лу Ін Шан символізує початок шляху ліричного героя циклу. Немало вражень, які супроводжують ліричного героя, додають арії ознак дієвості, що відповідає першим частинам багатьох європейських циклічних творів. Якщо пісненим аріям прийоми колоратури здебільшого не властиві, то каденції — квінтесенція колоратури. В основаних на колоризуванні інтонацій основних розділів арії каденціях метафорично втілений образ звивистої стежини («вигини» колоратурної мелодії). У серединній каденції метафоричне відображення звивистої стежини поєднано зі стрибками в мелодії, що демонструють властиву їй «примхливість», «вигадливість» у поєднанні «висот» і «низів» шляху, яким із легкістю йде юний ліричний герой. У прикінцевій каденції Шан Деї застосовує *staccato* й *diminution*, що сприяє втіленню ідеї відтворення легкості у виконавчій драматургії (*leggiero* — найважливіший прийом виконання колоратури). Головною ідеєю поетичного тексту Лу Ін Шан є подолання ліричним героєм втоми під час ходи звивистою стежиною. Поетичну ідею Лу Ін Шан композитор перетворив на музичну метафору. Її значення полягає в легкості виконання колоратури, що відбиває красу «солодких звуків пісень», які супроводжують ходу. Партія фортепіано в каденціях стає віртуозною завдяки використанню прийомів колоратури. Кульмінація віртуозності — прикінцева каденція, у якій композитор відтворив своєрідне творче змагання між піаністом і вокалістом. У фінальній каденції простежуються ознаки концертності. Національний колоратурний стиль, створений Шан Деї, охоплює не тільки вокальну, але й фортепіанну партію, набуваючи вокально-інструментального виміру, про що свідчать елементи концертності. Тлумачення колоратури на основі принципу концертності поширене в європейській опері, де співак здійснює діалог-змагання з облігатним інструментом. Вокально-інструментальне тлумачення колоратурного стилю в аріях Шан Деї успадковане від західноєвропейської опери як основи мистецтва національної колоратури Новітнього Китаю.

Друга колоратурна арія «Біла тополя виросла на чорній землі» на вірші Шо Ю Чан витримана в епічному стилі, виконує функцію вокально-інструментальної поеми про світове древо, центр світобудови, що поєднує полюси його сакрального хронотопа. Темп прелюдії надає арії ознак повільного центру циклу. Важливість деталей символіко-метафоричного опису, повтори рядка («На чорній землі виросла висока біла тополя»), який виконує функцію рефрену в процесі формоутворення, свідчать про те, що китайський композитор створив колоратурну арію в епічному стилі.

Метафорою поетичного тексту, сутність якої визначила особливості колоратурного стилю арії, є образ тополі, що поєднує небо й землю, чорне (цвіт землі) та біле (символ квітучого дерева), символізує непохитність душі й волі особистості, забезпечує гармонію світобудови. Розкриття ху-

дожньої концепції поетичного тексту в прийомах колоратури, що набуває метафоричного тлумачення, пов'язане з поєднанням у вокальній та інструментальних мелодіях високого й низького регістрів.

Образ квітучої тополі — аналог квіткової символіки європейського середньовічного колоризування, зумовленого змістом поняття «*flores*» (квіти), визначило національне китайське трактування колоратури як подоби квітів.

У другій арії стверджуються ідеї духовної й фізичної опори, об'єднання високого та низького регістрів вокального діапазону, так само необхідні для досконалого виконання колоратури, як і легкість. Символічним утіленням цих виконавських завдань є головний смислообраз арії — «висока біла тополя на чорній землі».

Перший розділ основної частини арії оснований на хвилеподібній мелодії пісенно-оповідального типу. У партії фортепіано важливу роль відіграють прийоми колоратури (деминуції, трелі, пасажі, стакато). Серединні каденції — найтриваліший у межах арії колоратурний епізод (охоплює 12 тактів). Висхідне спрямування мелодії акордовими звуками, що випереджаються форшлагами, сполучення легато, стакато, диминуції, стрибків — прийоми колоратури, використані для метафоричної передачі змісту арії. У мініатюрній прикінцевій каденції стверджується метафорична ідея арії: взаємозв'язок «низу» й «верха» «світового древа», що символізує все-світ, здійснюється за допомогою контрастного-діалогічного зіставлення висхідних і низхідних пасажів у вокальній і фортепіанній партіях.

Третя арія «Дівчата Тибету, ставайте в хоровод» (на вірші Шо Ю Чан) подає скерційне тлумачення колоратури, зумовлене художнім завданням метафоричного розкриття ключового образу поетичного тексту — прихливого, різнобарвного дівочого хороводу. Подібно до його вільного плину, звучить вокально-інструментальна колоратура.

Нетактована вокально-інструментальна прелюдія імпровізаційна: відносна свобода регламентована ритмічно й висотно визначеним «місцем і часом» тривалості звуків. Розмаїтістю прийомів вирізняється колоратурна мелодія, серед яких — морденти, глісандо, подвійний форшлаг. Широкий є вокальний діапазон прелюдії: рівний терцдецимі, він захоплює «h» малої октави, що на тон перевищує узвичаєний норматив нижнього регістру робочого діапазону європейського колоратурного сопрано.

У арії «Дівчата Тибету» метафоричному втіленню мистецтва колоратури сприяє поетичний образ квітів. Поняття «квіти» символізувало колоратуру в європейському мистецтві: латинським «*flores*» позначалися прикраси мелодії в середньовічній Європі. Шан Деї в 1970-і рр. з квітковою символікою пов'язував поширення колоратури в китайській вокальній музиці. Метафоричний образ квітів з розвитком музичної драматургії посідає дедалі значніше місце в арії. Якщо на початку смислообраз «квіти» в поетичному тексті трапляється лише один раз, то в прикінцевому розділі він, пересемантизований і багаторазово повторений, відіграє важливішу роль. Вербальна пересемантизація смислообразу «квіти» зумовлена його анімацією: подібно

до квітів, розквітають посмішки тибетських дівчат, котрі танцюють. Якщо під час першого використання в поетичному тексті смислообразу «квіти» його колоратурне втілення пов'язане з фортепіанною партією, то в другому розділі арії «квіткова» мелодія домінує й у вокальній партії. Образ квітів виконує пріоритетну функцію в метафоричному трактуванні колоратури.

Функцію метафоричного втілення колоратури має поетичний образ пісні тибетських дівчат, якому відповідає фрагмент вокальної колоратури, оснований на висхідному прямуванні фіоритур.

До метафор третьої арії, що сприяють виконавському відтворенню колоратури, належить *образ* легкого кроку. Ідея легкості виконання прийомів колоратури (*leggiero*), уперше проголошена в початковій арії, у третій виконує функцію виконавського принципу, значення якого поширюється на весь цикл. У третій арії сформована *система музично-поетичних образів*, які метафорично розкривають виражальну сутність колоратури. Збільшення кількості метафоричних образів з розвитком музичної драматургії аналогічне нарощуванню щільності колоратурних прийомів, колоратурних фрагментів до фіналу арії. Колоратурні каденції не тільки контрастно зіставляють пісенні розділи, але й логічно їх продовжують. Крещендування колоратури зумовлює посилення віртуозності та значеннєвої напруженості арії.

Фінальна арія «Спогади молодості» (вірші Цун Чи Ю) розкриває змістові можливості колоратури й жанру колоратурної арії в ремінісцентно-філософському ракурсі. З фінальною арією циклу композитор пов'язав завдання узагальнення змісту попередніх частин на основі ремінісцентного методу, спогадів про минулу молодість, «сліди» якої виявляються в нагадуванні тих уявлень-метафор, що становили зміст попередніх арій. У фінальній колоратурній арії ліричний герой, досягнувши віку мудреця — знакового в китайській класичній поезії, відповідає на одне із «вічних питань» буття: чи збереглися «сліди молодості» наприкінці життя людини?

Структура фінальної колоратурної арії дозволяє простежити паралелі зі структурою традиційного для європейського мистецтва сольного висловлення оперного героя. Розділи фортепіанно-вокальної прелюдії твору Шан Деї за структурою відповідають оркестровому вступу й речитативу, що передують основній частині, яка за своїми ознаками співвідноситься з оперною арією з розгорнутими серединною та заключною каденціями.

Прелюдія містить два образи — дві частини: спогади про молодість (музичний матеріал інструментального вступу) і речитативні питання про її «сліди». Частини прелюдії, контрастні за тембровим і мелодійним оформленням, мають єдину фортепіанну фактурну основу, що дозволяє тлумачити їх як мініатюрний цикл прелюдій.

Тема-хвиля, що у фортепіанній прелюдії символізує ідеальний образ вічної молодості, спогади про яку опромінюють душу ліричного героя арії, котрий досяг зрілості. Фортепіанна тема-хвиля має подвійний образний зміст: у значенні музичного символу молодості та спогадів про неї. Речитативна вокально-інструментальна прелюдія оснований на інтонації запитання, що бентежить ліричного героя: «Де ж сліди моєї молодості?». Структура пре-

людії визначає зміст фінальної арії — пам'ять про молодість і пошук її слідів у зрілі роки. Використання прийомів колоратури (форшлагги, стрибки, стакато на звуках тетраорду) у прелюдії надає питанню ліричного героя драматизму. Відбувається *процес колоратуризації речитативного стилю*.

Власне, арія є відповіддю на питання, яке хвилює ліричного героя твору. Репліка «Я відповім тобі пісню» має важливе значення, оскільки засвідчує, що арія набуває значення пісні, яка завершується колоратурною каденцією. Знову проявляється значимість такої жанрової ознаки арій Шан Деї, як контрастне зіставлення пісенного й колоратурного розділів.

У поетичному тексті центрального розділу арії ліричний герой виявляє «сліди молодості» у світі, що оточує його, у його колишніх діяннях. Фінальну функцію заключної арії засвідчує долучення до поетичного тексту уявлень-метафор, які відігравали роль ключових у попередніх колоратурних аріях. Поле, що береже сліди молодості ліричного героя в прикінцевій арії, викликає асоціації з чорною землею, на якій вироста «висока біла тополя» (2 арія); «терниста стежина» пов'язує з образом «звивистої стежини» початкової арії; уподібнення слідів молодості «бутонові, що розпускається», актуалізує квіткову символіку як поетичний *аналог* колоратури («flores»).

Інтонаційною моделлю колоратурного опрацювання в каденціях є прелюдія. Процес колоратуризації охоплює вокальну й інструментальну частини прелюдії, що містять музичні символи молодості. Каденція, основана на колоратурному перетворюванні теми молодості з прелюдії, засвідчує долучення до духовного світу героя, котрий досяг віку зрілості, енергії молодості. Так стверджується *центральна ідея прикінцевої арії й усього циклу — єдність молодості та зрілості*.

Зміст прикінцевої арії актуалізує роль романтичного методу автобіографізму: ліричний герой, котрий, як і композитор, досяг похилого віку, знаходить «сліди молодості» в плодах власної творчої діяльності, мудрості, можливості перетворювати мрії на реальність. Прояв принципу автобіографізму у фінальній арії дозволяє поширити його дію на весь цикл. Три початкові арії — картини молодості, відбиті в спогадах, прикінцева — висновок, що її «зерна» дали «плоди» в зрілі роки. Колоратурним аріям Шан Деї пізнього періоду творчості характерна взаємодія автобіографічного й ремінісцентного творчих методів.

Кожна з арій виконує певну функцію в циклічній структурі. Подієва функція властива першій з них; друга, якій притаманні ознаки повільного центру, є епічною картиною; третю характеризує скерційність, четверту — філософське узагальнення змісту попередніх частин. Розмаїтість функцій арій підкреслює їхню роль у циклоутворенні, демонструє виражальні можливості колоратури в системі національного стилю.

Цикл колоратурних арій Шан Деї, зважаючи на властиву йому символіку, традицію метафоричного уподібнення періодів людського життя порам року, можна назвати **«Пори року»**. Метафоричний принцип трактування колоратури відображається в наведеній назві, що тематично об'єднує арії.

Пізні колоратурні арії Шан Деї відбивають жанрову логіку, властиву неаполітанській *opera-seria*. У ній, відповідно до концепції Т. Н. Ливанової, кожна з арій, що йде одна за іншою, утворює своєрідну ліричну вершину. У результаті неаполітанська *opera-seria* постає як своєрідний ланцюг ліричних кульмінацій. Оскільки пізнім колоратурним аріям Шан Деї як циклічному утворенню характерна подібна до *opera-seria* логіка утворення кульмінацій, їхня організація може бути уподібнена жанрові *opera-seria*, трактованому в монологічному й мініатюрному аспектах.

Висновки. Герменевтичний підхід до аналізу пізніх арій Шан Деї дозволив дійти таких висновків. Композитор на основі метафоричного тлумачення прийомів колоратури створив унікальне жанрове явище в історії китайського вокального мистецтва початку ХХІ ст. — цикл колоратурних арій (цикл арій у колоратурному стилі), що має деякі ознаки, властиві *opera-seria*. Отже, історична роль Шан Деї не обмежується створенням колоратурних мелодій, національного колоратурного стилю, китайської колоратурної арії (саме про ці заслуги композитора пишуть китайські музикознавці). Шан Деї — творець оригінального жанрового явища в китайській музичній культурі — циклу колоратурних арій, об'єднаних метафоричним тлумаченням прийомів колоратури, що має ознаки, характерні жанру *opera-seria*.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з розглядом ранніх колоратурних арій композитора.

Список використаних джерел

1. Алексеев В. М. Китайская литература : избр. тр. / В. М. Алексеев. — М. : Наука, гл. ред. вост. лит, 1978. — 596 с.
2. Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) / Е. Г. Рощенко. — Харьков : ХНУРЕ, 2004. — 288.
3. У Хун Юань Китайская художественная песня: история и теория жанра. — Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Харьков, 2016. — 231 с.

References

1. Alekseyev V. M. Kitayskaya literatura : izbr. tr. / V. M. Alekseyev. — M. : Nauka, gl. red. vost. lit. 1978. — 596 s.
2. Roshchenko E. G. Novaya mifologiya romantizma i muzyka (problemy entsiklopedicheskogo analiza muzyki) / E. G. Roshchenko. — Kharkov : KhNURE, 2004. — 288.
3. U Hong Yuan. Kitayskaya khudozhestvennaya pesnya: istoriya i teoriya zhanra. — Dissertatsiya na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya. — Kharkov. 2016. — 231 s.

UDC 784.3.087.612:801.73

Cao He, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

HERMENEUTIC APPROACH TO THE APPREHENSION OF METAPHORICAL CONTENT OF COLORATURA ARIAS OF THE LATE PERIOD OF SHANG DEI'S CREATIVE WORK

The aim of the article is to determine the specific character of the metaphoric interpretation of coloratura of Shang Dei's arias.

Research methodology is provided by the unity of hermeneutic, genre and style, and stylistic types of analysis, the use of which is conditioned by the objective to apprehend the metaphorical content of Shang Dei's coloratura arias.

Results. The author establishes the metaphorical content of Shang Dei's coloratura arias, belonging to the late period of the composer's creative work, on the basis of the hermeneutic approach to the analysis of music and poetic integrity. It is claimed that on the basis of the metaphorical interpretation of coloratura techniques the composer has created a unique genre phenomenon in the history of Chinese vocal art of the early twenty-first century — coloratura arias cycle (the cycle of the arias in coloratura style), which has the features typical of the numbered nature of the Neapolitan opera-seria. Shang Dei is presented as the creator of the Chinese coloratura melody and coloratura aria, national coloratura style, original genre phenomenon — cycle coloratura arias, united by the metaphorical interpretation of coloratura techniques, which has featured the genre of opera-seria.

Novelty. An attempt is made at identifying the specific character of the Chinese coloratura melody, style, the genre of coloratura arias, establishing the genre features of arias cycle, united by the metaphorical interpretation of coloratura techniques, in the late period of Shang Dei's creative work.

The practical significance lies in the use of the analytical aspects of the study in teaching the course «Music Culture of non-European Civilizations» and in the performance interpretation of coloratura arias of the Chinese composer.

Keywords: *genre of coloratura aria, vocal cycle of coloratura arias, metaphoric coloratura interpretation.*

Надійшла до редколегії 23.03.2017 р.

■ УДК 784.3.087.6.071.1 Хуан Цзи:801.73

Чень Менмен, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

ГЕРМЕНЕВТИЧНІ ГЛИБИНИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗІВ КЛАСИЧНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ПОЕЗІЇ У ВОКАЛЬНИХ МІНІАТЮРАХ ХУАН ЦЗИ

Визначено жанрово-стильові закономірності трьох вокальних мініатюр Хуан Цзи першої половини 1930 рр. на вірші національних класичних поетів. З'ясовано аспекти типологічної спільності епох, які подають поети й композитори та які належать до переломних у житті суспільства й історії національного мистецтва. Виявлено основи логіки становлення композиторського стилю Хуан Цзи в умовному циклі вокальних мініатюр, що полягає в переході від першого творчого досвіду — вокальної мелодії-соло до зразка діафонії (своєрідного органуму), верхній голос якої — вокальний, нижній — фортепіанний, до найрозгорнутішої та наймасштабнішої з-поміж них у жанрі китайської художньої пісні.

Ключові слова: *вокальні мініатюри, ода, афористичність, ангемітоніка, пентатоніка.*

Чень Менмен, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЕ ГЛУБИНЫ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗОВ КЛАССИЧЕСКОЙ КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ В ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮРАХ ХУАН ЦЗЫ

Определены жанрово-стилевые закономерности трех вокальных миниатюр Хуан Цзы первой половины 1930 гг. на стихи национальных классических поэтов. Выявлены аспекты типологической общности, представляемой поэтами и композиторами эпох, относимых к числу переломных в жизни общества и истории национального искусства. Выявлены основы логики становления композиторского стиля Хуан Цзы в условном цикле вокальных миниатюр, заключающейся в переходе от первого творческого опыта в виде вокальной мелодии-соло к образцу диафонии (своего рода органуму), верхний голос которой — вокальный, нижний — фортепианный, к наиболее масштабной из них в жанре китайской художественной песни.

Ключевые слова: *вокальные миниатюры, ода, афористичность, ангемитоника, пентатоника.*

Chen Mengmeng, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

HERMENEUTICAL DEPTHS OF THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE IMAGES OF THE CLASSICAL CHINESE POETRY IN HUANG JI'S VOCAL MINIATURES

The paper defines the genre and stylistic patterns of Huang Ji's three vocal miniatures of the first half of the 1930s to the verses of national classical poets. The author reveals the aspects of the typological relationship represented by the poets and composers of the epochs attributed to the number of turning points in the life of society and the

history of national art. The article unfolds the foundations of the logic of shaping Huang Ji's composer's style in the conventional cycle of vocal miniatures, consisting in the transition from the first creative experience in the form of a solo vocal melody to the model of diaphoria (a sort of organum), the upper voice of which is vocal, the lower one — piano, to the their largest one in the genre of Chinese art song.

Keywords: *vocal miniatures, ode, aphoristic character, anhemitonicism, pentatonic scale.*

Постановка проблеми. На початку 1930-х рр. Хуан Цзи, «класик китайської музики першої третини ХХ століття» [3, с. 81], написав три вокальні мініатюри на вірші китайських класичних поетів «Хотів би знати своє майбутнє (Віщун)» (1932 р. на вірші Су Ши), «Квітка — не квітка» (1933 р. на вірш Бо Цзюй), «Ода сходження на вершину» (1934 р. на вірш Ван Шо). Жанрово-стильові особливості вокальних мініатюр Хуан Цзи свідчать, що творчість композитора не обмежується зверненням до жанру художньої пісні, як зазначає У Хун Юань [3], але зумовлені розвитком національної традиції вокального інтонування віршів у класичній поезії Китаю. Під час аналізу «Оди» виявлено долучення до жанрової структури китайської художньої пісні цього унікального жанрового явища, що раніше перебувало поза дослідницькою увагою.

Хуан Цзи належить до тих творчих особистостей, у спадщині котрих взаємодіють індивідуальності поета та композитора. У творчих індивідуальностях геніїв китайського середньовіччя переважає поетичне самовираження; Хуан Цзи — композитор, котрий пише музику на вірші поетів різних епох. Об'єднує творчі індивідуальності давніх поетів і композитора-поета 1930-х рр. характерний для китайського мистецтва тип новаторства, що збагачує традиції національного мистецтва. У творчості поетів Давнього Китаю збагачення традицій обмежувалося національною культурою; Хуан Цзи здійснив нововведення, привнісши європейські традиції.

Логіка становлення композиторського стилю Хуан Цзи у вокальних мініатюрах на вірші класичних китайських поетів дещо своєрідна. Від вокальної мелодії-соло — періоду квадратної структури — композитор, створивши 13-тактний шедевр на вірші Бо Цзюй — зразок діафонії, завершує умовний цикл вокальних мініатюр наймасштабнішою серед них (39 т.), єдиною, у якій наявна типова для європейського мистецтва фортепіанна фактура. У вокальних мініатюрах послідовно розгортаються стадії художнього зростання творчого стилю композитора (масштабів формоутворення й ролі фортепіано, впливу європейських традицій). Творчий розвиток генія китайської вокальної музики здійснювався за кількома жанрово-стильовими напрямками, не обмежуючись зверненням до китайської художньої пісні.

У вокальних мініатюрах Хуан Цзи на вірші середньовічних поетів Китаю афористичність набуває принципу художнього мислення композитора. Відібрані композитором вірші — набір афоризмів як формул мудрості: афористичність стає абсолютною. Тяжіючи до всеосяжної форми вокальної мініатюри, Хуан Цзи оперує інтонаціями-формулами як квінтесенцією

художнього сенсу, що відрізняються єдністю простоти викладу та нескінченною глибиною концентровано вираженого змісту. Вокальні мініатюри набувають значення інтонаційно втіленого «ланцюга афоризмів».

Функцію сольної вокальної мініатюри Хуан Цзи на вірші Су Ши в контексті умовного циклу слід визначити як прелюдійну, зважаючи на профетичний зміст мініатюри, властиву їй функцію передвісницї художніх відкриттів, здійснених у наступних вокальних п'єсах.

«Вишун» — єдина вокальна мініатюра Хуан Цзи з-поміж написаних на вірші класичних національних поетів, що базується на абсолютній пентатоніці. Показовими є процеси формування пентатоніки в сольній вокальній мініатюрі. В основі пентатонних будов — ангемітонова «серія» (c-d-e-g-a) в 4-х варіантах. Попарно об'єднані ангемітонні структури свідчать про композиторське тяжіння до розгорнутого оперування пентатонікою (сумарний обсяг ангемітонних «пар» охоплює, відповідно, ч. 8 і 9). Конструювання першої пентатонної мелодійної структури характеризується переходом від її оліготонового варіанта (неповного — 4-звучного, тобто тетратоніки) до повного охоплення ангемітоніки, що виникає завдяки наявності в заключному (4) такті «відсутнього» звука «е». У третьому й четвертому варіантах пентатоніка представлена повно.

Композитор утілює у мініатюрі, завдання якої — передбачити обриси майбутнього на основі проникнення в таємні знаки природи, метафоричного уподібнення блукаючої в темряві ночі людини «тіні ледь помітної самотньої літаючої качки», національні уявлення про магічну природу пентатонного ладу (пізнання майбутнього — одна з магічних властивостей). Кожен з тонів пентатоніки являє собою той чи інший символ, зокрема перший з них (гун) відповідає володареві, другий (шан) — міністрам, третій (цзюе) — народові, четвертий (чжи) — справам, п'ятий (юй) — ресурсам.

Якщо перший, другий і третій варіанти пентатоніки розділені цілими тривалостями, то третій і четвертий, слідуючи один за одним без «цезури», набувають значення єдиної звукової «хвилі». Композиційна структура вокальної мініатюри зумовлена особливостями композиторської інтерпретації поетичного натхнення Су Ши. Так, перший і другий рядки вірша — «Фірмана у світлі півмісяця. Північ, і люди вже відпочивають» (як і інтонаційно відповідні їм п'ятий і шостий), синтаксично розділені за допомогою такого розділового знака, як крапка, набувають відповідної їй «цезури» в музичній драматургії. Що стосується третього й четвертого рядків поетичного тексту, які співвідносяться між собою на основі запитально-відповідального принципу («Хто побачить самотньо блукаючу людину, котра шукає усамітнення? Лише тинь ледве розпізнаваної качки»), то аналогом їх оформлення у сфері музичної драматургії є хвилеподібний рух, без пауз і цезур.

Очевидне прагнення композитора надати сольній вокальній мініатюрі ознак європейської тональності. Виставлений при ключі сі-бемоль дозволяє припустити, що мініатюра належить d-moll. Подвійність поєднання імовірної європейської гемітонності й чітко вираженої китайської ангемітонності

виражається в принциповій відсутності тону «b» у звуковій організації вокальної мелодії, що зумовлює півтонове тяжіння в натуральному d-moll.

Смислова єдність віршів Бо Цзюй та Ван Шо, що стали поетичною основою вокальних мініатюр Хуан Цзи на вірші поетів Давнього Китаю, зумовлена спільністю художніх образів весни, хмар, туману, духовного прагнення зупинити невловиме, ілюзорність. Смыслову єдність другої та третьої вокальних мініатюр уможливають засоби музичної виразності: тональність D-dur, наявність фортепіанної партії, яка по-різному потрактована.

Типологічна спільність властива епосі Бо Цзюй — поета середньої Тан (772–846), котрий називав себе «генієм віршів», творив під псевдонімом «Іронічний пан, який співає пісень», і періоду пісенної творчості Цао Хе, пов'язаного з 1930 рр. Ці кризові епохи позначені тяжінням до реформ у соціумі й мистецтві. Рух за перетворення літератури та мистецтва пов'язаний із завданнями відродження «стародавнього стилю». Однак, якщо творчість Бо Цзюй (зокрема есе «Нові юефу, або Рух за оновлення поезії») мала соціальну спрямованість, то Цао Хе не пов'язував процеси перетворення китайського музичного мистецтва із соціальною тематикою. Композитор звернувся до романтично-символічного вірша Бо Цзюй, зміст якого не стосується повсякденного життя, не належить до жодного з типових напрямів творчості поета — соціального, іронічного, реалістичного. У вірші Бо Цзюй соціальна реальність витіснена розвитком вічної теми мистецтва — непізнаності швидкоплинного життя, подібного до тривалого сну.

У вокальній мініатюрі «Квітка — не квітка» лаконізм і мінімалізм форми, простота музичного оформлення 4-рядкового вірша «генія поетів» поєднуються з невичерпністю змісту образів-смишлів — невизначеність зовнішнього оформлення явища («Квітка — не квітка, туман — не туман»), взаємодією конкретності («прийде опівночі, після світанку піде»), швидкоплинністю й тривалістю перебігу часу («як тривалий весняний сон»), виникненням і зникненням колишнього й назажди втраченого («як ранкові хмари, які вдень розсіюються»). Просторово-тимчасові характеристики музично-поетичної мініатюри основані на метафоричних порівняннях. У мініатюрі охоплено часові виміри доби — ніч, ранок, день. В афористичній формі відображені циклічна концепція всесвіту й плін людського життя. Протиріччя буття сконцентровані в мініатюрному музично-поетичному тексті, наповненому метафорами, зумовленими захопленням мінливою красою навколишнього світу, усвідомленням безсилля людини, котра споглядає постійне оновлення природи. У мініатюрі виражена філософія життя, явища, образи якої незбагненні й водночас закономірні.

D-dur у 13-тактовій вокально-фортепіанній мініатюрі набуває значення тонального символу просвітленого змісту музично-поетичного афоризму. У музично-поетичному аспекті відображені закони афористичної логіки: загально втілене в лаконічній формі. Творче завдання розкриття змісту вірша як істини а рїогї, дотримання традицій вокального виконання давньої поезії зумовили фактурне рішення твору. У ньому наявна діафонія — головний спосіб викладу: вокальну мелодію супроводжує мелодія інструментальна.

Вокально-інструментальне двоголосся є способом відображення подвійної реальності вірша Бо Цзюй, яка виконує функцію втілення принципу відображення: спадні послідовності вокальної мелодії набувають вільного відтворення у висхідних ходах мелодії інструментальної й навпаки.

Музична форма (4 + 2 + 3 + 4) зумовлена особливостями конструювання художніх образів вербального тексту. Перший чотиритакт відповідає «нічним баченням» («Квітка — не квітка, туман — не туман»), що регламентований часом («прийде опівночі, після світанку піде»). Наступний двотакт, оснований на метафоричному уподібненні нічного бачення «тривалому весняному сну», виконує функцію переходу до тритактного зникнення-розсіювання ранкових мрій у сонячних променях дня. Тритакт пов'язаний із метафоричним порівнянням швидкоплинності туману з рухом «ранкових хмар, які вдень розсіюються й ніде їх не знайти». Заключний чотиритакт являє собою перенесення на чисту октаву вище повтор попередньої будови, доповненої кадансом. Фінальний чотиритакт — вокально-фортепіанна постлюдія-вокаліз — перенесена на чисту октаву репризи попереднього періоду. Постлюдія-вокаліз — музичний варіант принципу відображення як центральної ідеї композиторської інтерпретації поетичного тексту. У постлюдії-вокалізі звучить прощальна пісня нічних видінь, що тануть у сонячних променях: утрата ілюзій — художня тема музично-поетичного твору. У трактуванні завершального фрагменту відображена ідея французького імпресіонізму, яку передає репліка К. Дебюссі: «Сонце — убивця ілюзій». Це свідчить про єдність віддалених у часі-просторі європейських і китайських художніх уявлень про світобудову.

Композиційна логіка мініатюри є багатозначною. В обрамленні однакових будов наявні масштабно нерівні структури. Композитор надає ключовому розділу мініатюри функції узагальнення, що подібна до розгорнутих композицій. Варіанти організації музичної форми співвідносяться за принципом додатковості. Зважаючи на те, що перший чотиритактовий розділ — експозиція нічних видінь, а подальша музично-словесна частина — порівняння «квітки-туману» з «тривалим весняним сном», «ранковими хмарами», можна подати її у вигляді єдиного 5-такту, у такому разі частини мініатюри мають пропорційніші масштаби: 4 + 5 + 4. Мініатюру, відповідно до властивих їй типів співвідношення вокалу, слова й інструментального голосу, можна поділити на нерівні частини. 1 ч. оснований на музичному оформленні вербальних образів (4 + 2 + 3 = 9), 2 ч. — вокально-інструментальна післямова (4). Неоднозначність трактувань формоутворення зумовлена позбавленим конкретики образним змістом вірша Бо Цзюй як поетичної основи вокальної мініатюри Хуан Цзи. Багатозначність поетичного тексту відображена в музичній формі, обриси якої мінливі, подібно до плину хмар на ранковому небі.

Надзвичайно великим для китайської вокальної лірики 1920–1940 рр. є діапазон вокальної партії мініатюри Хуан Цзи. Вокальний діапазон у дві з половиною октави символічно передає зміст вірша, немовби обіймаючи не-

бесне склепіння, на якому відбувається космологічна драма безперервного оновлення та зникнення видінь.

Вокальний та інструментальний голоси мініатюри співвідносяться за принципом підголосочності [Л. Трубінова]. У гармонії Хуан Цзи застосовує не стільки акордові вертикалі, скільки їх обриси, що набувають умоглядної цілісності в результаті «збирання» мелодично викладених тонів у гармонійні структури. У трактуванні гармонії простежується прагнення композитора відтворити властиві поетичному тексту недосказаність, невловимість, подвійність образів. Поєднання вокального руху й інструментального голосів у 1 т. відбувається за звуками, що входять до структури тонічного тризвука; у 2 т. — за тонами субдомінанти; у четвертому виникають обриси III7. Особливістю гармонійного мислення композитора є трактування тоніки як центру, повернення до якого означає завершення й водночас початок етапів розвитку музичної образності (тт. 1, 3, 7, 10, 13). Символічні типи руху в голосах діафонії. У першому чотири такті спостерігається зустрічний рух голосів; починаючи з п'ятого такту й до завершення мініатюри переважає рух, що розходиться. Зустрічний рух організовано у вигляді єдиної висхідної «стріли» в нижньому голосі й уступоподібних спадаючих ходів у верхньому; у наступній будові тричі проводяться спадні лінії в басі. Особливістю зустрічного руху є невідповідність смислових «точок» у структурній організації висхідних ліній у нижньому голосі та хвилеподібних ходів верхнього голосу в заключній будові. Початок нової «хвилі» у верхньому голосі збігається із завершальним тоном висхідних ліній баса. Ефект «зчеплення» будов сприяє відтворенню ідеї нескінченного руху природи й життя.

Музичне оформлення поетичного тексту розкриває багатовимірність його змісту.

«Ода під час сходження на вершину» на вірші Ван Шо (поет XI ст.) — унікальний жанр у китайській вокальній музиці XX ст. — виникла в давній період історії китайської поезії й основана на ушлявленні певної події або особистості. Музично-поетичні афоризми оформлені в двочастинну структуру вокальної мініатюри, у якій дотримані основи форми вірша. Імпульсом змістоутворення віршів є апофатія — заперечення смутку, зумовленого завершенням весни («Не журись про кінець весни!»). Поради засмученому героєві в масштабах першої строфи вірша нездійсненні: не зупинити весну за допомогою вина, не запитати про її місцеперебування (запитання до весни, згідно з традиціями класичної китайської поезії, залишається без відповіді). Зупинити весну настільки ж неможливо, як і підняти завісу дощу, що прикриває Сін Шань (Західну Гору). У другій строфі розвиток ліричної дії здійснюється всупереч смутку героя, завдяки переходу з горизонтального (земного) у вертикальний вимір. Зійшовши на вершину, раніше прикрити дощем і туманом, споглядаючи «небесний пейзаж», герой осягає недоступну його розумінню істину: лише в горньому світі весна може затриматися. Ліричний герой піднімається на вершину, щоб виконати оду, у якій оспівано відкриття незнаной істини, що знаменує його духовне перетворення: поба-

чений гірський світ змінює його світогляд. Духовне сходження, зміна пейзажу, що трансформується із «земного» в «небесне», змінюють самосвідомість героя. Смуток поступається місцем вихваляння небесного світу; мрія «зупинити весну» стає досяжною. Біля підніжжя «закритої завісою дощу» гори не піднятися над «земними пристрастями»; «затримати весну», як і зупинити «прекрасну мить» у мистецтві європейського романтизму, можливо за умови досягнення героєм горнього світу. Зміна пейзажної символіки, точки перебування ліричного героя засвідчує шлях духовного сходження, оспіваний в «Оді».

Композиторській інтерпретації поетичного тексту Су Ши властива подвійність. Її своєрідність проявляється в трактуванні кульмінацій: перша з них — на 2 реченні 1 ч. (тт. 9–11), друга — на 2 речення 2 ч. вокальної мініатюри (тт. 23–25). Перша кульмінація пов'язана з ілюзорною спробою зупинити весну «за допомогою вина», друга — з ключовим для мініатюри твердженням («неодмінно піднімуся на вершину, щоб виконати оду») жанрового імені, що передбачає тип музичного висловлювання у вокальній мініатюрі.

Остання вокальна мініатюра в умовному циклі є «найгучнішою» по звукодобуванню, що зумовлено зверненням до жанру оди. Виникнення *crescendo* й *diminuendo* в нотному тексті свідчить про виконання тонкого нюансування. Відрізняють заключну мініатюру й темпові вказівки італійською мовою. Загальну темпову характеристику (*Andante*) доповнюють ремарки *rit. ta a tempo*.

Своєрідною є ладогармонійна мова заключної мініатюри. Нижній і верхній пласти музичної тканини нерідко являють собою вертикальне співвідношення двох тональних рядів: D-dur і h-moll (1–3 тт), G-dur і e-moll (18 т.). У результаті тонально-гармонійною «фарбою» виявляється паралельний мажороміор. Водночас, вертикальне поєднання тональностей свідчить про те, що композитор мислив в умовах пентатонно організованого музичного часопростору. Поєднання тональностей у верхньому й нижньому регістрах вокальної мініатюри сприяє відтворенню принципу «подвійного зору» (дольного й горнього), властивого віршу Су Ши. Другий аспект ладогармонійної основи вокальної мініатюри в жанрі оди пов'язаний з альтернацією ангемітонних і гемітонних фраз-фрагментів. Гемітонні фрагменти нерідко також є наслідком вертикального співвідношення двох тональних планів, наприклад, у тт. 3–4, де D-dur'ний тризвук (у басовій партії) накладається на G-dur'ний секстакорд у верхньому регістрі. Якщо перший з наведених аспектів ладогармонійного оформлення музичної думки надавав вокальній мініатюрі горизонтального вектора розвитку, то альтернативне співвідношення фрагментів — горизонтального зрізу. Ладогармонійне мислення композитора набуває горизонтально-вертикального втілення.

Висновки. На основі аналізу вокальних мініатюр Хуан Цзи на вірші китайських класичних поетів повніше досліджено спадщину композитора. Жанр китайської художньої пісні в доробку генія національного мистецтва співіснує з вокальними мініатюрами, основаними на розвиткові національ-

них музично-поетичних традицій. Останній умовний вокальний цикл — вокальна мініатюра, — написаний в унікальному для китайської вокальної лірики XX ст. жанрі оди, істотно доповнює жанрову структуру китайської художньої пісні, розробленої У Хун Юанем [3, с. 178–193].

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням вокальних творів Хуан Цзи на вірші сучасних композиторів китайських поетів.

Список використаних джерел

1. Алексеев В. М. Китайская литература: избр. тр. / В. М. Алексеев. — М. : Наука, гл. ред. Вост. Лит., 1978. — 596 с.
2. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Ма Вей. — ОДМА ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2004. — 16 с.
3. У Хун Юань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дис. канд. искусствовед. / У Хун Юань. — Харьков, 2016. — 231 с.

References

1. Alekseyev V. M. Kitayskaya literatura: izbr. tr. / V. M. Alekseyev. — M. : Nauka, gl. red. Vost. Lit., 1978. — 596 s.
2. Ma Wei. Kontseptsiia formy v muzytsi Kytaiu i Yevropy: aspekty kompozitsii ta vykonavstva : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : spets. 17.00.03 — muz. mystetstvo / Ma Wei. — ODMA im. A. V. Nezhdanovoi. — Odesa, 2004. — 16 s.
3. U Hong Yuan. Kitayskaya khudozhestvennaya pesnya: istoriya i teoriya zhanra : dis. kand. iskusstvoved. / U Hong Yuan. — Kharkov, 2016. — 231 s.

UDC 784.3.087.6.071.1 Хуан Цзи:801.73

Chen Mengmeng, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

HERMENEUTICAL DEPTHS OF THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE IMAGES OF THE CLASSICAL CHINESE POETRY IN HUANG JI'S VOCAL MINIATURES

The aim of the article is to study the specific features of the composer's interpretation of the images of the classical Chinese poetry in Huang Ji's vocal miniatures.

Research methodology is characterized by the use of complex scientific approaches, including hermeneutic, historical, genre and style that play a major role in the study of the specific character of the composer's interpretation of Huang Ji's vocal miniatures — the classical genius of national music art of the 1930s — to the verses of Chinese poets.

Results. The analysis of Huang Ji's vocal miniatures to the verses of classical Chinese poets makes it possible to draw a more complete picture of the legacy of the classic of the national vocal art of the composer. The genre of the Chinese art song in the genius' heritage of national art adjoins the vocal miniatures based on the development of national music and poetic traditions. The paper defines the genre and stylistic patterns of Huang Ji's three vocal miniatures of the first half of the 1930s to the verses of national classical poets. The author reveals the aspects of the typological relationship represented by the poets and composers of the epochs attributed to

the number of turning points in the life of society and the national art history. The article unfolds the foundations of the logic of shaping Huang Ji's composer's style in the conventional cycle of vocal miniatures, consisting in the transition from the first creative experience in the form of a solo vocal melody to the model of diaphoria (a sort of organum), the upper voice of which is vocal, the lower one — piano, to the their largest one in the genre of Chinese art song.

Novelty. The vocal miniature, completed in the conventional vocal cycle, written in the unique ode for the Chinese vocal lyric of the 20th century, essentially elaborates the genre structure of the Chinese artistic song, previously developed by U Hong Yuan.

The practical significance. The study is intended for teaching the courses «Modern Music», «Music Culture of non-European Civilizations», as well as their application in the performance analyzed in Huang Ji's vocal miniatures.

Keywords: *vocal miniatures, ode, aphoristic character, anhemitonicism, pentatonic scale.*

Надійшла до редколегії 12.04.2017 р.

■ УДК 347.9

О. В. Шутенко, кандидат юридичних наук, доцент, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, м. Харків

ГЕРМЕНЕВТИКА ТА КОНТЕКСТУАЛЬНА ЗАЛЕЖНІСТЬ СУДОВОГО РІШЕННЯ

Досліджено проблему нерелевантності судових рішень, яка розглядається як прояв кризи системи правосуддя. Одним з напрямів вирішення зазначеної проблеми є вивчення механізмів формування судового розсуду й мотивації суду під час розгляду та вирішення справи. Розглянуто застосування герменевтики пізнання суддею смислів фактичного, доказового та юридичного контекстів справи для винесення рішення. Виокремлено мале та велике герменевтичні кола контекстів, що впливають на формування пізнання та висновки судді.

Ключові слова: *релевантність судового рішення, герменевтика права, контекстуальна залежність судового рішення.*

О. В. Шутенко, кандидат юридических наук, доцент, Национальный юридический университет имени Ярослава Мудрого, г. Харьков

ГЕРМЕНЕВТИКА И КОНТЕКСТУАЛЬНАЯ ЗАВИСИМОСТЬ СУДЕБНОГО РЕШЕНИЯ

Исследовано проблему нерелевантности судебных решений, которая рассматривается как проявление кризиса системы правосудия. Одним из направлений разрешения указанной проблемы является изучение механизмов формирования судебного усмотрения и мотивации суда при рассмотрении и разрешении дела. Рассмотрено применение герменевтики познания судьей смыслов фактического, доказательственного и юридического контекстов существа дела для вынесения решения. Выделены малый и большой герменевтические круги контекстов, влияющих на формирование познания и выводов судьи.

Ключевые слова: *релевантность судебного решения, герменевтика права, контекстуальная зависимость судебного решения.*

O.V. Shutenko, Candidate of Juridical Sciences, Associate Professor, YaroslavMudryi National Law University, Kharkiv

HERMENEUTICS AND THE CONTEXTUAL DEPENDENCE OF A JUDICIAL DECISION

The author examines the issues of irrelevance of judicial decisions, which are considered as a manifestation of the crisis of the justice system. One of the ways to solve this problem is to study the mechanisms of formation of judicial discretion and motivation of the court when reviewing and resolving the case. The author considers the application of the hermeneutics of cognition by the judge of the meanings of the actual, evidentiary and legal contexts of the merits of the case for making a decision. The small and large hermeneutic circles of contexts that influence the formation of the judge's cognition and conclusions are singled out.

Keywords: *the relevance of a judicial decision, the hermeneutics of law, the contextual dependence of a judicial decision.*

Постановка проблеми. За легендою, герменевтика веде свій початок від давньогрецького бога Гермеса, завданням котрого було доносити волю богів до людей, роз'яснюючи, тлумачачи її сенс. Можна зазначити, що ця функція актуальна й понині. Пізнання задумки творця, осягнення всього сущого, розуміння законів природи — це і є вектор руху будь-якої науки. Традиційно герменевтику пов'язують з тлумаченням тексту. Однак, якщо розглядати текст як певну автономну реальність, то герменевтика спрямована на виявлення внутрішньої структури будь-якої реальності, її сенсу, істини. Автономна реальність є складовою системи інших реальностей, тому автономність слід розглядати умовно. Чи є крапля в океані чимось окремим від самого океану? Всесвіт складається з одних і тих самих елементів — протонів, нейтронів, електронів, і в різних поєднаннях вони формують планети, людину, квітку або дерево.

Правозастосовна діяльність, яку здійснює суд у цивільному судочинстві, розглядаючи й вирішуючи справу по суті, з точки зору герменевтики становить особливий інтерес. Висока нерелевантність судових рішень свідчить про кризу правосуддя, його роль та функції в суспільстві. Так, згідно з даними офіційної судової статистики, близько 90% рішень судів першої інстанції скасовуються в результаті апеляційного перегляду з постановленням нових рішень. Ця проблема є загальною, оскільки зумовлена багатьма причинами, однією з яких, на нашу думку, є проблема судового розсуду (переконаності судді) під час прийняття рішень.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Означену проблему з теорії дискурсу і впливу контексту на визначення сенсу вивчали Й. Брокмейер, Р. Харрі, Дж. Гумперц, Н. Фейрклау, Дж. Фьорс, Г. Хофстеде, Е. Холл. Обумовленість думки контекстом — С. Кріпке. Герменевтика права у філософії права: Н. Н. Алексеев, П. П. Баранов, В. Ю. Верещагін, В. І. Курбатов, А. І. Овчинников, Ю. Я. Баскін, Г. І. Іконнікова, В. П. Лященко, Д. А. Керімов, Е. В. Кузнецов, В. П. Малахов, І. П. Малініна, В. С. Нерсесянц, І. Д. Осипов, А. В. Поляков, В. М. Сирих, Ю. В. Тихонравов та інших науковців.

Герменевтика — загальнонауковий феномен, що інтегрує сукупність принципів, шляхів і методів пізнання, вироблених наукою, зокрема юридичною, що застосовуються в процесі наукового пізнання особливостей правової діяльності, її розвитку та практичного перетворення. Водночас, недостатньо розроблена проблема герменевтики правозастосовчої діяльності під час вирішення спору судом і винесення судового рішення.

Мета статті — обґрунтувати герменевтичну модель пізнання фактичної та юридичної реальності під час розгляду та вирішення справи судом у порядку цивільного судочинства, виявити закономірності і взаємозв'язки контекстів, що впливають на зміст рішення, яке виноситься судом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відповідно до статті 212 Цивільного процесуального кодексу України (далі — ЦПК України), суд оцінює докази за своїм внутрішнім переконанням (виділено мною — О. Ш.), яке ґрунтується на всесторонньому, повному, об'єктивному та безпосередньому дослідженні наявних у справі доказів. Згідно з п. 3 частини 1 ст. 210, п. 3

частини 1 ст. 215 ЦПК України, суд, постановляючи ухвалу або рішення, повинен указати мотиви, відповідно до яких дійшов до тих чи інших висновків. Зазначені мотиви, внутрішнє переконання суду аж ніяк не інтуїтивні. Що ж перебуває в їх основі?

Будь-яка спроба пояснити, що являє собою думка, повинна врешті-решт неминуче зіткнутися з проблемою формування й зумовленості думки. «Как философская загадка, она имеет самостоятельную ценность, и я даже думаю, что ее фундаментальное значение для решения проблемы мнения важнее значения тех предпосылок, которые ее породили. В действительности <...> проблема эта затрагивает не только те предложения, в которых контексты мнения выражены именами, но и значительно более широкий класс предложений мнения» [1, с.194, 236].

Рішення суду є, крім усього іншого, результатом пізнання та трактування суддею відразу декількох автономних реальностей:

- 1) фактичних обставин справи;
- 2) доказів, за допомогою яких суд визначає наявність або відсутність обставин, на які посилаються сторони;
- 3) норми права, що регулює відносини сторін спору.

Отже, це, щонайменше, три контексти, що визначають зміст майбутнього рішення. Тому слід констатувати контекстуальну залежність рішення. Назвемо це вузьким (або малим) герменевтичним колом, оскільки до нього входять обов'язкові контексти. Однак обмежитися ним неможливо, оскільки існує ще немало контекстів, які впливають на суть рішення. Це — широке, або велике, герменевтичне коло. Відзначимо також, що контексти малого кола зазнають впливу великого, що є важливим і впливає на пізнання суддею суті справи та винесення релевантного (тобто такого, яке відповідає дійсним взаємовідносинам сторін) рішення. Теорія соціального уявлення (Серж Московічі, Еміль Дюркгейм, а згодом і Зигмунд Фрейд) доводить: зовнішні реалії з оточення людини стають складовою її внутрішнього світу та світогляду. На думку Д. Жоделе, категорія соціальне уявлення позначає специфічну форму пізнання, а саме: знання «здорового глузду», зміст, функції й відтворення яких соціально обумовлені. У широкому плані соціальні уявлення — це властивості буденного практичного мислення, спрямовані на освоєння та осмислення соціального, матеріального й ідеального оточення <...> вони мають особливі характеристики у сфері організації змісту, ментальних операцій і логіки» [2, с. 45–46].

Опора на контекстуальні ключі відіграє важливу роль у процесі як безпосереднього сприйняття, так і інтерпретації та розуміння інформації. Цю тезу може проілюструвати приклад з акустичними сигналами. Для розуміння того, як працюють ці сигнали, Дж. Гумперц пропонує розрізнити фон і передній план, тобто зміст центральної закодованої пресупозиції й периферійну інформацію з найслабкішими асоціативними зв'язками, при цьому форма інформації переднього плану — лексико-синтаксична, а фон — просодія, кінесика, частинки, артиклі тощо. Відповідно, когніції інформації пе-

реднього плану — свідомі й помітні, а фону — несвідомі та непомітні. Автор пояснює, що передній план — повідомлення, а фон — контекст [3].

Під час контекстуального аналізу виокремлення смислу ґрунтується не на інтуїції, а на конкретних формальних показниках. У цивільному судочинстві це проявляється в аналізі суддею тексту позовної заяви, заперечень проти позову, фактів і доказів у справі, норми закону, яка описує ці правовідносини. Судовий процес — своєрідний дискурс, тому контекст як компонент дискурсу, когнітивний конструкт слугує основою розкриття текстового смислу. У сучасному дискурс-аналізі контекст розуміється у двох основних значеннях. У першому — як глобальні умови здійснення дискурсу (глобальний контекст), що опосередковують зв'язок між текстом і діяльністю комунікантів. Основний дослідницький орієнтир — визначення взаємозв'язку й зумовленості семіотичних структур дискурсу соціальним, когнітивним, політичним, історичним і культурним контекстами. Друге ототожнює контекст з когнітивною категорією, визначає його як «суб'єктивний» конструкт учасників дискурсу, ментально представлену структуру характеристик соціальної ситуації. Замість зовнішнього контексту досліджуються його когнітивні проєкції — знання, уявлення комунікантів про фізичні, соціокультурні, психологічні, комунікативно-конвенціональні, етнічні та інші характеристики ситуації спілкування [4]. Наприклад, сучасний рівень правової культури визначає пріоритет прав людини, проголошує життя та здоров'я людини найвищою соціальною цінністю. Це — глобальний контекст правової реальності, у якому діють і суд, і сторони процесу. Індивідуальний контекст — уявлення учасників дискурсу про суб'єктивні права й обов'язки, усвідомлення їх як власних правових, які потребують захисту в конкретній ситуації.

Можна розрізнити два типи особистісних контекстів. Перший — ідіосинкретичний — стосується особистого досвіду й пов'язаних з ним установок, які рідко трапляються навіть серед відносно гомогенної групи. Він формує реакції на ситуацію, які є різними, якщо не унікальними, і допомагає пояснити, яким чином виникають реакції, абсолютно нехарактерні для певного випадку.

Другий тип — рольовий контекст, оснований на досвіді, який є загальним для людей певного соціального стану. Рольовий контекст допомагає пояснити часті, якщо не модальні, реакції на ситуацію [5].

Контексти в проблематиці інтерпретації суддею інформації зі справи повинні відповідати вимозі релевантності. Релевантність — (від англ. *relevant* «доречний, той, що стосується справи») — цінність, значимість для аудиторії відомостей, які повідомляються. Властивість релевантності мають ті відомості, розуміння та смисли, які в подальшому зумовлять винесене рішення, котре відповідає дійсним взаємовідносинам сторін.

Один і той самий учасник може долучитися одночасно до різних видів спілкування, проте внутрішньо він усвідомлює себе зазвичай у межах не більше ніж одного виду. Залученість можлива на рівні свідомості (коли використовується та або інша тактика спілкування, коли здійснюється усві-

домлений стратегічний план), підсвідомості (в разі мимовільного виконання дій, що реалізують «підсвідомі стратегії», як при мовних помилках, наприклад, обмовках).

Фактори розуміння визначають пов'язаність висловлювань, зокрема тексту, що проявляється в структурі судового рішення. Так, стаття 215 ЦПК України закріплює, що рішення має складатися зі вступної частини, описової, мотивувальної та резолютивної. Пов'язаність проявляється в тій єдності частин тексту, яка інтерпретується як досягнення конкретних стратегічних і тактичних цілей; вона виявляється інтерпретатором, котрий надає перевагу одним гіпотетичним інтерпретаціям щодо інших. Пов'язаність визначає соціальну нормативність логіки висловлювань, уважність вибору мовних засобів тощо. Таким чином, за твердженням В. З. Дем'янкова, пов'язаність належить до інтерпретації тексту, а не є властивістю тексту як такого, взятого поза інтерпретацією. Також науковець дійшов висновку, що нормативна оцінка спілкування й результуючої зміни висловлювань, тобто оцінка дискурсу – результат урахування «стратегем» (регулярно використовуваних стратегій, узагальнених у схемах стратегій) [6].

З точки зору герменевтики, суддя, розглядаючи справу, здійснює прагматичну інтерпретацію, спрямовану на осягнення сутності справи, дійсних взаємовідносин сторін. Прагматична інтерпретація дискурсу В. З. Дем'янковим містить:

1) опис стратегем, мотивуючих дії суб'єктів, які спілкуються (реалізація стратегем; конкретні стратегії «зшивають» епізоди дискурсу в тематично організоване ціле);

2) оцінку ефективності дискурсу та його складових, які використовуються в межах тактик, що реалізують стратегії в конкретних обставинах спілкування. До прагматичної інтерпретації належить, таким чином, оцінка пов'язаності [6].

Наведена структура стосовно судової діяльності описує (хоча й приблизно) процес формування внутрішнього переконання, думки судді в конкретній справі, з урахуванням і глобальних контекстів (поведінкових, традиційних, культурних, соціальних тощо), і контекстів специфічних (конкретних обставин справи, доказів, наданих під час судового засідання, норми права, яка кваліфікує спірні правовідносини). Таким чином, можна констатувати: загальна картина бачення справи суддею, яка формується під впливом глобального контексту, набагато ширша, ніж та, що відображається в судовому рішенні. Тому законодавець у ст. 211 ЦПК України надав суду право постановляти окрему ухвалу, яка виходить за межі вузького контексту певної справи. Окрема ухвалу суду адресована зазвичай не учасникам процесу, вона стосується причин і умов, що призвели до порушення права. Таку ухвалу суд направляє суб'єктам, до компетенції котрих належить вжиття заходів для усунення причин зазначених причин.

Висновки. Таким чином, герменевтика як метод пізнання смислів через їх інтерпретації дозволяє проаналізувати процес формування внутрішнього переконання судді під час розгляду та вирішення справи в цивільному

судочинстві. Використовуючи прагматичний тип інтерпретації інформації в судовому процесі, виявляємо контекстуальну залежність думки судді, результатом якої є судові рішення в справі. Якість контекстів, ступінь їх впливу, що зумовлюють рішення — цікава проблема, пошуки шляхів вирішення якої, можливо, наближають до розуміння істини.

Список використаних джерел

1. Крипке С. Загадка контекстов мнения / С. Крипке // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. XVIII. — М., 1986. — С. 194–242.
2. Макаров М. Л. Основы теории дискурса / М. Л. Макаров. — М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. — 280 с.
3. Gumperz John J. Discourse Strategies / John J. Gumperz. — Cambridge : Cambridge University Press, 1982. — 240 p.
4. Кравченко Н. К. Современный дискурс и дискурс-анализ: Краткая терминологическая энциклопедия [Электронный ресурс] / Наталья Кимовна Кравченко // Современный дискурс и дискурс-анализ: Краткая терминологическая энциклопедия. — Режим доступа: <http://discourse.com.ua/diskurs-analiz/kontekst/>. — Загл. с экрана.
5. Robert K. Merton, Marjorie Fiske, Patricia L. Kendall. a Manual of Problems and Procedures / Robert K. Merton, Marjorie Fiske, Patricia L. Kendall. — the Free Press, Glencoe, Illinois. — 1991. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://lawbooks.news/jurnalistika_856_858/tipyi-kontekstov-42406.html. — Назва з екрана.
6. Демьянков В. З. Прагматические основы интерпретации высказывания [Электронный ресурс] / Валерий Закиевич Демьянков // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. — 1981. — Т. 40. — № 4. — С.368–377. — Режим доступа: http://www.infolex.ru/IZV4_81.html#_Toc32205296. — Загл. с экрана.

References

1. Kripke S. Zagadka kontekstov mneniya / S. Kripke // Novoye v zarubezhnoy lingvistike. — Вып. XVIII. — М., 1986. — С. 194–242.
2. Makarov M. L. Osnovy teorii diskursa / M. L. Makarov. — М. : ITDGG «Gnozis», 2003. — 280 s.
3. Gumperz John J. Discourse Strategies / John J. Gumperz. — Cambridge : Cambridge University Press, 1982. — 240 p.
4. Kravchenko N. K. Sovremenny diskurs i diskurs-analiz: Kratkaya terminologicheskaya entsiklopediya [Elektronnyy resurs] / Natalia Kimovna Kravchenko // Sovremenny diskurs i diskurs-analiz: Kratkaya terminologicheskaya entsiklopediya. — Rezhim dostupa: <http://discourse.com.ua/diskurs-analiz/kontekst/>. — Zagl. s ekrana.
5. Robert K. Merton, Marjorie Fiske, Patricia L. Kendall. a Manual of Problems and Procedures / Robert K. Merton, Marjorie Fiske, Patricia L. Kendall. — the Free Press, Glencoe, Illinois. — 1991 [Elektronnyy resurs] Rezhim dostupu: http://lawbooks.news/jurnalistika_856_858/tipyi-kontekstov-42406.html. — Nazva z ekranu.

6. Demiankov V. Z. Pragmaticheskiye osnovy interpretatsii vyskazyvaniya [Elektronnyy resurs] / Valeriy Zakiyevich Demiankov // Izv. AN SSSR. Ser. literatury i yazyka. — 1981. — T.40. — №4. — S. 368–377. — Rezhim dostupa: http://www.infolex.ru/IZV4_81.html#_Toc32205296. — Zagl. s ekrana.

UDC 347.9

O. V. Shutenko, Candidate of Juridical Sciences, Associate Professor, Yaroslav Mudryi National Law University, Kharkiv
okc.shut@mail.ru

HERMENEUTICS AND THE CONTEXTUAL DEPENDENCE OF A JUDICIAL DECISION

The aim of the article is to study the application of the hermeneutics of cognition by the judge of the meanings of the actual, evidentiary and legal contexts of the merits of the case for making a decision.

Research Methodology. General scientific methods of research are applied.

Results. Hermeneutics as meaning method of knowledge and interpretation makes it possible to analyze the process of formation of internal belief of judges during the consideration and resolution of the case in civil proceedings. Using a pragmatic interpretation of the type of information in the trial, the study demonstrates the contextual dependence of the judge's opinion, the result of which is the judicial decision of the case. as the context and the degree of their influence lead to a conditional judgment, the search for the ways to resolve may bring closer to understanding the truth. The paper identifies the patterns and contexts of the relationships that affect the content for the decision made by the court.

Novelty. The author examines the issues of irrelevance of judicial decisions, which are considered as a manifestation of the crisis of the justice system. One of the ways to solve this problem is to study the mechanisms of formation of judicial discretion and motivation of the court when reviewing and resolving the case. The author considers the small and large hermeneutic circles of contexts that influence the formation of the judge's cognition and conclusions are singled out.

The practical significance. The use of these approaches in the paper will reduce the number of irrelevant judicial decisions.

Keywords: *the relevance of a judicial decision, the hermeneutics of law, the contextual dependence of a judicial decision.*

Надійшла до редколегії 22.03.2017 р.

■ УДК 16(09)

О. М. Юркевич, завідувач кафедри логіки, доктор філософських наук, професор, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, м. Харків

ГЕРМЕНЕВТИЧНА ЛОГІКА В МЕТОДОЛОГІЇ ГУМАНІТАРНОГО ПІЗНАННЯ

Досліджено предмет герменевтичної логіки в історії герменевтики, розглянуто особливості герменевтичної логіки як методу гуманітарного пізнання. З'ясовано відмінності інтелектуальних дій у герменевтичній логіці. Зокрема розглянуто аналіз емпіричної множини, одиничний обсяг предмету, метод історичної індукції, мереологічний підхід, діалектику частини й цілого. Герменевтична логіка постає інтелектуальним інструментом культури розуміння.

Ключові слова: *герменевтична логіка, мереологія, логіка герменевтичного кола, історична індукція, культура розуміння.*

Е. Н. Юркевич, заведующая кафедрой логики, доктор философских наук, профессор, Национальный юридический университет имени Ярослава Мудрого, г. Харьков

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ ЛОГИКА В МЕТОДОЛОГИИ ГУМАНІТАРНОГО ПОЗНАНИЯ

Исследован предмет герменевтической логики в истории герменевтики, рассмотрены особенности герменевтической логики как метода гуманитарного познания. Выявлены отличия интеллектуальных действий в герменевтической логике. В частности, рассмотрены анализ эмпирического множества, единичный объем предмета, метод исторической индукции, мереологический подход, диалектика части и целого. Герменевтическая логика представлена как интеллектуальный инструмент культуры понимания.

Ключевые слова: *герменевтическая логика, мереология, логика герменевтического круга, историческая индукция, культура понимания.*

O. M. Yurkevych, Head of Department of Logic, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Yaroslav Mudryi National Law University, Kharkiv

HERMENEUTIC LOGIC IN THE METHODOLOGY OF LIBERAL ARTS KNOWLEDGE

The paper deals with the subject of hermeneutic logic in the history of hermeneutics, the features of hermeneutic logic as a method of liberal arts knowledge. The author specifies the differences of intellectual actions in hermeneutic logic. In particular, the author examines the empirical analysis set, a single scope of the subject, the method of historical induction, the mereological approach, the dialectic of the part and the whole. Hermeneutical logic is presented as an intellectual instrument of the culture of understanding.

Key words: *hermeneutic logic, mereology, the logic of the hermeneutic circle, historical induction, culture of understanding.*

Постановка проблеми. Протягом останнього століття гуманітарне пізнання розвивало свою науковість за допомогою рефлексії та розробки відмінної від природознавства методології. Специфіка гуманітарних предметів та методів зумовлена передусім відмінністю інтелекту, який використовує особливий інструментарій, тобто логіку. Логіка є «оператором» форматування різних наукових предметів та організації пізнавального процесу й методів. Серед багатьох новітніх підходів і методів гуманітарних наук, розроблених у феноменології, екзистенціалізмі, філософії життя, структуралізмі, постмодернізмі та ін., можна виокремити саме герменевтику, що посідає особливе місце завдяки своїм онтології й логіці. Тому актуальним є дослідження особливостей логіки розуміння та інтерпретації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Учення про герменевтичну логіку почав розвивати Х. Вольф, потім Й. Хладеніус, Ф. Шлейєрмахер, Г. Ліппс, В. Дільтей, Х.-Г. Гадамер, Г. Шпет та ін. Історію герменевтичної логіки у філософській герменевтиці досліджено в сучасних працях В. Г. Кузнецова та О. М. Юркевич. Сучасні дослідження герменевтичної логіки сформували її як особливий предмет логіки гуманітарного пізнання, що органічно представляє структури гуманітарних предметів у їх онтологічних контекстах.

Мета статті — дослідити герменевтичну логіку, її особливості структурування розуміння та формування технік інтерпретації в гуманітарному знанні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Герменевтична логіка на теоретичному рівні — методологічний ресурс гуманітарного пізнання, а на практичному — спосіб організації герменевтичних практик, різновид логіки практичної дії. Наприклад, практика синхронного перекладу є певною послідовністю слухання іншомовного тексту та його передачі реципієнтові рідною мовою, де переклад тексту — смисловий результат тлумачення перекладачем первинного тексту. Подібним чином має свою логіку й читання текстів, що формує культуру цього процесу. По суті, будь-які смислові процеси (читання, спілкування, комунікація, діалог тощо) потребують певної аналітики. І навпаки, відсутність подібного впорядкування діяльності призводить до марності людських відносин. Розвиток методології гуманітарного пізнання значною мірою залежить від дослідження специфіки логічних методів інтелектуального оформлення гуманітарних предметів.

У теоретичному значенні герменевтична логіка постає як: а) наука, що вивчає способи структурування смислового універсуму з урахуванням його онтологічних можливостей (здійснення та розуміння), зокрема під час створення аналогових текстів за допомогою мовного перекладу, співвідношення вербальних та невербальних текстів, у процесі відтворення цілих сенсів з текстових фрагментів тощо. При цьому здійснюється смислова інтерпретація як перехід від однієї знакової системи в іншу; б) спосіб організації самого теоретико-герменевтичного знання. Таким чином, герменевтична логіка є методологічним інструментом як загальнонаукового, так і суто філософського значення.

Від природи в людини тільки один інтелект, який діє в різних модулях. Тому й генезис герменевтичної логіки в історії логіки як науки походить від загальної для всіх логічних теорій основи. Ідеться, передусім, про праці Арістотеля. Первинні ідеї щодо розуміння й інтерпретації пов'язані в давньогрецькій філософії з формою висловлювання. Логічну теорію висловлювання системно викладено у відомому творі Арістотеля «Про тлумачення» [1, 9], який має іншу назву — «Герменевтика». Це один з логічних трактатів його «Органона», у якому знання про логічну форму висловлювань має телеологічний вектор. Таким чином, логічна аналітика в той період набула смислової перспективи під час формального структурування. Проблема тлумачення залежить від логіко-граматичних можливостей вираження, адекватність розуміння — від правильності граматичної побудови мови та логічної істинності висловлювань (правильної логічної форми). Тобто, згідно з Арістотелем, зрозуміти можна тільки те, що є граматично безпомилковим та логічно правильним.

В історії науки логіка смислова перспектива поступово втрачала актуальність зі зростанням знання про логічну форму, що переважно втілювалось у класичній (математичній, символічній) логіці. Тільки в сучасній неklasичній логіці ця перспектива почала знову актуалізуватися.

В історії герменевтики в епоху Середньовіччя логічні праці Арістотеля використовуються для доведення буття Бога. Для тлумачення біблійного тексту до арістотелівської логіки поступово долучається теорія знаків, яка почала формуватися в Бл. Августина. У подальшому в історії герменевтики виникає логіка історичного пізнання, яка по суті стала логікою об'єктивної історії завдяки застосуванню методу так званої історичної індукції І. Хладеніуса [4].

Герменевтична логіка за своїми операціональними можливостями значно відрізняється як від традиційної, так і від класичної формальних логік. Саме усвідомлення особливостей роботи інтелекту з гуманітарними предметами сприяло формуванню логіко-методологічних підстав гуманітарного знання, що засвідчило необхідність визнання наук про дух. З праці В. Дільтея [2] почалось переосмислення природознавчої методології, яка не змогла стати універсальним способом пізнання гуманітарних предметів. Дільтей створює логіко-методологічну систему пізнання суб'єктивної історії життя, яка використовує також індуктивний метод, але вже для психологічної інтерпретації [3]. Водночас, можливості логіки суб'єктивної історії розвинені пізніше в психоаналітичній інтерпретації.

У західноєвропейській філософії герменевтична логіка вперше набула узагальненого обґрунтування у 20–30-ті рр. XX ст. в Німеччині. Перший освітній курс з такою тематикою з проблем логіки та теорії науки створено в Геттінгені Георгом Мішем та Гансом Ліппсом. У цій площині теорію розвивали Ф. Роді, Г. Ноль, Дж. Кеніг та ін. [11]. Вони винайшли нову парадигму, у якій логіка наук про дух базувалася на нових підставах. Такою парадигмою стала онтологія людини в модусі філософії життя. Віднині логіка фі-

гурувала в контекстах життя та звітти інтенціонально спрямовувала свою аналітику на будь-який предмет для розуміння, інтерпретувала його.

Значно вплинула на онтологізацію логіки філософія Da-Sein Мартина Гайдеггера. Поряд з життєвим контекстом для логіки розуміння стає важливим також темпоральний контекст. З точки зору Гайдеггера, час сам по собі створює умови для нової інтерпретації [6].

Після Гайдеггера вийшли друком праці з соціальних проблем порозуміння з відповідною логікою комунікації, інтерпретації з урахуванням логіки оцінок тощо. Усвідомлення єдиного механізму розуміння й основи технік інтерпретації сприяло виникненню нових галузей герменевтичного знання. Поряд з відомими догматичними герменевтиками — філологічною, теологічною, юридичною — виникли недогматичні герменевтики, зокрема історична, психоаналітична, соціологічна, політична, економічна тощо.

Герменевтична логіка поєднує знання загального логічного значення з іншими логіками, серед яких — модальна логіка та мереологія. Окрім того, питання, пов'язані зі співвідношенням логічних і граматичних структур під час інтерпретації, набули пояснення в семіотиці. Семіотика як наука про знакові системи розробила три теорії інтерпретації: синтаксичну, семантичну та прагматичну, які узагальнюють текстологічні інтерпретації в різних моделях, у яких діє система знак — значення — сенс. Синтаксична інтерпретація відбувається в процесі перекладу, коли здійснюється стилістичне перетворення при переході з однієї мовної системи до іншої. Семантична інтерпретація — під час знаходження значення певної знакової системи. Прагматична інтерпретація формує сенс як системи знаків, так і значення (денотата) в умовах життєвих соціокультурних контекстів.

Інтелектуальним продуктом раціонального розуміння є створення нового поняття, нового концепту, процес створення якого в логічному аспекті постає як морфологія логічної форми [10]. Загальним для будь-якої герменевтичної процедури є прагнення тотожності. Особливістю застосування закону тотожності в процесі розуміння та інтерпретації є те, що він обмежується моделюванням можливого ідеального герменевтичного результату. Однак тотожність надає тільки «проект» нового поняття, а потім — судження та умовиводу, висновки формуються телеологічно (стосовно ціннісної мети).

Тому в кінцевому результаті на рівні прагматичної смислової інтерпретації особливого значення для розуміння та інтерпретації набуває контекст. Прагматичні контексти життя є складними і впливають на формування культури розуміння. Культура розуміння формується завдяки навчанням в певному культурному контексті, якому вона повинна відповідати, впливає на інтелектуальний вибір у сфері соціальної дії. Тобто сенсу «взагалі» не існує, будь-який сенс є унікальним та полягає у квінтесенції певних культурних впливів.

Поняття про процедурну логіку інтерпретації в історії герменевтики є моделюючим та позначено терміном «герменевтичне коло», завдяки якому сенс утворювався як квінтесенція змістовних характеристик предмета,

який розглянуто в певному контексті. Цим поняттям зокрема окреслюється послідовність формування різних рівнів розуміння. Долучення до наукового обігу терміна «герменевтичне коло» здійснив Ф. Шлейєрмахер, котрий характеризував абстрактну фігуру співвідношення частини й цілого як «уявне коло». В історії герменевтики означене поняття набувало різних сенсів, використовувалося щодо різних предметів. Ф. Шлейєрмахер застосував поняття «герменевтичне коло» як абстракцію, що передає логіку (техніку) реконструювання авторського сенсу. У цьому разі герменевтичне коло окреслює умовну межу сенсу авторського тексту, забезпечуючи від свавілля інтерпретатора. Загальновідомий вислів Шлейєрмахера про необхідність та можливість «розуміння автора краще, ніж він сам себе розумів» передбачає інтерпретаційну реконструкцію об'єктивного сенсу, що виникає в тексті, незалежно від авторської волі. На відміну від відомих у психології конкретних почуттів, вчування є особливим (подібним до релігійно-містичного), ірраціональним, але безпомилковим, та гарантує можливість успішного розуміння. Усезагальність розуміння, поняттєва форма думки можливі тільки за умови визнання загальної природи розуміння.

У герменевтичній логіці діалектика частини й цілого, що є методом руху в герменевтичному колі, базується на фундаментальній гіпотезі цілого, яка проектується щодо окремих об'єктів (переважно текстів). Можливість такого проектування ґрунтується на метафізичній гіпотезі про універсальну цілісність світу, що водночас співвідносна з принциповою структурованістю світу й смислу. Коло — досконала геометрична фігура, асоційована щодо цілісності, та в герменевтико-філософському аспекті вона набуває ознак абстрактно-символічного предмета, що в герменевтиці має різноманітні теоретичні функції.

Гіпотези цілого, що змінюють одна одну, у своєму співвідношенні створюють складну символічну структуру, що позначається ім'ям (тексту, предмета, стосовно яких формується розуміння). Обґрунтування особливостей герменевтичного предмета й герменевтичного відношення до нього здебільшого залежить від трактування одиничного обсягу як елементарного компонента гіпотетико-герменевтичної предметної форми, що набуває сенсу.

Гайдеггер, на відміну від Арістотеля, по-іншому вирішує проблему одиничного, поміщаючи в центр фундаментальної онтології одиничне людське існування — *Da-Sein*. У Гайдеггера *Da-Sein* — це актуалізоване існування, яке є по суті внутрішнім передмисленневим станом свідомості, онтологічний базис мислення, що виконує функцію смислового та поняттєвого утворення. Фундаментальна онтологія, що походить з онтології *Da-Sein* та структурується зв'язками регіональних онтологій (залежать від активності та дійсності *Da-Sein*), з одного боку, дотримує вищевказану перспективу смислової цілісності як буттєвої можливості, а з іншого — убачає цю перспективу в певній залежності від *Da-Sein*.

Висновки. У зв'язку з новою онтологією одиничного змінюється й логіка. На відміну від родо-видової структури, мереологічний обсяг не тільки не передбачає збереження цілісності предмета, але й сприяє утво-

ренню нової цілісності, або цілісності на новій підставі під час регенерації. Співвідношення частини та цілого в операціональному аспекті можна позначити як асиметрію дегенерації та регенерації. При цьому асиметричність цих процесів залежить від мінливості онтологічних контекстів.

Подальші дослідження герменевтичної логіки як логічного методу гуманітарного пізнання необхідні для конкретизації особливостей логічних форм гуманітарних предметів та специфіки логічних операцій, що створять вагомі підстави для підвищення рівня ймовірної істинності гуманітарного знання. До таких досліджень належать мереологія понять, висловлювань, умовиводів з історичної індукції тощо.

Список використаних джерел

1. Аристотель. Об истолковании // Аристотель. Соч. в 4-х т. — М. : Мысль, 1978. — Т. 2. — С. 91–116.
2. Дильтей В. Введение в науки о духе / В. Дильтей // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв: трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. — М. : Изд-во МГУ, 1987. — С. 107–135.
3. Дильтей В. Понимающая психология / В. Дильтей // Хрестоматия по истории психологии: Период открытого кризиса (начало 10-х гг. — середина 30-х гг. XX в.) [Учебное пособие для вузов по специальности «Психология»] / Под ред. П. Я. Гальперина, А. Н. Ждан ; [авт. предисл. А. Н. Ждан]. — М. : МГУ, 1980. — 301 с.
4. Кузнецов В. Г. Герменевтика и гуманитарное познание / В. Г. Кузнецов. — М. : Изд-во МГУ, 1991. — 192 с.
5. Роди Фритъеф. Герменевтическая логика в феноменологической перспективе: <...> Густав Шпет / Роди Фритъеф // Логос. Филос.-литературный журнал. — № 7. — М., 1996. — С.41–46.
6. Хайдеггер М. Бытие и время. Пер. с нем. В. В. Библихина. Изд. 2-е, испр. / М. Хайдеггер. — СПб. : «Наука», 2002. — 451 с.
7. Шпет Г. Г. Герменевтика и её проблемы / Г. Г. Шпет // Контекст-1989. — М. : Наука, 1989. — С. 231–268.
8. Шпет Г. Г. Герменевтика и её проблемы / Г. Г. Шпет // Контекст-90. — М. : Наука, 1990. — С. 219–259.
9. Юркевич Е. Н. У истоков герменевтической логики (трактат Аристотеля «Об истолковании») / Е. Н. Юркевич // Учёные записки Таврического нац. ун-та им. В. И. Вернадского. Серия: «Философия. Социология». — Т. 21(60). — № 3. — Симферополь, 2008. — С. 223–227.
10. Юркевич Е. Н. Герменевтическая логика как морфология логических форм / Е. Н. Юркевич // Логіка і аргументація в праві. Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Логіка і аргументація в праві». Харків, 24 квітня 2013 р. ; за заг. ред. д-ра філос. наук, проф. О. М. Юркевич. — Харків : Вид-во «ФО–П Корецька Л. О.», 2013. — С. 66–68.
11. Bollnow O. F. Studien zur Hermeneutik. Band 2: Zur hermeneutischen Logik von Georg Misch und Hans Lipps / O. F. Bollnow. — Verlag Karl Alber Freiburg/München, 1983.

References

1. Aristotle. *Ob istolkovanii* // Aristotle. *Op. v 4 t. : T. 2.* — M. : Mysl, 1978. — S. 91–116.
2. Dilthey W. *Vvedeniye v nauki o dukhe* / W. Dilthey // *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX–XX vv : traktaty. stati. esse* / M. : Izd-vo MGU. / Sost., obshch. red. G. K. Kosikova. — M. : Izd-vo MGU, 1987. — S. 107–135.
3. Dilthey W. *Ponimayushchaya psikhologiya* / W. Dilthey // *Khrestomatiya po istorii psikhologii: Period otkrytogo krizisa (nachalo 10-kh gg. — seredina 30-kh gg. XX v.)* [Uchebnoye posobiye dlya vuzov po spetsialnosti «Psikhologiya»] / Pod red. P. Ya. Galperina, A. N. Zhdan ; [avt. predisl. A. N. Zhdan]. — M. : MGU. 1980. — 301 s.
4. Kuznetsov V. G. *Germenevtika i gumanitarnoye poznaniye* / V. G. Kuznetsov. — M. : Izd-vo MGU. 1991. — 192 s.
5. Rodi Frithiof. *Germenevticheskaya logika v fenomenologicheskoy perspektive <...> Gustav Shpet* / Frithiof Rodi // *Logos. Filo.-literaturnyy zhurnal.* — No. 7. — M., 1996. — S. 41–46.
6. Heidegger M. *Bytiye i vremya* / M. Heidegger. — Per. s nem. V. V. Bibikhina. *Izd. 2-e. ispr., — SPb. : «Nauka», 2002. — 451 s.*
7. Shpet G. G. *Germenevtika i eye problemy* / G. G. Shpet // *Kontekst-1989.* — M. : Nauka, 1989. — S. 231–268.
8. Shpet G. G. *Germenevtika i eye problemy* / G. G. Shpet // *Kontekst-90.* — M. : Nauka, 1990. — P. 219–259.
9. Yurkevich, E. N. *U istokov germenevticheskoy logiki (traktat Aristotle «Ob istolkovanii»)* / Ye. N. Yurkevich // *Uchenyye zapiski Tavricheskogo nats. un-ta im. V. I. Vernadskogo. Seriya : «Filosofiya. Sotsiologiya», T. 21 (60), № 3.* — Simferopol, 2008. — S. 223–227.
10. Yurkevich Ye. N. *Germenevticheskaya logika kak morfologiya logicheskikh form* / Ye. N. Yurkevich // *Lohika i arhumentatsiia v pravi. Materialy V Mizhnarodnoi naukovno-praktychnoi konferentsii «Lohika i arhumentatsiia v pravi».* Kharkiv, 24 kvitnia 2013 r. ; za zah. red. d-ra filo. nauk, prof. O. M. Yurkevych. — Kharkiv : Vyd-vo «FOP Koretska L. O.», 2013. — S. 66–68.
11. Bollnow O. F. *Studies on hermeneutics. Volume 2: On the hermeneutic logic of Georg Misch and Hans Lipps* / O. F. Bollnow. — Publishing house Karl Alber Freiburg / Munich, 1983.

■ UDC 16(09)

O. M. Yurkevych, Head of Department of Logic, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Yaroslav Mudryi National Law University, Kharkiv
olenayurkevych@ukr.net

orcid.org/0000-0001-7677-6540

HERMENEUTIC LOGIC IN THE METHODOLOGY OF LIBERAL ARTS KNOWLEDGE

The aim of this paper is to study the subject of hermeneutic logic in structuring the features of understanding and forming techniques of interpretation in liberal arts knowledge.

Research methodology. The method of historical analysis, logical and structural analysis, interrelation of ontology and logic are applied.

Results. The author specifies the differences of intellectual actions in hermeneutic logic. In particular, the author examines the empirical analysis set, a single scope of the subject, the method of historical induction, the mereological approach, the dialectic of the part and the whole. The analysis of the data clearly indicates that the change in meaning occurs in the course of movement along the hermeneutic circle when contexts change. Hermeneutical logic is presented as an intellectual instrument of the culture of understanding.

Novelty. Hermeneutic logic in the methodology of liberal arts knowledge is formulated.

The practical significance. The material in this article can be used in the logical methodology of liberal arts and in the educational course on the logic of liberal arts knowledge.

Key words: *hermeneutic logic, mereology, the logic of the hermeneutic circle, historical induction, culture of understanding.*

Надійшла до редколегії 13.03.2017 р.

■ УДК 791-51

В. С. Горелова, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ БАТЬКА ЄВГЕНОМ БОНДАРЕНКОМ У ФІЛЬМІ «ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА»

Розглянуто та проаналізовано творчі здобутки актора Є. Бондаренка, котрий представлений у ключовому для української культури образі батька, втіленому ним на екрані. Проаналізовано особливості виконання актором цієї ролі, осмислено специфіку акторського перетворення в одній із найяскравіших кінематографічних робіт актора.

Ключові слова: *образ батька, герой, характер, персонаж, жест, символ.*

В. С. Горелова, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ОТЦА ЄВГЕНІЕМ БОНДАРЕНКОМ В ФІЛЬМІ «ЗАЧАРОВАННА ДЕСНА»

Рассмотрены и проанализированы творческие достижения актера Е. Бондаренко, который представлен в ключевом для украинской культуры образе отца, воплощенном им на экране. Проанализированы особенности исполнения актером этой роли, осмыслена специфика актерского перевоплощения в одной из ярчайших кинематографических работ актера.

Ключевые слова: *образ отца, герой, характер, персонаж, жест, символ.*

V. S. Horielova, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE INTERPRETATION OF THE FATHER'S IMAGE BY YEVENH BONDARENKO IN THE FILM "ZACHAROVANA DESNA"

The author considers and analyzes the creative achievements of the actor Ye. Bondarenko, who is represented in the key image of the father, embodied by him on the screen, for the Ukrainian culture. The features of the actor's performance of this role are analyzed; the specific character of the actor's reincarnation is interpreted in one of the most brilliant cinematographic works of the actor.

Keywords: *father's image, character, gesture, symbol.*

Постановка проблеми. Потреба самоідентифікації нині актуальна в культурному просторі України, тому інтерес до вивчення невідомих широкому загалу імен зростає. Фільм «Зачарована Десна» привертав увагу дослідників історією створення, аналізом образів виконавців, котрі представляли київську та московську акторські школи. Водночас ролі акторів харківської школи, зокрема Є. Бондаренка, образ батька, створений ним у фільмі, науковці не досліджували. Отже, актуальним є дослідження творчості представника харківської акторської школи Бондаренка й осмислення його здобутків, виявлення самобутності акторського стилю та харківської традиції загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливим матеріалом для цього дослідження є статті І. Рачука, Я. Варшавського, А. Каплера, П. Масохи, у яких окрему увагу приділено акторському виконанню Є. Бондаренка. Варто згадати працю Л. Попової «Євген Васильович Бондаренко. Народний артист СРСР», присвячену творчості актора. Але у вищеназваних дослідженнях детально не проаналізовано амплу батька, у якому затвердився кінематографічний образ актора. Варто зазначити, що в архіві музею театру імені Т. Г. Шевченка збереглися газетні статті, у яких надруковано спогади та враження актора від роботи у фільмі. Але аналіз ролей, визначення акторської стилістики харків'янина перебувають поза увагою дослідників.

Мета статті — проаналізувати образ батька у фільмі «Зачарована Десна», відтвореному на екрані харківським актором Є. Бондаренком. Головне завдання — дослідити особливості акторського стилю харківського митця, осмислити специфіку відтворення образу батька за допомогою національних типажів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Євген Бондаренко у фільмі Ю. Солнцевої «Зачарована Десна» за сценарієм О. Довженка відтворив образ його батька. У кінокартині актор постає в неоднозначному, драматичному за своєю суттю образі, герой схильний до філософських роздумів, з притаманним йому песимістичним ставленням до речей. Роздуми про життя та власне місце в ньому виражені актором у мовчанні, коли він слухає спів бандуриста, й у веселих дискусіях, коли батько сперечається з церковниками. У першому випадку персонаж мовчки озирється довкола себе, немовби визначаючи свою значимість стосовно оточуючого світу. Але коли він рятує людей від повені, його голос упевнено звучить під час суперечки зі священником, він схожий на Ноя в човні зі свійськими тваринами. Сам Довженко так характеризує власного батька: «З нього можна було писати лицарів, богів, апостолів, великих учених чи сіятелів, — він годивсь на все. Багато наробив він хліба, багатьох нагодував, урятував од води, багато землі переорав, поки не звільнився від свого смутку». Знову бачимо образ хлібороба — головний у довженківських поетичних фільмах, витоки якого знаходимо в дитячих враженнях письменника.

Особливістю акторської інтерпретації Бондаренка є те, що він збагатив задуманий образ хлібороба ознаками українського козака. Така подібність простежується у виразі обличчя актора. На ньому в усіх сценах фільму, крім сцен повені, закарбувався вираз вічної думи, що підкреслюють насуپлені брови, відсутність посмішки; готовність прийняти на себе найтяжче, страждальницький вираз обличчя. Погляд ніби вглиб себе засвідчує в ньому людину, котра внутрішньо бореться зі своїми страхами. У актора горда постава голови, що суперечить внутрішньому пригнобленому стану його героя, але видає в ньому нескорену особистість. Емоційний стан персонажа актор відтворює через погляд, його очей — їх майже не видно з-під насупленних брів, як у сцені на ярмарку, або вони широко відкриті та сповнені відчаю, як в епізоді смерті дітей. У сценах повені актор передає душевну рівновагу сво-

го героя прямим і сміливим поглядом на оточуючий світ. Актор приділив увагу жестам, коли рука, наприклад, підпирає підборіддя або торкається голови, що символізує зосередженість, задумливість. Такі характерні риси підкреслюють схожість з українськими козаками, оскільки певні стереотипи вже склалися, наприклад, за картинами О. Сластьона, М. Струннікова, за літературними творами («Тарас Бульба» М. Гоголя). У них наявні загальні риси, які об'єднують цей архетип. Задумливий вираз обличчя, передання емоційного стану через погляд, постава голови. Також особливістю є зображення обличчя козака в профіль, хоча фігура зображена в анфас, наприклад, Ю. Солнцева підкреслила це в сцені на ярмарку, де батько слухає спів бандуриста. Камера фіксує актора таким чином, щоб посилити ефект схожості зі справжнім козаком, знімає з різних ракурсів, а сам актор перебуває у глибокій задумливості, зі схрещеними на грудях руками. Цей жест символізує інтровертність характеру персонажа, намагання захистити від оточуючих свій внутрішній світ. Ю. Солнцева акцентує на руках актора: спочатку вони схрещені на грудях, а потім герої складає їх на колінах і цим жестом засвідчує, що великі красиві руки хотіли вершити різні героїчні вчинки, а натомість він був хліборобом. Герой проникливо слухає та сприймає пісню бандуриста, як свою нещасливу долю, опустивши вниз голову й очі, підкреслюючи цим, що герой соромиться її. У сцені, коли він слухає спів бандуриста, відсутні репліки, ніби його словами говорить пісня. Ярмарок навколо нього символізує рух, вир життя, але герой сидить нерухомо, цією статичністю актор підкреслює, що батько відмежує себе від навколишнього оточення. Ці кадри з ярмарку можна порівняти з тематичними полотнами К. Трутовського, гравюрами С. Васильківського. М. Пимоненка, оскільки козаки часто зображувалися такими, що слухають спів бандуристів. Є. Бондаренко у фільмі органічно втілює національний архетип козака поставою голови, суворим поглядом, спрямованим усередину себе, підкреслюючи, що козак-герой — альтер его батька. В одному епізоді, коли персонаж слухає спів бандуриста, актор скидає з плечей верхній одяг, на обличчі з'являється вираз непокори. Цим жестом актор намагається скинути уявне ярмо, у якому він існує, та підкреслює, що дух героя живий, бунтує проти власної нереалізованості. У цій сцені актор передає надломленість персонажа, нескореність, насамперед, перед самим собою. Образ батька уособлює український народ, котрий ніяк не може скинути із себе ярмо. Режисер порівнює в наступному кадрі із вітряком, крила якого весь час круяться, символізуючи циклічність безглуздості існування героя. Варто зауважити, що біля вітряка стоять воли, це засвідчує, що рабське існування не дає життєвого спокою героєві. У сцені смерті чотирьох синів актор за допомогою внутрішнього монологу передає всю гаму почуттів, які проявляються на його обличчі. Забігши до хати, він насамперед дивиться на дружину, у його очах — німе запитання: «Чи правда це?». У наступному кадрі дужий, кремезний чоловік лежить на підлозі, перед трунами своїх дітей. Ця поза показує, що горе знову прихилило його до землі, передає його вічне пригноблення, те, що страждання не дозволяють йому підвестись. У сцені, де

актор стоїть на високій горі в білій вишиванці, а навколо нього клубиться дим, режисер знову порівнює образ батька з українським народом, котрий має надломлену душу, але його дух нескорений. Біла вишиванка символізує гідність і велич характеру батька, а чорний дим є символом його страждань. У цьому епізоді приреченість долі героя Є. Бондаренко підкреслює опущеною вниз головою, яку він піднімає, щоб сказати тільки: «Діточки мої! <...> навіщо ви так рано своє відспівали?» і знов схиляє її в безнадії. Варто зазначити, що в цих сценах в актора немає ані монологів, ані діалогів, за винятком кількох реплік. У сцені повені характер героя зображений відповідно до його мрій. Тому актор підкреслює зміну стану героя розправленими плечима, він уже не ховає свій погляд від оточуючих, а пишається собою. У словах, з якими герой звертається до односельців, відчувається іронія. Він відверто глузує над інститутом церкви, з релігійними канонами, слухно запитує про місце людини в житті. Голос звучить упевнено, розслаблено, йому подобається спілкуватися з людьми, тому що батько почувався реалізованим у власних бажаннях. У повісті О. Довженко згадує зустріч зі справжнім левом на берегах Десни. Режисер Ю. Солнцева зберегла цю сцену у фільмі як пояснення батьківського характеру. Актор виправдовує порівняння з левом розкотистим тембром голосу, гордою поставою голови. У сцені з левом Є. Бондаренко яскраво передав песимізм героя. Так, коли малий Сашко звертається до батька зі словами: «Дивіться, лев!», — у голосі батька, під час відповіді бринять нотки гіркоти: «Та де там, лев!» — і він б'є по воді веслом з таким відчаєм, що відразу стає зрозуміло: ця людина зневірилася у своєму житті й не сподівається змін на краще. У його житті немає місця диву. Екзотична тварина на березі річки Десни уособлює батька, котрому судилася інша доля. В. Шкловський у своїй статті також характеризує героя Бондаренка як «людину старого світу, людину, котра не могла посісти в тому світі (новому) гідного місця» [5, с. 33].

Слід зазначити, що повість надає вичерпну інформацію щодо характеру образу. Але основні риси характеру батька Ю. Солнцева зберегла й у фільмі. По суті батько зображений як бунтар проти певних соціальних сфер життя: 1. Проти політичного устрою: «Зневажав начальство і царя. Цар ображав його гідність миршавою рудою борідкою, нікчемною постаттю і що нібито мав чин нижче за генерала» [1, с. 20]. 2. Проти інституту духовенства: «Попа він вигнав геть із двору і заявив, що сам буде ховати дітей своїх» [1, с. 21]. Мав певну упередженість проти жебракування старців: «Взагалі батько так ненавидів всякий недостаток, що навіть саме слово «бідність» не вживав відносно своєї особи. Замість «моя бідність» він міг сказати «мое багатство», наприклад: «Моє багатство не дозволяє купити мені нові, пробаچه, чоботи»». [1, с. 25].

Важливим у цьому образі є протиріччя характеру героя. О. Довженко підкреслює ніжне ставлення батька до дітей («сини-соловейки»), і фізичне насильство над матір'ю власних дітей. Шанування мистецтва, роль рятівника в щорічній повені, роздуми про свою національну ідентичність супроводжуються з його пияцтвом. Батько уособлює певний архетип українського

чоловіка, котрому не притаманна повага до жінки, він не являється з нею єдиним цілим. На відміну, від довженківського героя Кравчини, класичного сім'янина і творця, батько не розглядає родину як власну модель світу, але вбачає у своїх дітях продовжувачів сімейного роду. У фільмі майже всі епізоди за участі актора показують його зі своїм екранним сином Сашком, щоб підкреслити родинний зв'язок батька з дитиною. Наприклад, у сцені косовиці герой згрібає сіно, хлопець тримається за нього, засвідчуючи цим зв'язок і постійне прагнення до спілкування батька та сина. Цікаво, що під час бійки на косовиці за сіно батько не бере в ній участі, а з презирством дивиться на те дійство, притискає до себе наляканого хлопця, немовби протиставляючи себе тому збіговиську, і захищає найдорожче – сина. Режисер звертає увагу на родинні стосунки героїв у сцені повені, коли батько й син разом плывуть у човні, немов відокремлені від світу потерпаючих. Важливість дітей у житті героя засвідчує динамічна сцена, коли батько чимдуж спішив додому з ярмарку, щоб встигнути врятувати власних дітей від лап смерті. Правлячи кіньми, стоячи на возові, він нагадував пружину, яка вистрілила, що актор передав своїм напруженим тілом. Потім герой повторює як заклинання: «Сини мої, соловейки!» Це пояснює, чому так до кінця своїх днів батько не зміг отямитися від найтяжчого удару. Показовою для розуміння характеру героя, його любові до дітей і водночас неповаги до їхньої матері, є сцена, коли чоловіки родини збиралися на косовицю: мати бідкалася біля Сашка, намагаючися не пустити його з дорослими, а батько в цей час ходив навколо них, перевіряючи знаряддя праці, лаштуючи коней і жодного разу не поглянувши на свою дружину, навіть усім своїм виглядом не показавши, що вона перебуває на крок біля нього. Кинувши у відповідь на її запитання якусь коротку репліку, він від'їжджає від двору, навіть не глянувши на неї.

На відміну від літературного твору у фільмі характер батька не розкритий повністю. Герой зображений без яскраво негативних рис. Його схильність до агресії засвідчує сцена розмови між кіньми. «А натура в нього старовинна, геройська <...>. Учора, коли загруз я з возом у калюжі, і він трошив мене пужалном і носакми, і кричав, роззявивши рота, як лев, помітив я в його очах страждання <...>. І я подумав: і тобі болить, проклятий, бідний чоловіче». Але крім цього діалогу, у фільмі не знаходимо підтвердження схильності до агресії стосовно до дружини та свійських тварин.

Є. Бондаренко був учнем Леся Курбаса, а курбасівський акторський метод надавав акторам змоги черпати акторську енергію в самому ритмі як одній із форм життя. Н. Корнієнко посилається на щоденники Леся Курбаса: «Все на світі має ритм. І стил... і моя мова, і вітер, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий (звук – це також простір), як певний процес <...> не тільки часовий, але й просторовий» [2, с. 243]. Лесь Курбас започаткував новий тип актора – універсальний, котрому підвладно техніка володіння емоціями на інтуїтивному рівні. Такий актор органічно виглядає й на театральній сцені, й у кадрі, як власне Є. Бондаренко, і котрий є носієм поетичного світогляду як стилю життя. У критичній статті П. Масоха зазначає: «<...> в цьому фільмі («Зачарована Десна») так ви-

грає артист Є. Бондаренко <...>. Все, про що розповідається у фільмі, йому природне і близьке». [4, с. 136–137]. П. Кравчук, описуючи курбасівську методику, наводить один із її законів — закон ощадливості: «Тут без застережень спрацьовує порада — «мінімум засобів — максимум впливу» на глядачів. Не засмічувати роботу зайвими рухами, слід відбирати лише конче необхідне, виразне, забувати про власні, індивідуальні рухи» [3, с. 276]. Із наведеного прикладу можна висновувати щодо характеристики акторської гри Є. Бондаренка в «Зачарованій Десні». Власне, погоджуючись із думкою П. Масохи, можна відзначити, що актор органічно «зображує національний характер» [4, с. 136]. У своїй грі Є. Бондаренко не прив'язується до тексту, яким, до речі, не багата його роль, а відтворює внутрішній стан поглядом, вираженою жестикуляцією (сцена на ярмарку) або тембром голосу (сцена з левом). Скупий жест говорить про складну вдачу героя, котрий переймається існуванням на цій землі та якомога менше хоче привертати до себе увагу.

Висновки. Душевний стан героя характеризує поєднання двох протилежних ознак, притаманних українському психотипові, які відзначав увагу О. Кульчицький, — «*vita heroica*» та «*vita minima*». Таку особливість характеру підкреслював сам Довженко, описуючи свого батька: «І хоч життя послало йому калюжу замість океану, душа в нього була океанська. І саме тому, що душі в нього вистачило б на цілий океан, Васко да Гама часом не витримав цієї диспропорції й топив свої кораблі в шинку. <...> щоб бодай хоч іноді у брудному шинку маленька калюжа його життя обернулась хоч на час у море — бездонне і безкрає».

Перспективи подальших досліджень — обґрунтувати узагальнюючі принципи, на яких базується архетип українського батька у виконанні Бондаренка.

Список використаних джерел

1. Довженко О. Зачарована Десна / О. Довженко. — Київ : Рад. Письменник — 1961. — 156 с.
2. Корнієнко Н. До проблеми синергії в театрі Леся Курбаса: Енергія як світовий процес / Н. Корнієнко // Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. — Київ, 2008. — Вип. 2/3. — С. 242–247.
3. Кравчук П. Лесь Курбас — театральний педагог / Петро Кравчук // Наук. вісн. Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. — Київ, 2008. — Вип. 2/3. — С. 275–280.
4. Масоха П. Після кіносеансу / П. Масоха // «Дніпро», 1965. — № 5. — С. 135–139.
5. Шкловський В. По реке жизни / В. Шковський. — Искусство кино. — 1964. — № 11. — С. 29–34.

References

1. Dovzhenko O. Zacharovana Desna. — K.: Rad. Pysmennyk. — 1961. — 156 p.
2. Kornienko N. Do problem synerhii v teatri Lesiia Kurbasa: Enerhiia yak svitovyi

- protses / N. Korniienko // Nauk. visn. Kyiv. nats. Iniversytetu, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho: zb. nauk. pr. — K., 2008. — Vyp. 2/3. — P. 242–247.
3. Kravchuk P. Les Kurbas — teatralnyi pedahoh / Petro Kravchuk // Nauk. visn. Kyiv. nats. Iniversytetu, kino i telebachennia im. I.K. Karpenka-Karoho: zb. nauk. pr. — K., 2008. — Vyp. 2/3. — P. 275–280.
 4. Masokha P. Pislia kinoseansu / «Dnipro», 1965, No. 5, p. 135–139.
 5. Shklovskiy V. Po reke zhyzni. / Iskusstvo kino — 1964, No. 11, p. 29–34.

UDC 791-51

V. S. Horielova, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

vikgor1111@ukr.net

THE INTERPRETATION OF THE FATHER'S IMAGE BY YEVHEN BONDARENKO IN THE FILM «ZACHAROVANA DESNA»

The aim of this paper is to analyse of the father's image in the film «Zacharovana Desna», embodied on the screen by the Kharkiv actor Ye. Bondarenko.

Research Methodology. Using the scientific method the author provides a detailed examination of the acting performance phenomenon, systematizes the obtained results and improves the new and previously obtained knowledge of the target of research. The article also uses comparative and historical methods that help to explain the similarities and differences in the manner of playing of the target of research with the historical events.

Results. The author has described the creative achievements of the actor Ye. Bondarenko in the context of the Kharkiv acting school. The result of this paper is concluded in Ye. Bondarenko's typical line of business — the father's image. An acting technique, after which Ye. Bondarenko worked in the film «Zacharovana Desna» using a typical archetype of the Ukrainian culture, known as Cossack, is found out. The author also compares the acting manner of playing of the artist with an exotic animal lion. The author has found the connection between Ye. Bondarenko's acting and Les Kurbas' directing method that was developed for a new type actor. It is claimed that the actor in the work of the father's role was not bound to the text and formed the role's image, through gestures, tone of voice.

Novelty. The paper is the first attempt for the scientific interpretation of Ye. Bondarenko's acting manner of playing. The author raises the issue of returning the actor's name to the proper place in the history of Ukrainian culture among the prominent names that have shaped the history of Ukrainian theater and cinema.

The practical significance. The study demonstrated a need for the finding of the well-defined acting concept of the artist Ye. Bondarenko. The material in this article can be used for a theoretical framework in the specialist training programme of actors and directors.

Keywords: *father's image, character, gesture, symbol.*

Надійшла до редколегії 24.03.2017 р.

■ УДК 78.071.2:111.852

В. Г. Бойко, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хорознавства та хорового диригування, Харківська державна академія культури, м. Харків

ЕСТЕТИЧНЕ СПРИЙНЯТТЯ Й ХУДОЖНЯ СВІДОМІСТЬ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА

Проаналізовано загальнокультурні, естетичні та художні компоненти професійної підготовки музикантів-виконавців, хорових диригентів. Розглянуто загальні положення й принципи збагачення культурологічної складової, елементи поліхудожнього підходу в теорії й практиці професійної підготовки сучасного диригента-хормейстера, що володіє мистецтвом творчої інтерпретації музичного твору. Осмислено підхід до вивчення проблем взаємодії та інтеграції різних видів і форм художньої діяльності в сучасному мистецтвознавстві.

Ключові слова: *музична культура, виконавське мистецтво, музикант-виконавець, індивідуально-авторські риси.*

В. Г. Бойко, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой хорovedения и хорового дирижирования, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ ДИРИЖЕРА-ХОРМЕЙСТЕРА

Проанализированы общекультурные, эстетические и художественные компоненты профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей, хоровых дирижеров. Рассмотрены общие положения и принципы обогащения культурологической составляющей, элементы полихудожственного подхода в теории и практике профессиональной подготовки современного дирижера-хормейстера, владеющего искусством творческой интерпретации музыкального произведения. Осмыслен подход к изучению проблем взаимодействия и интеграции различных видов и форм художественной деятельности в современном искусствоведении.

Ключевые слова: *музыкальная культура, исполнительское искусство, музыкант-исполнитель, индивидуально-авторские черты.*

V. G. Boiko, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Choral Conducting, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE AESTHETIC PERCEPTION AND THE ARTISTIC CONSCIOUSNESS OF THE CHORAL CONDUCTORS

The characteristic features of general cultural, aesthetic and artistic components of vocational training of musicians-performers, choral conductors are analyzed. The general provisions and principles of enriching the cultural component are considered, the elements of a polyartistic approach in the theory and practice of professional training of a modern conductor-choirmaster who knows the art of creative interpretation of a musical work. An approach to the study of the issues of interaction and integration of various types and forms of artistic activity in contemporary art is comprehended.

Keywords: *music culture, performing arts, musician-performer, individual copyright features.*

Постановка проблеми. Феномен мистецтва органічно пов'язаний з потребою людини самовиражати духовну сутність. З-поміж мистецтв музика посідає особливе місце: поєднуючись із глибинною психофізіологічною реакцією організму на різноманіття звукового середовища, вона відтворює гармонію світу, організовано сполучаючи звукові імпульси, образи, що за-свідчують нескінченне багатство духовного життя людини, таємні сподівання її душі.

Музика посідає особливе місце серед виконавських мистецтв, що створили в європейській культурі субстанцію художнього твору як утілення духовного змісту у формах, які забезпечують його адекватне сприйняття слухачами, глядачами. Виокремлення виконавства в специфічний вид музично-творчої діяльності, що зумовило, з одного боку, досягнення результатів художньої діяльності автора музичного твору, а з іншого, оптимізацію спрямованості його втілення в процесі виконавської творчості, не відразу виявило його специфіку, істотні елементи видів музичної діяльності (твору, сприйняття), деякі важливі складові інших мистецтв, пов'язані передусім із художньо-естетичними закономірностями.

Інтерпретаторський напрям у музичному виконавстві визначився на межі XIX–XX ст. під впливом різних видів художньої творчості — літератури та поезії, живопису й архітектури, театру тощо. Ці впливи позначалися у становленні вітчизняної музично-виконавської школи, визначили високий рівень вітчизняного музичного виконавства, зумовили розвиток виконавської культури протягом XX ст.

Недостатньо вивченими є найскладніші проблеми, що стосуються художнього, поетичного аспекту виконавського мистецтва: виразності інтонування музичної тканини, виявлення стилістики автора, а також стилістичних тенденцій епохи твору та виконання музики, будови конструктивної й композиційної форм твору, його спрямованості на сприйняття слухачів у контексті драматургії виконавського процесу тощо.

У суміжних з музикознавством науках — філософії, естетиці, психології, педагогіці — багато актуальних питань художньої (зокрема музичної) творчості нині активно порушуються. Зокрема у філософії виокремилась дослідницька галузь — естетика виконавського мистецтва. У вітчизняному мистецтвознавстві активізувалися дослідження загальних питань художньої творчості, його закономірностей, сутності художнього образу та ролі в структурі творчої діяльності. Активно обговорюються проблеми, пов'язані зі збагненням сутності й шляхів розвитку художньої свідомості, співвідношення раціонального та ірраціонального.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вищеназвані проблеми тривалий час перебували за межами інтересів виконавського музикознавства та теорії виконавського мистецтва. Автори деяких праць про виконавство (О. Д. Алексєєв, В. Ю. Григор'єв, Н. П. Корихалова, Г. М. Ципін) розгля-

дали окремі проблеми, що потребували ширшого дослідницького пошуку, але художньо-естетичні й культурологічні аспекти осмислення музично-виконавських проблем ще не були предметом спеціального наукового дослідження.

Реальна ситуація втілення у виконавській та освітній практиці основного принципу — єдності художнього й технічного виховання в теорії та методиці музично-виконавського мистецтва, є критичною. Для широкої практики характерна відсутність єдності й цілісності музично-художніх і технологічних компонентів виконавства.

Інші причини пов'язані безпосередньо із сутністю музики як виду мистецтва, здатного «виражати невимовне», непізнаване за допомогою категорій, понять, образів, що досягаються свідомо. Ці причини актуалізували інтерес до проблем художньої змістовності музичного виконання, викликали дискусію щодо подальшого розвитку вітчизняного виконавського мистецтва.

У працях дослідників виконавського мистецтва (Л. А. Мазель, С. С. Скребков, А. Д. Алексєєв, Л. А. Баренбойм, М. М. Берляничик, Г. М. Коган, А. В. Малинковська та ін.) порушувалися найважливіші питання художньої змістовності виконавського втілення музики, поняття «виконавська інтонація», «виконавське інтонування».

При цьому підкреслено, що необхідно розвивати художню уяву й фантазію за допомогою поетичних образів, аналогій з явищами природи та життя (особливо — емоційних), порівнянь з іншими мистецтвами — поезією, живописом, архітектурою. Усе це повинно в результаті посприяти самовідчуттю етичної гідності митця, його відповідальності, обов'язків і прав (Г. Г. Нейгауз).

У зв'язку із цим обговорюються деякі концептуальні положення естетики музично-виконавського мистецтва — порівняно нової галузі естетичної науки. Центральним серед них є положення про самотність музиканта-виконавця як художника, котрий виконує так звану «вторинну творчу діяльність» (стосовно первинної — композиторської).

У багатьох працях музикознавців докладно аналізуються істотні ознаки виконавського мистецтва, серед яких особливо виокремлена необхідність різноаспектного й ґрунтовного вивчення авторського тексту твору, часу його створення й контексту відтворення, виконання твору, тобто художньо-естетичних настанов того часу, у межах якого виконується твір. Найхарактерніша ознака будь-якого виконавського мистецтва — необхідність художньої інтерпретації — у музичному виконавстві набуває особливого статусу, що потребує постійного долучення ще однієї контекстної сфери, зокрема художньої сфери інших мистецтв.

У дослідженнях, присвячених загальним проблемам естетики й мистецтвознавства, відзначається, що багатокomпонентна система мистецтв вирізняється двома протилежними тенденціями — тяжінням до синтезу, взаємопроникненням окремих її видів і прагненням автономності, що відбивають складність і багатогранність сучасного громадського життя та естетичних, художніх потреб людини. Як і деякі види мистецтва (кінематограф,

телебачення), традиційно складні види творчої діяльності людини (театр, балет) зазнають нині суттєвого впливу виражальні засоби суміжних мистецтв, трансформуючись.

Безперечно, як творчий синтез, так і суверенність мистецтв характерні практично для всієї історії художньої культури. Водночас, синтетичні прояви творчості людини історично передували відокремленню мистецтв, які виникли на пізній стадії художнього розвитку суспільства.

Отже, для збагнення художнього синтезу й взаємодії мистецтв важливо зважати на те, що в первісному синкретизмі були представлені в органічній єдності не тільки трудова діяльність і первісні форми художньої творчості; у ньому так само органічно поєднувалися різні типи художнього освоєння дійсності, що відповідало соціально-естетичним потребам того часу.

Виклад основного матеріалу дослідження. У подальшому розвитку способи художнього самовираження людини історично диференціювалися на різні види мистецтв. Поезія, музика, а також хореографія безпосередньо пов'язані з динамічними процесами, що відбивають передусім думки й почуття людини, водночас образотворчі мистецтва фіксують насамперед статичні стани. Цей поділ є досить умовним, тому що в мальовничих полотнах видатних художників незмінно відчуваються життєва динаміка, пульсація думки, а в шедеврах музики, хореографії або театру важливого значення набувають деякі статичні моменти, що виникають у кульмінаційних фазах розвитку художнього змісту.

Поділ мистецтв і їхня синтетична взаємодія зумовлені як об'єктивними, так і суб'єктивними факторами, оскільки різноманітні сторони Світу й Людини не можна повністю розкрити засобами одного з них, а тому цілком закономірною є тенденція до взаємодії між окремими видами художньої творчості.

У мистецтвознавчій літературі нерідко висловлюється думка, що ХІХ ст. було часом диференціації різних галузей духовної культури, а ХХ ст. — століттям інтеграції, причому як у мистецтві, так і науці. Важливого значення набули ті галузі, між якими існують органічні взаємозв'язки (наприклад, музика й поетичне слово, музика та пластика). Загальновизнаним є положення: для нинішнього часу провідне значення має саме інтегруюче начало, що відповідає сучасній необхідності збагнути цілісне — науково-синтетичну й художньо-синтетичну — картини світу. При цьому підкреслюється: роль інтегративних зв'язків різних мистецтв у художніх процесах надалі зростатиме, оскільки в психічній структурі людської чуттєвості сукупність різних предметних виражень завжди існує цілісно, відбиваючи злитість їхніх життєвих проявів. Це явище базується на діяльності людської психіки, якій властиво виявляти аналогії між подібними характеристиками різних предметних явищ. Різних мистецтв стосуються загальноприйняті в музичному виконавстві визначення яскравості, щільності, прозорості, масивності, напруженості, плавності, різкості тощо.

Дедалі частіше звертається увага на зв'язки музикознавства з науками про людину (насамперед із психологією й фізіологією вищої нервової

діяльності). Необхідність інтеграційного підходу до мистецтва загалом й окремих його видів можна обґрунтувати в контексті фізіологічної теорії функціональних систем (П. К. Анохін), відповідно до якої, реакції людини мають достатньо складну структуру, суть якої полягає в тому, що у внутрішній «архітектурі» поведження особистості до первісних стимулів долучаються сигнали різного змісту й природи, які належать не тільки до інших галузей певного мистецтва або видів творчості, але й зумовлені факторами, що не стосуються художньої предметності.

Взаємодія й синтез мистецтв розглядаються в працях Б. В. Асаф'єва й Б. Л. Яворського, а також С. С. Скребкова, В. Д. Конен, простежуються думки про глибинні зв'язки музичної інтонаційності, конструктивної та композиційної форм музичних творів, творчих ідей і задумів композиторів із різними видами мистецтва. У цьому сенсі позначені внутрішні зв'язки різних (католицьких і православних) типів християнської духовної музики. Обговорюється специфічне інтегруюче значення опери, що відіграла своєрідну роль у синтезі мистецтв протягом XVII–XVIII ст., коли музичне мистецтво опанувало невідому раніше самостійність розвитку. Взаємодія візуального й звукового для повноцінного сприйняття художньої змістовності музичного твору має надзвичайно важливе значення.

Оскільки художнє сприйняття та мислення людини базуються на естетичних явищах і поняттях, загальних для різних видів мистецтва (художня ідея, художній задум, художній образ тощо), виникає можливість оптимізувати їхні формування й розвиток у диригентів-виконавців за допомогою розширення їх художньо-естетичного кругозору, долучення в процесі професійної підготовки до образних сфер різних мистецтв.

Розвиток художнього мислення диригента-хормейстера — складний, багатогранний і багаторівневий системний процес. Відповідно до особливостей музично-виконавської діяльності та специфічних умов набуття професійно-технічної майстерності, він ускладнений детально розробленими й планомірно здійснюваними методами набуття технічних (музичних і виконавських) навичок. Сучасний етап професійної підготовки диригента-хормейстера відзначений демократичною спрямованістю, прагненням відмежовуватися від канонів і неактуальних тенденцій, що стримують повноцінний та інтенсивний розвиток митця.

Значущим є вивчення методологічних і теоретичних проблем удосконалення професійної підготовки музикантів-виконавців в аспекті оптимізації формування та розвитку художнього сприйняття й мислення за допомогою використання в змістовній структурі освітнього процесу культурологічних компонентів. Технологічне (точніше — вузько технічне) розуміння виконавської майстерності музиканта змінює культурологічне тлумачення його багатокомпонентної сутності та структури. При цьому майстерність диригента-хормейстера — це не сукупність загальних норм виконання музики, а насамперед індивідуально-неповторний феномен, нерозривно пов'язаний з особистістю музиканта, усіма аспектами його культури. Такий підхід до збагнення сутності музично-виконавської майстерності відбиває загальну тенденцію, характерну для сучасної науки та практики: викорис-

тання культурологічних критеріїв під час вивчення різноманітних явищ навколишнього життя, живої й неживої природи, людського суспільства тощо. Важливі компоненти та фактори, які перебувають у площині глибокого трактування культурологічного підходу: асоціативно-образний компонент художньої культури, здатність до узагальненого сприйняття змістовних образів різних мистецтв, естетична ерудиція й загальнохудожня компетентність. Перелічені компоненти загальнокультурної та поліхудожньої підготовки диригента-хормейстера слід розглядати не як бажане доповнення до опанування виконавської майстерності, а як необхідні інтегруючі компоненти, що органічно притаманні головному — культурі професійної майстерності музиканта.

Для диригента-хормейстера доцільні не тільки надто важливе сприйняття різних мистецтв і певна участь в іншій художньо-творчій діяльності, але й вивчення відповідної спеціальної літератури.

З позицій естетики формулюється головна мета синтетичного впливу мистецтва на особистість — становлення творчого підходу до сприйняття художніх цінностей і естетичної інформації хорового твору. Отже, таке цільове завдання має актуалізуватись у повсякденній творчій діяльності музиканта-виконавця, особливо в процесі його художнього становлення й розвитку. Естетичне ставлення до всього навколишнього — природи, інших людей, світу речей тощо — є основою не тільки спеціальних здібностей, але й мотивації творчої діяльності в усіх видах мистецтва.

У теорії естетики сформувався концепція взаємозв'язку мистецтв у художньому вихованні підростаючого покоління. Однак тут намітилася тенденція її реалізації в аспекті так званих міжпредметних зв'язків, що характерно для спеціальних навчальних закладів музичного мистецтва, де на заняттях з літератури, естетики, світової художньої культури йдеться переважно про спільність тем і варіативність фабули художніх творів, що належать до різних мистецтв, а не про своєрідність їх естетичної сутності, типів художньої образності, розбіжність художніх задумів, ідей тощо.

У психології й педагогіці мистецтва нині набуває визнання положення про те, що наявні в людини образи, запозичені з окремих мистецтв (літератури, музики), за допомогою творчої уяви здатні інтегрувати до нового художнього образу. Тому правомірно, що вплив комплексу мистецтв у теорії естетичного виховання розглядається багатofункціонально — як умова, принцип, форма й метод художнього розвитку особистості. Отже, досліджуючи в психолого-педагогічному аспекті проблему взаємодії мистецтв стосовно професійного музичного виховання, доцільно використовувати розроблену в його межах методологічну позицію — усі мистецтва перебувають у тісній органічній єдності й взаємозумовленості. Тільки розвивши в молодих музикантів узагальнену творчу здатність сприймати та створювати цілісний художній образ, можна сподіватися, що мистецтво активно сприятиме становленню творчої індивідуальності виконавця як інтерпретатора.

Внутрішні, образні, духовні зв'язки слова, звука, кольору, простору, руху, часу, форми, жесту на рівні основних категорій художньо-творчого процесу допоможуть збагнути диригентів-хормейстерів практичну зна-

чимість фундаментальних естетичних категорій: художньої ідеї, задуму, концепції, художнього образу, а також таких загальних мистецтвознавчих понять, як інтонація, стиль, фактура, штрих, асоціація, метафора, композиція, просторово-часовий континуум та ін.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве : сб. ст. / Б. В. Асафьев ; сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. — Л. : Музыка, 1980. — 216 с.
2. Азизян И. А. Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян. — М. : Прогресс-Традиция, 2001. — 400 с.
3. Бердяев Н. А. Смысл творчества / Н. А. Бердяев // Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. / Вступ. ст., сост., примеч. Р. А. Гальцевой. — М. : Искусство, 1994. — Т. 1. — С. 37–311.
4. Библер В. С. От наукоучения к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. — М. : Политиздат, 1990. — 413 с.
5. Бычков В. В. Эстетика : учеб. для вузов / В. В. Бычков. — М. : Гардарики, 2002. — 556 с.
6. Ванслов В. В. Содержание и форма в искусстве / В. В. Ванслов. — М. : Искусство, 1956. — 370 с.
7. Выготский Л. С. Психология искусства / Под ред. Вяч. Иванова ; предисл. А. Н. Леонтьева; коммент. Л. С. Выготский, В. В. Иванова. 2-е изд. — М. : Искусство, 1968. — 576 с.
8. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. — СПб. : Петрополис, 1996. — 416 с.
9. Кондаков И. В. Культурология: история культуры России : курс лекций / И. В. Кондаков. — М. : ИКФ Омега-П, Высш. шк., 2003. — 616 с.
10. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. — М. : Музыка, 1976. — 254 с.
11. Мелик-Пашаев А. А. Педагогика искусства и творческие способности / А. А. Мелик-Пашаев. — М. : Знание, 1981. — 96 с.

References

1. Asafyev B. V. O khorovom iskusstve : sb. st. / B. V. Asafyev ; sost. i komment. A. Pavlova-Arbenina. — L. : Muzyka, 1980. — 216 s.
2. Azizyan I. A. Dialog iskusstv Serebryanogo veka / I. A. Azizyan. — M. : Progress-Traditsiya, 2001. — 400 s.
3. Berdyayev N. A. Smysl tvorchestva / N. A. Berdyayev // Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva : v 2 t. / Vstup. st., sost., primech. R. A. Galtsevov. — M. : Iskusstvo, 1994. — T. 1. — S. 37–311.
4. Bibler V. S. Ot naukoucheniya k logike kul'tury: Dva filosofskikh vvedeniya v dvadtsat pervyy vek / V. S. Bibler. — M. : Politizdat, 1990. — 413 s.
5. Bychkov V. V. Estetika : ucheb. dlya vuzov / V. V. Bychkov. — M. : Gardariki, 2002. — 556 s.
6. Vanslov V. V. Soderzhaniye i forma v iskusstve / V. V. Vanslov. — M. : Iskusstvo, 1956. — 370 s.
7. Vygotskiy L. S. Psikhologiya iskusstva / Pod red. Vyach. Ivanova ; predisl. A. N. Leontyeva; komment. L. S. Vygotskiy, V. V. Ivanova. 2-e izd. — M. : Iskusstvo, 1968. — 576 s.

8. Kagan M. S. *Filosofiya kultury* / M. S. Kagan. — SPb. : Petropolis, 1996. — 416 s.
9. Kondakov I. V. *Kulturologiya: istoriya kultury Rossii : kurs lektsiy* / I. V. Kondakov. — M. : IKF Omega-Jl. Vyssh. shk., 2003. — 616 s.
10. Medushevskiy V. V. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* / V. V. Medushevskiy. — M. : Muzyka, 1976. — 254 s.
11. Melik-Pashayev A. A. *Pedagogika iskusstva i tvorcheskije sposobnosti* / A. A. Melik-Pashayev. — M. : Znaniye, 1981. — 96 s.

■ UDC 78.071.2:111.852

V. G. Boiko, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Choral Conducting, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

slava.regent@mail.ru

orcid.org/0000-0003-2928-3481

THE AESTHETIC PERCEPTION AND ARTISTIC CONSCIOUSNESS OF THE CHORAL CONDUCTORS

The aim of the article is to outline the ways of aesthetic education of the student-choirmaster, to study the basic methods of the modern educational process.

Research methodology. Many outstanding issues of art (including music) is actively developed in the sciences which adjacent to musicology — philosophy, aesthetics, psychology and pedagogy. In particular, these studies specify new field in philosophy known as aesthetics of performing arts. The national musicology study the general matters of art, its nature and laws, the essence of artistic image and roles in the structure of creative activity.

Results. The education of choirmaster and his artistic thinking is a complex, multi-faceted and multi-system process. In the music pedagogy the concept of the relationship of arts in art education of the younger generation has been developed. This system takes into account the musical-performing activity and specific terms of mastery of vocational skills.

Novelty. The real situation embodied in educational practice and performing basic principle — the unity of artistic and technical training in the theory and methodology of music and performing arts, is quite critical. From the standpoint of aesthetics the main goal art influence on personality is formation of a creative approach to the perception of artistic values and aesthetic information contained in choral works. Consequently, such a targeted objective should relate to everyday creative work musicians, and especially during his artistic formation and development.

The practical significance. The teacher who develops the ability to perceive and create a coherent artistic image in creative young musicians can expect that art in general will actively promote the development of creative individuality of the future artist as an interpreter.

Keywords: *music culture, performing arts, musician-performer, individual copyright features.*

Надійшла до редколегії 08.04.2017 р.

■ УДК 780.616.432 (477) “193”

Н. Ю. Зимогляд, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

IV ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ А. РУБІНШТЕЙНА: ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ ТА ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Проаналізовано IV фортеп'яний концерт А. Рубінштейна в контексті його виконавських версій — від Й. Гофмана (учня композитора й першого, хто виконував цей твір під керівництвом автора), Ш. Черкаського (учня Й. Гофмана та автора власної звукообразної концепції твору) та Дж. Бановця — нащадка американсько-європейської піаністичної школи, знавця та виконавця всієї фортеп'яної творчості А. Рубінштейна. Піаністична культура трактується в авторському осмисленні як об'єктивні закономірність та спадкоємність, але в індивідуальних варіантах — як опанування духовної традиції.

Ключові слова: *виконавська традиція, піаністична культура, А. Рубінштейн, IV фортеп'яний концерт, Й. Гофман, Дж. Бановець, Ш. Черкаський.*

Н. Ю. Зимогляд, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

IV ФОРТЕПИАНЫЙ КОНЦЕРТ А. РУБИНШТЕЙНА: ВОПРОС ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ И ПИАНИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Осуществлён анализ IV фортепианного концерта А. Рубинштейна в контексте его исполнительских версий — от Й. Гофмана (ученика композитора и первого, кто исполнял это произведение под руководством автора), Ш. Черкасского (ученика И. Гофмана и автора собственной звукообразной концепции произведения) и Дж. Бановца — воспитанника американско-европейской пианистической школы, знатока и исполнителя всего фортепианного творчества А. Рубинштейна. Пианистическая культура трактуется в авторском осмыслении как объективные закономерность и преемственность, но в индивидуальных вариантах освоения духовной традиции.

Ключевые слова: *исполнительская традиция, пианистическая культура, А. Рубинштейн, IV фортепианный концерт, Й. Гофман, Дж. Бановец, Ш. Черкасский.*

N. Yu. Zymohliad, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

ANTON RUBINSTEIN'S PIANO CONCERTO № 4: PERFORMING TRADITIONS AND PIANISTIC CULTURE

The paper provides an analysis of A. Rubinstein's Fourth Piano Concerto in the development of its performing versions beginning from J. Hofmann (the composer's student and the first performer who played this composition under the guidance of the author), S. Cherkassky (J. Hofmann's student and the author of the sound production concept of the composition) and George J. Banovetz (the descendant of American-European piano school, expert and performer of all the piano works of A. Rubinstein). The pianistic culture is interpreted in the author's insight as an objective regularity and continuity, but in individual interpretations of mastering the spiritual tradition.

Key words: *performing tradition, pianistic culture, A. Rubinstein, Fourth Piano Concerto, J. Hofmann, George J. Banovetz, S. Cherkassky.*

Постановка проблеми. Фортепіанна виконавська культура за визначенням теоретиків і практиків піанізму — складне та багаторівневе явище, що існує в межах музичної творчості як закономірність, спроможне у виразити процес спадкоємності та безперервності духовної традиції. Творчість видатних музикантів завжди презентує не тільки концентрацію ознак, за якими та або інша культура пізнається, але й певною мірою постає інваріантом, тобто основою подальшого розвитку традицій. У цьому сенсі слід розглянути постать А. Рубінштейна — видатної особистості в історії світової музичної культури, композитора, педагога, диригента та одного з найвидатніших піаністів світу. Серед виконавських проблем найсуттєвішим є усвідомлення специфіки композиторського стилю: його світоглядних настанов, техніки письма, трактування обраних жанрів та засобів музичного мислення (мелосу, гармонії, форми тощо). Але найважливіше досягнути його вплив на формування особливої піаністичної традиції, що склалася в російській музичній культурі XIX ст. і долучилась до світового виконавства нині. Актуальність теми дослідження полягає у виявленні не тільки піаністичних особливостей фортепіанних творів композитора, але й специфіки виконавської інтерпретації твору як безперервної піаністичної традиції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історичне значення діяльності А. Рубінштейна, його творча особистість, спадщина стали предметом наукових досліджень В. Стасова, Г. Лароша [11], Б. Асаф'єва [3]. Окрема сфера досліджень пов'язана з працями самого композитора («Автобиографические рассказы», «Короб мыслей»), ґрунтовно досліджений піанізм А. Рубінштейна, його просвітницька діяльність і педагогіка (Л. Баренбойм [4; 5], А. Алексєєв [1; 2], Т. Хопрова [16], П. Тейлор [17] та ін.). Так, А. Алексєєв зазначає: у багатогранній особистості піаніста можна помітити «співвідношення різних, на перший погляд, суперечливих засобів: передових музично-громадських прагнень — і естетичних смаків, палкого темпераменту — і холодного аналітичного розуму, чудового критичного чуття — і недостатньо критичного ставлення до особистої творчості» [1, с. 5]. Серед значних останніх публікацій — збірка наукових статей фестивалю «Харківські асамблеї–2010», присвяченого А. Рубінштейнові, та статті в ній О. Зінькевич [10], Н. Горецької [6] та ін. У статті Н. Гуральник [9] висвітлюються роль діяльності А. Рубінштейна та її вплив на традиції української фортепіанної школи. Немало досліджень [11; 13; 17] присвячено історичній ролі А. Рубінштейна, але виконавський аспект творчості цього видатного музиканта представлений досить вибірково. Практично немає досліджень, у яких аналізується традиція виконання рубінштейнівських творів піаністами різних фортепіанних шкіл і поколінь. **Мета статті** — виявити особливості історичної динаміки виконавської інтерпретації Концерту для фортепіано з оркестром № 4 А. Рубінштейна.

Виклад основного матеріалу дослідження. В історії культури А. Рубінштейн є ініціатором та одним із засновників Російського музичного товариства — провідної концертної організації, що сприяла розвиткові регулярного концертного життя й музичної освіти в російських містах, великим музикантом-просвітником, геніальним піаністом і педагогом.

Традиції піаністичної культури для композитора заклали російський композитор та педагог О. І. Віллуан; Ф. Ліст, у грі котрого А. Рубінштейна вразили патетика, романтична піднесеність і оркестрова сила звучання; італійський співак Дж. Рубіні, майстер кантилени та фразування. Їхні традиції набули безпосереднього втілення у фортепіанних творах, зокрема концертних. До речі, А. Рубінштейн був автором перших російських фортепіанних концертів, які стали відомі у світі. Цікаво, що музиканти ставилися до фортепіанної творчості А. Рубінштейна доволі неоднозначно, але показовим є висловлювання Г. Лароша, у якому критик визначає багатомірність піаністичного дарування: «Для мене <...> фортепіано уособлюється в Рубінштейні; фортепіано, споріднене з органом, фортепіано близьке до арфи, цимбалів або гуслів, фортепіано минулого, фортепіано наших днів, фортепіано-гроза, фортепіано-водоспад, фортепіано-шелест, фортепіано-шепіт, фортепіано-зітхання, вчене фортепіано для синкліту теоретиків, віща ліра, що приборкує звірів і складає камінь у храми й палаци» [11, с. 167]. С. Рахманінов так висловлювався про свого колегу: «Вважаю, що у виконавстві Антон Рубінштейн перевершував усіх, хто виступав. Допускаю, що, можливо, я дещо перебільшую, стверджуючи, ніби Антон Рубінштейн грав удвічі краще, ніж будь-хто із сучасних піаністів. Рубінштейн був піаністичним дивом, народженим володіти інструментом, прославляти та приборкувати його. У Рубінштейна було щось більше, ніж техніка. Він поєднував усі якості, необхідні маестро» [13, с. 83]. Л. Сабанєєв, характеризуючи власне враження від знайомства із А. Рубінштейном, називає його «левом музики», а його мистецтво гри «екстатичним» і зазначає: «Кожна нота, яку він видобував з інструмента, залишалася в пам'яті» [14]. Отже, А. Рубінштейн, на думку багатьох, заклав особливу піаністичну традицію могутьнозвучного, об'ємного фортепіано без зайвої «звукової чарівності» й обробки деталей (Л. Сабанєєв), яку наслідували майже всі видатні музиканти — С. Рахманінов, О. Гольденвейзер, Й. Гофман. Звернемося до традиції виконання одного з найзнаковіших творів композитора — концерту для фортепіано з оркестром № 4 d-moll.

IV фортепіанний концерт А. Рубінштейна є яскравим опусом, у якому втілилися основні ознаки композиторського стилю автора — масштабна техніка в поєднанні з ліричною мелодією широкого дихання. Його виконавцями були М. Рубінштейн, Ф. Бузоні, С. Рахманінов, Й. Гофман, Ф. Блуменфельд, А. Єсіпова, К. Таузіг, Г. Бюлов, К. Ігумнов, О. Гольденвейзер. М. Рубінштейн, котрий був представником романтичного піанізму (особливо успішно виконував твори композиторів-романтиків — «Пляска смерті» Ф. Ліста, «Ісламей» М. Балакірева, концерти П. Чайковського), грав цей концерт віртуозно та технічно (особливо це стосується першої та третьої частин).

Ф. Бузоні вирізнявся різноманітним звучанням рояля, феєричною віртуозністю, динамічністю, образністю, — усе це стосується виконання Четвертого концерту. Й. Гофман, учень А. Рубінштейна та послідовник його виконавської традиції, виконував Четвертий концерт під керівництвом автора майже все тривале артистичне життя. У книзі Й. Гофман так описує свою роботу над концертом разом із автором: «Часу було обмаль, але концерт я знав та сподівався ретельно вивчити його з Рубінштейном протягом двох днів, що залишилися до початку виступу. Я попросив дозволу пограти йому концерт, але він відмовив, сказавши: “У цьому немає потреби, ми розуміємо один одного!”» [7; с. 74–75]. Як зазначає Г. Коган [7], фортепіанна гра Й. Гофмана відрізнялася надзвичайною ретельністю відтворення нотного тексту завдяки бездоганній майстерності й віртуозності техніки; благородності смаку, поєднанню класичної ясності й чистоти стилю з романтичною витонченістю та поетичністю. Цікавою є думка, яку висловлює піаніст у власній книзі: «Він (А. Рубінштейн) пояснював, аналізував, усе, що, на його думку, я повинен був знати; але, зробивши це, надавав мені самостійності, оскільки в такому разі, пояснював він, мої досягнення стануть моїм особистим та безперечним надбанням. Таким чином, я навчився в Рубінштейна розуміння важливої істини: звукообразна концепція, яку ми відчуваємо під впливом чужої гри, народжує лише скороминущі враження, вони виникають і зникають, водночас самостійно створена концепція існує та зберігається, як наша власна» [там само, с. 72–73].

Аналізуючи виконання Й. Гофманом IV фортепіанного концерту А. Рубінштейна (запис 1937 р., ювілейний концерт у Метрополітен-Опера, диригент Ф. Рейнер, the Curtis Institute Student Orchestra), можна стверджувати, що інтерпретатор дотримує авторських вказівок тексту композитора, органічно втілюючи емоційну структуру концерту, принципи розвитку матеріалу, особливості фортепіанного викладу й віртуозний стиль. Так, Головна партія I ч. звучить у виконанні Й. Гофмана з величністю та героїкою, 4/4 метрична пульсація підкреслена звучанням нижніх голосів. Ліричний дует (побічна партія) вирізняється простотою, позбавленою зайвої емоційності, а в розділі розробки пильну увагу піаніст приділяє балансу між темою та фігураційно-поліфонічним акомпанементом. Перша половина каденції в інтерпретації Й. Гофмана звучить ефектно, проте занадто швидко, завдяки чому втрачаються широта й протяжність мелодії у верхньому голосі. Кода звучить рельєфно, драматургічно завершуючи 1 частину. II ч. у виконанні Й. Гофмана позбавлена надмірної емоційності, відзначається витонченістю та простотою виконання. Середина (*con moto*) вирізняється стриманістю. При цьому відчуваються наявність ритмічної пульсації всередині шістнадцятих та внутрішнє напруження завершальних кульмінаційних епізодів. Танцювальна мелодія III ч. в інтерпретації Й. Гофмана вражає витонченістю та легкістю, жанровим колоритом звучання танцю, рубінштейнівською «діамантовою» віртуозністю. Цю манеру гри передає інтерпретатор засобами чіткої «відшліфованої» артикуляції й декламування. Кода фіналу вражає масштабністю та повнотою звучання, широтою заповнення простору гамо-

подібних пасажів, підкресленням кульмінацій для досягнення повної драматургічної завершеності всього твору. Протягом усього концерту у виконанні Й. Гофмана відчувається «завоювання» просторового об'єму за допомогою чергування розгорнутих фактурних епізодів, кожен з яких має чітку ритмоінтонаційну формулу. За словами В. Троппа [15], інтерпретації Й. Гофмана була притаманна узгодженість засобів: чіткість артикуляції поєднувалася із рухливістю, вишуканість звучання рояля, відоме гофманівське «туше» — із різноманітним фразуванням, істотність піаністичного «дихання» поєднувалася із логікою та довершеністю концепції. Проаналізований запис демонструє, з одного боку, усталену гофманівську стилістику (зокрема феєричну стрімкість октав, потужність і громоподібність басів, відчуття імпровізаційності та легкості), з іншого — підкреслює збільшення драматургічного масштабу інтерпретації в пізньому виконавському стилі — ознаки, що наближають традиції гофманівської гри до традицій самого А. Рубінштейна.

Цікавим є вплив творчості А. Рубінштейна на формування української фортепіанної школи. Так, Н. Гуральник [7] відзначає особистість Ф. Блуменфельда, котрий навчався в Петербурзькій консерваторії в класі Ф. Штейна, близького друга А. Рубінштейна, відвідував концерти музиканта й успадкував основні елементи його виконавського стилю. Насамперед, згідно зі словами Н. Растопчиної, це співуче (кантиленне) звукодобування, «м'якість його рук, рухливість кисті» [12, с. 39], за словами Б. Асаф'єва — блиск та елегантність туше [3, с. 202], осмислене ставлення до музичного мистецтва й виконавського процесу. Ще один з кращих представників музичних «просвітителів», натхненний мистецтвом А. Рубінштейна — В. Пухальський, котрого сам композитор призначив «пожизненным членом жюри международных Рубинштейновских конкурсов» [7, с. 49].

Традиції Й. Гофмана у виконанні цього концерту запозичив його учень — Ш. Черкаський¹. Запис концерту відбувся разом із диригентом В. Ашкеназі в 1994 р. Але різниця відчувається одразу зі вступу піаніста. У виконанні Ш. Черкаського (на відміну від Й. Гофмана) є відчутними мрійливість, пісенність, легкість, майже невагомість туше та романтичний пафос навіть у масивних акордових пасажах — найвизначніші ознаки його вельми особливого прочитання масштабного твору А. Рубінштейна. Особливістю трактування Ш. Черкаським Рубінштейнівського твору є оригінальна концепція та творча свобода, це стосується не тільки структури твору, темпових позначень (усі темпи дещо повільніші), а й концепції звукодобування, кантиленності як принципової домінанти піанізму. Л. Григор'єв зазначає: саме за це багато хто з серйозних критиків називає його «наслідком мантії Гофмана» [8].

Як відомо, Й. Гофман тривалий час концертував у США, тому безсумнівним є його вплив на американську фортепіанну школу. Один із видатних її представників — Дж. Бановець — відомий сучасний інтерпретатор концертів А. Рубінштейна, здобував освіту в учениці Л. Годовського

1 Він навчався в нього лише декілька місяців в Інституті Кертіса.

Енн Сент-Джон (Нью-Йорк), у К. Фрідберга, Д. Шандора (Віденська академія музики). Дж. Бановець насамперед відомий як фахівець з дослідження творчості А. Рубінштейна — записав 10 альбомів з творами композитора, зокрема всі п'ять концертів. Щодо Четвертого концерту (запис із чехословацьким філармонійним оркестром, дир. Р. Станковскі), то І ч. у виконанні Дж. Бановця набуває епічності та патетичності, асоціюється з хоровими піснями-маршами. Побічна партія звучить статичніше, порівняно з Й. Гофманом і навіть Ш. Черкаським, позбавлена внутрішнього балансу між темою та поліфонічно-фігураційним акомпанементом. У розробці інтерпретатор не дотримує авторських вказівок щодо відхилень у темпі. Перша половина каденції вражає легкістю, широтою та протяжністю мелодії в правій руці. У другій половині інтонації тематизму використані опосередковано, соліст орієнтується на технічно-віртуозні фрагменти фортепіанної партії. Кода вирізняється блискучою віртуозністю, декламаційністю та чіткістю артикуляції. У II ч. інтерпретатор використовує відкритий звук, світлий тембр роаяля, завдяки чому втрачається внутрішня наповненість фактурного викладу й легкість туше. Виконання позбавлене м'якості, наспівності, тембрального окрасу мелодії у світлі тони. III ч. звучить енергійно, віртуозно. Кода дуже ефектна, героїчна, свідчить про драматургічну завершеність усього твору. Всю III ч. концерту порівняно з Й. Гофманом та Ш. Черкаським, Дж. Бановець грає у дуже швидкому темпі, без агогічних відхилень.

Серед інших виконавських прочитань, на які слід звернути увагу — виконання М.-А. Амлена (з Шотландським симфонічним оркестром ВВС, 2005, дир. М. Стерн), Р. Левенталя (з Лондонським симфонічним оркестром, 1969 р., дир. Е. де Карвальйо), Ф. Вюрера (з Віденським філармонійним оркестром, дир. Рудольф Моральт), звертаються до цього твору й піаністи молодшого покоління. Цікаво, що всі вищезазначені версії вирізняються наявністю рухливих темпів (окрім Ф. Вюрера), великого темпового контрасту між партіями, частинами та навіть регістрами фортепіано.

Висновки. А. Рубінштейн належить до найвидатніших представників фортепіанного виконавства всіх часів. Особливості світовідчуття набувають відбиття в його фортепіанній творчості та є фундаментом власного піаністичного стилю, який віддзеркалений в найвизначнішому Четвертому концерті. Для аналізу піаністичної традиції ми звернулися до виконань Й. Гофмана, Ш. Черкаського, Дж. Бановця. Й. Гофман трактує IV фортепіанний концерт А. Рубінштейна з позицій власного виконавського стилю, формуванню якого завдячує безпосередньо своєму викладачеві А. Рубінштейну. Під час виконання соліст дотримує авторських вказівок; трактування вирізняється строгою композиторською концепцією. Його виконання часто відносять до «об'єктивного» (Г. Коган). Гра Й. Гофмана вражає життєвою силою, глибиною звучання та сильною енергетикою.

Ш. Черкаський презентує власний стиль піанізму. З одного боку, він дотримує традиції, з іншого — його індивідуальність переважає композитор-

ський задум (це стосується й звукодобування, і концепції звукотворення, темпів, агогіки, загалом — камернізації звучання тощо).

Дж. Бановець трактує IV фортепіанний концерт А. Рубінштейна відповідно до оригіналу, без відхилень у темпі. Інтерпретація соліста вражає простотою звучання рояля, різними барвами, блискучою віртуозністю та драматичною завершеністю твору.

Підсумовуючи, зазначимо: в інтерпретаціях усіх музикантів відображені тенденції до симфонізації жанру концерту, акцентується на віртуозності твору (виконання Ш. Черкаського — виняток). Суттєва відмінність полягає в приналежності виконавців до різних національних шкіл. Розглянувши особливості виконавського втілення авторського тексту, можна стверджувати: незважаючи на спільність основних принципів інтерпретації музики А. Рубінштейна, кожен із виконавців додає до виконання концерту риси власної індивідуальності, аналіз яких стосовно відбиття ознак піаністичної культури становить перспективу подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. Алексеев А. Антон Рубинштейн / А. Алексеев. — М., Л. : Музгиз, 1945. — 46 с.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. В 3 ч. / А. Алексеев. — 2-е изд., доп. — М. : Музыка, 1988. — 415 с.
3. Асафьев Б. Избранные труды / Б. Асафьев. — М. : Изд-во АН СССР, 1954. — Т. 2. — 384 с.
4. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность / Л. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1957. — Т. 1. — 1829–1867. — 455 с.
5. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность / Л. Баренбойм. — Л. : Госмузиздат, 1962. — Т. 2. 1867–1894. — 492 с.
6. Горецкая Н. Фортепианное наследие Антона Рубинштейна в современном педагогическом репертуаре / Н. Горецька // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. — Вип. 30: Брати Рубінштейн. Историчні уроки та плоди просвіти / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд.: Л. Русакова. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М», 2010. — С. 247–257.
7. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / Й. Гофман ; вступ стат. Г. Когана. — М., 1961. — 222 с.
8. Григорьев Л. Современные пианисты. Шура Черкаский [Электронный ресурс] / Л. Григорьев, Я. Платек. — М., Советский композитор, 1990. — Режим доступа: <http://allpianists.ru/cherkassky.html>. — Загл. с экрана.
9. Гуральник Н. Развитие украинской фортепианной школы в XX ст. Музыкально-просветительские традиции и методические ориентиры [Электронный ресурс] / Н. Гуральник. — Режим доступа: <http://aic.apsl.edu.pl/aicnr2/Goralnik%2043-60>. — Загл. с экрана.
10. Зинькевич Е. Неутомимый композитор второго разряда... / Е. Зинькевич // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти :

- зб. наук. ст. — Вип. 30 : Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди про-
світи / Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд.
Л. Русакова. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М», 2010. — С. 7–20.
11. Ларош Г. Памяти Антона Рубинштейна / Г. А Ларош // Избранные статьи :
Вып. 5; Ред. А. А. Гозенпуд [и др.] — Л. : Музыка, 1978. — 336 с. — С. 166–174.
 12. Растопчина Н. Феликс Михайлович Блуменфельд: Монографический очерк
/ Н. Растопчина. — Л. : Музыка, 1978. — 56 с. — (В помощь педагогу-
музыканту).
 13. Рахманинов С. Новое о пианизме / С. Рахманинов // Литературное насле-
дие : в 3 т.— М. : Советский композитор, 1978. — Т.1. — 648 с.
 14. Сабанеев Л. Из моих личных воспоминаний о России [Электронный ре-
сурс] / Л. Сабанеев. — Режим доступа: [http://www.e-reading.club/chapter.
php/93162/12/Sabaneev_-_Vospominanie_o_Rossii.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/93162/12/Sabaneev_-_Vospominanie_o_Rossii.html). — Загл. с экрана.
 15. Тропп В. Йозеф Гофман [Электронный ресурс] / В. Тропп. — Режим досту-
па : <http://free-torrents.org.ua/viewtopic.php?p=25311851>. — Загл. с экрана.
 16. Хопрова Т. Антон Григорьевич Рубинштейн 1829–1894. Краткий очерк жиз-
ни и творчества / Т. Хопрова. — Л. : Гос. муз. изд., 1963. — 415 с.
 17. Taylor P. Anton Rubinstein. a Life in Music / P. Taylor. — Bloomington (IN),
2007. — 340 p.

References

1. Alekseyev A. Anton Rubinshtein / A. Alekseyev. — M. L. : Muzgiz, 1945. — 46 s.
2. Alekseyev A. Istoriya fortepiannogo iskusstva. V 3 ch. / A. Alekseyev. —
2-e izd. dop. — M. : Muzyka, 1988. — 415 s.
3. Asafyev B. Izbrannyye trudy / B. Asafyev. — M. : Izd-tvo AN SSSR, 1954. —
T. 2. — 384 s.
4. Barenboim L. Anton Grigoryevich Rubinshtein. Zhizn. artisticheskij put.
tvorchestvo. muzykalno-obshchestvennaya deyatel'nost' / L. Barenboim. — L. :
Gosmuzizdat, 1957. — T. 1. — 1829–1867. — 455 s.
5. Barenboim L. Anton Grigoryevich Rubinshtein. Zhizn. aristischekiy put.
tvorchestvo. muzykalno-obshchestvennaya deyatel'nost' / L. Barenboim. — L. :
Gosmuzizdat, 1962. — T. 2, 1867–1894. — 492 s.
6. Goret'skaya N. Fortepiannoye naslediyе Antona Rubinshteina v sovremennom
pedagogicheskom repertuare / N. Goret'ska // Problemy vzaemodii mystetstva,
pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. st. — Vyp. 30: Braty
Rubinshtein. Istorychni uryky ta plody prosvity / Khark. derzh. un-t. mystetstv
im. I. P. Kotliarevskoho; red.-uporiad.: L. Rusakova. — Kharkiv : Vyd-vo TOV
«S. A. M», 2010. — S. 247–257.
7. Hofmann J. Fortepiannaya igra. Otvery na voprosy o fortepiannoy igre
/ J. Hofmann; vstup stat. G. Kogana. — M., 1961. — 222 s.
8. Grigoryev L. Sovremennyye pianisty. Shura Cherkasskiy [Elektronnyy resurs]
/ L. Grigoryev, Ya. Platek. — M., Sovetskiy kompozitor, 1990. — Rezhim
dostupa: <http://allpianists.ru/cherkassky.html>. — Zagl. s ekrana.
9. Guralnik N. Razvitye ukrainskoy fortepiannoy shkoly v XX st. Muzykalno-
prosvetitel'skiye traditsii i metodicheskiye oriyentiry [Elektronnyy resurs]

- / N. Guralnik. — Rezhim dostupa: <http://aic.apsl.edu.pl/aicnr2/Goralnik%2043-60>. — Zagl. s ekrana.
10. Zinkevich Ye. Neutomimyy kompozitor vtorogo razryada... / Ye. Zinkevich / Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. st. — Vyp. 30 : Braty Rubinshtein. Istorychni uroky ta plody prosvity / Khark. derzh. un-t. mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho; red.-uporiad. L. Rusakova. — Kharkiv : Vyd-vo TOV «S. A. M», 2010. — S. 7–20.
 11. Larosh G. Pamyati Antona Rubinshteina / G. a Larosh // Izbrannyye stati : Vyp. 5; Red. A. A. Gozenpud [i dr.] — L. : Muzyka, 1978. — 336 s. — S. 166–174.
 12. Rastopchina N. Feliks Mikhaylovich Blumenfeld: Monograficheskiy ocherk / N. Rastopchina. — L. : Muzyka, 1978. — 56 s. — (V pomoshch pedagogu-muzykantu).
 13. Rakhmaninov S. Novoye o pianizme / S. Rakhmaninov // Literaturnoye naslediyе. V 3 t. T.1. — M. : Sovetskiy kompozitor, 1978. — 648 s.
 14. Sabaneyev L. Iz moikh lichnykh vospominaniy o Rossii [Elektronnyy resurs] / L. Sabaneyev. — Rezhim dostupa: http://www.e-reading.club/chapter.php/93162/12/Sabaneev_-_Vospominanie_o_Rossii.html. — Zagl. s ekrana.
 15. Tropp V. Josef Hofmann [Elektronnyy resurs] / V. Tropp. — Rezhim dostupa : <http://free-torrents.org.ua/viewtopic.php?p=25311851>. — Zagl. s ekrana.
 16. Khoprova T. Anton Grigoryevich Rubinshtein 1829–1894. Kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva / T. Khoprova. — L. : Gos. muz. izd., 1963. — 415 s.
 17. Taylor P. Anton Rubinstein. a Life in Music / P. Taylor. — Bloomington (IN), 2007. — 340 p.

UDC 780.616.432 (477) “193”

N. Yu. Zymohliad, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

zimoglyad02@mail.ru

orcid.org/0000-0001-8086-659

ANTON RUBINSTEIN'S PIANO CONCERTO № 4: PERFORMING TRADITIONS AND PIANISTIC CULTURE

The aim of this paper is to identify the distinctive features of historical developing the performance interpretation of A. Rubinstein's Concerto for Piano and Orchestra №4.

Research Methodology. The research is based on the papers and monographs of V. Stasov, G. Larosh, B. Asafyev, the composer's literary works «Autobiographical Stories», «The Basket of Ideas», monographs of L. Barenboim, A. Aleksieiev, T. Khoprova in which A. Rubinstein's pianism, historical role, pedagogical activities are thoroughly examined. The author also uses the proceedings of «Kharkivski asamblеi-2010» music festival devoted to A. Rubinstein's composing and N. Guralnik's paper which examines the master's impact on the traditions of Ukrainian piano school. The author states that the performing aspect of the work of this outstanding musician is presented on a selective basis and the analysis of the tradition of performing Rubinstein's piano compositions by the pianists of different schools and generations is practically absent.

Results. A. Rubinstein is a successor of the traditions of the pianistic culture of O. Villoing, a Russian composer and teacher, F. Liszt, whose performance is characterized by the power of orchestral sound, pathos, romantic elation, G. Rubini, the master of cantilena and phrasing. Their traditions are interpreted in piano works, including the concert ones. A. Rubinstein, who was a «pianistic miracle» (according to S. Rachmaninoff), «the lion of piano» (according to L. Sabaneyev), «the person in whom the piano is personified» (according to G. Larosh) set up a special pianistic tradition of polyphonic, extensive and colourful piano without excessive «sound charm and arranging details» (according to L. Sabaneyev). The performing interpretations of S. Rachmaninoff, O. Goldenweiser, J. Hofmann are characterized by this tradition. The paper provides an analysis of A. Rubinstein's Fourth Piano Concerto in the development of its performing versions beginning from J. Hofmann (the composer's student and the first performer who played this composition under the guidance of the author), S. Cherkassky (J. Hoffmann's student and the author of the sound production concept of the composition) and George J. Banovetz (the descendant of American-European piano school, expert and performer of all the piano works of A. Rubinstein). The pianistic culture is interpreted in the author's insight as an objective regularity and continuity, but in the individual interpretations of mastering the spiritual tradition.

Novelty. For the first time the comparison of several performing interpretations of A. Rubinstein's Fourth Piano Concerto in terms of inheriting the composer's pianistic culture is proposed.

The practical significance. The practical meaning of the research is in the analysis of the pianistic tradition as a matrix for analyzing the performing interpretations of the musical composition.

Key words: *performing tradition, pianistic culture, A. Rubinstein, Fourth Piano Concerto, J. Hofmann, George J. Banovetz, S. Cherkassky.*

Надійшла до редколегії 12.04.2017 р.

■ УДК 784:792.73](510)(091) “191/196”

А. М. Бойко, аспірант, Харківська державна академія культури,
м. Харків

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В КИТАЇ В 1910–60 РР.

Розглянуто особливості становлення та розвитку естрадно-вокального мистецтва в Китаї впродовж 1910–60 рр. Визначено головні передумови, що суттєво вплинули на його формування. Надано загальну характеристику основних періодів зазначеного процесу. Висвітлено творчу діяльність видатних китайських митців (композиторів і виконавців) у царині вокально-естрадної музики.

Ключові слова: *національна культурна традиція, китайська музична культура, китайське естрадно-вокальне мистецтво, вокальне виконавство, пекінська опера, іноземні культурні впливи.*

А. Н. Бойко, аспірант, Харьковская государственная академия
культуры, г. Харьков

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЭСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ В 1910–60 ГГ.

Выявлены особенности становления и развития эстрадно-вокального искусства в Китае на протяжении 1910–60 гг. Определены главные предпосылки, которые оказали существенное влияние на его формирование. Охарактеризованы основные периоды отмеченного процесса. Освещена творческая деятельность известных китайских художников (композиторов и исполнителей) в области вокально-эстрадной музыки.

Ключевые слова: *национальная культурная традиция, китайская музыкальная культура, китайское эстрадно-вокальное искусство, вокальное исполнительство, пекинская опера, иностранные культурные влияния.*

А. М. Воіко, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture,
Kharkiv

THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF VARIETY-VOCAL ART IN CHINA IN 1910s — 1960s

The characteristic features of the formation and development of Chinese variety-vocal art in the period from 1910s to 1960s are revealed. The main prerequisites that had the greatest influence on its formation are defined. The general description of the main periods of the specified process is provided. The artistic activities of the famous Chinese artists (composers and performers) in the field of variety-vocal music are highlighted.

Keywords: *national cultural tradition, Chinese music culture, Chinese variety-vocal art, vocal performance, Beijing opera, foreign cultural influences.*

Постановка проблеми. Однією з провідних тенденцій у музикознавстві та культурології середини ХХ — початку ХХІ ст. є професійний інтерес дослідників до вивчення східної цивілізації. Зокрема в цьому аспекті важ-

ливе місце відводиться науковій проблематиці, що пов'язана з вивченням китайського мистецтва. На сучасному етапі опублікована значна кількість праць, у яких висвітлюється передусім питання формування класичної музичної культури Піднебесної. Однак варто зазначити, що проблема зародження та розвитку китайського естрадного мистецтва, котре з-поміж інших є одним з найпоширеніших, є майже не розробленою у вітчизняній музикознавчій та культурологічній думці, а тому потребує детального вивчення.

Мета статті — визначити специфіку становлення та розвитку естрадно-вокального мистецтва в Китаї впродовж 1910–60 рр. та надати загальну характеристику основних етапів цього процесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз останніх наукових праць і публікацій засвідчив, що зазначену проблему здебільшого розглядають у китайському [2, 5] й іноземному [3] мистецтвознавстві та культурології.

Виклад основного матеріалу дослідження. Естрадно-вокальне мистецтво існує в Китаї протягом століття. Китайська естрадно-вокальна музика вирізняється оригінальною самобутністю й особливим національним колоритом. Нині цей вид музичного мистецтва, зорієнтований на широке коло слухачів, набув неабиякої популярності в Піднебесній.

Одними з основних завдань цього дослідження, вирішення яких потребує зазначена мета, є визначення головних передумов, що суттєво вплинули на формування китайського естрадно-вокального мистецтва, а також здійснення системної періодизації цього процесу.

Як відомо, Китай упродовж багатьох століть існував у певній самоізоляції від інших країн. Тенденція до мистецької взаємодії між китайською та європейською культурами виникла лише на межі XIX–XX ст. Так, китайська дослідниця Ло Чжіхуей пов'язує процес формування концертного життя в Китаї, як важливої невід'ємної складової естрадної творчості, зі створенням театру іноземними музикантами: «Точкой отсчета создания концертной жизни можно считать первый театр для широкой публики, созданный в Харбине в 1904 г. А. А. Ивановым. Репертуар театра в основном состоял из русских пьес, эстрадных представлений и «сборных» концертов» [3, с. 27].

Тому завдяки яскравим концертним виступам іноземних артистів китайське музичне мистецтво значно збагачувалося й поступово набувало якісно нового рівня розвитку.

Однією з важливих подій у тогочасному житті країни стала «Сінхайська революція» (1911–1913), під час якої китайський народ позбавився багатолітнього правління маньчжурської династії. Ця перемога сприяла утворенню республіки та поступовій демократизації суспільства.

Серед соціокультурних передумов виникнення естрадного напрямку в музичному мистецтві Китаю в 1910–20 рр. слід відзначити суттєвий вплив європейських та російських майстрів естрадного вокального виконавства, виникнення грампластини тощо. Зазначені фактори значною мірою сприяли становленню й подальшому поширенню естрадного мистецтва в країні.

У сучасному китайському мистецтвознавстві склалася періодизація процесу еволюції естрадно-вокальної музики Піднебесної, запропонована в працях Ю Цзин Бо («Історія та стиль естрадної музики»), Лі Ган («Історія китайської естрадної музики» [2]), Сунь Жуй («Історія китайської естрадної музики (1917–1970)» [5]) та ін. Згідно з цією періодизацією, розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва в 1910–60 рр. має два основні періоди: перший (1910–30 рр.), другий (1930–60 рр.).

У цій статті автор дотримує саме зазначеної періодизації, хоча вважає, що вона потребує подальшого доопрацювання та корегування.

Перший період (1917–1936) пов'язаний з м. Шанхай – головним культурним центром тогочасного Китаю. У цьому місті розпочав свій творчий шлях видатний композитор і продюсер Лі Цзінь Хуей (1891–1967), якого вважають засновником естрадно-вокального мистецтва в Піднебесній. Активно популяризуючи цей напрям у своїй пісенній творчості, композитора згодом стали називати «Королем естрадної музики».

Слід підкреслити, що перші естрадні твори митець написав у жанрі дитячої пісні. Однією з професійних причин звернення до зазначеного жанру стала плідна діяльність Лі Цзінь Хуея на посаді головного редактора відомого на той час дитячого журналу «Маленький друг», що виходив друком у Шанхай. Серед численних дитячих творів, написаних композитором, найпопулярніші «Горобець та діти», «Маленький художник», «Фея винограду», «Три метелики», «Швидкий потяг».

Зауважимо, що в 30 рр. ХХ ст. саме з композиціями, написаними для дітей, був тісно пов'язаний розвиток китайського фортепіанного мистецтва. Про це у своїй дисертації «Китайская фортепианная музыка в контексте интеграционных процессов мирового музыкального искусства» [1] зазначає сучасний китайський дослідник Бай Є, котрий зокрема підкреслює: «В результате уже с середины 1930 гг. китайские композиторы регулярно сочиняют фортепианные произведения для детей, используя сокровища китайского народного творчества, мелодику вокального и инструментального фольклора и традиционной (пекинской) оперы» [1, с. 29]. Отже, звернення музикантів до жанрів дитячої вокальної і фортепіанної музики було однією з характерних тенденцій розвитку китайської музичної культури першої половини ХХ ст.

Повертаючись до вивчення творчості Лі Цзінь Хуея, слід відзначити, що в його піснях простежується значний вплив національного традиційного фольклору. Саме народні пісні стали плідним підґрунтям для становлення й розвитку як музично-театральних (пекинська опера «цзінцзюй»), так і естрадних форм національного вокального мистецтва Китаю. Відомий музикознавець Г. Шнеерсон підкреслював: «Китайская народная песня — эта живая история народа. В своих лучших образцах отличается задушевной напевностью, она полна живого чувства и настроения. Ее мелодия льется свободно и непринужденно, выражая широкий мир мыслей и чувств народа, его огромный, накопленный в веках художественный опыт, его отношение к жизни, к природе, его характер и мирозерцание» [6, с. 84]. Не можна

не погодитися з висновком ученого: «Песня — памятник народной жизни; в ней заключена высокая мудрость народа, в ней находят свое выражение почвенные творческие силы народа на протяжении тысячелетий» [6, с. 97].

У вищезгаданих композиціях Лі Цзінь Хуея є ознаки, характерні для революційних масових пісень: наявність витриманого чіткого пунктирного ритму, дзвінке піднесене звучання мідних духових інструментів тощо.

У більшості творів китайських композиторів 1910–30 рр. також можна нерідко спостерігати вплив пекінської опери. Це здебільшого проявилось у використанні специфічної вокальної манери та в застосуванні традиційного китайського інструментарію, як, наприклад: старовинний струнно-смичковий ерху, самозвучний ударний інструмент муой та ін. Яскравим прикладом цього може слугувати пісня «Дощик», автором якої є Лі Цзінь Хуей.

Слід зазначити, що першою виконавицею творів Лі Цзінь Хуея була його донька — Лі Мін Хуей. Ця маленька талановита дівчинка, згідно з твердженням китайської дослідниці Сунь Жуй, «<...> мала надзвичайно красивий, дзвінкий й водночас теплий та по-дитячому ніжний тембр голосу» [5, с. 35] (*пер. мій.* — А. Б.).

Лі Мін Хуей вважають однією з перших китайських співачок, котра присвятила свою творчість естрадно-вокальній музиці. Окрім вокальної кар'єри, Лі Мін Хуей проявила себе і як кіноактриса, знімаючись у багатьох кінофільмах, серед яких: «Дівчинка-метелик», «Гарна квітка», «Літній одяг», «Прихід добрих друзів» та ін.

Саме в 1910–30 рр. відбувалася активна діяльність й інших композиторів-авторів естрадних пісень, серед яких варто згадати імена Янь Гун Шаня («Вітання з Новим роком», «Якщо без тебе», «Ніч у Шанхаї»), Сюй Жун Хуея («Пісня про весну», «Китайський вітер», «До побачення, мій брате»), Жень Гуана («Місячне світло», «Пісня з ворогами»). Твори цих митців лунали у виконанні популярних співаків: Цянь Чжун Сю, Янь Фей, Ін Ін, Цай І Мін, Чжан Сянь Лін тощо.

Суттєвий внесок у розвиток китайського естрадного мистецтва 1920–1930 рр. здійснив популярний вокально-танцювальний гурт «Яскравий місяць» (1920–1936), засновником і продюсером якого був Лі Цзінь Хуей. Гурт «Яскравий місяць» мав чималу кількість учасників, серед яких: Ван Жень Мей, Ху Цзя, Лі Сян Лань, Сюй Лін Сянь, Янь Вень, Лі Мін Цзянь, Чжоу Сюань, Лі Лі Лі, Бай Хун, Не Ер, Чжан Фань, Сюй Лай. У перші шість років існування колективу його репертуар складався переважно з дитячих пісень. Утім, після 1927 р. гурт починав виконувати композиції, у яких головними темами є дружба, родина та кохання. Творчий розквіт «Яскравого місяця» — 1928 р. Саме цей рік вважають найпліднішим у творчому доробку зазначеного колективу, який зміг виконати більше 100 пісень, а також записати та розповсюдити немало власних платівок. Серед багатьох творів, виконаних гуртом «Яскравий місяць», відомими хітами стали такі пісні, як: «Людське обличчя та персиковий цвіт», «Квітка впала у воду», «Долина персиків».

Згідно з вищезазначеною періодизацією, прийнятою в китайському мистецтвознавстві, другий період (1937–1969) подальшого формування естрадного вокального мистецтва в Піднебесній поділяється на два етапи: Шанхайський (1937–1949) та Гонконгський (1950–1969).

Перший Шанхайський етап (1937–1949) був пов'язаний з розвитком кінематографа. Значну роль у цьому процесі відіграли артисти гурту «Яскравий місяць», котрі успішно брали участь у зйомці відомих китайських кінофільмів. Серед них великий успіх мали такі: «Ангел біля дороги», «Фігове дерево», «Острів весни та осені», «Назавжди», «Мати», «На нанкінській вулиці» та ін.

У результаті запровадженого дослідження автор статті дійшов висновків: у 1930–40 рр. формується жанр китайської ліричної естрадної пісні, ознакою якої є відсутність емоційної експресії та драматизму почуттів. В аспекті музичного мислення характерними особливостями китайської ліричної естрадної пісні є насамперед пентатонічна ладова основа, неквапливий темп, наявність плавної мелодії широкого дихання, яка ускладнювалася різною мелізматикою, тощо. Найвідомішими творами, написаними в цьому жанрі, були ліричні пісні: «Дійсно добра та красива», «Де ти, мамо?», «Бажання під луною», «Весільна пісня», «Весняна подорож», «Метелик, що літає», «Вітання з Новим роком», «Весна прийшла». Відомими виконавцями таких пісень були співаки: Чжоу Сюань, Бай Хун, Яо Лі, Янь Хуа, Бай Гуан, Лян Пін, Бай Юнь.

У музично-естрадному мистецтві Піднебесної 1930–1940-х рр. спостерігається поступове посилення творчих впливів Заходу, що проявлялося у використанні китайськими музикантами нових стилів і жанрів (джаз, блюз, свінг та ін.), а також іноземних манер співу.

Відомий китайський мистецтвознавець Лі Ган пов'язує цей вплив зокрема з творчістю китайської виконавиці японського походження Лі Сян Лань: «Одне з перших привнесень у китайський музично-культурний простір європейських та американських естрадно-вокальних традицій пов'язане з концертною діяльністю співачки Лі Сян Лань» [2, с. 126] (*пер. мій.* — А. Б.).

Лі Сян Лань розпочинала творчу кар'єру вокалістки, працюючи в шанхайських кафе й ресторанах. Згодом, як учасниця гурту «Яскравий місяць», гастролювала з концертними виступами по всій країні, після розпаду колективу виступала сольо. Лі Сян Лань стала однією з найпопулярніших китайських естрадних виконавиць 1930–40 рр. Її репертуар складався з різноманітних творів — як спокійних, мрійливо-ліричних («До побачення, Шанхаю», «Буревісник», «У дитинстві», «Сливовий цвіт»), де артистка використовувала переважно народну й естрадну манери співу, так і легких, розважальних, у яких відчувається взаємодія національних китайських та західних музичних традицій («Другий сон», «Лотос», «Ноктюрн», «Запах ночі», «Квітковий запах для коханого», «Коли прийдеш знову»), де виконавиця поєднувала народну та джазову манери.

Багато розважальних пісень вирізняються дещо відвертим змістом, оскільки у відкритій формі висвітлювалася тема кохання, що було нетиповим явищем для китайського суспільства з його традиційною ментальністю. Слід підкреслити, що в 1930–40 рр. минулого століття твори подібної спрямованості нерідко зазнавали жорсткої критики.

Підсумовуючи особливості розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва 1910–40 рр., можна помітити тенденцію, котра полягає в прагненні композиторів та співаків до написання і виконання пісень переважно у високому й середньому регістрах. Подібна тенденція характеризується значним впливом традиційної китайської народної та професійної оперної музики, у мелодійній тканині яких майже не використовуються звуки в низькому регістрі.

У цьому контексті важливим чинником осягнення генези означеної традиції є виявлення психологічної природи музичного сприйняття у фундаментальних працях відомого музикознавця Є. Назайкінського («Психология музыкального восприятия», «Звуковой мир музыки» тощо), у яких учений зокрема визначає семантичну специфіку людського сприйняття низьких та високих звуків: «<...> все низкие, ритмически-рваные, грохочущие звуки издревле относятся к пугающим, страшным, опасным явлениям (гром, грохот обвала и т. п.), а все высокие плавные, тихие, напротив, — к приятным, безопасным. И человеку эта связь передается по эстафете из глубины глубин <...>» [4, с. 70].

У визначенні останнього етапу автор статті базується на періодизації, здійсненій китайським дослідником Лі Ган в праці «Історія китайської естрадної музики» [2]. Лі Ган характеризує цей етап як Гонконгський. Згідно із цим, у 1950–60 рр. тимчасово центром розвитку естрадно-вокального мистецтва китайської традиції стає Гонконг, що зумовлено певними факторами. З проголошенням Китайської Народної Республіки (жовтень 1949 р.) у країні відбуваються значні політичні, соціальні та культурні перетворення, котрі суттєво позначилися й на музичній сфері. З офіційним утвердженням комуністичної влади естрадне мистецтво Китаю зазнавало сильних утисків. У Гонконгу ситуація була дещо інакшою.

Ще в 1-й пол. ХІХ ст. між Китаєм та Великобританією розпочались так звані «Опіумні війни», які завершилися поразкою правлячої династії Цін. У 1842 р. між сторонами підписано Нанкінський договір, згідно з яким Гонконг (провінція Гуандун) до 1997 р. має залишатися під владою Великобританії. Тому впродовж тривалого часу в Гонконзі проживало багато іноземців, котрі займалися підприємницькою діяльністю, налагоджуючи торгівельно-економічні відносини з різними країнами, що значно сприяло поширенню в місті іноземної музичної культури.

Усвідомлюючи не надто чіткі перспективи подальшого розвитку музичної естради в Піднебесній, немало композиторів та виконавців вирішили переїхати до Гонконгу. Одними з них були співаки брат і сестра Яо Мін та Яо Лі. Виступаючи в дуеті й сольо, вони багато гастролювали по країні, при цьому поширюючи велику кількість власних платівок з піснями, у яких

оспівувалася чарівність китайської природи, а також лунали теми дружби, сім'ї й кохання: «Біла річка Сучжоу», «Симфонія вітру та дощу», «Сумую за осінню», «Сусанна», «Що таке кохання?», «Маленький брат».

З 1950 рр. багато іноземних виконавців популярної музики почали приїжджати в Гонконг з гастрольними виступами. Грандіозний успіх у китайських музикантів та слухачів мали пісні видатних Френка Сінатри, Паті Педж, «Короля рок-н-ролу» Елвіса Преслі, легендарного гурту «Бітлз» тощо, творчість котрих значно вплинула на подальший розвиток китайського естрадного мистецтва.

У репертуарі китайських артистів дедалі більше виникає творів, у яких помітний вплив західних вокально-інструментальних стилів та жанрів, наприклад: джаз, блюз, поп, танго, рок-н-рол тощо. Серед таких композицій слід згадати такі: «Трояндо, трояндо, я люблю тебе!», «Я хочу для тебе співати», «Весняний вітер цілує моє обличчя», «П'яне танго». Зазначені твори лунали у виконанні співаків: Ден Лі Цзюнь, Чжан Лу, Хань Бао І та ін. Авторами пісень цих та багатьох інших пісень були: Лі Хуо Сян, Янь Гун Шан, Янь Ге Фань, Янь Чже Сі, Лян Юй Ін.

З початку 1970 рр. центр естрадно-вокального мистецтва знову перемістився на основну територію КНР і вже в останньому десятилітті ХХ — початку ХХІ ст. сягнув високого рівня розвитку.

Висновки. Таким чином, становлення китайського естрадно-вокального мистецтва відбувалося в 1910–60 рр. Основними періодами цього процесу можна вважати такі: перший Шанхайський (1917–1936); другий період (1937–1969) поділяється на два етапи: Шанхайський (1937–1949) та Гонконгський (1950–1969).

Значно вплинули на становлення естрадно-вокального мистецтва в Піднебесній національний фольклор, мистецькі традиції пекінської опери, жанри китайської художньої пісні тощо. Важливу роль у цьому процесі відіграла також тенденція до взаємодії між китайськими та європейськими й американськими музичними традиціями, що проявилось в засвоєнні й широкому застосуванні музикантами іноземних співацьких манер, стилів та жанрів.

Вагомий внесок у розвиток китайської естради пов'язаний з творчістю видатного композитора і продюсера Лі Цзінь Хуея. Завдяки його плідній діяльності на китайській сцені з'явилися численні талановиті виконавці, котрі сприяли популяризації естрадної музики.

Зазначені особливості дозволяють стверджувати: естрадно-вокальне мистецтво стало важливою складовою китайського культурного життя у ХХ ст.

Перспективами для подальших наукових розвідок у цій сфері є створення цілісної панорами еволюції естрадно-вокального мистецтва Китаю, здійснення її системної періодизації та дослідження сучасних тенденцій.

Список використаних джерел

1. Бай Е. Китайская фортепианная музыка в контексте интеграционных процессов мирового музыкального искусства : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Бай Е. — Харьков, 2014. — 198 с.
2. Лі Ган. Історія китайської естрадної музики / Лі Ган. — Шанхай : Шанхайське муз. мистецтво, 2015. — 404 с.
3. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Ло Чжихуэй. — СПб., 2016. — 213 с.
4. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Евгений Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 254 с.
5. Сунь Жуй. Історія китайської естрадної музики (1917–1970) / Сунь Жуй. — Пекін : Китайська культурна федерація, 2004. — 341 с.
6. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая / Григорий Шнеерсон. — М. : Гос. муз. изд-во, 1952. — 252 с.

References

1. Bai Ye. Kitayskaya fortepiannaya muzyka v kontekste integratsionnykh protsessov mirovogo muzykalnogo iskusstva : dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.03 / Bai Ye. — Kh., 2014. — 198 s.
2. Li Gang. Istoriia kytaiskoi estradnoi muzyky / Li Gang. — Shànghǎi : Shankhaiske muz. mystetstvo, 2015. — 404 s.
3. Lo Zhihui. Kontsertnaya zhizn sovremennogo Kitaya : dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 / Lo Zhihui. — SPb., 2016. — 213 s.
4. Nazaykinskiy Ye. Zvukovoy mir muzyki / Yevgeniy Nazaykinskiy. — M. : Muzyka, 1988. — 254 s.
5. Sun Rui. Istoriia kytaiskoi estradnoi muzyky (1917–1970) / Sun Rui. — Běijīng : Kytaiska kulturna federatsiia, 2004. — 341 s.
6. Shneerson G. Muzykalnaya kultura Kitaya / Grigoriy Shneerson. — M. : Gos. muz. izd-vo, 1952. — 252 s.

UDC 784:792.73](510)(091) “191/196”

A. M. Boiko, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF VARIETY-VOCAL ART IN CHINA IN 1910S — 1960S

The aim of this article is to define the characteristic features of the formation and development of the Chinese variety-vocal art in the period from 1910s to 1960s and to provide the general description of the main stages of this process.

Research methodology is based on the combined usage of historical, culturological, systematic and comparative methods.

Results. The formation of the Chinese variety-vocal art occurred in 1910s — 1960s. The main periods of this process can be named as follows: the first one is the Shanghai period (1917 — 1936), and the second one (1937 — 1969) is divided into two separate parts — the Shanghai part (1937 — 1949) and the Hong Kong part (1950s - 1960s). The formation of the Chinese variety-vocal art was greatly influenced by the national

folklore, art traditions of Beijing opera, the genres of Chinese artistic songs etc. The tendency of interaction between Chinese, European and American music traditions was also very significant, which manifested itself as learning and using foreign singing patterns, styles and genres by some musicians.

The work of a famous composer and producer Li Jin Hui had a great deal of influence on the development of Chinese productions. Thanks to his fruitful activities, the Chinese stages saw a large number of talented performers, who later ensured the popularity of variety-vocal music.

The specified features confirm that variety-vocal art became an important part of the Chinese cultural life in the 20th century.

The further scientific research of this field will include the formation of a holistic view on the evolution of the Chinese variety-vocal art, its systematic periodization and research of contemporary tendencies.

The paper's **novelty** lies in the analysis of the periods that constitute the process of the Chinese variety-vocal art evolution and in defining the characteristic features of its main stages.

Practical significance. The material and results of this study can be used in further scientific research of the subject, as well as in the performance and music pedagogy praxis.

Keywords: *national cultural tradition, Chinese music culture, Chinese variety-vocal art, vocal performance, Beijing opera, foreign cultural influences.*

Надійшла до редколегії 12.04.2017 р.

■ УДК 784.011.26.03.071.2:792.7](477)“20”

С. Б. Манько, старший викладач, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків

ПОЛІСТИЛИСТИЧНІСТЬ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ПОЧАТКУ ХХІ СТ. (НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКИХ СУЧАСНИХ АРТИСТІВ)

Розглянуто різноманіття жанрів та стилістичних напрямів, що застосовуються у вітчизняному естрадному вокальному мистецтві на сучасному етапі. У музичній культурі України артисти естради використовують багатий спектр виражальних засобів, за допомогою яких утілюються певна потрібна стилістика чи комплекс з різних стилістичних напрямів, що нині є особливо популярним явищем у масовій аудиторії. Проаналізовано, які стилістичні напрями найпоширеніші у творчості українських артистів. На прикладі найвідоміших вітчизняних естрадних артистів доводиться, що поєднання різних стилістик характерне для сьогодення. Підкреслено, що полістилістика притаманна творчості багатьох вітчизняних естрадних артистів, адже сучасність потребує від виконавців яскравого та неординарного продукту, який формується за допомогою цікавих комбінацій із відомих стилів.

Ключові слова: *вокальне мистецтво естради, естрадні артисти, жанри естради, стильові напрями естради, полістилістика, масова аудиторія, виражальні засоби, манера виконання.*

С. Б. Манько, старший преподаватель, кандидат искусствоведения, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПОЛИСТИЛИСТИЧНОСТЬ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В НАЧАЛЕ ХХІ В. (НА ПРИМЕРЕ УКРАИНСКИХ СОВРЕМЕННЫХ АРТИСТОВ)

Рассматривается разнообразие жанров и стилистических направлений, которые используются в отечественном эстрадном вокальном искусстве на современном этапе. В музыкальной культуре Украины артисты эстрады используют широкий спектр средств выразительности, с помощью которых воплощается определенная необходимая стилистика или комплекс из разных стилистических направлений, что ныне является особенно популярным явлением у массовой аудитории. Проанализировано, какие стилистические направления самые распространенные в творчестве украинских артистов. На примере известных отечественных эстрадных артистов доказывается, что объединение разных стилистик характерно для современности. Подчеркивается, что полистилизация свойственна творчеству многих отечественных эстрадных артистов, поскольку сегодняшний день требует от исполнителей яркого и неординарного продукта, который формируется с помощью интересных комбинаций из известных стилей.

Ключевые слова: *вокальное искусство эстрады, эстрадные артисты, жанры эстрады, стилевые направления эстрады, полистилизация, массовая аудитория, средства выразительности, манера исполнения.*

S. B. Manko, Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

VOCAL POP ART POLISTYLISM OF THE EARLY 21ST CENTURY (THE CASE OF MODERN UKRAINIAN SINGERS)

The paper analyzes the diversity of genres and stylistic trends used in national vocal pop art today. In the music culture of Ukraine, the pop singers use a rich variety of expressive and stylistic means to realize a certain style or a complex of different stylistic features, which is a particularly popular trend among the mass audience now. The most popular trends in the works by popular Ukrainian singers are analyzed. Using the examples of the most famous national singers, the paper proves the typicality of combining different styles today. It is emphasized that the polistylism is a feature of the works by many national pop singers, because the modernity requires bright, extraordinary and innovative product by the singers, which is created by an interesting combination of the known styles.

Keywords: *vocal pop art, pop singers, pop genres, pop style trends, polistylism, mass audience, means of expressiveness, manner of performance.*

Постановка проблеми. У сучасному світі найпопулярнішим видом мистецтва для масової аудиторії є естрада. Її мова та засоби виразності найзрозуміліші широкому колу слухачів. Але оскільки сучасний вітчизняний глядач за допомогою засобів масової інформації, інтернету досить обізнаний з музичним світовим надбанням, то й на українську музику сьогодення покладаються великі сподівання, що наші артисти здатні створювати власний якісний цікавий продукт, який буде не гіршим іноземного. Тому актуальним питанням нині є вивчення стилів та їх комбінацій у творчості саме українських виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оскільки вітчизняна естрадна музика нині перебуває на етапі бурхливого розвитку, вона потребує постійного вивчення науковців. Отже, завдяки активному функціонуванню української естради на початку XXI ст. частішими стали і звернення дослідників до вивчення саме вітчизняної естради. Розглянемо праці науковців детальніше.

Так, ще на початку 2000 рр. дослідник О. В. Сапожник здійснив історичний екскурс з популярної естрадної української музики [6; 7]; у 2007 р. захистила дисертацію В. М. Тормахова, яку присвятила взаємопроникненню та синтезу української естрадної музики та фольклору [9]; у 2008 р. Н. В. Дрожжина вивчала вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради [3]; у 2010 р. О. Г. Шевченко досліджувала основи та проблематику української популярної музики 1920–1990 рр. [10]; у 2011 р. О. О. Грачова вивчала тенденції розвитку українського естрадного виконавства другої половини XX ст. [2]; у 2014 р. вийшла друком стаття В. М. Тормахової, у якій автор розглянула характерні ознаки української поп-музики кінця XX – початку XXI ст. [8]; у 2016 р. опублікована наукова стаття А. М. Бойко (вивчено творчість співачки Джамали) [1]; у 2017 р. захистили дисертаційні дослідження харківські вчені І. Ю. Яркіна (розгля-

нито вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk) [11]; Т. М. Рябуха (проаналізовано інтонаційні складові української пісенної естради) [5]. Розглянувши вищезазначені праці, підкреслимо, що науковці вивчають переважно певні окремі аспекти естрадної музики України. Усі перелічені публікації важливі для наукового осмислення сучасного естрадного простору України, але виникла нагальна необхідність проаналізувати саме стилістичну складову у творчості відомих українських артистів сучасного періоду.

Мета статті — дослідити вітчизняне естрадне вокальне мистецтво на сучасному етапі. Питання поєднання музичних естрадних жанрів, стилів та їх напрямів останнім часом набуло актуальності в музичному просторі України, оскільки світова музика постійно демонструє оригінальні приклади таких цікавих стильових симбіозів. Отже, необхідно проаналізувати проблематику використання полістилістики у творчості вітчизняних артистів, оскільки це явище характерне для музичної культури початку ХХІ ст. і є важливим для української культури загалом.

Вклад основного матеріалу дослідження. Майстерність володіння естрадним вокалом можна умовно поділити на декілька рівнів за складністю: легкий — може виконати будь-яка пересічна людина зі слухом (достатньо примітивні хіти без великого голосового діапазону); середній — інтерпретація композицій з діапазоном 1,5 октави, не надто технічною мелодикою; складний — володіння діапазоном не менше 2-х октав і певною стильовою вокальною манерою на високому рівні (джазовою, роковою, фольк-роковою чи будь-якою іншою); віртуозний — коли при великому діапазоні голосу артист технічно виконує композиції не лише в одному, а в багатьох стилістичних напрямках чи стильових манерах. Розглянемо творчість переважно вітчизняних артистів, котрі належать саме до 4 рівня, адже їх творчість насичена полістилістикою й вони є багатограничними у своїй професійній майстерності.

Дослідниця О. Г. Шевченко, вивчаючи популярну українську музику, відзначала, що вона має класифікацію жанрову й стильову. Серед основних жанрів вона назвала джаз, поп-музику, рок-музику, традиційну естрадну пісню та авторську (бардівську) й особливо підкреслила вплив фольклору на популярну вітчизняну музику [10, с. 8]. Звісно, кожен з вищезазначених жанрів має немало стильових напрямів та комбінацій.

Отже, естрадний вокал має широкий діапазон виражальних засобів, притаманний різним жанрам естрадної музики, а тим більше багатьом стильовим напрямкам. Розглянемо їх детальніше на прикладі сучасних вітчизняних виконавців.

Останнім часом як у світі загалом, так і в Україні надзвичайно популярним напрямом музики можна назвати «World Music». Науковець В. М. Тормахова вважає, що цей напрям виник як прояв глобалізації, у якому поєднується національна манера виконання з інофольклорною. Дослідниця стверджує: саме глобалізація в музиці сприяє «формуванню нових течій, що будуть поєднувати в собі естрадну музику (без поділу на джаз, рок- і поп-

музику) із фольклором народів світу» [9, с. 17–18]. Дійсно, у вітчизняній культурі існують декілька проектів, що колоритно й успішно застосовують напрям «World Music», поєднуючи різні стилі й манери голосу.

Найоригінальнішим проектом у цьому контексті можна вважати гурт «ОНУКА» (існує з 2013 р., а вже у 2017 р. став особливо популярним після яскравого виступу на сцені Євробачення в ролі гостей конкурсу), вокалісткою якого є Наталка Жижченко (котра сама під час виступів також грає на окарині, омнікорді, свірелі чи перкусійних інструментах). Цей гурт органічно поєднує як українські етнічні мотиви, так і сучасні ритми електронної музики. Навіть склад гурту є оригінальним для сучасних колективів, адже до нього входять бандура, барабан, клавішні, два тромбони й валторна, а іноді навіть трембіта, і це все в гармонічному поєднанні з електронними семплами. Прототипом гурту можна вважати гурт «Еніґма», котрий набув великої популярності у світі.

Також звертається до полістилістики та застосовує напрям «World Music» і Андрій Запорожець, котрий є солістом гурту «SunSay» (а раніше був учасником гурту «5'nizza»). У його творчості також відчувається поєднання різних стилів, а саме: фанку, хіп-хопу, реггі, дабстепу, року, соулу і, звичайно, фольку, адже етнічні мотиви надають колоритного звучання. У власній творчості напрям «World Music» застосовує і Дмитро Шуров з гурту «Піанобой».

Гурт «Бумбокс», також надзвичайно популярний серед молоді, застосовує у своєму доробку такі стилістики, як хіп-хоп, рок та фанк. Колектив «Тік» працює в стилістиці фольк-панку, панк-року, фольк-року.

Зазначимо, що саме стилістика фольк-року на сучасному етапі найчастіше популярна серед масової аудиторії. Наприклад, гурт «Гайдамаки» з Олександром Ярмолюю на чолі синтезує у власному доробку фольк-рок та реггі, ска та панк, а раніше творчість їх базувалася переважно на блюз-роковій основі. На фольк-рокові базуються й такі гурти, як «Вій» та «Мандри» (у творчості останніх полістилістика поєднує багато напрямів — від фольку та міського романсу до реггі та блюзу, року та французького шансону). Гурт «Гуцул Каліпсо» (соліст Богдан Федчук) також має широкий діапазон стилістичних напрямів, які варіюються в їх композиціях оригінально — від тріп-хопу та ска до буковинського фольку й реггі.

У своїй творчості артисти застосовують і джазову стилістику в комбінаціях з іншими стилями рок- чи поп-музики. Розглянемо її детальніше.

Імпровізаційність у естрадному вокалі, безумовно, важлива. Джаз неможливий без імпровізації, адже це постійний творчий процес, що виникає під час виконання твору. Інструменти в джазі (саксофон, труба, тромбон, кларнет та ін.) наділені особливою виразністю, це вплинуло на те, що співаки почали також відтворювати голосом найпоширеніші інструментальні прийоми. Отже, скет — це джазова імпровізація голосом, яка відтворюється з допомогою певних складів з метою імітації музичних інструментів.

Скетова імпровізаційна манера співу була започаткована в період формування стилю бі-боп у джазовій музиці, а інструментальне виконавство джазу стало підґрунтям для формування нового напрямку у вокальній техніці.

У скеті склади, з яких будуються фрази, не мають сенсових значень, але їх засобами створюється універсальна мова джазової імпровізації, яку добре відчують музиканти будь-якої країни.

Засновниками скет-імпровізації є плеяда яскравих виконавців джазу, котрі першими почали застосовувати у власній творчості означений прийом: Луї Армстронг, Елла Фіцджеральд, Сара Воен та ін. Нині доступні методики з джазової імпровізації російських (О. Степурки, А. Корягіної) та іноземних авторів (Б. Столоффа, Г. Гудмана, Дж. Мітчел та ін.), тому імпровізація дедалі більше привертає увагу артистів – як професіоналів, так і початківців.

Дослідник П. Корнев у статті, присвяченій скет-імпровізації, розглядаючи еволюцію вокальних стилів від складового, неімпровізованого співу до джазового скету, називає немало їх варіантів: фольклорно-примітивний; жартівливо-гротескний; інструментально-копіювальний; попередньо фіксований (вивчений); скет-інструменталістів (не вокалістів); вокально-груповий; спонтанно-імпровізаційний; скет, побудований на особливих прийомах (інтервальних стрибках); копіювання скету іншого вокаліста; віртуозний скет; скет-підголосок; скет, створений для виконання класичної музики в джазовій артикуляції [4, с. 78]. Отже, варіантів використання скет-імпровізації багато й артисти-професіонали (не лише в джазові) зазвичай у своїй творчості застосовують різновиди цього прийому більшою чи меншою мірою.

Скет часто використовується і в рок-музиці. Українські артисти не так широко застосовують означений прийом у власному доробку, хоча вестернізація, що охопила всі країни, вплинула й на творчість вітчизняних сучасних виконавців, котрі в окремих композиціях також упроваджують елементи скету. Український рок-виконавець Олег Скрипка ще в пісні «Весна прийде» (1997 р.) використав наспів зі складів «буй, буй, буй, бу, бу, бу, бу, бу, буй, буй», а в концертній практиці, як, до речі, й інший відомий лідер рок-гурту «Океан Ельзи» Святослав Вакарчук, особливо часто звертається до елементів скет-імпровізації, імітуючи гру якогось інструмента. Не можна сказати, що ці два артисти володіють довершеною манерою естрадного співу, але вони надзвичайно добре відчують музику: працюючи на концертах завжди з групою «наживо» як професійні музиканти, які, хоча й у своїй екстравагантній, дещо специфічній манері виконання, цікаво відтворюють голосом фрази, що нібито грає інструмент. Отже, володіння скет-імпровізацією підтверджує те, що ці рок-артисти відчують себе на сцені розкуто і вільно в професійному сенсі, вони глибоко «занурюються» в звучання колективу, що помітно на їх інструментальному баченні. Ці виконавці, як і інструменталісти, добре відчують оркестр і мають талант імпровізатора.

Безперечно, володіння технікою скет-імпровізації дозволяє артистові цікаво вибудовувати фрази, вільно варіюючи їх. Водночас, уміння імпрові-

зувати надає змоги втілювати виразніше мелодії авторських творів, інтерпретуючи їх дещо по-новому. Імпровізаційність надихає на виконання твору в оновлених «живих» версіях, які щоразу прочитуються ніби на новому диханні.

Співачка Джамала, здобувши вищу освіту з академічного вокалу, мріяла після закінчення консерваторії стажуватися в італійському театрі Ла Скала та присвятити себе оперній сцені, однак її творчий шлях успішно розпочався в ролі естрадної співачки з перемоги на конкурсі «Нова хвиля» в Юрмалі. Джамала опанувала і джазове вокальне мистецтво, адже ще з дитинства кримський аранжувальник Геннадій Асцатурян допоміг артистці закохатися в цей жанр, головню завдяки видатній джазовій співачці Еллі Фіцджеральд. Отже, Джамала використовує великий діапазон голосу й майстерно застосовує стилістики джазу, соулу, з широким діапазоном мелізматика, госпела, блюзу та «World Music». Виконуючи кримсько-татарські композиції (народні чи авторські), артистка демонструє гарну техніку, адже майстерно застосовує східний колорит (з великою кількістю півтонів та мугам).

Стиль «World Music» застосовують і виконавиці, котрі базуються на народній манері співу. Так, оригінальними проектами в цьому контексті є Катя Чілі (яка ще в 1997 р. в альбомі «Русалки in da house» поєднала давню українську пісню з ритмами техно) та Іларія. Ці виконавиці застосовують фолк-рок і фолк-поп стилістики. Співачки, як і Джамала, відзначаються великим діапазоном голосу в три октави та поєднанням народної й академічної манер співу із колоратурним звучанням верхнього регістра.

Можливо саме тому, що українські відомі артисти вдаються до сміливих творчих експериментів зі стилістикою, манерою та іміджем, особливої популярності набули телевізійні шоу: «Як дві краплі», «Зірка плюс зірка» та ін., адже на таких проєктах виконавці мають продемонструвати не просто власну манеру співу, а й спародіювати чужу та спробувати виконати твір, що відрізняється за стилістикою (особливо цікавим були виступи Надії Мейхер-Грановської, яку всі звикли бачити лише в колективі «ВІА Гра» достатньо однотипною співачкою, а на шоу «Як дві краплі» щоразу вона розкривалася по-іншому в різних стилях і образах, так само як і Ольга Полякова, Валерій Харчишин, Наталка Могилевська, Аліна Гросу та ін.). Завдяки таким телевізійним проєктам творчість відомих виконавців, безумовно, знаходить набагато більше прихильників, ніж до їх участі в проєкті.

Висновки. Кожна стилістика має певні переваги та недоліки, але професійні естрадні виконавці володіють декількома стилістичними напрямками й манерами, які водночас мають немалий діапазон виражальних засобів. Надзвичайно яскравими прикладами є гурти «ОНУКА», «SunSay», «Мандри», співачки Джамала, Іларія та багато інших яскравих виконавців.

І хоча для української культури різні стилістичні напрями та скет-імпровізація зовсім не є споконвічно рідним явищем, багато вітчизняних артистів розширюють виражальні засоби у власних композиціях, звертаючись до нових стильових прийомів, зокрема до скету, збагачуючи свою

творчість, поєднують їх, варіюючи в різних комбінаціях, це зумовлює полістилістичність їхнього доробку, а нині такі поєднання, якщо там є і фольк-стилістика, прийнято називати «World Music». Сучасний час потребує від артистів яскравого, новаторського та неординарного продукту. Такі незвичні стилістичні комбінації допомагають молодим виконавцям знайти своє місце на музичному олімпі й зацікавити масового глядача незвичним полістилістичним звучанням, що є особливо популярним явищем у музичній культурі, як світовій, так і українській.

Перспективами подальших досліджень є ґрунтовніше вивчення та аналіз виконавської манери в різних стилістичних напрямках рок-музики на прикладі відомих сучасних вітчизняних виконавців.

Список використаних джерел

1. Бойко А. М. Джамала як представник співочої культури сучасної України / А. М. Бойко // *Культура України* / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Вип. 53. — Харків, 2016. — С. 107–115.
2. Грачова О. О. Українське естрадне виконавство другої половини ХХ століття (тенденції розвитку) / О. О. Грачова // *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. — 2011. — Вип. 25. — С. 17–23.
3. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Н. В. Дрожжина ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2008. — 16 с.
4. Корнев П. К. О вокальной импровизации в джазе: становление скэта / П. К. Корнев // *Вестник СПбГУКИ*. — СПб, 2013. — № 3 (16). — С. 75–78.
5. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво / Тамара Миколаївна Рябуха ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського — Харків, 2017. — 203 с.
6. Сапожник О. В. Популярна естрадна музика в Україні : історичний екскурс / О. В. Сапожник // *Мистецтво та освіта*. — 2003. — № 4. — С. 11–13.
7. Сапожник О. В. Сучасна популярна естрадна музика / О. В. Сапожник. — Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2000. — 64 с.
8. Тормахова В. М. Характерні риси української поп-музики кінця ХХ-початку ХХІ століть / В. М. Тормахова [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://ir.kneu.edu.ua:8080/bitstream/2010/3803/1/165-172.pdf>. — Назва з екрана.
9. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. / Вероніка Миколаївна Тормахова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2007. — 17 с.
10. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / О. Г. Шевченко; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — Київ, 2010. — 20 с.
11. Яркіна І. Ю. Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — муз. мистецтво

/ I. Ю. Яркіна ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2016. — 20 с.

References

1. Boiko A. M. Jamala yak predstavnyk spivochoi kultury suchasnoi Ukrainy / A. M. Boiko // *Kultura Ukrainy / Kharkiv. derzh. akad. kultury ; za zah. red. V. M. Sheika.* — Vyp. 53. — Kharkiv, 2016. — S. 107–115.
2. Hrachova O. O. Ukrainske estradne vykonavstvo druhoi polovyny XX stolittia (tendentsii rozvytku) / O. O. Hrachova // *Visnyk KNUKiM. Seriiia : Mystetstvoznavstvo.* — 2011. — Vyp. 25. — S. 17–23.
3. Drozhzhyna N. V. Vokalne vykonavstvo v systemi muzychnoho mystetstva estrady: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 — muz. mystetstvo / N. V. Drozhzhyna ; Kharkiv. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv, 2008. — 16 s.
4. Kornev P. K. O vokalnoy improvizatsii v dzhazze: stanovlenie sketa / P. K. Kornev // *Vestnik SPbGUKI.* — SPb, 2013. — № 3 (16). — S. 75–78.
5. Riabukha T. M. Vytoky ta intonatsiini skladovi ukrainskoi pisennoi estrady : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 — muz. mystetstvo / Tamara Mykolaivna Riabukha ; Kharkiv. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho — Kharkiv, 2017. — 203 s.
6. Sapozhnik O. V. Populiarna estradna muzyka v Ukraini : istorychnyi ekskurs / O. V. Sapozhnik // *Mystetstvo ta osvita.* — 2003. — № 4. — S. 11–13.
7. Sapozhnik O. V. Suchasna populiarna estradna muzyka / O. V. Sapozhnik. — Kyiv : Derzhavna akademiia kerivnykh kadrov kultury i mystetstv, 2000. — 64 s.
8. Tormakhova V. M. Kharakterni rysy ukrainskoi pop-muzyky kintsia XX-pochatku XXI stolit / V. M. Tormakhova [Elektronnyi resurs]. — Rezhym dostupu : <http://ir.kneu.edu.ua:8080/bitstream/2010/3803/1/165-172.pdf>. — Nazva z ekrana.
9. Tormakhova V. M. Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntez : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. / Veronika Mykolaivna Tormakhova ; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. — Kyiv, 2007. — 17 s.
10. Shevchenko O. H. Ukrainska populiarna muzyka: vytoky ta problematyka (1920–1990 rr.) : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva / O. H. Shevchenko; Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. — Kyiv, 2010. — 20 s.
11. Yarkina I. Yu. Vokalno-instrumentalni ansambl u styli funk : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 — muz. mystetstvo / I. Yu. Yarkina ; Kharkiv. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. — Kharkiv, 2016. — 20 s.

UDC 784.011.26.03.071.2:792.7](477)“20”

S. B. Manko, Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

lanarich@ukr.net

VOCAL POP ART POLISTYLISTM OF THE EARLY 21ST CENTURY (THE CASE OF MODERN UKRAINIAN SINGERS)

The aim of the paper is to study the national vocal pop art at its present stage. In particular, it analyzes the issues of polistylistm used in the national singers' works since this phenomenon is quite typical for the music culture of the 21st century and important for the Ukrainian culture in general.

Research methodology. The paper considers these issues using the methods of analysis and synthesis. Since the modern pop music has various types of stylistic complexity, the singers' works are analyzed in the comparative perspective.

Results. The paper analyzes the diversity of genres and stylistic trends used in national vocal pop art today. In the music culture of Ukraine, the pop singers use a rich variety of expressive and stylistic means to realize a certain style or a complex of different stylistic features, which is a particularly popular trend among the mass audience now. The most popular trends in the works by popular Ukrainian singers are analyzed. Using the examples of the most famous national singers, the paper proves the typicality of combining different styles today. It is emphasized that the polistylistm is a feature of the works by many national pop singers, because the modernity requires bright, extraordinary and innovative product by the singers, which is created by an interesting combination of the known styles. Such unusual stylistic combinations help young singers to find their place in the music Olympus and attract the mass audience with unusual polistylistic sound.

Novelty. The paper provides an attempt to analyze the way of the polistylistm embodiment in the works by the national singers and the ways of contributing to its dissemination nowadays due to the variety of styles filling up the vocal pop art now and their sometimes unexpected combinations.

The practical significance. The information in this paper can be useful for vocal teachers and pop singers since the continuous development of modern Ukrainian pop music needs further research to understand its future trends.

Keywords: *vocal pop art, pop singers, pop genres, pop style trends, polistylistm, mass audience, means of expressiveness, manner of performance.*

Надійшла до редколегії 12.04.2017 р.

Правила оформлення авторських оригіналів для наукових збірників та умови їх опублікування

Статті, які подаються до публікації в збірнику, готуються автором у двох форматах: надрукований на принтері текст та текстовий файл на електронному носіїві (USB-накопичувач «флешка»).

Зміст має відповідати профілю збірника. Обсяг статті зі списком літератури має становити 0,5 друк. арк., тобто 12 стор. тексту, надрукованого через 1,5 інтервали на аркушах стандартного (A4) формату.

Рукопис українською мовою подається в 1 примірнику, надрукованому на білому папері з однієї сторони аркуша (формат A4).

Розмір шрифту (кегель) — 14. Шрифт «Times». Береги по 25 мм.

Таблиці, графіки, формули, ілюстрації тощо виконуються у форматі сторінки A5 (бажано в графічних форматах).

На першій сторінці статті зазначаються індекс УДК (по лівому краю), ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю), науковий ступінь, учене звання, посада, повна назва організації, де працює автор, місто, *e-mail* адреса, бажано номер *orcid*. На наступних рядках — назва статті; анотація, ключові слова *українською* мовою. Далі зазначити всі відомості про автора, назву статті, анотацію й ключові слова *російською та англійською мовами* (анотації — не менше 50 слів, 600–800 знаків, ключові слова — не менше 3 і не більше 10).

Основний текст статті повинен мати такі необхідні елементи: постановка проблеми, аналіз останніх досліджень та публікацій, мета статті, виклад основного матеріалу дослідження, висновки, перспективи подальших досліджень. Заголовки підрозділів статті виділяються жирним шрифтом. Після назви підрозділу статті ставиться крапка і продовжується текст самої статті.

Список використаних джерел виконується мовою оригіналу **в алфавітному порядку**, має наскрізну нумерацію. Подається транслітерація українських і російських джерел латиницею.

З нової сторінки — **резюме статті англійською мовою** (обсяг — 250 слів або 1600–1700 знаків).

Статті підлягають редагуванню. На кожную статтю має бути **рецензія**.

Рукопис авторові не повертається.

Умови опублікування платні. Якщо автор не дотримуватиме хоча б одного правила оформлення, стаття не публікуватиметься.

ISSN 2410-5325



Наукове видання
Scientific edition

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ
CULTURE OF UKRAINE

Серія: Мистецтвознавство
Series: Art Criticism

Збірник наукових праць
Scientific Papers

За загальною редакцією В. М. Шейка
Editor-in-Chief V. Sheiko

Засновано в 1993 р.
Founded in 1993.

Випуск 57
Issue 57

Редактори:
Л. Ф. Торбовська
А. А. Троян

Комп'ютерна верстка
І. Г. Колесник

Дизайн обкладинки
І. Р. Акмен

Підписано до друку 14.06.2017 р. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк. ризограф.
Ум. друк. арк. 14,07. Обл.-вид. арк. 14,25. Тираж 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
Друкарня ТОВ «ТІМ ПАБЛІШ ГРУП»
Україна, 61124, м. Харків, пр. Гагаріна, 129