

Міністерство культури України

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Кафедра історії української та зарубіжної музики

*Аспекти
історичного музикознавства*

Випуск XII

Збірник наукових статей

Харків
2018

Ministry of Culture of Ukraine

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

History of Ukrainian and foreign music department

*Aspects
of the historical musicology*

Issue XII

Collection of research papers

**Kharkiv
2018**

Министерство культуры Украины

Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского

Кафедра истории украинской и зарубежной музыки

*Аспекты
исторического музыкознания*

Выпуск XII

Сборник научных статей

Харьков
2018

УДК 78.03
ББК 85
А 90

Рекомендовано до друку
Вченою радою Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського

(Протокол № 11 від 27 червня 2018 року)

Видання індексується базами даних Google Scholar, Бібліометрика української науки, ELIBRARY.ru (РІНЦ), реферується та відображається у загальнодержавній реферативній базі даних «Україна наукова» [<http://www.nbu.gov.ua/db/ref.html>]

Редакційна колегія:

- ВЕРКІНА Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (*голова*)
- ДРАЧ І. С. – доктор мистецтвознавства, професор
- ШАПОВАЛОВА Л. В. – доктор мистецтвознавства, професор
- ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – доктор мистецтвознавства, професор
- ГРЕБЕНЮК Н. Є. – доктор мистецтвознавства, професор
- ЧЕРКАШИНА-ГУБА-РЕНКО М. Р. – доктор мистецтвознавства, професор
- BEDNAREK WIESIAW – dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy (Polska) [*Беднарек В'єслав* – доктор хабілітований, професор вокально-акторської кафедри Музичної академії ім. Ф. Нововейського у Бидгощі (Польща)]
- LOOS HELMUT – prof., dr., Leipzig (Deutschland) [*Лоос Хельмут* – професор, доктор, Лейпциг; Почесний член Товариства німецької музичної культури в Південно-Східній Європі, Мюнхен (Німеччина)]

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

А 90 **Аспекти історичного музикознавства** : зб. наук. ст. Вип. XII / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. — Харків, 2018. — 180 с.

Сучасний розвиток та індивідуальні інтерпретації знайшла в пропонованому збірнику завжди актуальна тема мистецтва сцени: історичного становлення опери, оперної драматургії та режисури, інструментального театру – симфонії, її виконавців та слухачів, майстерності виконавця – актора і співака – та, взагалі, особистості художника-творця.

Видання адресоване науковцям в сфері музики й театру, викладачам, аспірантам, студентам музично-театральних спеціальностей, може бути цікавим шанувальникам опери і сценічного мистецтва.

ББК 85









ISSN 2519-4143

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2018










ЗМІСТ

СОДЕРЖАНИЕ
TABLE OF CONTENTS

 Зміст ■ Содержание ■ Table of contents	5
ТЕАТР, СИМФОНІЯ, АКТОР & ТЕАТР, СИМФОНІЯ, АКТЁР THEATRE, SYMPHONY, ACTOR	
 Энська Е. Ю. «Опера с самого начала тяготела к зрелищности», или Хореографические сцены в «больших» операх Ф. Галеви ■ Енська О. Ю. «Опера з самого початку тяжіла до видовищності», або Хореографічні сцени у «великих» операх Ф. Галеві ■ <i>Enskaya Olena</i>. “Opera from the very beginning tended towards entertainment” or Choreographic scenes in “big” operas by F. Halevy	7
 Сердюк О. В. Особливості формування поглядів К. Шимановського на театральну естетику ■ Сердюк А. В. Особенности формирования взглядов К. Шимановского на театральную эстетику ■ <i>Serdiyuk, Oleksandr</i>. Features of forming the views of K. Szymanowski on the theatrical aesthetics	23
 Мовчан В. А. Либретто оперы Ж. Массне «Сафо» и его литературный первоисточник ■ Мовчан В. О. Лібретто опери Ж. Массне «Сафо» та його літературне першоджерело ■ <i>Movchan Vira</i>. The libretto of the opera «Sapho» by G. Massenet and the literary source of it	45
 Панасюк В. Ю. «Постой, не гони лошадей...»: про особливості функціонування тварин у спектаклях оперного театру ■ <i>Panasjuk V. Yu</i>. «Постой, не гони лошадей...»: об особенностях функционирования животных в спектаклях оперного театра ■ <i>Panasjuk Valeriy</i>. «Постой, не гони лошадей...»: peculiarities of animals' functioning in opera performances	59
 Янко Ю. В. Музыка для симфонического оркестра: путь в будущее ■ Янко Ю. В. Музыка для симфонічного оркестру: шлях до майбутнього ■ <i>Yanko Yuriy</i>. Music for Symphonic Orchestra: way to the future	76
 Савченко Т. С. Рисы оркестрового стилю Д. Л. Клебанова ■ Савченко А. С. Черты оркестрового стиля Д. Л. Клебанова ■ <i>Savchenko Hanna</i>. Features of D. L. Klebanov's orchestra style	91
 Зуев С. П. Кинематографический образ наивного художника ■ Зуев С. П. Кінематографічний образ наївного художника ■ <i>Zuiev Serhiy</i>. Cinematographic image of a naive painter	102



 Шукина Ю. П. «Дійсний творець як ретранслятор вищих енергій залишається серед пересічних людей самотнім...» (Особенности втілення образу Лучицької Валентиною Чистяковою у відображенні критики ХХ та ХХІ ст.) ■ <i>Шукина Ю. П. «Истинный творец как ретранслятор высших энергий остаётся среди рядовых людей одиноким...» (Особенности воплощения образа Лучицкой Валентиной Чистяковой в отображении критики ХХ и ХХІ ст.)</i> ■ <i>Shchukina Yuliya. "A true creator as a retranslator of higher energies remains lonely among ordinary peoples..." (Specific features of the embodiment of Luchytska's character by the actress Valentyna Chistiakova as it reflected in critical reviews of the 20th and 21st centuries)</i>	117
 Гринік Т. А. Духовні цінності рідної мови. Актори і режисери (викладачі та студенти) як носії зразкових стилів у всіх видах мовлення, у житті та на сцені ■ <i>Гриник Т. А. Духовные ценности родного языка. Актёры и режиссёры (преподаватели и студенты) как носители образцовых стилей во всех видах речи, в жизни и на сцене</i> ■ <i>Grinik Tetiana. Spiritual values of the native language. Actors and directors (teachers and students) as the native-speakers of exemplary language style in all types of speech, in life and on a stage</i>	130
 Старикова Е. П. Создание вокально-сценического образа в оперном жанре (на примере партии Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата») ■ <i>Старикова О. П. Створення вокально-сценічного образу в оперному жанрі (на прикладі партії Віолетти з опери Дж. Верді «Травиата»)</i> ■ <i>Starykova Olena. Creation of a vocal and stage image in opera (based on Violetta's vocal part from Verdi's opera "La Traviata")</i>	144
 Лю Нин. Исполнительская рефлексия как творческий диалог певца и композитора (на материале вокальной поэмы «Отчалившая Русь» Г. Свиридова) ■ <i>Лю Нин. Виконавська рефлексія як творчий діалог співака та композитора (на матеріалі вокальної поеми «Русь, що відчаліла» Г. Свиридова)</i> ■ <i>Liu Ning. Performer's reflection as a dialogue between a singer and a composer (based on the vocal poem "Rus' that sailed away" by G. Sviridov)</i>	158
 Про авторів	175
 Об авторах	177
 About authors	179



ТЕАТР, СИМФОНІЯ, АКТОР
ТЕАТР, СИМФОНІЯ, АКТЁР
THEATRE, SYMPHONY, ACTOR

УДК 792.8 : 782.1 (44) «18»

Энская Е. Ю.

Сумской государственный университет имени А. С. Макаренко

**«Опера с самого начала тяготела к зрелищности», или
Хореографические сцены в «больших» операх Ф. Галеви**

АННОТАЦИЯ

Энская Е. Ю. «Опера с самого начала тяготела к зрелищности», или **Хореографические сцены в «больших» операх Ф. Галеви** ■ На примере творчества Ф. Галеви исследуется развитие балетной традиции во французской опере XIX в. На основании анализа четырёх «больших» опер композитора определяется место танцевальных номеров в композиции конкретного произведения, их драматургическое значение. Обращается внимание на обусловленность каждой из хореографических сцен развитием сюжета и необходимостью воссоздания культурно-исторической эпохи. Подчёркивается функциональная неоднозначность ряда номеров.

В «Жидовке» анализируются «Вальс» (I акт), «Пантомима и балет» (III акт), которые воссоздают картины быта XV в., а также создают необходимый контраст следующим за ними номерам. В «Гвидо и Жиневре» внимание акцентируется на узловых драматургических функции «Дивертисмента» (I акт) и неоднозначной роли «Фолии» (II акт), подчёркивается их связь с давними традициями. В «Королеве Кипра» балетные номера рассматриваются как средство воссоздания историко-бытового плана. В «Карле VI» анализируется «Балет» (II акт), скрытый смысл которого носит разоблачительный характер.

■ **Ключевые слова:** Ф. Галеви, «большая» опера, балет, пантомима, хореографическая сцена, оперная драматургия.



АНОТАЦІЯ

Енська О. Ю. «Опера з самого початку тяжіла до видовищності», або Хореографічні сцени у «великих» операх Ф. Галеві ■ На прикладі творчості Ф. Галеві досліджується розвиток балетної традиції у французькій опері XIX ст. На основі аналізу чотирьох «великих» опер композитора визначається місце танцювальних номерів у композиції конкретного твору, їх драматургічне значення. Звертається увага на обумовленість кожної хореографічної сцени розвитком сюжету і необхідністю відтворення культурно-історичної епохи. Підкреслено функціональну неоднозначність ряду номерів.

У «Жидовці» аналізуються «Вальс» (I акт), «Пантоміма і балет» (III акт), які відтворюють картини побуту XV ст., а також створюють необхідний контраст наступним номерам. У «Гвідо та Жиневрі» увага акцентується на вузловій драматургічній функції «Дивертисменту» (I акт) і неоднозначній ролі «Фолії» (II акт), підкреслено їх зв'язок з давніми традиціями. У «Королеві Кіпру» балетні номери розглянуто як засіб відтворення історико-побутового плану. У «Карлі VI» аналізується «Балет» (II акт), прихований зміст якого має викривальний характер.

■ **Ключові слова:** Ф. Галеві, «велика» опера, балет, пантоміма, хореографічна сцена, оперна драматургія.

ABSTRACT

Enska Olena ■ “Opera from the very beginning tended towards entertainment” or Choreographic scenes in “big” operas by F. Halevy

Background. The opera house has been the object of scientific research for a long time. Today it still draws attention of art critics. The constant evolution of the musical and scenic genre, new authors appearance and forgotten names revival remain the research process steady and sustained. Modern scientists explore an opera of past and present, make a collage about contemporary staging and performing. However, today there are issues we need to delve into at greater depth. One of them is associated with the opera choreographic component.

Objectives. The article objective is researching of dramatic function of choreographic scenes in French “grand” opera of 19th century basing on the works of F. Halevy, who is a vivid representative of French music theatre and an author of more than thirty scenical works. A number of fundamental works of foreign



authors (Hallmann D., Jordan R., Prioron-Pinelli B.) is dedicated to this composer, but they doesn't study the problem of this article.

Methods. To determine features of the choreographic tradition in France musical theatre, the author used a comparative method. Standard methods of musicology, such as the compositional-dramaturgic analysis, genre-stylistic and intonation ones, were used during working with score.

Results. The research of a ballet role in the French opera showed that this choreographic tradition had a long history. A dance as an obligatory component of a theatre performance existed at an early stage of the opera genre evolution. It firmly took its place in the opera due to the activities of J.-B. Lully and J.-P. Rameau.

In Romanticism period the tradition of including ballet scenes in the opera was not only preserved, but also developed further. The ballet became an important component of the "big" opera. Its including to a performance was demanded by Grand-Opera theatre. To preserve the dramatic line, composers were introducing choreographic scenes into an opera plot under various pretexts. In entire, dance scenes were performing a decorative function.

During evolution of the "big" historical opera genre in 19th century, dancing numbers began to be used for reconstruction of the historical and cultural atmosphere. Realistic representation of the historical period, local coloring, uniqueness of national culture became the main aim of the creators of musical performances.

In the operas by F. Halevy the choreographic scenes perform various functions. The picture of a national holiday on the occasion of the emperor's arrival is shown in the first act of the historical opera "La Juive". There is "Waltz" among its numbers. It consists of several dances of different character. Music is close to folk patterns that maintain custom of the past. This scene carries out the important function of historical household picture. The large scale of realistic sketches of the holiday point out the importance of the action happening on the stage. Besides this, the picture is located before the dramatic final. The contrast of these two scenes strengthens psychological impact of the latter.

To convey the atmosphere of the holiday, the choreographic numbers accompany the grandiose scene of the feast in the 3rd act. There are the pantomime and the ballet here. The first of them tells about the fight of Knights with Saracens and the girls liberation from captivity (the knight theme was especially popular in the Romanticism epoch). Music brightly embodies all actions of performers. The ballet that follows the pantomime is a chain of various nature dances. Contrasts of



images are emphasized by the ways of musical expressiveness. The pantomime and the ballet execute the traditional decorative function in the opera and also the life features of the royal court is shown with their help. These scenes are placed right prior to the act final, so they create a great contrast, which enhances the psychological impact on a public.

Composer's creative approach to using of choreographic scenes distinguishes the "big" opera "Guido et Ginevra". Typical for an opera a masquerade (the 1st act) and a wedding divertissement (the 2nd act) not only reproduce cultural traditions, but also are the important dramaturgic points. The dance "Pas de la Folie" (the second part of the divertissement) is singled out. Folia is known as the patroness of carnivals; she is unpredictable, as well as Fortuna. Folia who appeared in front of newly-married becomes the harbinger of an unexpected disaster. This scene performs an subtext function. In addition to the divertissement, there is the virtuoso ballet aria in the opera, which leads to a tragic culmination – the death of the bride. Such contrast between the holiday and the tragedy made a strong impression on the public.

There is a set of choreographic numbers in "La Reine de Chypre", typical for the "big" opera: two "Choeur Dance" (wedding divertissement), two "Air de Ballet". They are introduced to recreate the historical and household atmosphere.

Choreographic scenes in the historical opera "Charles VI" carry an ambiguous meaning. The ballet from the second act consists of "La Pavanne", "La Mascarade", "La Bourree". The picture "La Mascarade" not only conveys the character of amusement, but it has the hidden sense: the queen's care about the sick king and prosperity of the state is only a mask of virtue, under which the insidiousness hides.

Conclusions. The analysis of a number of operas by F. Halevy shows that the composer widely uses traditional ballet forms. However, the old theatrical tradition is shown in each work by the composer in own way. The ballet, continuing to fulfill its original entertaining function, began to combine important dramaturgic tasks of the particular composition: choreographic scenes are a zone of events character transformation, they contain the hidden meaning of the events that occur, foretell their unexpected turn, increase the psychological contrast.

■ **Key words:** F. Halevy, "big" opera, ballet, pantomime, choreographic scene, dramaturgy of opera.



Постановка проблемы. Оперный театр – сфера искусства, которая в течение долгих десятилетий является объектом научных исследований. Постоянное обновление и развитие жанра оперы, соединившего в себе различные виды искусства, разнообразие постановок с использованием современных технических возможностей, открытие новых имен и возрождение забытых – всё это делает исследовательский процесс непрерывным и многовекторным.

Анализ последних исследований. Опере посвящено множество монографических работ, статей, диссертационных исследований, написанных в XX столетии и начале XXI века. Украинское опероведение представлено именами музыковедов разных поколений, среди них – И. Беленкова, Г. Ганзбург, Т. Гнатив, В. Даньшина (Артемьева), И. Драч, А. Ефименко, В. Жаркова, Е. Зинькевич, И. Иванова, Г. Исакханов, Е. Корчевая, Е. Сакало, О. Соломонова, А. Стахевич, А. Чапалов и другие. Многие страницы летописи оперы принадлежат М. Черкашиной, в научных трудах которой музыкальному театру отведено самое почётное место.

В современных научных разработках авторы с разных позиций исследуют оперу прошлых эпох и настоящего времени, затрагивают аспекты постановочной практики и исполнительства. Несмотря на многообразие поднятых проблем, по-прежнему остаются вопросы, требующие более детального изучения. Один из них связан с хореографическим компонентом оперы, степень значимости которого менялась на протяжении веков и зависела от многих факторов, включая эпоху, национальную школу, жанр и индивидуальность автора.

Целью статьи является исследование драматургической функции хореографических номеров во французской «большой» опере XIX в., которые традиционно входили в оперное «меню». В качестве материала выбраны сочинения Фроманталя Галеви, одного из ведущих представителей французского музыкального театра, автора более тридцати музыкально-сценических произведений. Творчеству этого композитора посвящен ряд фундаментальных работ и статей зарубеж-



ных авторов (Д. Холман, Р. Жорден, Б. Приорон-Пинелли, О. Бара, Г. Бекер, К. Галлан, Ф. Клодон), однако проблема, поднятая в данной статье, в них не рассматривается.

Изложение основного материала. Начиная с раннего периода развития французской оперы, балет, как известно из истории музыки, являлся непременным атрибутом театрального действия. Об укоренении этой традиции в своё время позаботились Ж.-Б. Люлли, создавший лирическую трагедию, оперу-балет и большое количество гибридных жанров, а следом за ним – Ж.-Ф. Рамо. Проходя сквозь толщу веков, опера видоизменялась, трансформировалась, но не утратила того, что некогда так увлекало зрителей – танцевальные сцены. XIX век, вопреки стремлению перекроить художественное наследие прошлого, не только сохранил благосклонность к балетным вставкам в спектаклях, но и способствовал обновлению и развитию устоявшейся традиции. Особенно это касалось жанра «большой» оперы: произведения, создававшиеся для Королевской академии музыки, непременно должны были включать в себя хореографические номера. Последние тем или иным образом вплетались в сюжетную канву и в процессе развития жанра стали занимать свою ячейку в общей драматургии спектакля; в каждом сочинении они выполняли свои функции, которые не всегда совпадали с традиционным представлением о роли танца. Как именно композиторы могли использовать ресурсы музыкальной пластики, рассмотрим на примере нескольких пятиактных опер Ф. Галеви.

Первой «большой» оперой композитора была «Жидовка» (1835), созданная по либретто Э. Скриба. К этому времени за плечами Галеви был уже значительный опыт работы в музыкально-сценических жанрах: восемь успешно поставленных опер, трёхактный балет «Манон Леско» и пятиактная опера-балет «Искушение».

Следуя установившейся традиции, которая обеспечивала зрелищность спектакля, а также стремясь придать произведению историческую достоверность, авторы «Жидовки» ввели в произведение ряд хореографических номеров и эпизодов, в которых воссоздавались картины быта эпохи Средневековья. Так, в первом акте показана масштабная сцена всенародного праздника по случаю прибытия импе-



ратора. В состав её композиции входят хоры «Поскорей, время ведь несётся» (№ 4) и «Ах, вкусное вино» (№ 5), а также «Вальс» (№ 6). Авторы должны были показать на сцене то, без чего не обходилось ни одно массовое мероприятие – вино, игры, танцы. В первом из номеров передается возбуждённое состояние народа, с нетерпением ожидающего праздника; во втором – праздник Бахуса в самом его разгаре (хор дополняется небольшой театрализацией – женщины пытаются разнять двух пьяниц, поссорившихся из-за стакана вина); третий номер – это танцевальная сцена.

«Вальс», под звуки которого народ веселится, представляет собой цепочку разнохарактерных танцев, объединённых одним размером (3/4), а также периодически повторяющейся (по принципу рондо) начальной темой. Музыка, несмотря на название номера, более подходящее XIX веку, приближена к народным образцам, хранящим в себе традиции прошлого. Её народно-бытовой характер подчёркнут простотой и некоторой угловатостью мелодического рисунка, иногда нарочито грубоватыми, смещающимися с сильных долей тактов акцентами, в некоторых случаях – нарушением квадратной структуры, а также имитацией звучания народных инструментов (повторяющиеся в басу чистые квинты). Эта музыкальная стилизация стала средством воплощения духа прошлых столетий.

Сцена вальса в драматургии «Жидовки» выполняет функцию, связанную с прорисовкой историко-бытового плана. Её масштабность и реалистичность подчёркивают художественную значимость происходящего действия, переводят последнее из второстепенного (фонового) ряда в первостепенный (характеристика коллективного действующего лица). Кроме этого, картина праздника, создавая контраст драматическому финалу (столкновение христиан и иудеев), усиливает психологическое воздействие последнего.

Значительны по объёму хореографические номера третьего акта. По сюжету, в честь победы принца Леопольда в Констанце объявлен праздник. Он начинается грандиозным пиром (№ 16), после чего следует театральное представление – пантомима и балет (№ 17). Мажордом сообщает гостям, что по велению императора перед ними будет разыграна сказка о приключениях рыцарей в заколдованном замке.



Незатейливый сюжет миниатюрного спектакля, в котором прославляется рыцарский дух, соответствует общему настроению. Функция выразительности в этом номере равномерно распределена между пластикой и музыкой, которая в своей изобразительности чётко следует содержанию текстовых ремарок. Сначала на условную сцену выходят рыцари. Музыкальное сопровождение маленького шествия по своему характеру весьма далеко от рыцарской героики: начало темы с короткого форшлага, наличие в ней междутактовых синкоп, резкие динамические контрасты, которые неожиданной сменой *p* на *ff* создают эффект «неуклюжего выпячивания» конца фраз, *staccatissimo* у деревянных духовых и струнных инструментов в сочетании с *pizzicato* контрабасов – всё это подчеркивает нарочитую условность, театральность происходящего. Далее один из рыцарей трубит в рог; на башне замка показывается карлик, который отвечает на вызов таким же сигналом. Появление каждого из персонажей отмечено в музыке (сигналы труб в тональностях *A-Dur* и *D-Dur*). Унисонное звучание суровой маршевой темы в нижнем регистре сопровождает появление на стене крепости грозного сарацина. Увидев воина, рыцари некоторое время совещаются, а затем решают силой овладеть замком; принеся клятву, они бросаются в бой (в музыке имитируются удары сабель и шпаг); карлик повержен; пленницы выходят из заколдованного замка.

Сразу после пантомимы начинается балет (цепочка разнохарактерных номеров напоминает танцевальные дивертисменты, столь популярные в барочном прошлом). Первый из танцев обозначен как *Andantino con grazia*. Изящная тема с пикантными акцентами на последних долях каждой из двутактовых фраз звучит у солирующего гобоя в сопровождении мягкого *pizzicato* струнных. Далее вариации на эту тему исполняет флейта. Второй танец – *Allegretto non troppo* – с прихотливым синкопированным ритмом, частыми акцентами, динамическими контрастами, плотной оркестровой фактурой – отличается решительным характером. Постановку этих двух танцев можно представить как женское и мужское *entrées*.

На смену им приходит характерный танец с активным движением оркестровых голосов и остиной ритмической формулой в сопровождении, которая, подобно сжимаемой пружине, накапливает энер-



гию, чтобы высвободить её в вихре следующего танца. Новое звено хореографической цепочки – *Allegretto* – усиливает эмоциональное напряжение танцующих. Стремительный разбег мелодии восьмыми при размере 6/8, чувство лёгкости, создаваемое короткими форшлагами и штрихом *staccato*, приглушённость звучания, лишь иногда нарушаемая динамическими всплесками, тембровое сочетание деревянных духовых и струнной группы – всё это создает непрерывность головокружительного движения и впечатление полётности. Танцевальный вихрь сменяет грациозное соло флейты на фоне стройных гармонических вертикалей, которые исполняются приемом *pizzicato*. Следующий за этим небольшой сольный танец подводит к финальному *Allegro marziale e vivo*. Исполняемое всем оркестром, энергичное, на кульминационном подъёме, оно становится блестящим завершением балетной сюиты.

Пантомима и балет выполняют в третьем акте ставшую традиционной декоративную функцию. Их введение было обусловлено необходимостью воссоздать на сцене атмосферу Средневековья, которое в XIX веке ассоциировалось не только с войнами, но и грандиозными пирами, пышными празднествами, шествиями, рыцарскими турнирами. Всё это представлено в «Жидовке» в качестве историко-бытового плана; здесь имеет место даже рыцарский турнир (пусть и разыгранный как наивный спектакль).

В драматургическом отношении упомянутые выше хореографические сцены выполняют свою роль – они приостанавливают развитие событий, переключая внимание на внешнюю сторону жизни средневекового общества. В то же время, контраст между балетом и драматическим финалом III акта, на который ложится основная нагрузка в развитии конфликта, усиливает психологическое воздействие заключительной сцены (в последней неожиданно вскрывается страшная правда: принц Леопольд, которого чествует весь народ как победителя гуситов, имел связь с иудейкой, и, по законам христианства, они вместе должны пойти на костер).

Второй «большой» оперой Ф. Галеви стала пятиактная «Гвидо и Жиневра», написанная на либретто Э. Скриба (1838). Действие происходит во Флоренции в 1452 году. Скульптор Гвидо и Жиневра тайно



влюблены друг в друга. Но Козимо Медичи выдает дочь Жиневру за муж за герцога Манфреди. Певица Ричарда, претендующая на руку герцога, решает отравить соперницу во время свадьбы. Доза яда оказалась недостаточной – в склепе, после своих похорон, Жиневра приходит в себя. Возврата домой нет – герцог гонит свою невесту, принимая её за привидение, а отец от горя покинул свой дом. Жиневру спасает Гвидо, давший ей приют. Спустя год Медичи, случайно узнав, что дочь жива и спасена скульптором, благословляет их брак.

Развитие оперного сюжета «Гвидо и Жиневры» предусматривает значительное количество хореографических номеров. Уже в первом акте, в картине деревенского праздника, исполняется зажигательная тарантелла («Дивертисмент», № 4) – небольшая, но яркая зарисовка маскарада, во время которого происходит завязка драмы. С одной стороны, танцевальная сцена вносит необходимый в драматургическом отношении контраст (хореографический номер композиционно расположен между двумя лирическими), с другой – является важным условием в развитии основной сюжетной линии. Именно во время всеобщего празднования, на маскараде, происходит встреча Гвидо и переодетой в крестьянский костюм Жиневры. Юноша принимает свою возлюбленную за крестьянку. Горькая для него правда о высоком положении Жиневры открывается только в момент её свадьбы. Следует добавить, что и само введение сцены маскарада, столь распространенного в Средние века развлечения, соответствует культурному «портрету» воссоздаваемой в опере эпохи Ренессанса.

Значительная роль в передаче духа прошлых времен отведена сюжетно оправданным хореографическим номерам второго акта. В центре внимания находится свадебная церемония, которая, по традиции, не обходится без балета. Перед молодой парой и гостями исполняется танцевальный дивертисмент. В отличие от тарантеллы из первого действия, которая введена в качестве народно-бытового элемента, в этой сцене предусмотрено выступление танцоров-профессионалов. Масштабная хореографическая сцена («Балет», № 12), которая предваряет финал второго акта, делится на два больших композиционных раздела: *Pas de cinq (A)* и *Pas de la Folie (B)*. Каждый из них представляет собой цепочку музыкально ярких,



структурно оформленных номеров, которые исполняются без перерыва. Так, в *Pas de cinq (A)* выделяются *Allegretto* и *Allegretto ma non troppo*. Если *Allegretto* включает в себя два танца (они звучат в одноименных тональностях), то *Allegretto ma non troppo* состоит из пяти музыкально завершённых частей – поочерёдных антре пяти танцоров. Следуя один за другим, танцы создают непрерывную хореографическую цепочку, в композиции которой определяющую роль играет принцип музыкального контраста (метроритмического, мелодического, динамического, фактурного, тембрового). Необычный тональный план *Allegretto ma non troppo* выполняет не столько разделительную, сколько колористическую функцию: при переходе от одного танца к другому Галеви использует яркие больщестерцовые сопоставления далеких мажорных тональностей (B–D–G–Es–G), что вносит в восприятие музыки свежие краски.

Вторая часть балетного номера – *Pas de la Folie (B)* («Фолия»). Разнообразные и разнохарактерные танцевальные движения будто выписаны звуками (музыкальная ткань насыщена тональными, динамическими, фактурными, регистровыми и штриховыми контрастами при сохранении единого темпа и трехдольного размера). Сам танец адресует зрителей к эпохе Ренессанса, его карнавальным дурачествам и маскарадам¹. Популярная в XV веке фолия исполнялась мужчинами, одетыми в женские наряды. Быстрый «потешный» танец сопровождался шумом погремушек, а поведение танцующих казалось глупым и безумным. Позже, в барочных спектаклях, в качестве сценического персонажа стала появляться Фолия. Правительница карнавального мира, как и Фортуна, славилась непредсказуемостью.

Обращаясь к художественной традиции прошлых веков, Галеви ставил перед собой задачу придать произведению «антикварный» оттенок посредством старинного танца и его музыкальных особенностей. В то же время, само появление на сцене Фолии, предвестницы резкого поворота событий, наполняет праздничную сцену скрытым противоположным смыслом. Образовавшаяся психологическая анти-

¹ Эту традицию описывает на страницах своей книги «Сады Армиды» исследовательница барочного театра А. Булычева [1].



теза «праздник – катастрофа» начинает вызывать скрытое чувство настороженности.

В следующем номере (финал второго акта, № 13) праздничное настроение продолжает усиливаться. После небольшого речитативного диалога между персонажами перед присутствующими исполняется балетная ария – жанр, который был популярен во времена Ж.-Б. Люлли. Virtuозная, легкая, основанная на многочисленных контрастах, динамичная музыка, в которой отражены движения танцора, подводит к важному драматургическому узлу – кульминации свадебного праздника.

Говоря о финальных танцевальных сценах, важно отметить, что авторы оперы не ограничились историко-декоративной функцией балета. Используя свой предыдущий опыт, Скриб и Галеви соединили в конце второго акта несоединимое – праздник и трагедию, благодаря чему усилили психологическое воздействие на зрителей. Именно во время блестящего исполнения *Pas de la Folie* Жиневре становится плохо, а балетная ария завершается драмой – на глазах у всех присутствующих невеста в отравленной вуали падает замертво (предвещание Фолии сбылось!). Так декоративная по своей сути сцена становится в опере сектором трансформации драматического действия: свадебное ликование неожиданно сменяется чёрным трауром.

Типичный для «большой» оперы набор хореографических номеров есть и в «Королеве Кипра» (1841). В основе исторического сюжета лежит борьба жителей Кипра против венецианского владычества (время действия – 1441 год). Чтобы погасить волну протеста, Совет десяти решает объединить брачными узами древний род Корнаро и правящую Кипром династию Лузиньянов. Весть о тайном решении приходит во время бракосочетания Катарины с французским рыцарем Жераром де Куси. Глава Совета Мосениго путём шантажа заставляет невесту публично отречься от жениха и подчиниться воле Венеции. Катарина Корнаро становится королевой Кипра.

Автор либретто Г. Сен-Жорж позаботился, чтобы развитие драматической линии дало композитору возможность для оправданного введения в оперу обязательных, по требованиям театра, балетных сцен. Так, в первом акте, где показана свадебная церемония, сначала



звучит свадебный дивертисмент (*Choeur Dance*, № 4). После него исполняется «Балетная ария *Pas de Trois*» (№ 5), которая имеет традиционное для этого жанра вступление в умеренном темпе, вариации каждого из танцоров и общую коду. Характер выполняемых движений и элементов ясно прописан в музыке, а смена танцевальных эпизодов сопровождается контрастным сопоставлением динамики (*ff* и *pp*), размеров, тональностей, тембров и фактуры.

Введение в первый акт свадебного дивертисмента обусловлено двумя факторами: стремлением придать действию историческую правдивость (как отмечалось выше, в Средневековье ни одна церемония бракосочетания не обходилась без балета), а также необходимостью следовать требованиям Королевской академии музыки, для которой и создавалось произведение.

Хореографическая сцена введена и в третий акт оперы. Действие происходит уже на Кипре. Никосийцы ждут прибытия молодой королевы. Во время приготовления свадебного пира звучит хор в честь Катарины, который сопровождается танцами (№ 12). Традиционная масштабная сцена передаёт радостную атмосферу всеобщего торжества. Её продолжением является свадебный хор в начале четвёртого акта и следующая за ним балетная ария. Последняя, как и предыдущие, состоит из нескольких завершённых по форме контрастных разделов. Тематическая арка от начала к концу номера придаёт его композиции классическую уравновешенность.

В целом балетные номера «Королевы Кипра», являясь данью театральной традиции и выполняя в опере декоративную функцию, становятся средством воссоздания важного историко-бытового плана.

Неоднозначный смысл имеют хореографические сцены в «Карле VI» (1843). В опере показано противостояние французов и англичан в период Столетней войны. Скрытую борьбу против короля Франции ведёт и его супруга – королева Изабелла, вступившая в стовор с англичанином Бедфордом. Следуя традиции жанра исторической оперы, Галеви и либреттисты братья Делавини насыщают произведение массовыми картинами, в число которых входят и танцевальные. Основной функцией последних является воссоздание особенностей быта королевского двора.



Масштабной и яркой сценой является «Балет» (№ 8) из второго акта. По сюжету, Изабелла показывает Бедфорду составленный ею акт о передаче французской короны английскому принцу Генриху. Она уверяет, что сегодня вечером больной король подпишет документ. В качестве развлечения королева предлагает гостю посмотреть балет. Вся сцена делится на три раздела, имеющих своё название: «Павана» (А), «Маскарад» (В), «Бурре» (С).

«Павана» представляет собой непрерывное следование один за другим пяти разнохарактерных танцев. Темповые, ладотональные, динамические, метроритмические, фактурные контрасты передают разнообразие танцевальных формул и их образов. Естественным продолжением «Паваны» является «Маскарад», который составляет середину развёрнутой танцевальной композиции. Это – своеобразный калейдоскоп мелькающих эпизодов-«масок». Небольшие, но структурно завершённые построения, которые контрастны между собой, воплощают разнохарактерные образы. Завершающим «Балет» разделом становится «Бурре» – новая череда танцев, составленная по тому же принципу контраста.

Анализируя «Балет», стоит обратить особое внимание на введение картины маскарада. Популярное в период Средневековья развлечение, ставшее потом разновидностью барочного балета, с одной стороны, дополняет зарисовку королевского досуга, с другой – имеет важный подтекст: забота Изабеллы о больном короле и благополучии государства – это только лишь маска добродетели, под которой скрывается коварство. В этой связи напрашивается параллель с барочными интермедиями, которые, как правило, имели скрытый смысл и нередко содержали в себе зерно драмы.

Своё значение имеет и композиционное расположение хореографической сцены перед выходом Карла. Полный жизни, динамичный, яркий балет хорошо оттеняет первое появление на сцене полусумасшедшего короля – растрёпанного, неопрятно одетого и одинокого. Такое противопоставление двух разноплановых номеров в значительной степени выделяет образ главного героя и подчёркивает трагедию его личности.

Выводы. Анализ «больших» опер Ф. Галеви показал обусловленность и степень необходимости введения хореографических



сцен в спектакль. Давняя театральная традиция в каждом произведении композитора имеет своё преломление. Балет, который играл первостепенную роль в более ранних французских спектаклях², сохраняя свою изначальную развлекательную функцию, стал гармонично сочетать её с выполнением важных драматургических задач конкретного сочинения. Хореографические сцены сыграли далеко не последнюю роль в прорисовке жанрово-бытового плана, конкретизация которого, как неоднократно подчёркивается в исследовании М. Черкашиной «Историческая опера эпохи романтизма», была необходима для более правдивого изображения далёкой эпохи [3]. Кроме того, разножанровые хореографические сцены в рассмотренных операх, являясь то зоной трансформации характера событий, то предвещая их неожиданный поворот, то заключая в себе скрытый смысл происходящего, то становясь мощным усилителем психологического контраста, обрели в каждом из произведений свою драматургическую значимость.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булычёва А. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. Москва : Аграф, 2004. 448 с.
2. Чайковский П. И. Открытие итальянского сезона. «Дочь кардинала» Галеви. *Русские ведомости*. Москва, 1874. № 202.
3. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма: опыт исследования. Киев : Музична Україна, 1986. 151 с.
4. Halevy F. Charles VI. Opera en cinq actes. Particion chant et piano. Heilbronn : Musik-Edition Lucie Galland, 1996. 452 p.
5. Halevy F. Guido et Genevra. Opera en cinq actes. Particion chant et piano. Heilbronn : Musik-Edition Lucie Galland, 1994. 367 p.
6. Halevy F. La Juive. Opera in five acts. Orchestral score. Weinsberg : Alkor-Edition Rassel, Musik-Edition Lucie Galland, 2005. 974 p.

² По этому поводу П. И. Чайковский в одной из своих статей писал: «Известно, что для французской публики в опере прежде всего требуется блестящий спектакль, с роскошными декорациями, богатой обстановкой, балетом, торжественным или погребальным шествием; требуются также сильные драматические положения, хотя бы и ложные и недостаточно мотивированные» [2].



7. Halevy F. *La Reine de Chypre*. Opera en cinq actes. Particion chant et piano. Heilbronn : Musik-Edition Lucie Galland, 1994. 380 p.

REFERENCES

1. Bulycheva A. (2004). *Sady Armidy: Muzykal'nyy teatr frantsuzskogo barokko* [Gardens of Armida: French Baroque musical theater]. Moscow, Russia : Agraf, 448 s.

2. Chaykovskiy P. I. (1874). *Otkrytiye ital'yanskogo sezona. «Doch' kardinala» Galevi* [Opening of the Italian season. "The daughter of a cardinal" by Halevi]. *Russkiye vedomosti* [Russian timesheets]. Moscow. № 202.

3. Cherkashina M. (1986). *Istoricheskaya opera epokhi romantizma: opyt issledovaniya* [The historical opera of the Romantic era: the experience of research]. Kiyev : Muzichna Ukraїna. 151 s.

4. Halevy F. (1996). *Charles VI*. Opera en cinq actes. Particion chant et piano [Charles VI. Opera in five acts. Particion vocals and piano]. Heilbronn : Musik-Edition Lucie Galland. 452 p.

5. Halevy F. (1994). *Guido et Ginevra*. Opera en cinq actes. Particion chant et piano [Guido and Ginevra. Opera in five acts. Particion vocals and piano]. Heilbronn : Musik-Edition Lucie Galland. 367 p.

6. Halevy F. (2005). *La Juive* [The Jewish]. Opera in five acts. Orchestral score. Weinsberg : Alkor-Edition Rassel, Musik-Edition Lucie Galland. 974 p.

7. Halevy F. (1994). *La Reine de Chypre*. Opera en cinq actes. Particion chant et piano [The Queen of Cyprus. Opera in five acts. Particion vocals and piano]. Heilbronn : Musik-Edition Lucie Galland. 380 p.



УДК 78.071.1 : 782] : 78.01 (438) «19»

Сердюк О. В.

Харківський національний юридичний університет
імені Ярослава Мудрого,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Особливості формування поглядів К. Шимановського на театральну естетику

АНОТАЦІЯ

Сердюк О. В. Особливості формування поглядів К. Шимановського на театральну естетику ■ Розглянуто особливості формування філософсько-естетичних поглядів Кароля Шимановського та їх вплив на музично-театральні пошуки польського митця. Відзначено появу його музичної драми «Король Рогер», яка яскраво віддзеркалила авторське розуміння втілення ідеї музично-театрального синтезу. Визначено природу синтетичності музичних драм Кароля Шимановського, яку неможливо досягнути поза розглядом театральних уподобань, естетичних і філософських концепцій, літературних джерел, які живили творчий пошук композитора. З'ясовано, що на формування музично-театральних ідеалів Шимановського, насамперед, вплинули театр Р. Вагнера, театр Р. Штрауса, театр І. Стравінського, а також античний театр і музично-театральні концепції польських митців (С. Виспянського, Т. Міцинського, С. Пшибишевського). Доведено, що «розімкненість» драматургії і композиції «Короля Рогера» є наслідком «відкритості» та парадоксальності його естетико-філософського задуму. Підкреслено вплив несприятливої соціально-політичної атмосфери, в яку був занурений Шимановський в період активного формування музично-театральних поглядів, на стан авторського світовідчуття, актуалізація для нього категорії трагічного у співвідношенні з прекрасним і потворним, піднесеним і низьким, пильна увага до трагедії і драми та певна відстороненість від сфери комічного. Простежена еволюція естетичних поглядів Шимановського: якщо для музичної драми «Хагіт» виявилася визначальною естетика пізнього романтизму й символізму, то балет-пантоміма «Харнасі» демонструє домінування естетики неофольклоризму. У «Королі Рогері», що позначений ідеєю культур-



ного синкретизму, в процесі реалізації музично-театрального синтезу перетнулися ознаки естетики романтизму й імпресіонізму, символізму й модерну, експресіонізму й неофольклоризму.

■ **Ключові слова:** естетика театру К. Шимановського, музичні драми «Хагіт» і «Король Рогер», музично-театральний синтез, культурний синкретизм.

АННОТАЦІЯ

Сердюк А. В. Особенности формирования взглядов К. Шимановского на театральную эстетику ■ Рассмотрены особенности формирования философско-эстетических взглядов Кароля Шимановского и их влияние на музыкально-театральные поиски польского композитора. Отмечено появление его музыкальной драмы «Король Рогер», которая ярко отразила авторское понимание воплощения идеи музыкально-театрального синтеза. Определена природа синтетичности музыкальных драм Кароля Шимановского, которую невозможно постигнуть вне рассмотрения театральных вкусов, эстетических и философских концепций, литературных источников, которые определили творческий поиск композитора. Выяснено, что на формирование музыкально-театральных идеалов Шимановского, прежде всего, повлияли театр Р. Вагнера, театр Р. Штрауса, театр И. Стравинского, а также античный театр и музыкально-театральные концепции польских авторов (С. Выспяньского, Т. Мициньского, С. Пшибышевского). Доказано, что «разомкнутость» драматургии и композиции «Короля Рогера» является следствием «открытости» и парадоксальности его эстетико-философского замысла. Подчёркнуты влияние неблагоприятной социально-политической атмосферы, в которую был погружён Шимановский в период активного формирования музыкально-театральных взглядов, на состояние авторского мироощущения, актуализация для него категории трагического в соотношении с прекрасным и безобразным, возвышенным и низменным, повышенное внимание к трагедии и драме и определённая отстранённость от сферы комического. Прослежена эволюция эстетических взглядов Шимановского: если для музыкальной драмы «Хагит» оказалась определяющей эстетика позднего романтизма и символизма, то балет-пантомима «Харнаси» демонстрирует доминирование эстетики неофольклоризма. В «Короле Рогере», отмеченном идеей культурного синкретизма, в процессе реализации музыкально-театрального синтеза



пересеклись признаки эстетики романтизма и импрессионизма, символизма и модерна, экспрессионизма и неофольклоризма.

■ **Ключевые слова:** эстетика театра К. Шимановского, музыкальные драмы «Хагит» и «Король Рогер», музыкально-театральный синтез, культурный синкретизм.

ABSTRACT

Serdiuk Oleksandr ■ Features of forming the views of K. Szymanowski on the theatrical aesthetics

The purpose of the article is to consider the peculiarities of the formation of the philosophical and aesthetic views of Karol Szymanowski and their influence on the musical and theatrical searches of the Polish artist. The most interesting result of these searches was the appearance of his musical drama “King Roger”, which clearly reflected the author’s understanding of the embodiment of the idea of musical and theatrical synthesis.

The nature of synthetical character of Karol Szymanowski’s musical dramas is determined; it cannot be understood outside the consideration of theatrical preferences, aesthetic and philosophical concepts, literary sources, which stimulated the creative search of the composer.

It was found out, that the formation of the musical and theatrical ideals of Szymanowski was influenced primarily by the R. Wagner’s, R. Strauss’, I. Stravinsky’s theater, as well as the Ancient Theater and the musical and theatrical concepts of Polish artists (S. Wyspiański, T. Miciński, S. Przybyszewski). Like the theater by Wyspiański, the Szymanowski’s theater is a theater of synthesis and metaphor; it is an attempt to translate a philosophical essay into the language of drama.

The influence on the Polish artist of the theater by L. Andreev, who was considered as the mouthpiece of philosophical mysticism, was noted. Szymanowski perceived Andreev’s ability to show the inner dichotomy of man, “tragedy of intelligence”, “tragedy of faith”, to embody loneliness of man as a necessary condition for the realization of his freedom.

Szymanowski assimilated the basic aesthetic ideas of Antiquity and Renaissance through various literary texts. The analysis of documentary materials, in particular, the comments on the margins of the pages of books from the family library, testified, that Szymanowski read carefully, pondered and discussed with his



close friends the works by Ch. Diehl on the history of Byzantine art, the cycle of lectures "From the Life of Ideas" and other works by T. Zieliński, "Images of Italy" by P. Muratov, "Conversations with Goethe" by J. P. Eckermann, "The Civilization of the Renaissance in Italy" by C. J. C. Burckhardt, "Imaginary Portraits" and "The Renaissance" by W. Pater, etc.

The archives of Szymanowski preserved the notes on the history of the art of Ancient Greece in French, on the culture of Ancient Rome in German and Russian, extracts from the history of the origins of Christianity, the culture of Sicily and the life of Roger II, notes from the letters of Seneca, Leonardo da Vinci, Machiavelli, Novalis' works, exploration of oriental culture and so on. In the aesthetic and theatrical views of Szymanowski his adherence to the Antiquity, which he even considered his "spiritual homeland", was brilliantly reflected.

The study identified a whole range of moral and philosophical problems, which Szymanowski tried to reflect in the concepts of his musical dramas, "Hagit" and "King Roger": the problem of power and life, love and death, sacred and profane love, healing beauty and such which destroys, and especially the problem of intolerance that the composer considered as the greatest flaw in the spiritual life of humankind.

The influence of existentialism, of A. Bergson's intuitionism and L. Shestov's irrationality on Szymanowski's aesthetics is analyzed. It is noted that the "philosophers of life" – A. Schopenhauer, S. Kierkegaard and F. Nietzsche – drew attention of Szymanowski to the problem of placelessness and perplexity of a human in the world, his depreciation in a mass society. Therefore, in the image of the protagonist "King of Roger" Szymanowski tries to warn of the main danger to man – his transformation into fiction, dissolution of one in the mass.

In the realm of literature, primarily the works that reflect the unusual qualities of intelligence and the broad erudition of their authors attract the Polish artist. It is no coincidence that Szymanowski treated with great attention to the novels by D. Merezhkovsky, to works by G. Flaubert, especially to his drama "Temptation of Saint Anthony". He, like Flober's Anthony, constantly worried about the spiritual dilemma that embodies in the drama in two symbolic beasts: the Sphinx, which means crusty immobility, faithfulness of a tradition, a canon, and the Chimera, who represent by eternal thirst for a new, striving to seek, to know. Sphinx and Chimera always stretch to each other, but they never will be to conjoin. Therefore, it is no coincidence that Roger in Szymanowski's opera also symbolizes the idea,



that the human spirit will never find a harmony between contemplation and action, faith and thirst for knowledge.

An indefatigable spiritual search is also characteristic for the protagonist “Marius the Epicurean” by W. Pater. However, to the inhabitant of Rome gifted by sensitive artistic nature, Christianity turned up not so much in the idea as in the visual, sensual image. Definitive attraction of Marius to the new truth never happened, just as and Roger in Szymanowski’s opera.

This way, the “openness” of drama and composition of “King Roger” is a consequence of the “openness” and paradoxical features of his aesthetic-philosophical plan.

Significant influence on the formation of author’s worldview the socio-political atmosphere had, in which Szymanowski was submerged during the active formation of his musical and theatrical views. Almost forced isolation in Yelisa-vetgrad, which was connected with the revolutionary events that grew into a civil war, had a very negative effect on the psychological state of the composer. This explains the actualization in the Szymanowski’s creativity the category of the tragic in relation to the beautiful and ugly, elevated and low, his close attention to the tragedy and drama; and the certain distancing from the comic sphere.

Consequently, Szymanowski was carried away of the ideas of the synthesis of cultures (Ancient Greek, Roman, Byzantine, Arabic, Slavonic), religious syncretism in various forms (Christian modernism, panerotism, etc.), the Wagnerian theory of “eternity of the myth”, the Nietzschean concept of the interaction of the Apollonian and the Dionysian origins in the artistic creativity, Platonic understanding of Eros, refined aestheticism of W. Pater, who saw a pure art as the artist’s output from the world of subjective representations in search of Beauty, L. Shestov’s irrationalism with his “experience of adogmatical thinking”, Bergsonian intuitionism, which has found a vivid artistic embodiment in the literary works of M. Proust. In addition, the Polish artist perceived his consciousness as historically broken, crucial, which stands on the lower boundary of the historical curve, where the danger of spiritual death is quite large; from this it follows the special tragicalness of his mental outlook.

Implementing his musical and theatrical plans, Szymanowski went through a fascination with various aesthetic ideas: if for the musical drama “Hagit” the aesthetic of late Romanticism and Symbolism was specify, then the pantomime “Harnasi” shows the dominance of neo-folklore aesthetics. However, the most



omnigenous “aesthetic palette” is inherent in the “paradoxical” musical drama “King Roger”, which is marked by the idea of cultural syncretism and where signs of the aesthetics of Romanticism and Impressionism, Symbolism and Modernism, Expressionism and Neo-folklorism were crossed in the process of realizing musical and theatrical synthesis.

■ **Key words:** aesthetics of the Karol Szymanowski’s theater, musical dramas “Hagit” and “King Roger”, musical and theatrical synthesis, cultural syncretism.



В пошуках отвергнутого смысла...

М. Р. Черкашина-Губаренко

Музично-театральні пошуки Кароля Шимановського відбувалися під впливом багатьох чинників, але, насамперед, залежали від особливостей формування філософсько-естетичних поглядів польського митця. Найцікавішим результатом цих пошуків стала поява його музичної драми «Король Рогер», яка віддзеркалювала авторське розуміння втілення ідеї музично-театрального синтезу.

Природу синтетичності музичних драм К. Шимановського неможливо осягнути, не вдаючись до розгляду театральних уподобань, естетичних і філософських концепцій, літературних джерел, які живили творчий пошук композитора. Деякі з них потребують більш детального аналізу.

Тільки-но розпочинаючи розробку концепції «Короля Рогера» у співавторстві з Ярославом Івашкевичем, Шимановський вже намагається уникати терміну «опера» щодо майбутнього твору, називаючи його «сицилійською драмою», «містерією», «музичною драмою», «видовищем». І це не є простою випадковістю. Мабуть, автори розуміли неможливість віддзеркалити засобами традиційної опери складну діалектику їх задуму, який сам Шимановський визначав як «парадоксальний». Водночас, оцінюючи стан театральньо-музичного життя Польщі, вони могли без застережень охарактеризувати його твердженням Р. Вагнера з твору «Опера і драма»: «Діяльність сучасної опери, її взаємини з публікою давно вже стали предметом глибокої й сильної відрази для чесних митців...» [2, с. 265]. Взагалі концепційні засади



вагнерівської теорії мистецтва, вищою формою якого вважалася драма за умов, якщо «кожний вид мистецтва буде присутній в ній у своєму граничному стані розвитку» [2, с. 237], мали величезний вплив на формування власних творчих позицій авторів «Рогера». Як свідчать факти, їм імпонувала думка німецького майстра, що «мистецтво є перш за все задоволенням бажання пізнати самих себе у предметі, що зображується» [2, с. 368]. У той же час, за Вагнером, «артистична людина знаходить для себе повне задоволення лише у поєднанні усіх видів мистецтв у єдиний художній твір», а ідеал цього художнього твору вбачається у «найчистішій людській свідомості, що виправдана й відповідає погляду сучасного йому (автору) життя, заново відтвореним й зрозуміло репрезентованим у драмі міфом!» [2, с. 414]. Взагалі ж, вагнерівська теорія «вічності міфу» базується на усвідомленні того, що «він за всіх часів залишається правдивим, а його зміст – при найбільшій стислості – невичерпним» [2, с. 394]. Його втілення і є першочерговим завданням митця.

Слід зауважити, що серед польських митців, які серйозно сприйняли вагнерівські ідеї театрального синтезу, був С. Виспянський. Саме лібрето вагнерівського типу стали його першими драматичними спробами. Така спрямованість пошуків вплинула не тільки на характер його перших драматичних творів, а й зумовила «музичність» усієї драматичної творчості Виспянського. Стає зрозумілим, чому так ретельно обговорювали Шимановський з Івашкевичем можливість звернення до однієї з драм Виспянського з метою пошуку основи лібрето майбутнього твору. І хоча ці намагання не були реалізовані, літературна поетика та принципи драматургії цього митця позначилися вже у лібрето «Рогера». Були навіть побоювання Івашкевича щодо надмірності такого впливу під час написання першого варіанту літературного тексту майбутньої музичної драми.

Театр Виспянського привертав увагу Шимановського ще й тим, що у порівнянні з описовістю й натуралізмом більшості сучасних йому сценічних творів, він був мистецтвом постійного нашарування ідей, невтомного пошуку й відкриття нових, часом непередбачених, перспектив. Поруч з дійсністю він показує минуле, накреслює обриси майбутнього, і все у нього пронизує думка про наслідки людських



діянь, про місце людини у світі, про її долю, думка, що постійно повертається до найвищих цінностей, великих моральних узагальнень. Театр Виспянського є театром синтезу й метафори, є спробою перекладення філософського есе мовою драми. Як стверджує А. Оконська, «свою концепцію трагічного й моральні хвилювання епохи Виспянський втілює у сценічних творах, які не укладаються у якусь єдину модель драми. У своїх гібридних сценічних творах, кожний з яких має драматичну структуру, зовсім відмінну від попереднього твору, Виспянський використовує традиції усієї європейської драматургії. У “Проклятті”, “Мелеагрі”, “Протесілаї та Лаодамії” – традиції античної трагедії, у “Листопадовій ночі” створює композицію сцен типу шекспірівської хроніки, у “Легенді” за взірцем бере вагнерівську музичну драму, у “Весіллі” звертається до традицій символістської драми, у “Визволенні” – до політичного гротеску, елементами експресіонізму насичує “Акрополь” і, нарешті, у “Зигмунті Августі” дає ряд вільних поетичних сцен» [8, с. 240–241]. Виспянський був представником епохи, яка болісно вирішувала проблему традиції і новаторства. Звідси, між іншим, поєднання навіть в одному творі протилежних принципів, що організують драму, – ліричного начала та ідейної дискусії. Прикладом, як здається, найбільш сміливого художнього новаторства може бути, перш за все, «Акрополь» – твір, який приваблює й одночасно відстрашує своїм «гібридним» характером. Він вважається «художнім видінням, що збудоване немовби на руїнах старих драматургічних й театральних традицій» [8, с. 241–242].

Довгий час майбутніх авторів «Рогера» цікавив символічний театр. Вони добре знали п'єси Т. Міцинського та С. Пшибишевського, герої яких, як правило, символізували різні ідеї, почуття, настрої, душевні поривання, що були типовими в інтелігентському середовищі тієї доби. Крім того, обидва драматурги, кожний по-своєму, намагалися створити певний сучасний еквівалент античної трагедії, в якій на перший план виходила б діалектика кохання й смерті. Пшибишевський, приміром, шукав трагічних конфліктів, насамперед, в еротичному житті людини, у фатальній силі статевого потягу. Типовою моделлю драматургічного конфлікту багатьох його п'єс є боротьба у душі героя між почуттям морального обов'язку й безвихідною чуттєвою стихією.



Особливою прихильністю Шимановського користувався театр Міцинського. У 1925 р. композитор навіть написав на замовлення Леона Шиллера, режисера варшавського театру імені Богуславського, музику до заключної дії драми Міцинського «Князь Потьомкін», у якій йде мова про повстання на броненосці «Потьомкін». У відповідності до системи декларованих польським поетом філософських поглядів, розв'язання трагічної ситуації життя треба шукати не у революції, яка, на його думку, могла породити тільки зло, а в духовному містичному відродженні людей.

За словами Шиллера, Шимановський дуже цінував трагедію Міцинського «У сутінках Золотого палацу або Цариця Феофанія» як «нову форму польської монументальної драми» [18, с. 316]. У цьому творі вихідний пункт у розв'язанні моральних та історичних проблем, які цікавили поета, становлять події, що відбувалися у X столітті у палаці візантійського імператора. Сюжет п'єси побудований, головним чином, на складних любовних стосунках героїні з її двома чоловіками-імператорами та богом Діонісом. Екзотична еротика поєднується тут з потягом до містицизму та містеріальності.

Як свідчать документи, Шимановський деякий час відчував близькість свого емоційного стану до світу почуттів і настроїв, що випромінював театр Леоніда Андрєєва, якого у Польщі вважали виразником філософського містицизму. Шимановський, мабуть, також оцінив уміння Андрєєва показати внутрішню двоїстість людини, «трагедію інтелекту», «трагедію віри». Для російського митця з двоїстості світу випливає настійливе поривання до пізнання самого себе й постійне наштовхування на «безсвідоме» усередині себе й випадкове у світі. Дія драми нового часу пов'язується ним з проблемою відчуження. Ця проблема займає місце «першості у драмі» [1, с. 232]. З точки зору естетики екзистенціалізму, самотність людини є необхідною умовою реалізації її свободи. Проте герої Андрєєва, що випробовуються свободою – самотністю, намагаються відновити зруйновану комунікацію. Неможливість реалізації цього веде до формування трагічного світовідчуття.

Досить важливе практичне значення для Шимановського мало спілкування з театром Г. Гофмансталя – Р. Штрауса, який естетизу-



вав Рок, Ерос і смерть виключно експресивними засобами. «Саломея» і, насамперед, «Електра» тривалий час увижалися Шимановському ідеальними взірцями втілення принципів музичної драми, що суттєво позначилося на художніх якостях його музичної драми «Хагіт».

Певний злам відбувся після знайомства Шимановського з театром С. Дягілева та І. Стравінського, який вніс багато нового у театральну естетику. Як відомо, символістський містеріальний театр передбачав ієрархічне сполучення компонентів цілого під егідою музики. Проте дягілевський театр прямував до рівноправності компонентів з акцентом на візуальному, видовищному початку. Сам Дягілев, намагаючись охарактеризувати сутність свого театру, визначав його як «живопис рухів».

Отже, якщо розглядати музично-театральні ідеали Шимановського, то серед них перші місця посідають театр Р. Вагнера, театр Р. Штрауса і театр І. Стравінського. Можна, правда, умовно поставити поруч з ними ще й античний театр, в якому, за уявленнями Шимановського, переважали філософське і літературне начала.

Як свідчать факти, Шимановський мав намір відобразити у концепції опери «Король Рогер» цілий комплекс морально-філософських проблем, що частково були вже порушені у його першій музичній драмі «Хагіт». Серед них – проблема влади і життя, кохання і смерті, любові «земної і небесної», краси, що зцілює, та тієї, що губить, а особливо – проблема нетерпимості, що вважалася митцем найбільшою хибою духовного життя людства.

Слід враховувати ту духовну атмосферу, в якій формувалося світовідчуття авторів «Рогера», її антиномічність. Г. Гофмансталь в одному з есе досить влучно визначив характерні риси часу: «Сьогодні увижаються дві речі сучасними: аналіз життя й втеча від нього. Невелика радість від дії, від спільної гри зовнішніх й внутрішніх життєвих сил, від школи життя Вільгельма Мейстера й від шекспірівського руху світу. Займаються анатомією власної душі або мріють. Рефлексія або фантазія, відбиття або сновидіння. Сучасними є старовинні меблі і юнацька нервовість...» [14, с. 149].

Ірраціоналістичні та інтуїтивістські риси стають основою багатьох художніх течій кінця XIX – початку XX ст. Вони, як відомо,



були підготовлені кризою позитивістського раціоналістичного світосприйняття, що проявилася наприкінці XIX ст. Чим більше на рубежі століть підривалися основи здобутих раніше наукових знань, тим більше зростав моральний авторитет інтуїції, підтриманий новітньою філософською думкою. Анрі Бергсон був найяскравішим виразником цієї тенденції. Як справедливо підмічає І. Гарін, «дух бергсоніанства виявляється не в критиці інтелекту, а розподілі “прямолінійного” мислення, або розуму, та плюралістично багатомірного мислення», або інтуїції, мислення логічно одномірного і мислення міфологічно всеохоплюючого... Розум є закутим у лати «“так” – “ні”, інтуїція є вільною, як ширяючий птах» [3, с. 348, 349]. Відправним пунктом теорії Бергсона можна вважати кантівсько-шопенгауєрівську ідею про безкорисливий, бездіяльний і позапрактичний світогляд.

Блискучим провідником ідей ірраціоналізму на російському ґрунті був Лев Шестов, з яким, як з'ясувалося, був особисто знайомий Шимановський. Достеменно відомо, що польський митець свого часу зацікавився книгою Шестова «Добро у вченні Толстого і Ніцше». Шимановського, мабуть, привабило трактування деяких морально-філософських проблем, запропоноване автором «Досвіду адогматичного мислення». Цікавим є те, що, як філософ, Шестов потрапив у парадоксальну ситуацію: він намагався інтелектуально пізнати трагедію людського існування, але при цьому заперечував пізнання. Він боровся з тиранією розуму знаряддям розуму. Людська особистість, з точки зору Шестова, є жертвою необхідних істин, закону розуму й моралі, жертвою універсального й загальнообов'язкового. Основною темою, що проходить через усю його творчість, є конфлікт біблійного одкровення й грецького умогляду, боротьба із знанням, що відмовилося від віри.

Однаке первісна модель «ірраціональної людини» належить Ніцше, а, якщо подивитися ширше, – саме «філософи життя» – Шопенгауєр, Кіркегор і Ніцше – відкрили безпритульність й загубленість людини у світі, її знецінення у масовому суспільстві. Головна небезпека для людини – її перетворення у фікцію, розчинення одного у масі. При всьому екстремізмі «поодинокого» або «надлюдини» в них присутня вища людяність – індивідуалізація, персоналізація, намагання шукати істину, заклик покохати долю, якою б вона не була.



Шимановський вважав «Народження трагедії з духу музики» Ніцше «найкращою у світі книгою» [15, с. 29]. Взагалі ж, саме естетико-філософські погляди Ніцше викликали найбільшу зацікавленість польського митця. У «Народженні трагедії» німецький філософ обирає в якості «магічного екрану» своєї уяви Давню Грецію. Первісну цілісність античної культури, що втілена, за його думкою, в екстатичному поклонінні Діонісу й гострому відчутті хаосу, Ніцше протиставляє кризовому світобаченню сучасної йому Європи. Але найбільший резонанс в інтелектуальному світі викликала піднята тут проблема взаємодії аполлонічного й діонісійського начал у мистецтві, над якою раніше замислювалися Кіркегор і Вагнер. Більшість дослідників зосереджує свою увагу на конфлікті цих двох сфер. Дійсно, Ніцше виходить з того, що Діоніс і Аполлон є представниками «двох світів мистецтва, які різняться в їх глибинній сутності та в їх вищих цілях» [7, с. 117]. Аполлон убачається німецькому філософу «як просвітлюючий геній *principii individuationis*, за допомогою якого тільки й можна досягти дійсного спасіння та визволення в ілюзії; у той же час, від містичного, радісного оклику Діоніса розбиваються кайдани полону індивідуації та широко відкривається шлях до Матерів буття, до потаємної серцевини речей» [7, с. 117].

Однак Ніцше не виключає можливості взаємопроникнення цих начал: «складні для розуміння відносини аполлонічного та діонісійського начал у трагедії могли бути дійсно виражені у символі братерського єднання обох божеств: Діоніс говорить мовою Аполлона, Аполлон же, нарешті, мовою Діоніса, чим і досягнута найвища мета трагедії та мистецтва взагалі» [7, с. 144]. Здається, що Шимановського вразили риси тієї двоїстості, яку помітив Ніцше в есхілівському Прометей – його одночасно діонісійську й аполлонічну природу.

Як відомо, Ніцше у подальшому поступово відмовляється від «германських» ознак своєї символіки. В цьому полягає одна з причин його різкої критики Вагнера й усього того, що він називав німецьким «демоном неясності» – космізму, натурфілософських ідей тотальної єдності, фаустіанства тощо. Його увагу починають привертати образи цілісні та конкретні. Він залишає Германію й Швейцарію і оселяється у північній Італії, де пише свої найвідоміші афоризми. «У Петербурзі



я став би нігілістом, тут я вірую, як вірує рослина, – вірую у сонце» – таким було одне з останніх висловлювань філософа перед тим, як його здолала страшна хвороба [11, с. 565].

За часів творчого формування Шимановського захоплення античним світом набуло в інтелігентському середовищі майже тотального характеру. Цікавила не тільки філософська й моральна проблематика, а й естетичні принципи античного мистецтва, антична історіографія тощо. Ренесанс античності, занурення у давню історію трактувалося тоді частіше як ностальгічний потяг до витоків, цілком природній в епоху «сутінків богів» й «виснаження культурою». «Відкрилася нова, незнана раніше пристрасть, рід недугу – підсвідомий, невтримний, владний потяг до старовини й минулого», – стверджував І. Грабар [4, с. 285]. Журнальна преса тих часів буквально працює повідомленнями про виставки античної та східної скульптури, старовинного живопису; в ній можна зустріти наукові есе, присвячені мистецтву Давньої Греції і Риму, Візантії й Близького Сходу тощо. З'являються монографії, комплексні історичні дослідження аналогічного змісту. Як свідчать документальні матеріали, зокрема, коментарі на берегах сторінок книг з родинної бібліотеки, Шимановський уважно читав, обмірковував і обговорював зі своїми близькими праці Ш. Діля з історії візантійського мистецтва, цикл лекцій «З життя ідей» та інші роботи Т. Зелінського, «Образи Італії» П. Муратова, «Розмови з Гете» І. П. Еккермана, «Культуру італійського Відродження» Я. Буркхардта, «Greek studies» і «Renaissance» У. Пейтера тощо.

В архівах Шимановського збереглися конспекти з історії мистецтва Давньої Греції французькою мовою, культури стародавнього Риму німецькою та російською мовами, виписки з історії початків християнства, культури Сицилії та життя Рогера II, нотатки з листів Сенеки, Леонардо да Вінчі, Нікколо Мак'явеллі, творів Новаліса, розвідки про східну культуру тощо.

Шимановський з особливою прихильністю ставився до Античності, навіть вважав її своєю «духовною батьківщиною». У цьому він наслідував своїх кумирів – Пейтера й Зелінського, погляди та ідеї яких заслуговують окремого розгляду.



Перший з названих – Уолтер Пейтер (1839–1394) – був професором в Оксфордї, жив усамітно і протягом свого заглибленого й споглядального життя написав порівняно небагато книг. Найвідомішими з них є книга про Ренесанс, лекції про Платона та платонізм, а також своєрідні фантастичні життєписи, серед яких виділяються «Портрети з уяви» та філософський роман «Епікуреєць Марій». Твори саме такої спрямованості мали для Пейтера найбільше значення. Як стверджує П. Муратов, «не зважаючи на свою професію й на широку та солідну освіченість, Пейтер не був ученим: література була головною його справою, і він розумів літературу тільки як розкриття свого внутрішнього світу... У книгах Пейтера розкривається з рідкою виразністю історія його душі» [6, с. 7]. Цікаво, що Пейтер переконливо доводить можливість сполучення розмаїтих і навіть завзятих «мандрів духу» з майже цілковитою нерухомістю й спокоєм зовнішнього життя. «Душевні етапи Пейтера, – як пише Муратов, – є етапами мандрів у країні, яку він міг окинути єдиним поглядом з перших днів юності» [6, с. 9]. Завдяки цьому з «Портретів з уяви», в яких Пейтер розповідає про свій «Дім дитинства», можна пізнати первісні елементи, з яких складалася його свідомість: «...в душу дитини уливалися з широкого навколишнього світу, немов у вікно, що залишили напіввідкритим, два потоки уражень, – почуття краси й почуття страждання, усвідомлення видимої, чутної й відчутної принадливості речей, як чогось дуже важливого для людини й цілком захоплюючого її, та усвідомлення того смутку світобудови, якого не обмине ніхто...» [6, с. 9]. Конфлікт далі розгортається саме між цими двома категоріями почувань – естетичної та тієї, яку у Пейтера можна назвати релігійною. Незадоволений зіткненням ідей та явищ, що були заявлені їм у «Ренесансі», він намагається зробити полем конфлікту людську душу, яка створюється їм за образом й подобою його власної душі. Щоб утілити цей специфічний душевний досвід, Пейтер звернувся до жанру роману з філософським забарвленням. Для створення «Епікуреєця Марія» автору знадобилося п'ять років копіткої праці.

«Ідеї» та «почування» якогось римлянина часів Марка Аврелія складають, як зазначено у підзаголовку, зміст цієї книги. До числа таких вирішальних почувань належить первісна і немовби природжена релігійна свідомість молодого римлянина. Надзвичайно сприйнятли-



вий до всього, що його оточує, Марій поринає у пошуки Істини. Подолавши потяг до релігії Нуми Помпілія та захоплення Апулеєм, він знаходить вихід своєму природженому відчуттю прекрасного у неокіренаїцизмі, а згодом стає стоїком при дворі Марка Аврелія. Остання «душевна пригода» Марія привела його до християнства. Дослідники стверджують, що й сам Пейтер з дитинства відчував аналогічний потяг до релігії. Вона привертала його увагу перш за все своєю видимою, чутливою сторонами. Зачарування церковними традиціями та обрядами супроводжувало його усе життя. Пейтер, за його словами, гостро відчував «красу святості».

Англійського митця приваблював також епікуреїзм, який увижався йому високоінтелектуальним явищем. У житті він бачив найяскравіший приклад його втілення у Вінкельмані. У нарисі, присвяченому цьому «батьку історії мистецтва», можна зустріти опис римського існування Вінкельмана, охопленого світлим полум'ям епікурейського ентузіазму і, у той же час, вимушеного в умовах зубожіння підтримувати свої сили лише хлібом, вином, джерельною водою та плодами. Саме у такому житті Пейтер відчував справжній присмак Античності й, можна вважати, що ця увага до епікуреїзму була зумовлена його власною близькістю до античного світу. Статті Пейтера «Діоніс» й «Деметра та Персефона» належать, як вважають дослідники, до «найбільш глибоких й проникливих сторінок, що були колись й кимось написані про Грецію» [6, с. 13]. Одним з перших Пейтер відчув й відтворив у цих статтях містичну сторону грецької релігії, ту «хтонічну» релігію греків, яка пізніше привернула загальну увагу. Взагалі антична релігійна свідомість була для Пейтера такою ж актуальною, як і християнська, як пише Муратов, «минуле й сучасне вічно зливали для нього свої стрімкі води в одній річці часу» [6, с. 13]. У чому, наприклад, полягав смисл «Епікурейця Марія»? В одному з листів Пейтер визначав своє завдання як «зображення релігійної фази, що можлива для сучасної душі» [6, с. 13]. За таких обставин, перед судом сучасної свідомості постає мудрість іншого героя філософського роману – імператора Марка Аврелія, який сповідував ідеї стоїцизму. За Пейтером, подвиг Марка Аврелія полягає у його відмові від світу, і саме цей подвиг не був схвалений серцем Марія: «Серед виноградних лоз й олив... у день незвичайної ясності



світла й повітря Марій відчув свій нерозривний зв'язок зі світом та невід'ємність своєї долі від долі світу» [6, с. 14]. «Виправдання» свого існування він тепер шукав у виправданні світу. Стіни стоїчної ізолюваності впали. Він перестав відчувати свою самотність. Невтомний духовний пошук приводить Марія до християнства. Проте до обдарованого тонкою мистецькою вдачею римлянина християнство явилось не стільки в ідеї, скільки у зоровому, чуттєвому образі. Крім того, остаточного залучення героя до нової істини так і не відбулося. Він до кінця залишився, як вважає Муратов, «*“anima naturaliter christiana”* – душею, яка спізнала християнство, але не звідала його» [6, с. 15]. Трагедія Марія, що так близька була до розв'язання, все ж таки залишилася нерозв'язаною. Отже, «Епікуреєць Марій» не розв'язав допитливості й самого Пейтера. У його подальшій творчості ми бачимо лише нове посилення збентеженості, грізності, напруженості.

Слідом за «Марієм» з'явилися нові «Портрети з уяви», які демонструють різний історичний контекст і менш тісно пов'язані з особистою долею письменника. Найцікавішими серед них є «Деніс з Оксерра» й «Аполлон у Пікардії», їх тема – поява язичницького бога в обставинці пізніших часів – завжди хвилювала Пейтера й захопила уяву майбутніх авторів «Рогера». Важливим є й те, що для Пейтера це чарівне повернення або відродження старих богів забарвлене катастрофічними рисами. Ось як писав про «Деніса з Оксерра» Оскар Уайльд: «Цей дивний художній задум був перетворений м-ром Пейтером у цікавий середньовічний міф про повернення Діоніса до людей, у насичену барвами, пристрастю й старовинним романтичним духом, повну чудес й віри легенду про Дені, напівтварину-напівлюдину, яка приносить з собою у світ новий екстаз життя, доводить людей майже до несамовитості, надихає художників одним своїм виглядом, видобуває з очеретяних дудок й сопілок справжні чудеса музики і, насамкінець, гине на театральній сцені від рук тих, хто його так кохав» [12, с. 154]. Як здається, англійський письменник уявляв античного бога як двоїсту істоту, що наділена двома сутностями, які майже неможливо привести до злагоди. Як вірно підмічає у Пейтера Є. Квятковський, «з одного боку, Діоніс є рафінованим, ніжним, ... з іншого – він є ворогом людей, вурдалаком, що любить жертвоприношення... Над усім домінує



еротика. Але еротизм, як і чуттєве милування тілом, трактується амбівалентно. Предмет хтивості та обожнення є водночас і предметом ненависті» [16, с. 129]. Тим не менше, загадкове повернення Діоніса або Аполлона Пейтер пов'язує з тимчасовим відродженням духу «Золотої доби Античності», яка завжди була не лише об'єктом дослідження, а й джерелом поетичної наснаги самого автора.

Доволі суб'єктивне й своєрідне сприйняття античності демонструє інший кумир Шимановського – Фадей (Тадеуш) Зелінський (1859–1944), який був вельми значною постаттю у російській і світовій класичній філології та культурфілософії в останні десятиліття XIX і в першу третину XX ст.

Античність для Зелінського не була предметом розумово-безстороннього дослідження. Він убачав у ній не ідеал для наслідування, не норму, а сім'я, з якого виросла уся європейська культура Нового часу. Намагаючись зруйнувати вихолощений образ Античності, породжений сумнівними реформами класичної освіти, Зелінський підходив до спадщини Давнього світу з позицій психології сучасної людини та ідеалістичних уявлень. Історія культури виводилася їм з прагнення людської душі до вдосконалення закладених у ній природою задатків, до ідеалів добра й краси. Ближче усіх підійшов до цього, з точки зору Зелінського, «вибраний народ» – давні греки. Те, чого вони не досягли або не доробили, належить завершити сучасному людству. За такою посилкою неминучою була модернізація Античності. Її ознаки відчувуються як у популяризаторських («З життя ідей», «Давньогрецька релігія» тощо), так і специфічних наукових працях, а, особливо, у перекладах давньогрецької драматургії, завдяки яким можна було пізнати побут й внутрішній інтимний світ давнього грека, – але то був грек, яким він увижився на рубежі XIX–XX ст. самому Зелінському (вихованому, насамперед, на драматургії Г. Ібсена). Особливу ж зацікавленість у Шимановського викликала запропонована Зелінським інтерпретація релігійної свідомості давніх греків.

Взагалі, література у творчому житті Шимановського відіграла надзвичайно важливу роль. Як стверджує Івашкевич, «Шимановський не тільки глибоко цікавився сучасною літературою, не тільки був начитаний у літературі минулих віків, а й сам багато писав і навіть



у певний період свого життя вважав, що словом зумів краще висловити свої думки, ніж звуками; у дні творчого застою письменництво було для нього, як визнає він сам, “охоронним клапаном і просто спасінням”» [5, с. 269]. І в цьому нема нічого дивного, бо епоха, в яку формувалась індивідуальність Шимановського, була переважно літературною. Сама ж література, що захоплювала польського митця, відбивала тенденцію до естетизації художньої творчості.

Жага пізнання завжди була рушійною силою творчого пошуку Шимановського. Вона ж значною мірою впливала і на його літературні уподобання. Польського митця, перш за все, приваблюють твори, що відбивають незвичайні якості інтелекту, широку ерудицію їх авторів. Не випадково Шимановський з великою увагою поставився до романів Д. Мережковського, творів Г. Флобера, особливо до його драми «Спокуса святого Антонія», інтелектуальну насиченість якої своєрідно підтверджує лаконічний відзив де Гонкура: «вигадка, що заснована на виписках з книг. Оригінальність, яка неодмінно нагадує Гете» [13, с. 558]. У цьому контексті Шимановського теж можна вважати «гетеанцем». Адже його, як і флоберівського Антонія, постійно турбувала духовна дилема, що в драмі утілилася у двох символічних звірах: Сфінкса, який означає зашкарублу нерухомість, вірність традиції, канону, і Химери, що знаменує вічну жагу нового, поривання відшукувати, пізнавати. Сфінкс та Химера вічно тягнуться один до одного, але їм не з'єднатися ніколи. Отже, за Флобером, ніколи не знайде дух людини гармонії між спогляданням і діянням, вірою і жагою пізнання.

Зрозуміло, не лише художні, зокрема, літературні, враження і уподобання формували естетичний контекст творчості Шимановського. Суттєвою для формування авторського світосприймання і світовідчуття виявилася соціально-політична атмосфера, в яку був занурений Шимановський в період активного формування музично-театральних поглядів. Майже примусова ізоляція у Єлисаветграді, пов'язана з революційними подіями, що переросли у громадянську війну, дуже негативно вплинула на психологічний стан композитора. З одного боку, він бере участь разом з Генріхом Нейгаузом у суспільно-культурному житті міста, а з іншого – називає Єлисаветград «огидним, як отруйний гриб...». «Мерзотне місто, де єдиним голосом вулиці протягом двох



довгих років був рик сп'яненої перемогою потолочі, уразлива, бридка радість... збунтованого раба» (наведена цитата є фрагментом тексту, що був вилучений цензурою з «Ефеба», надрукованого у другому томі «Різм» Шимановського [17]; редактор цього видання – Т. Хилінська люб'язно надала можливість його використати автору цієї статті).

Ці рядки зі вступу до автобіографічної філософської повісті «Ефеб» (1917–1919), що не була призначена до друку, не тільки демонструють різкий контраст у змістовному контексті твору, заповненому пошуками місця Митця та мистецтва в історії людства, а й свідчать про конфлікт між внутрішнім світом митця, й конкретним середовищем, що його оточувало на той час. «Мистецтво вчить вольності і наближає нас до серця життя», – ця думка, яку висловлює один з головних героїв повісті, мабуть, свідчить про те, що для автора містична сила мистецтва залишалася єдиною надією на порятунок суспільства [8, с. 422].

Можливо, і через це можна пояснити актуалізацію для Шимановського категорії трагічного у співвідношенні з прекрасним і потворним, піднесеним і низьким, пильну увагу до трагедії і драми та певну відстороненість від сфери комічного (згадаймо неуспішність його оперети «Подружжя лотерея або Наречений № 69»).

Загалом же, Шимановський, утілюючи свої музично-театральні задуми, пройшов через захоплення різними естетичними ідеями: якщо для музичної драми «Хагіт» виявилася визначальною естетика пізнього романтизму й символізму, то балет-пантоміма «Харнасі» демонструє домінування естетики неофольклоризму. Але найвибагливіша «естетична палітра» притаманна «парадоксальній» музичній драмі «Король Рогер», де перетнулися ознаки естетики романтизму й імпресіонізму, символізму й модерну, експресіонізму й неофольклоризму з ідеєю культурного синкретизму в процесі реалізації музично-театрального синтезу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Письма о театре. *Литературный альманах. Спб. : Шиповник, 1914. Кн. 22. С. 245–290.*
2. Вагнер Р. Избранные работы. М. : Искусство, 1978. 695 с.



3. Гарин И. Воскрешение духа. М. : Терра, 1992. 640 с.
4. Грабарь И. Ранний александровский классицизм и его французские источники. *О русской архитектуре*. М. : Наука, 1969. 423 с.
5. Ивашкевич Я. Люди и книги. Статьи, эссе. М. : Радуга, 1987. 472 с.
6. Муратов П. Предисловие. *Уолтер Патер. Воображаемые портреты*. Изд. 2-е. М. : Изд-во К. Некрасова, 1916. С. 1–13.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. *Ницше Ф. Соч. : В 2 т. М. : Мысль, 1990. Т. 1. С. 57–157.*
8. Оконьска А. Выспяньский. М. : Искусство, 1977. 278 с.
9. Патер У. Воображаемые портреты. Изд. 2-е. М. : Изд-во К. Некрасова, 1916. 248 с.
10. Патер В. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М. : Проблемы эстетики, 1912. 193 с.
11. Толмачев В. Образ красоты. *Муратов П. Образы Италии*. М. : Республика, 1994. С. 564–570.
12. Уайльд О. «Воображаемые портреты» м-ра Пейтера. *Уайльд О. Избр. произведения. В 2 т. М. : Республика, 1993. Т. 2. С. 153–156.*
13. Флобер Г. Испытание святого Антония. Флобер Г. Собр. соч. : В 3 т. М. : Худож. лит., 1983. Т. 2. С. 409–535.
14. Hofmannsthal H. von. Prosa. Frankfurt am Main : Fisher, 1956. Bd. 1. 297 s.
15. Iwaszkiewicz J. Spotkania z Szymanowskim. Wyd. 4-ie. Kraków : PWM, 1986. 108 s.
16. Kwiatkowski J. Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza. Warszawa : Czytelnik, 1966. 148 s.
17. Szymanowski Karol. Pisma: W 3 t. Т. 2. Pisma literackie. Kraków : PWM, 1989. 454 s.
18. Szymanowski Karol we wspomnieniach. Kraków : PWM, 1974. 394 s.

REFERENCES

1. Andreev L. (1914). Pisma o teatre [Letters about theater]. Literaturniyi almanah [Literary Almanac]. St. Petersburg : Shipovnik, Kn. 22. S. 245–290.
2. Vagner R. (1978). Izbrannyye raboty [Selected Works]. Moscow : Iskustvo. 695 s.
3. Garin I. (1992). Voskreshenie duha [Resurrection of the Spirit]. Moscow : Terra. 640 s.



4. Grabar I. (1969). Ranniy aleksandrovskiy klassitsizm i ego frantsuzskie istochniki. O russkoy arhitekture [Early Alexandrian classicism and its French sources. About Russian architecture]. Moscow : Nauka. 423 s.
5. Ivashkevich Ya. (1987). Lyudi i knigi. Stat'i, esse [People and books. Articles, essays]. Moscow : Raduga. 472 s.
6. Muratov P. (1916). Predislovie [Foreword]. Uolter Pater. Voobrazhaemye portretyi [Imaginary portraits]. Izd. 2-e. Moscow : Izd-vo K. Nekrasova. S. 1–13.
7. Nitszshe F. (1990). Rozhdenie tragedii iz duha muzyki [The birth of tragedy from the spirit of music]. Nitszshe F. Soch. : V 2 t. [Works : in 2 vol.] Moscow : Myisl. T. 1 [Vol. 1]. S. 57–157.
8. Okonska A. (1977). Vyispyanskiy [Wyspianskiy]. Moscow : Iskusstvo. 278 s.
9. Pater U. (1916). Voobrazhaemye portretyi [Imaginary portraits]. Izd. 2-e. Moscow : Izd-vo K. Nekrasova. 248 s.
10. Pater V. (1912). Renessans. Ocherki iskusstva i poezii [Renaissance. Essays on art and poetry]. Moscow : Problemyi estetiki. 193 s.
11. Tolmachev V. (1994). Obraz krasoty [Image of beauty]. Muratov P. Obrazyi Italii [Images of Italy]. Moscow : Respublika. S. 564–570.
12. Uayld O. (1993). «Voobrazhaemye portretyi» m-ra Peytera [“Imaginary portraits” of Mr. Pejter]. Uayld O. Izbr. proizvedeniya. V 2 t. [Selected works. In 2. vol.]. Moscow : Respublika. T. 2. [Vol. 2]. S. 153–156.
13. Flober G. (1983). Iskushenie svyatogo Antoniya [The Temptation of St. Anthony]. Flober G. Sobr. soch. : V 3 t. [Collected works : In 3 vol.] Moscow : Hudozh. lit. T. 2 [Vol. 2]. S. 409–535.
14. Hofmannsthal H. von. (1956). Prosa [Prose]. Frankfurt am Main : Fisher. Bd. 1. 297 s. [in German].
15. Iwaszkiewicz J. (1986). Spotkania z Szymanowskim [Meetings with Szymanowski]. Wyd. 4-ie. Kraków : PWM. 108 s. [in Polish].
16. Kwiatkowski J. (1966). Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza [Eleuter. Sketches on the early poetry of Jarosław Iwaszkiewicz]. Warszawa : Czytelnik. 148 s. [in Polish].
17. Szymanowski Karol (1989). Pisma : W 3 t. T. 2. Pisma literackie [Letters : In 3 volumes. Vol. 2. Literary letters]. Kraków : PWM. 454 s. [in Polish].
18. Szymanowski Karol we wspomnieniach [Szymanowski Karol in memories] (1974). Kraków : PWM. 394 s. [in Polish].



УДК 792.54.026 Сафо (045)

Мовчан В. А.

Харьковская государственная академия культуры

Либретто оперы Ж. Массне «Сафо» и его литературный первоисточник

АННОТАЦИЯ

Мовчан В. А. Либретто оперы Ж. Массне «Сафо» и его литературный первоисточник ■ В статье с позиций современной либреттологии рассмотрено либретто оперы Ж. Массне «Сафо». В результате проведенного анализа выявлено два литературных первоисточника вербального текста оперы: «первичный» – роман А. Доде и «вторичный» – пьеса А. Доде-А. Бело. Проведен подробный сравнительный анализ трех текстов, в результате чего сделан вывод о максимальном соответствии оперного либретто «букве» и «духу» литературных первоисточников, что позволило авторам оперы создать убедительное драматическое произведение с неоднозначными персонажами, небанальным драматургическим конфликтом, который перерастает из частной любовной истории в нечто более значительное – в противостояние двух культур, двух разных миров, делая «Сафо» произведением, актуальным и в наше время.

■ **Ключевые слова:** Жюль Массне, либретто, литературный первоисточник, французская лирическая опера, либреттология.

АНОТАЦІЯ

Мовчан В. О. Лібретто опери Ж. Массне «Сафо» та його літературне першоджерело ■ У статті з позицій сучасної лібретології розглянуто лібретто опери Ж. Массне «Сафо». В результаті проведеного аналізу виявлено два літературних першоджерела вербального тексту опери: «первинний» – роман А. Доде та «вторинний» – п'єса А. Доде-А. Бело. Проведено детальний порівняльний аналіз трьох текстів, в результаті чого зроблено висновок щодо максимальної відповідності оперного лібретто «букві» й «духу» літературних першоджерел, що дозволило авторам опери створити переконливий драматичний твір з неоднозначними персонажами, небанальним драматургічним конфліктом, який переростає з приватної любовної історії в щось більш зна-



чне – в протистояння двох культур, двох різних світів, роблячи «Сафо» твором, актуальним і в наш час.

■ **Ключові слова:** Жюль Масне, лібрето, літературне першоджерело, французька лірична опера, лібретологія.

ABSTRACT

Movchan Vira ■ The libretto of the opera “Sapho” by G. Massenet and the literary source of it

Background. The creativity by J. Massenet, one of the largest Western European composers of the second half of the XIX century, in recent years is attracting increasing interest. The life and the career of the composer are considered in works of foreign and domestic researchers. The history of creation and performing of his works attract their attention too. However only the most popular operas by the composer – “Manon” and “Werther” – are analyzed in details. Other operas by the composer were not examined carefully, among these and “Sapho”. The French lyrical opera (one of the most important opera traditions of the second half of the XIXth century) exerted greatly on opera creativity by J. Massenet. The libretto of the French lyrical operas is considered as weakness of this genre. We believe it necessary to dispel this stereotype by the way of analysis the libretto of the opera “Sapho”. It is also necessary to compare the libretto to his primary source materials.

Objectives of this research is studying of the libretto of the opera “Sapho” by J. Massenet and his comparison with literary primary sources – the novel by A. Daudet and the play by A. Daudet-A. Belot. Detailed analysis of the operatic libretto will allow to gain more complete impression about opera creativity by J. Massenet. **The method** of the comparative analysis is used in the article. The method allows to analyze the features revealing similarity and distinctions of the libretto of the opera “Sapho”, of the novel by A. Daudet and the play by A. Daudet–A. Belot.

Results of research. The opera “Sapho” has been written in 1897 on A. Bernede and A. Kaen’s libretto. The literary primary source of the libretto is the novel of the same name by A. Daudet. It was popular at the end of the XIXth century. The novel is devoted to unfortunate love the former courtesan Fanny Legrand (known as Sapho) and the provincial young man Jean Gossen.



There are the lines of the social drama clearly expressed in the opera and there is an ethical pathos. It is caused by novel realism A. Doudet. But first of all “Sapho” – the lyrical drama. The “super idea” of the opera is hopelessness of love, some kind of semantic formula of many samples of *opéra lyrique*.

From the novel and the play the main heroes and features of their characters pass into the libretto: the main stages of relationships of Jean and Fanny (the acquaintance – happiness – the quarrel and parting at the initiative of the hero – the attempt of reconciliation at the initiative of the heroine – reunion of the heroes – the final parting at the initiative of the heroine), and also the main conflict situations (Jean/Fanny; Fanny/Césaire and Divonna; Fanny/Kaudal). That the literary primary source of the libretto is not only the play, but also the novel, the scene of acquaintance of heroes demonstrates, which is completely repeating the similar scene of the novel and is absent in the play.

Consideration of the verbal basis of the opera is impossible without disclosing the nature of the dramatic conflict. The antinomy of ethical values constitutes the ideological, semantic and dramatic theme of the novel by A. Doudet, the plays by A. Doudet-A. Belot and the libretto by A. Bernede and A. Kaen. This conflict realized itself by opposing of two local societies: the capital city – bohemian Paris, the vice, and the provincial-idyllic, pastoral Provence, the personification of virtue. In psychological personification of terms, the said antithesis is refracted in the soul-throwing of the protagonists of the opera, the lyrical pair Fanny and Jean. In fact, the question is the incompatibility of two cultures: a bustling big city and patriarchal life in the bosom of nature. In accordance with the differentiation of cultural spaces the actors are grouped. City bohemian environment is represented by figures of Kaudal, Bordery, the owner of the hotel, a collective “portrait” of frivolous pleasure-seekers. The world of Provence is personified through the images of Divonna, Césaire, Irene and Jean. Fanny occupies an intermediate position between the two societies, representing both a member of the bohemian society and opposition to him.

Conclusions. Thus, two lines are combined in dramaturgy of “Sapho”. The algorithm of their alternation creates special illumination of a love story. The detailed description of the differentiated social environment and detailed characteristics of minor characters alternates with the line of development of relationship of the main characters. At the same time the antithesis Paris – Provence influences to psychological states of the main characters and strongly connects them with an environment



and its morals. Each of the landmarks of development of the libretto plot is based on the scenes of the novel. Analysis of the libretto of the opera “Sapho” confirms the thesis about its fullest correspondence (as far as possible within the musical-theatrical genre) to the “letter and spirit” of the primary (the novel by A. Doudet) and the secondary (A. Doudet-A. Belot’s play) of the literary sources. This allowed the authors of the opera to create a convincing dramatic performance with many-valued characters, a non banal dramatic conflict that grows out from a private love story into something more significant – into the opposition of two cultures, two different worlds, hereupon the opera “Sapho” stays relevant and in our time.

■ **Key words:** Jules Massenet, libretto, literary source, French lyrical opera, librettology.



Актуальность данной статьи составляют два основных момента. Во-первых, творчество Ж. Массне, одного из крупнейших западноевропейских композиторов второй половины XIX ст., в последние годы вызывает всё больший интерес отечественных и зарубежных исследователей. Оперному творчеству Ж. Массне посвящено диссертационное исследование [5] и ряд статей Л. Мудрецкой, работы Х. Стапел [19], К. Роуден [18], Дж. Дауста [16]. Наиболее обобщённой работой последних лет стала работа Д. Ирвина [17], в которой рассмотрены и некоторые вопросы камерно-вокального творчества композитора. Однако из более чем 30 опер Ж. Массне предметом исследования чаще всего становятся не теряющие популярности на оперной сцене «Манон» и «Вертер». Остальные оперные сочинения либо не упоминаются, либо рассматриваются в общем контексте творческого наследия композитора. Более подробное изучение оперных сочинений Ж. Массне позволит расширить знания об оперном творчестве великого французского композитора и ввести их в область исследования современной науки. Вторая важная проблема связана с наукой либреттологией¹, работы в обла-

¹ Либреттология – наука о словесном компоненте музыкального произведения (термин и его расшифровка Г. Ганзбурга [2, с. 83]).



сти которой стали появляться в последнее время, предлагая совершенно новый взгляд на одну из важнейших сторон оперного спектакля.

«Сафо» – яркий образец жанра французской лирической оперы. А взгляд на либретто последней как на «слабое звено» жанра закрепился во многих научных источниках, проникая также в дидактические и энциклопедические издания. Основную причину подобного положения вещей исследователи видят именно в «искажении» авторами опер литературных шедевров, ставших основой либретто [1; 4; 5; 7; 13]. При этом, что в некоторой степени парадоксально, в вопросе о соотношении либретто и его литературного первоисточника исследователи, как правило, единодушно признают за текстовой стороной оперного спектакля право на самобытность и отличие от оригинала [9; 10; 11; 12].

В свете современной либреттологии те свойства литературной стороны французской лирической оперы, которые почти неизменно становились предметом почти всеобщего порицания и даже, подчас, мишенью для упражнений в остроумии, сами по себе не могут подвергаться негативной оценке. Будучи результатом требований музыкальной сцены, самой семантики жанра, они подлежат аналитическому освещению только на основе сравнительного изучения текста либретто, его литературного первоисточника и тех композиционно-драматургических задач, которые обусловлены специфической природой лирической оперы, её жанрового содержания. Наиболее продуктивным в этом плане представляется концепция И. Пивовой, изложенная в её диссертационном исследовании [8]. Автор выделяет три уровня литературно-художественного текста либретто и литературного первоисточника: идейно-образный, сюжетно-фабульный и словесный; обозначает основные принципы интерпретирования литературного первоисточника (отбор, перекомпоновка, дополнение и концентрация). Классифицируя возможные подходы к литературной основе оперы, исследователь выделяет четыре типа либретто: на неизменный текст (таким образом появляется «литературная опера»), частично изменённый (инсценировка), полностью переработанный с сохранением идеи (вариация), новый с частичным

сохранением идеи (произведение по мотивам первоисточника) [8]. В связи с вышесказанным, исходя из указанных позиций, представляется необходимым проанализировать либретто оперы Ж. Массне «Сафо» и провести его сравнительную характеристику с литературным первоисточником.

Опера «Сафо» Ж. Массне (1897) была написана на либретто А. Бернеда и А. Каэна (первая постановка – Париж, Opéra-Comique, 27 ноября 1897 г.). В первой редакции опера состояла из пяти актов, не дробящихся на картины. Вторая редакция была создана композитором и либреттистами в 1909 г. (первая постановка – Париж, Opéra-Comique, 22 января 1909 г.) и отличалась от первой наличием второй картины III акта. Согласно доступным музыковедческим исследованиям оперы [5; 17], литературной основой для либретто стал популярный в конце XIX в. одноименный роман А. Доде (1884), посвященный несчастной любви куртизанки Фанни Легран (по прозвищу Сафо) и провинциального юноши Жана Госсена. Однако огромной популярностью пользовались не только роман, но и написанная на его основе пятиактная пьеса, созданная А. Доде в соавторстве с А. Бело в 1895 г. Пьеса ставилась не только во Франции, но и за её пределами – в роли главной героини блистала, например, Сара Бернар [6]. Анализ пьесы позволяет сделать вывод о том, что именно она и стала непосредственной основой для либретто оперы Ж. Массне, при несомненном «уважении» к букве и духу романа А. Доде. То есть опера «Сафо» Ж. Массне продолжает ряд произведений, принадлежащих к жанру французской лирической оперы, либретто которых основывается на «первичном» (произведение, ставшее классикой литературы) и «вторичном» (драматическая переработка оригинала) литературном первоисточниках². Для доказательства данного тезиса проведем сравнительную характеристику текстов либретто оперы [15], романа А. Доде [3] и пьесы А. Доде–А. Бело [14].

Из многофигурной ткани произведения А. Доде в пьесу переносятся главные и второстепенные герои. Помимо лирической пары –

² «Фаустом» Ш. Гуно, «Таис» Ж. Массне.



искушённой парижанки Фанни Легран и наивного провинциала Жана Госсена – это 14 персонажей, которых можно разделить согласно их принадлежности к двум главным образным сферам романа – условно-положительному Провансу и условно-отрицательному Парижу. К первой относятся дядя Жана Сезер (который в пьесе, а затем и в либретто превращается в его отца), тётя Жана Дивонна (в пьесе и либретто – мать героя) и чистая невинная невеста Жана Ирен (в пьесе и либретто – не только невеста, но и кузина); ко второй – циничные представители парижской богемы: скульптор Каудаль, поэт Бордери, инженер Дешелет и его нежная возлюбленная Алиса Доре, Легран (в романе и пьесе – отец Фанни), господин и госпожа Эттема (в романе и пьесе – бывшая куртизанка и её муж, который никогда не попрекает её прошлым), бойкая официантка Франсин, композитор де Поттер и его вздорная любовница Роза Санчес, маленький Жозеф (сын Фанни от гравёра Фламана). Практически все персонажи сохраняют основные черты характера и функцию в повествовании.

В либретто из вышеперечисленных персонажей переходят семь: это лирическая пара, родители Жана, Сезер и Дивонна, и его кузина, а затем и невеста Ирен (как видим, степень родства этих героев с Жаном переходит в либретто из пьесы), скульптор Каудаль и поэт Бордери, которые становятся своеобразным олицетворением богемного образа жизни. Из этих героев только образ Сезера подвергается значительным изменениям по сравнению с пьесой и романом: в романе и пьесе он предстаёт человеком беспутным, хоть и добродушным, в либретто же является личностью во всех отношениях положительной.

В центре либретто, так же как пьесы и романа, находятся любовно-лирические взаимоотношения Фанни и Жана, осложнённые конфликтом между ними, спровоцированным несовместимостью двух миров – богемного, развратного Парижа и пасторального, добродетельного Прованса. Каждая из вех развития сюжета либретто основывается на сценах романа. Знакомство героев на маскараде у Каудала (4 сцена I акта) практически точно повторяет их первую встречу на



маскараде у Дешелета³ (в пьесе драматурги представляют сцену знакомства героев через рассказ Жана об этом событии в I акте). Объяснение Жана с родителями и кузиной в его парижской квартире (сцены 1–4 II акта) практически дословно повторяет аналогичную сцену в I акте пьесы (информация, ставшая основой для этого диалога, в романе излагается в нескольких диалогах главного героя с Сезером). Общение главных героев, представляющее собой их вторую дуэтно-диалогическую сцену (5 сцена II акта) – практически в точности повторяет аналогичную сцену, завершающую I акт пьесы, которая, в свою очередь, отсылает к диалогам лирической пары, происходящим в романе в разное время⁴. Беседа Жана и Каудалея, в которой скульптор

³ Вплоть до текстовых совпадений. Сравним:

в романе:

«– Да ну, посмотрите же на меня!..
У вас красивые глаза... Как вас зовут?»

– Жан.

– Просто-напросто Жан?

– Жан Госсен.

– Вы южанин, вас выдает произноше-
ние... Сколько вам лет?

– Двадцать один год.

– Вы художник??

– Нет.

– Ах, как хорошо!..» [3].

в либретто:

«**Фанни:** Скажите, как вас зовут ?

Жан: Жан Госсен

Фанни: Из Прованса?

Жан: Это так заметно?

Фанни: Немного! Художник, я полагаю

Жан: Нет, мадам.

Фанни: Ах! Я так рада!» [15, с. 6].

⁴ **Роман:** [Госсен вспомнил, что их любовь возникла именно из её антипатии к художникам. На его вопрос, откуда у неё эта неприязнь, она ответила так]:

«– Все они сумасброды, путаники, фантазёры... Мне они сделали много зла...

Он попытался возразить:

– Но ведь искусство само по себе так прекрасно!.. Ничто так не украшает жизнь и не расширяет кругозор, как искусство.

– Нет, дружок, самое прекрасное, что есть на свете, это быть простым и прямым, как ты, да ещё чтобы каждому было по двадцать лет и чтобы очень любить друг друга...» [3].

Либретто:

«**Фанни:** Я ненавижу каждого художника! / не говори мне о них. (в сторону) / Они так ранили меня!

Жан: И всё же, искусство прекрасно, оно делает нашу жизнь лучше, / Искусство поднимает сердце на высоту, и наш жизненный путь кажется ярче.



разоблачает прошлое Фанни (сцена 3 III акта), – основана на аналогичной сцене из романа⁵ и пьесы. Из нескольких ссор, происходящих между героями на протяжении романа и пьесы, либреттисты составляют одну, «узловую», завершающуюся расставанием Жана и Фанни и возвращением героя в Прованс (4 сцена III акта). Лирическая сцена Жана и Ирен в романе отсутствует, однако есть в пьесе, откуда практически дословно переносится в либретто. Письма Фанни, о которых упоминают герои романа и пьесы, фигурируют также и в либретто

Фанни: *Ах, хорошо, это когда тебе двадцать один год, / И когда ты простодушен и благороден, / Чтобы чувствовать себя сильным, не бояться, не иметь проблем / Да, вот что хорошо! / Любовь выше мелкого искусства, / и самое лучшее – когда есть два существа, соединённые кровью своего сердца!*» [15, с. 10].

⁵ **Роман:** «Как только молодой человек сел за столик, Каудаль с комической яростью показал на него:

– До чего красив этот зверь!.. Подумать только, что ведь и мне когда-то было столько же лет и волосы у меня вились точно так же... Ах, молодость, молодость!..

– Все та же песня? – спросил Дешелет, добродушно посмеиваясь над помешательством друга.

– Не смейтесь, мой дорогой... Всё, что у меня есть – медали, кресты, звание академика, и то и сё, и пятое и десятое, – я променял бы вот на эти волосы и румянец... – Тут он со свойственной ему резкостью движений потянулся к Госсену. – А что вы сделали с Сафо?.. Её что-то не видно.

Глаза у Жана стали круглыми от изумления.

– Вы уже с ней не живёте?..

Видя растерянность Госсена, Каудаль уже нетерпеливо прибавил:

– Ну, Сафо, Сафо!.. Фанни Легран... Виль-д'Авре...

– О, с ней у меня давно всё кончено!..

Зачем он солгал? От стыда, из чувства неловкости, которое вызывало у него прозвище «Сафо» и которое мешало ему говорить о своей возлюбленной с мужчинами, а, быть может, ещё из желания узнать о ней такие подробности, которые иначе никто бы ему не сообщил.

– А, Сафо!.. Так она, ещё, значит, блистает? – рассеянно спросил Дешелет» [3].

Либретто: «**Каудаль** (Жану): Ах! это ты? **Жан** (приветствуя их): Добрый день! **Каудаль:** Какая счастливая встреча! / Какая кожа, сколько волос на голове! / Такой молодой, такой красивый! / За всё это я отдал бы славу и богатство! <...> И ты с Сафо ещё? **Жан** (удивлённо, не понимая): Сафо? **Каудаль:** Фанни, конечно, – Фанни Легран, / Прекрасная натурщица, Сафо! **Жан** (в сторону): Что! Сафо! Фанни, она? / Она, Сафо? Неужели это так? (после некоторых колебаний) / Нет, это не так – Она не со мной» [15, с. 13].



второй редакции оперы. Однако приезд Фанни в поместье Госсена и их диалог практически полностью повторяет аналогичную сцену пьесы. Не отличается и финал истории: Жан возвращается к Фанни, порвав отношения с собственной семьей, однако героиня оставляет его (в романе, написав ему прощальное письмо, в пьесе и либретто – попрощавшись с ним, пока он спит), поскольку понимает, что её прошлое всегда будет стоять между ними. Таким образом, из романа и пьесы в либретто переносятся главные герои и особенности их характеров; основные этапы взаимоотношений лирической пары (знакомство – любовная идиллия – ссора и расставание по инициативе героя – попытка примирения по инициативе героини – воссоединение героев – окончательное расставание по инициативе героини); а также основные конфликтные ситуации (Жан/Фанни; Фанни/Сезер и Дивонна; Фанни/Каудаль⁶). О том, что литературным первоисточником либретто является не только пьеса, но и роман, свидетельствует сцена знакомства героев, полностью повторяющая аналогичную сцену романа и отсутствующая в пьесе.

Рассмотрение вербальной основы оперы невозможно без раскрытия природы драматургического конфликта. Так, идейно-смысловой и драматургический стержень романа А. Доде, пьесы А. Доде–А. Бело и либретто А. Бернеда и А. Казна составляет антиномия этических ценностей. Конфликт реализуется посредством противопоставления двух локальных социумов: столичного – богемного Парижа, олицетворения порока, и провинциального – идиллического, пасторального Прованса, олицетворения добродетели. В психологическом плане названная антитеза преломляется в душевных метаниях главных героев оперы, лирической пары Фанни и Жана. По сути, речь идет о несовместимости двух культур: суетного большого города и патриархальной жизни на лоне природы. В соответствии с дифференциацией культурных пространств группируются действующие лица. Богемная среда представлена фигурами

⁶ Скрытое противостояние главной героини с людьми из её прошлого, новообретенное неприятие их образа жизни, представленное в первоисточниках, трансформируется либреттистами в открытое столкновение (в 4 сцене III акта).



Каудалья, Бордери, хозяйина гостиницы, коллективным «портретом» легкомысленных прожигателей жизни. Мир Прованса персонифицирован через образы Дивонны, Сезера, Ирен и Жана. Фанни занимает промежуточное положение между двумя социумами, представляя одновременно и как член богемного общества⁷, и в оппозиции к нему⁸.

Выводы. Опера Ж. Массне «Сафо», как и многие образцы жанра французской лирической оперы, до сих пор остаётся в тени, что во многом обусловлено существующими стереотипами. Анализ либретто оперы «Сафо» подтверждает тезис о максимально полном (насколько это возможно в рамках музыкально-театрального жанра) его соответствии «букве и духу» первичного – романа А. Доде – и вторичного – пьеса А. Доде-А. Бело – литературных первоисточников. Это позволило авторам оперы создать убедительное драматическое произведение с неоднозначными персонажами, небанальным драматургическим конфликтом, который перерастает из частной любовной истории в нечто более значительное – в противостояние двух культур, двух разных миров, что делает «Сафо» произведением, актуальным и в наше время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бронфин Е. Ф. Лирическая опера. *Музыкальный энциклопедический словарь*. М. : Советская энциклопедия, 1990. С. 306.
2. Ганзбург Г. Либреттология и специальные аспекты изучения вокальных произведений Ф. Шуберта и Р. Шумана. *Шуберт и шубертианство : сб. материалов науч. музыковед. симпозиума 30 сент.–2 окт. 1993 г. / сост. Г. И. Ганзбург*. Харьков, 1994. С. 83–90.
3. Доде А. Сафо [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.e-reading.by/book.php?book=143687>.
4. Келдыш Ю. Лирическая опера. *Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.]*. М. : Советская энциклопедия, 1976. Т. 3. С. 280.

⁷ Песня о королеве натурщиц I акта, ариозо III акта.

⁸ Ироничное ариозо I акта, драматическая сцена-противостояние с компанией Каудалья, завершающая III акт.



5. Мудрецкая Л. Г. Жанрово-стилевой поиск в оперном творчестве Жюлья Массне (на примере опер «Манон» и «Вертер») : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Одесса, 2004. 260 с.
6. Мусский И. А. 100 великих актеров. М. : Вече, 2006. 274 с.
7. Оперные либретто. Краткое изложение содержания опер : [в 2 т.] ; [ред.-сост. М. Д. Сабинаина, Г. М. Цыпин]. М. : Музыка, 1986. Т. 2. 431 с.
8. Пивоварова И. Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Магнитогорск, 2002. 265 с.
9. Ручьевская Е. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость». *Пушкин в русской опере : сб. ст. СПб. : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1998. С. 7–136.*
10. Сабинаина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М. : Сов. композитор, 1963. 292 с.
11. Серов А. Н. Статьи о музыке : [в 7 вып.] ; [состав.-коммент. В. В. Протопопов]. М. : Музыка, 1990. Вып. 6. 343 с.
12. Черная Е. С. Беседы об опере. Москва : Знание, 1981. 160 с.
13. Чэн Минъю, Лю Цзюнь. Французская лирическая опера. *Современные проблемы науки и образования. 2010. № 1. С. 39–44.*
14. Belot A., Daudet A. Sappho, a play in five acts. New York : F. Rullman, 1895. 42 p.
15. Cain H., Bernede A. Sapho: libretto [Electronic resource]. Mode of access : <http://www.artlyriquefr.fr/oeuvres/Sapho%20-%20Massenet.html>.
16. D'Aoust Jason R. The Lied d'Ossian in Massenet's Werther: Intertextuality and Vocality in the Long Nineteenth Century [Electronic resource]. Mode of access : <http://www.jasondaoust.com/wp-content/uploads/2014/08/The-Lied-d-Ossian-in-Massenet-s-Werther-Intertextuality-and-Vocality-in-the-Long-Nineteenth-Century.pdf>.
17. Irvine D. Massenet: A Chronicle of His Life and Times. [Portland, Oregon] : Amadeus Press, 1997. 416 p.
18. Rowden Clair. Thaïs: Adaptation, Degeneration, and Intermediality. Mode of access : [mhttp://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/1478731814Z.00000000049?journalCode=ydix20](http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/1478731814Z.00000000049?journalCode=ydix20).
19. Stapela H. Piety and sensuality in Massenet's operas Manon and Thaïs [Electronic resource]. Mode of access : <http://hdl.handle.net/10394/15572>.



REFERENCES

1. Bronfin E. F. (1990). *Liricheskaya opera* [Lyrical opera]. *Muzyikalnyi entsiklopedicheskiy slovar* [Musical encyclopedic dictionary]. Moscow : Sovetskaya entsiklopediya. S. 306.
2. Ganzburg G. (1994). *Librettologiya i spetsialnyie aspektyi izucheniya vokalnyih proizvedeniy F. Shuberta i R. Shumana* [Librettology and special aspects of the study of vocal works by F. Schubert and R. Schuman]. *Shubert i shubertianstvo*. Kharkov. S. 83–90.
3. Daudet A. *Sapho* [Electronic resource]. Mode of access : <http://www.e-reading.by/book.php?book=143687>.
4. Keldyish Yu. (1976). *Liricheskaya opera* [Lyrical opera]. *Muzyikalnaya entsiklopediya*: [v 6 t.]. T. 3 [Musical Encyclopedia : in 3 vol. Vol. 3]. S. 280.
5. Mudretskaya L. G. (2004). *Zhanrovo-stilevoy poisk v opernom tvorchestve Zhyulya Massne (na primere oper «Manon» i «Verter»)*. [Genre-style search in the opera works of Jules Massenet (on the example of the operas «Manon» and «Werther»)]. Odessa. 260 s.
6. Musskiy I. A. (2006). *100 velikih akterov* [100 Great Actors]. Moscow : Veche. 274 s.
7. *Opernyie libretto. Kratkoe izlozhenie sodержaniya oper* (1986). [Opera libretto. Summary of the contents of operas]. Moscow : Muzyika. 431 s.
8. Pivovarova I. L. (2002). *Libretto otechestvennoy operyi: aspektyi interpretatsii literaturnogo pervoistochnika* [Libretto of the Russian opera: aspects of the interpretation of the literary source] : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02. Magnitogorsk. 265 s.
9. Ruchevskaya E. (1998). *Poeticheskoe slovo Pushkina v opere Dargomyzhskogo «Kamennyiy gost»* [Pushkin's poetic word in Dargomyzhsky's opera "The Stone Guest"] *Pushkin v russkoy opere : sb. statey* [Pushkin in the Russian opera : a collection of research papers]. St. Petersburg : St. Petersburg State Conservatoire. S. 7–136.
10. Sabinina M. (1963). *«Semen Kotko» i problemy opernoy dramaturgii Prokofieva*. [“Semen Kotko” and problems of Prokofiev's operatic drama]. Moscow : Sov. kompozitor. 292 s.
11. Serov A. N. (1990). *Stat'i o muzyike* [Articles about music]. Moscow : Muzyika. 343 s.



12. Chernaya E. (1981). *Besedy ob opere* [Conversations about the opera]. Moscow : Znanie. 160 s.
13. Chen Min'yu (2010). *Frantsuzskaya liricheskaya opera* [French lyric opera]. *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern problems of science and education]. № 1. S. 39–44.
14. Belot A., Daudet A. *Sappho, a play in five acts*. New York : F. Rullman, 1895. 42 p.
15. Cain H., Bernede A. *Sappho: libretto* [Electronic resource]. Mode of access : <http://www.artlyriquefr.fr/oeuvres/Sappho%20-%20Massenet.html>.
16. D'Aoust Jason R. *The Lied d'Ossian in Massenet's Werther: Intertextuality and Vocality in the Long Nineteenth Century* [Electronic resource]. Mode of access : <http://www.jasondaoust.com/wp-content/uploads/2014/08/The-Lied-d-Ossian-in-Massenet-s-Werther-Intertextuality-and-Vocality-in-the-Long-Nineteenth-Century.pdf>.
17. Irvine D. (1997). *Massenet: A Chronicle of His Life and Times*. [Portland, Oregon] : Amadeus Press. 416 p.
18. Rowden Clair. *Thaïs: Adaptation, Degeneration, and Intermediality*. Mode of access : [mhttp://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/1478731814Z.00000000049?journalCode=ydix20](http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1179/1478731814Z.00000000049?journalCode=ydix20).
19. Stapela H. *Piety and sensuality in Massenet's operas Manon and Thaïs* [Electronic resource]. Mode of access : <http://hdl.handle.net/10394/15572>.



УДК 78.071.1(470)

Панасюк В. Ю.

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

«Постой, не гони лошадей...»: про особливості функціонування тварин у спектаклях оперного театру

АНОТАЦІЯ

Панасюк В. Ю. «Постой, не гони лошадей...»: про особливості функціонування тварин у спектаклях оперного театру ■ У представленій роботі в системі координат семиотичної науки про специфіку мистецьких кодів і комунікативної теорії з'ясовується питання про особливості використання та функціонування в оперній виставі тварин як одного з візуальних компонентів театрального-музичного тексту. Розширення мовного ресурсу за рахунок тварин провокується самою мовною специфікою опери, де передбачено одночасне використання музичного, вербального, візуального та пластичного кодів. Доводиться, що «тваринний» компонент, як і будь-який інший, в структурі оперної вистави «виконує свої особливі функції»: декоративні, кодово дезорієнтувальні, інтертекстуальні та метафоричні. Ці функції визначаються на основі аналізу прикладів із сучасної постановочної практики, де одночасно з успішним використанням «тваринного» компоненту спостерігаються і порушення театральної комунікації.

■ **Ключові слова:** код, театр, опера, режисер, тварина.

АННОТАЦИЯ

Панасюк В. Ю. «Постой, не гони лошадей...»: об особенностях функционирования животных в спектаклях оперного театра ■ В представленной работе в системе координат семиотической науки о специфике художественных кодов и коммуникативной теории рассматривается вопрос об особенностях использования и функционирования в оперном спектакле животных как одного из визуальных компонентов театрального-музыкального текста. Расширение языкового ресурса за счёт животных провоцируется самой языковой спецификой оперы, где предусмотрено одновременное использование музыкального, вербального, визуального и пластического кодов. Доказывается, что «животный» компонент, как и любой другой,



в структуре оперного спектакля «выполняет свои особенные функции»: декоративные, кодово дезориентирующие, интертекстуальные и метафорические. Эти функции определяются на основе анализа примеров из современной постановочной практики, где одновременно с успешным использованием «животного» компонента наблюдаются и нарушения театральной коммуникации.

■ **Ключевые слова:** код, театр, опера, режиссер, животное.

ABSTRACT

Panasiuk Valeriy ■ “Wait, do not drive horses...”: peculiarities of animals’ functioning in opera performances

Objectives. In the semiotic science coordinate system on the artistic codes specificity and communicative theory, the question about the peculiarities of using and functioning in opera performance of animals as one of the visual components of theatrical-musical text is being discussed.

One of the fundamental provisions of the “open list of various artistic languages” semiotics, used for the artistic encoding of the world, is taken into account (Yu. Lotman). This “open list” is supplemented by elements of the very life (non-artistic sphere). Such an expansion of the artistic resource is provoked by the linguistic specificity of the opera, which involves the simultaneous use of musical, verbal, visual and plastic codes. Therefore, **the aim of this research** is to find out the specifics of the use and functioning of such non-artistic components in the opera, as animals.

Results. “Animal element” appearing in opera performance is explained not by the genre “genesis” of the work, not by historical or ethnographic authenticity. The use of animal is motivated solely by the stage director’s concept. As a result, an additional information channel that activates theatrical communication is automatically installed. After all, appearing of animals on the stage as a decorative component traditionally causes public interest. Animals will always be a surprise, and their presence on the stage will require artistic and communicative explanation for the spectators.

However, the use of animals as an additional linguistic component in the structure of the opera text increases some communicative risks. The current of the spectacle can be disturbed by their unpredictable behavior. An element borrowed from the non-artistic sphere draws attention of the public, becomes independent



on the stage, functions not according to the stage rules, but according to the laws of “animal existence”. Automatically all other part text, artistically encoded, repels an alien element, makes it superfluous and “fake”. Natural thing becomes inorganic one.

The theatrical tradition considers animals, also as children, are representatives of one “communicative risk group”; not only because of the possibility of losing control over the scenic situation, but also because the naturalness of their behavior contrasts with the frank “unnatural” actors’ existence, especially in the opera performance. Despite the communicative risks, modern opera directors actively use animals in their productions. Their decisions have different explanations. For example, the director O. Titel explains active use of animals in his opera productions by the need for breaking of communicative stereotypes. In this way, a conceptual approach to understanding the nature of the opera, its ideological essence is realized: opera is the artistic space in which all the components of the world are coordinated and harmonized. In order to detect this “world harmony”, the director is ready to go on a broadcast risk – a risk, which is possible with the use of children and animals.

In a communicative relation, animal in the structure of opera text violates the translation process, provoking the emergence of a disorientation effect. The sender, that is, the stage director of the performance, predicts the appearance of such an effect. This “a conscious obstacle”, which is included in the translated text, must disrupt the perception process, and can be classified as “defamiliarization”. The using of the disorientation component is conditioned not by the text of the opera libretto or the decorative functions, but by that what is traditionally called the “stage director’s concept”. Depending on the concept, animals perform in the structure of musical and theatrical text various communicative and artistic functions.

First, animals traditionally (and nowadays) function as decorative design (**decorative** function). In the historical perspective, this visual and scenic resource replenishes by the elements, the emergence of which in non-artistic sphere is associated with the development of science and technology, the emergence of new information technologies. These are mainly different vehicles and mechanisms: bicycles, motorcycles, tractors, cars, monitors etc.

In other cases, a non-artistic element included in the structure (namely, the animal) performs an **intertextual** function, that is, it reorients the information seeker



to another artistic text (for example, verbal). Such switching helps the public to understand the stage director's concept, makes effective theater communication.

The next "special" function, which animals can perform, when they become an integral part of the modern opera performance, is a metaphorical one. Animals in the appropriate scenic context contribute to visual trope creation, artistically valuable and polysemantic in content.

Conclusions. Consequently, the "animal" component, borrowed from the non-artistic sphere, enriches the linguistic resource of opera art. It, like any other, performs its special functions in the structure of the opera: decorative, code-disorientating, intertextual and metaphorical. These functions are determined based on the examples analysis from the current staging practice, in which simultaneously with the successful using of the "animal" component, violations of a theatrical communication are observed.

■ **Key words:** code, theater, opera, stage director, animal.



Ю. Лотман, досліджуючи специфіку різних мистецьких мов, стверджує: «Уявлення про можливість однієї ідеальної мови як оптимального механізму для вираження реальності є ілюзією. Мінімальною структурою, що працює, є наявність двох мов та їхньої нездатності, кожної нарізно, охопити зовнішній світ..»

Уявлення про оптимальність моделі з однією гранично досконалою мовою замінюється на образ структури з мінімально двома, а фактично з відкритим списком різних мов, взаємно необхідних одна одній в силу нездатності кожної окремо виразити світ» [цит. за: 3, с. 43].

Виявляється: «відкритий список різних мов», що застосовуються задля кодування навколишнього світу, доповнюють елементи самого світу, тобто нехудожньої сфери. У цьому випадку таке розширення мистецької абетки провокується мовною специфікою, наприклад, опери, де передбачено одночасне використання музичного, вербального, візуального та пластичного кодів. А тому **метою** статті є з'ясування питання про особливості використання та функціонування в оперній виставі тварин як одного з візуальних компонентів театрального-музичного тексту.



Варто згадати, що подібні процеси ретельно досліджуються і типологізуються в монографії, присвяченій специфіці взаємодії художнього та нехудожнього в системі театральних комунікацій [6]. Зокрема, обґрунтовується положення про розширення мовного ресурсу та пошуки «виразних засобів» за межами мистецтва взагалі – серед інших абеток світу, внаслідок чого виникає ефект «перенасиченого розчину». Саме цей мовний надлишок, цей перенасичений художній концентрат вже не здатний до інверсування нехудожнього, що з'являється в структурі тексту некодованим елементом. Тоді й спостерігається, як, наприклад, у «великій» опері, нагромадження музичних стилів, сюжетних несподіванок і сценічних чудес, стовпотворіння дійових осіб і... *тварин*. Сучасний вітчизняний музикознавець О. Енська, розглядаючи проблему розширення мовного ресурсу оперного мистецтва в іронічному ключі, стверджує, що «жоден композитор не зможе зафіксувати на нотному папері візерунчастий ритмічний малюнок, що вибиваються копитцями, і жоден інструмент не передасть звучання голосів, що ніжно вібрують» [13, с. 152]. А проте, ресурси музичного коду дозволяють створити інструментальний еквівалент нехудожнього явища, як це робить Дж. Мейєрбер в опері «Дінора» (прем'єра – 4 квітня 1859 р. в паризькому театрі Опера Комік). У лібрето Ж. Барб'є та М. Карре (в його основі – сюжет бретонської легенди) одним з персонажів є коза, яка так і не отримала власної вокальної партії, а тому перебуває на сцені німою.

Правда, це не означає, що коза взагалі не може «здобути» голос на оперній сцені. Варто тільки згадати твори М. Лисенка «Коза-Дерева» (1888, лібрето Дніпрової Чайки) та М. Ковалю «Вовк і семеро козенят» (1939, за мотивами казки Є. Манучарової). В останньому творі впізнання голосу Кози-матері є важливим сюжетотворчим елементом. Німота мейєрберівської тварини пояснюється тим, що можна назвати проявом «жанрової опірності». Серйозність жанру «великої» опери не може допустити на сцені серед інших дійових осіб козу, що співає, але її поява на підмостках може бути виправданою специфікою жанру дитячої опери. Отже, жанрова опірність дає ефект «перенасиченого розчину», який може бути й наслідком реалізації певної художньо-постановчої програми.



В результаті окремі елементи нехудожньої сфери – самого життя – виявляються на сцені художньо неінверсованими, тобто функціонально невмотивованими фактами включення нехудожнього елемента. Цей елемент автономізується: він або відторгається сценічним текстом, або сам «відторгає» сценічний текст. Наприклад, рецензент постановки опери Ф. Галеві «Жидівка» в Academie Royale de Musique (лютий 1835 р.) перебування тварин на сцені називає «найжалюгіднішим спектаклем, який тільки можна було побачити». Ці «бідні коні, що сумно проведені за вуздечку і що бояться впасти в оркестр, ... налякані шумом музики», об'їжджали простір у 60 квадратних футів [14, с. 86].

Елемент, запозичений з нехудожньої сфери, перебирає на себе увагу публіки, стає на підмостках автономним, функціонує не за сценічними правилами, а за законами «тваринного існування». Автоматично весь інший текст, художньо закодований, відторгає чужорідний елемент, робить його зайвим і «фальшивим». Природне стає неорганічним.

Цікаво, що ефект «перенасиченого розчину» не може виникнути, наприклад, у традиційних театрах Сходу – Японії та Китаю. Їхня кодова сталість є своєрідним гарантом стабільності сценічного тексту й ефективності здійснення комунікативного акту. Мовна герметичність забезпечує повне порозуміння між отримувачами та відправниками інформації, яка виявляється абсолютно закритою для «іншого». В умовах же кодової відкритості, зокрема і в бік нехудожньої сфери, виникнення ефекту «перенасиченого розчину» (кодової екстенсивності) може бути показником або кризи жанру, або кризи певної театральної системи. Вона, як виявляється в історичній перспективі, дає різні результати.

По-перше, якщо розглядати кризу «великої» опери як кризу жанрових ресурсів, як «переламний момент» у традиційному використанні художніх кодів, то тоді цілком природним є реформаційний результат – оновлення музичного театру, пов'язане з новаторською діяльністю Р. Вагнера. По-друге, будь-який кризовий стан, котрий сприяє переломові в «перебігу хвороби» з подальшим одужанням, перевіряє організм на міцність і є показником витривалості його імун-



ної системи. «Кодові щеплення» сприяють ставанню на силі оперного організму й підвищують рівень його жанрової опірності. Це забезпечує життєстійкість опери, яку сьогодні так часто випробовують на міцність радикальні режисерські інтерпретації. По-третє, зміцнення жанру відбувається за рахунок ресурсного поповнення одного з його кодів, а саме – візуально-пластичного (приміром, візуально-нарративних засобів кінематографа).

Що ж до представників тваринного світу, то вони й сьогодні – в епоху «високих технологій» – з’являються в оперних виставах.

М. Черкашина-Губаренко у дослідженні, присвяченому сучасному музичному театру світу, підкреслює: «У рамках театрального спектаклю кожен компонент виконує свої особливі функції» [11, с. 13]. Тоді й виникає логічне питання: які ж «свої особливі функції» виконують тварини, стаючи складовим компонентом сучасної оперної вистави? І чи варто режисерові та художнику виганяти на сцену тварин? Чи, можливо, як попередженням, варто скористатися першим рядком одного з віршів М. Черкашиної-Губаренко – «Постой, не гони лошадей...» – і спрогнозувати можливі «небажані» наслідки?

Та постановники разом зі сценографами, ігноруючи комунікативні небезпеки, й до сьогодні «гонять» на сцену тварин, де ті функціонують у якості декораційного оформлення (**декораційна** функція). В історичній перспективі цей візуально-сценічний ресурс поповнюють елементи, виникнення яких у нехудожній сфері пов’язане з розвитком науки і техніки, появою нових інформаційних технологій. Це, головним чином, різні транспортні засоби та механізми: велосипеди, мотоцикли, трактори, автомобілі, монітори тощо.

Наприклад, на сучасній сцені Маріїнського театру (С.-Петербург) йдуть дві вистави, де «живий» кінь і «справжній» автомобіль виконують ту саму декоративну функцію. В опері Дж. Россіні «Подорож до Реймсу, або Готель “Золота лілія”» (режисер-постановник – А. Маратра, художник-постановник – П.-А. Бертола, прем’єра сезону 2004–2005 рр.) граф Лібенскоф з’являється на коні, якого кінний інструктор обережно виводить на сцену за вуздечку. В осучасненій постановці «Фальстафа» Дж. Верді, здійсненій режисером К. Серебренніковим і художником М. Симоновим (прем’єра сезо-

ну 2005–2006 рр.), розлучений Форд в'їжджає на автомобілі. І кінь, і автомобіль у структурі сценічного тексту виконують одну функцію – транспортування дійової особи. Їхнє головне призначення – подати, пред'явити публіці одного з героїв, якого з таким самим успіхом, наприклад, можна було б «підвезти» на мобільній платформі або «спустити» на повітряній кулі. Вибір чотириноного або чотириколісного «друга» залежить або від режисерських уподобань (точніше – від реалізованої на сцені режисерської концепції, від загального художнього задуму), або від постановчих традицій.

Дійсно, в оперному театрі відносно окремих творів сформувалися непорушні традиції, а точніше – постановчо-декораційні кліше. Це стосується, першою чергою, однієї з найпопулярніших опер Дж. Верді. Не без підстав сучасний німецький режисер П. Штайн зазначає: «Ми звикли вважати, що “Аїда” – це масштабне видовище з ефектними декораціями та костюмами, зі статистами, що марширують, бажано навіть зі слонами на сцені. І весь час – forte, forte, forte!» [1].

Розмірковуючи про «Аїду», диригент Ф. Коробов стверджує: вердівський шедевр «прочитаний» не уважно. Начебто всі знають цю оперу, але «насправді пам'ятають труби, слонів, марш, ну, можливо, романс Радамеса» [12]. Отож, сценічна інтерпретація «Аїди» в уяві як шанувальників італійського генія, так і фахівців, пов'язується з масштабністю, що гарантується використанням великогабаритних тварин. Порушуючи цю хибну традицію, режисер П. Штайн і диригент Ф. Коробов інтерпретували оперу на сцені Московського академічного музичного театру імені К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка як камерну: «Всі знають фінал другого акту зі слонами, колісницями, трубами ...

На 70 відсотків «Аїда» складається з градацій тихих відтінків: піано, меццо-піано, максимум меццо-форте. Це інтимна розмова персонажів, їхніх переживань.

Головне – лірична лінія» [12].

Але ось цікавий факт. Незадовго до прем'єри вистави (11 квітня 2014 р.) на сайті театру з'явилася об'ява про те, що дирекція готова придбати або взяти в довгострокову оренду... білого слона,



і що бережливе ставлення до тварини гарантується [9]. При цьому детально перелічувалися всі ті якості, які можливий «претендент» повинен мати. Це повідомлення з'явилося майже одночасно з оголошеннями про кастинг «чоловіків до 45 років» для участі у виставі «Аїда». У такий спосіб у пересічного глядача формувалося уявлення про постановку «масштабного видовища з ефектними декораціями та костюмами, зі статистами, що марширують», і «навіть зі слонами». Але в дійсності це була гра з глядацькими стереотипами, адже оголошення про можливе придбання або оренду білого слона на сайті театру було розміщене незадовго до прем'єри, а саме – 1 квітня.

Ю. Тинянов у статті «Кіно – слово – музика» (опублікованій 1924 р.) порівнює простір театру та кіно. Простір першого він визначає як закритий, строго *обмежений* і *відмежований*: «Хай би як поглиблювати сценічну перспективу, від факту не втечеш: сірникова коробка лож і сцена під скляним ковпаком. Актор зв'язаний цим ковпаком. Він натикається на стіни. (Як жахливо, що в опері ще виїжджають верхи на коні! Кінь тупає ногою, трусить шиєю. Як полегшено всі зітхають, коли нещасну тварину відводять нарешті. А то ще, звідки знати, вискочить з коробки та потрапить ув оркестр)» [10, с. 320].

У цьому ігровому просторі актор «натикається» на стіни, передовсім, на «четверту», яка й визначає специфіку театрального комунікативного акту. Кінь же може звалитися в оркестрову яму та зруйнувати цю саму «четверту», тому що для нього ця умовна перешкода не існує взагалі. Кінь залишається конем, і будь-який сигнал (і на полюсі відправника інформації, і на полюсі її отримувача) може стати тим, що розкодує його поведінку. Тварина може звалитися в оркестр, непередбачено залишивши сцену, або з якихось (тільки їй відомих) причин залишитися на підмостках, своєю присутністю порушуючи подальше транслявання сценічного тексту.

Отже, «тваринно-декораційний» компонент вистави через свою «органічну поведінку» та «непередбачувані реакції» інколи являє собою комунікативну небезпеку. І це стосується не тільки таких великогабаритних тварин, як коні, слони та верблюди, а й дрібніших, зазвичай званих «хатніми улюбленцями».

Т. Гоббі, видатний італійський співак ХХ століття, згадує, що режисер Л. Вісконті до участі в спектаклях «Дона Карлоса» Дж. Верді в театрі Ковент-Гарден (Лондон, 1958 рік) «залучив» породистих собак: «Лукіно вибрав для вистави двох чудових псів (не пам'ятаю точно, шотландської чи ірландської крові). Пси були величезні, з багатьма кірами зі сріблястої вовни, такі сильні, що з ними ледь справлявся молодий чоловік, який вів їх на налігачеві.

Собаки виходили на сцену разом з почтом короля Філіпа, під пронизливим поглядом Бориса Христова [виконавець ролі короля Філіпа II. – В. П.]. Але під час репетиції в костюмах, коли Борис із гнівом вимовив фразу: “Ви самі тут, королево?”, більший із собак подивився на нього з цікавістю і, піднявши морду, відповів: “Ваф! Ваф!”.

Жах! На псів наділи намордники та прибрали їх подалі, в глибину сцени, де кожен вечір вони дуріли з великою небезпекою для вистави. Зрештою їхнє перебування на сцені вирішили скоротити; собаки з'являлися з почтом зовсім ненадовго перед виходом короля – на щастя, їх забирали до нашого дуету» [4, с. 151].

За свідченням Д. Абауліна, у виставах Московського академічного музичного театру ім. К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка за умов використання тварин спостерігаються різні ексцеси, що не залежать від габаритності й слухняності, тобто надресированості, цих своєрідних «акторів». Наприклад, у «Богемі» Дж. Пуччіні (прем'єра 7 січня 1996 р.), за режисерським задумом (постановник – О. Тітель), у першій і четвертій дії з'являються голуби, які одного разу, порушуючи сценічні межі, шниряли у просторі глядачевої зали, не бажаючи повертатися до «богемної» мансарди.

У цьому випадку і в багатьох інших, якими рясніє історія оперного театру, логічним буде звернення до розробленої Х.-Т. Леманом концепції «вторгнення реального» у художній простір сцени. На його думку, «естетично та концептуально реальне в театрі завжди виключалось, однак воно все ж продовжує там бути присутнім» [5, с. 164]. Ця латентна присутність стає явною, за словами Х.-Т. Лемана, «заявляє про себе» лише в моменти накладок, збоїв трансляційного процесу: «І саме у формі цих незграбних помилок (їх безконечно пере-



казують у театральних анекдотах і жартах...) вторгнення реальності в театральну виставу інколи тематизується» [5, с. 164].

Процес, названий Х.-Т. Леманом «тематизацією», може мати різне мотивування. Як то, наприклад, у сценічних втіленнях сучасного режисера О. Тітеля. Добре відомо, що дітей і тварин театральна традиція вважає представниками однієї «групи ризику». І не тільки через можливість втрати контролю над сценічною ситуацією, але ще й тому, що природність їхньої поведінки контрастує з відвертою «неприродністю» акторського існування, особливо в оперній виставі. Враховуючи це, мистецтвознавець Д. Абаулін вважає, що «любов Тітеля до тварин на сцені має характер виклику пануючій точці зору» [з усного повідомлення]. Це той концептуальний підхід до використання запозиченого з нехудожньої сфери елементу, який працює на відповідне мистецьке розуміння самої природи опери, її світоглядної сутності, де всі компоненти світу узгоджуються та гармонізуються. Власне, заради виявлення цієї «всесвітньої гармонії» режисер готовий йти на трансляційний ризик – ризик, можливий не лише за умов використання дітей і тварин, а й навіть тоді, коли використовується прийом заміни живого неживим.

Наприклад, за свідченнями Д. Абауліна, у виставі «Майська ніч, або Утоплена» М. Римського-Корсакова (Московський академічний музичний театр ім. К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка, прем'єра 7 лютого 2008 р.) дистанційно керований «радіо-пацюк» поводить себе на сцені більш примхливо, ніж «справжня» тварина. Електронний пацюк з'являвся у другій дії на словах «Сатана, сатана, это сам сатана...», коли за сюжетом замість спійманого Левка у запертій хаті знаходиться Своячка. До речі, включення О. Тітелем подібних елементів до структури сценічного тексту Д. Абаулін трактує як автопародію режисера і на свій улюблений прийом, і на свої світоглядно-мистецькі настанови.

Наявність нехудожнього елементу – «живого» чи механічного – пояснюється лише його функцією, але не жанровою «генезою», не «історичною правдою» та не етнографічною достовірністю. Таким чином автоматично встановлюється паралельний, не передбачений сценічною комунікацією, інформаційний канал. Тому поява на сцені



тварини або якого-небудь механізму як декораційного компоненту завжди – з більшим чи меншим успіхом – викликає цікавість у публіки. Вона завжди буде несподіванкою та потребуватиме художньо-комунікативного вмотивування.

Е. Барба, видатний теоретик і практик сучасного театру, згадує так: «Мені було п'ятнадцять років, коли я вперше побував у театрі в Римі. Мама привела мене на “Сірано де Бержерака”. Героя грав Джіно Черві, дуже популярний італійський актор. Але мене не вразили ні він, ні інші актори, ні історія, за перебігом якої я слідкував уважно, але без захоплення. Мене вразив кінь. Справжній кінь. Він був запряжений в екіпаж, згідно з загальноприйнятими правилами сценічного реалізму. Його поява раптово зруйнувала всі виміри, які до того панували на сцені. Від цього раптового втручання з іншого світу, в моїх очах сцена розірвалася на шматочки.

Пізніше, я шукав у театрі дезорієнтації, яка б оживляла мене, раптово розширюючи мої почуття. Марно.

Я не бачив більше коней. Аж поки я не потрапив в Опольє у Польщі та Черутуруті в Індії» [2, с. 135].

Те, що Е. Барба називає «дезорієнтацією, що оживляє», є станом розгубленості, який виникає у глядача внаслідок порушення або радикального оновлення традиційного коду. Напевно, постановник італійського «Сірано де Бержерака» не мав наміру за допомогою включення коня до сценічного тексту «оновити» сучасну йому театральну мову. Проте в арсеналі глядацького досвіду Е. Барби як отримувача художньої інформації цей елемент із нехудожньої сфери, введений до традиційного сценічного тексту, стоїть в одному ряду з театральними враженнями, здобутими пізніше в Польщі та в Індії. Кінь порушує прийняті й закріплені практикою правила сценічної мови достоту так само, як це робить, свідомо експериментуючи, Є. Гротовський, і як це роблять, свідомо зберігаючи багатовікову давнину код, актори традиційного індійського театру.

Можна говорити про те, що створення дезорієнтаційного ефекту на полюсі отримувача в процесі транслявання художньої інформації прогнозує відправник. Ця «свідома перешкода», що включається до трансльованого тексту, має порушити процес сприйняття, і її можна



класифікувати як «очуднення». Поява такого дезорієнтаційного компоненту обумовлена не текстом оперного лібрето, не декораційними функціями, а тим, що традиційно називають «режисерською концепцією». Залежно від концепції ці компоненти виконують різні комунікативні функції. Які саме, дає змогу визначити аналіз конкретних сценічних інтерпретацій.

У виставі «Євгеній Онєгін» Московського академічного музичного театру ім. К. С. Станіславського та В. І. Немировича-Данченка (прем'єра сезону 2006–2007 рр., режисер-постановник – О. Тітель) з'являється не передбачений переліком дійових осіб безмовний персонаж – онук няні. Правда, він згадується і в лібрето опери, і в пушкінському першоджерелі:

«– Итак, пошли тихонько внука
С запиской этой к О... к тому...
К соседу... да велеть ему,
Чтоб он не говорил ни слова,
Чтоб он не называл меня...» [7, с. 63].

На оркестровий фрагмент сцени та дуету Тетяни й няні, що завершує другу картину першої дії, О. Тітель ставить пантоміму, яку можна було б назвати «Передача листа». Няня, ніби рухаючись в уповільненому кінокадрі, вручає листа онукові. Він, так само, в уповільненому ритмі, рухається по сцені з піднятою рукою, в якій затиснуто послання, і зникає в правій від глядача кулісі.

У режисерській інтерпретації О. Тітеля оркестровий антракт до другої дії дістає пластичний еквівалент – жанрову сцену «Зима». У ній уже з лівої від глядача куліси з'являється той самий, але вже «тепло одягнений», онук, що тягне за собою санчата з собакою. У цьому випадку поява на сцені тварини, не передбаченої оперним текстом (ні словесним, ані музичним), стає для глядача саме тим, що Е. Барба називає «дезорієнтацією, що оживляє». При тому «ДЕзорієнтація» за допомогою нехудожнього елемента передбачає ПЕРЕорієнтацію здобувача сценічного тексту на текст вербальний, на його конкретний фрагмент:



«Вот бегают дворовый мальчик,
В салазки *жучку* посадив,
Себя в коня преобразив;
Шалун уж заморозил пальчик:
Ему и больно и смешно,
А мать грозит ему в окно...» [7, с. 90].

У такий спосіб нехудожній елемент у структурі сценічного тексту виконує подвійну функцію: переорієнтаційну та інтертекстуальну. «*Жучка* в салазках» першу функцію виконує максимально: отримувачі сценічної інформації переключаються на пушкінський текст, і публіка аплодує, висловлюючи у такий спосіб задоволення своєю ерудицією та міцністю своєї пам'яті. Але весь наступний трансльований текст інтертекстуальних процедур на полюсі отримання інформації не потребує. Вся ««Онегіна» воздушная громада», поява якої спровокована слухняною «*жучкою*», «зависає в повітрі». Інтертекст у комунікативній системі не працює ні на етапі транслювання сценічного тексту, ні на етапі його отримання та інтерпретації.

Отже, в «Євгенії Онегіні» О. Тітеля включений до структури нехудожній елемент виконує **інтертекстуальну** функцію, переорієнтовує здобувача інформації на інший художній (у цьому випадку – вербальний) текст.

Наступною «особливою» функцією, яку можуть виконувати тварини, стаючи складовим компонентом сучасної оперної вистави, є **метафорична** функція створення візуально-сценічного тропу.

Приміром, у популярній виставі Московського академічного музичного театру ім. К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті (прем'єра сезону 2008–2009 рр.) художнім тропом стає білий кінь. За задумом режисера А. Шاپіро та художника А. Фрейбергса, він з'являється двічі. Першого разу кінь доставляє Едгара на побачення до Лючії, після чого відспівується дует закоханих. Другого – в сцені божевілля героїні. Поява та повільний прохід коня без вершника – це зрима метафора спогаду й недосяжного щастя, втілення реальності минулого, що парадоксальним чином підтверджує... нереальність видінь божевільної Лючії. Прав-



да, одним з рецензентів цього спектаклю «живий» кінь вбудовується в ряд з іншими «символами абсолютної “оперності”», а саме – «деколи надмірною розкішшю костюмів» і «станковим задником» [8]. Таку інтерпретацію можна розглядати як прояв стереотипного уявлення про естетику оперного спектаклю, котре сформувалося не без урахування колись удало здійсненого циркового щеплення.

Отже, поява нехудожнього елемента в структурі художнього тексту першою чергою пояснюється «відкритістю» самого списку різних мов, що застосовуються будь-яким мистецтвом задля кодування навколишнього світу. Розширення мовного ресурсу за рахунок тварин провокується мовною специфікою опери, де передбачено одночасне використання музичного, вербального, візуального та пластичного кодів.

Цей «тваринний» компонент, як і будь-який інший, в структурі оперної вистави «виконує свої особливі функції» (М. Черкашина-Губаренко), а саме: декоративні, кодово-дезорієнтувальні, інтертекстуальні та метафоричні. Про це й свідчить сучасна постановочна практика, де одночасно з успішним використанням «тваринного» компоненту спостерігаються порушення театральної комунікації, зумовлене непередбаченою поведінкою «чотириногих артистів».

ЛІТЕРАТУРА

1. «Аида» [Електронний ресурс]. *Московский академический Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко*. URL : stanmus.ru/performance/92.
2. Барба Е. Паперове каное ; [пер. з англ. М. Шкарбана]. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
3. Вихрева Н. Хореографический текст: проблемы его фиксации. *Балет*. 2008. № 2. С. 42–43.
4. Гобби Т. Мир итальянской оперы ; [пер. с англ. ; послесл. С. Бэлзы]. М. : Радуга, 1989. 320 с.
5. Леман Х. Т. Постдраматический театр. М. : ABCdesign, 2013. 312 с.
6. Панасюк В. Художне та нехудожне в системі театральних комунікацій. Харків : Акта, 2013. 530 с.
7. Пушкин А. С. Евгений Онегин. К. : Дніпро, 1974. 191 с.



8. Смирнова-Бодянская Т. Трилогия контрастов. *Экран и сцена*. 2010. № 7. [Электронный ресурс]. URL : <http://screenstage.ru/?p=1789>.
9. Театр купит слона [Электронный ресурс]. URL : stanmus.ru/event/2996.
10. Тынянов Ю. Н. Кино – слово – музыка. *Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино*. М. : Наука, 1977. С. 320–322.
11. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 380 с.
12. Феликс Коробов: Эпоха приблизительности должна закончиться [Электронный ресурс]. URL : stanmus.ru//press/64/.
13. Энская Е. Ю. Бестиарий на оперной сцене, или Недлинные вариации на банальную тему. *Музыка та культура абсурду ХХ століття : зб. матеріалів міжвуз. наук. конф. Суми, 1997*. С. 150–153.
14. La Juive (1835). Dossier de presse parisienne. Saarbrucken : Musik Edition Lucie Galland, 1987. 218 p.

REFERENCES

1. «Aida» [Elektronic resource]. Moskovskiy akademicheskij Muzyikalnyiy teatr imeni K. S. Stanislavskogo i Vl. I. Nemirovicha-Danchenko [Moscow Academic Musical Theater named after Konstantin Stanislavsky and Vl. I. Nemirovich-Danchenko]. URL : stanmus.ru/performance/92.
2. Barba E. (2001). Paperove kanoe [Paper Canoe] ; [per. z angl. M. Shkarbana]. Lviv : Litopys. 288 s.
3. Vihreva N. (2008). Horeograficheskiy tekst: problemy ego fiksatsii [Choreographic text: the problems of its fixation]. Balet [Ballet]. № 2. S. 42–43.
4. Gobbi T. (1989). Mir italyanskoy opery [The world of Italian opera] ; [per. s angl. ; poslesl. S. Belzyi]. Moscow : Raduga. 320 s.
5. Leman H. T. (2013). Postdramaticheskiy teatr [Postdramatic theater]. Moscow : ABCdesign. 312 s.
6. Panasyuk V. (2013). Khudozhnyoe ta nekhudozhnyoe v systemi teatral'nyh komunikatsij [Artistic and non-artistic in the system of theatrical communications]. Kharkiv : Akta. 530 s.
7. Pushkin A. S. (1974). Evgeniy Onegin. Kyiv : Dnipro. 191 s.
8. Smirnova-Bodyanskaya T. (2010). Trilogiya kontrastov [Trilogy of contrasts]. Ekran i stsena [Screen and scene]. № 7. [Elektronic resource]. URL : <http://screenstage.ru/?p=1789>.



9. Teatr kupit slona [Theater will buy an elephant] [Elektronic resource]. URL : stanmus.ru/event/2996.
10. Tyinyanov Yu. N. (1977). Kino – slovo – muzyika [Cinema – Word – Music]. Poetics. Tyinyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literaturyi. Kino [History of literature. Cinema]. Moscow : Nauka. S. 320–322.
11. Cherkashina-Gubarenko M. Operniy teatr u minlyvomu chasoprostori [Opera house in a changing time and space]. Kharkiv : Akta, 2015. 380 s.
12. Feliks Korobov: Epoha priblizitelnosti dolzhna zakonchitsya [Felix Korobov: The era of approximation must end] [Elektronic resource]. URL : stanmus.ru // press/64/.
13. Enskaya E. Yu. (1997). Bestiariy na opernoy stsene, ili Nedlinnyie variatsii na banalnuyu temu [Bestiary on the opera stage, or Short-time variations on the banal theme]. Muzika ta kultura absurdu XX stolittya : zb. materialiv mizhvuz. nauk. konf. [Music and culture of the 20th century absurd: a collection of materials of the inter-university scientific conference]. Sumy. S. 150–153.
14. La Juive [The Jewess] (1835). Dossier de presse parisienne [Paris press kit]. Saarbrucken : Musik Edition Lucie Galland, 1987. 218 p.



УДК 785.11'06 (477.54-25)

Янко Ю. В.

Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского,
Харьковская областная филармония

Музыка для симфонического оркестра: путь в будущее

АННОТАЦИЯ

Янко Ю. В. Музыка для симфонического оркестра: путь в будущее

■ Рассматриваются актуальные проблемы функционирования симфонического искусства на современном этапе. Указаны причины кризиса, постигшего симфонические оркестры Украины в последнее десятилетие XX века. На основе изучения и обобщения творческого опыта академического симфонического оркестра Харьковской областной филармонии намечены пути преодоления сложившейся в отечественном музыкальном искусстве кризисной ситуации.

Среди них – гибкий подход к отбору репертуара, направленный на расширение тематики концертов, их жанрового предназначения, учёт особенностей аудитории (просветительские и «детские» концерты, программы, включающие шедевры мировой классики, концерты с известными солистами, тематические вечера, премьеры новых сочинений и др.). Особое место отведено исполнению музыки украинских, и, прежде всего, харьковских композиторов.

Опыт работы ХОФ демонстрирует, что, вопреки объективным трудностям, тщательно продуманная репертуарная и административная политика, нацеленная на осуществление творческих задач коллектива, сохранение и расширение аудитории слушателей классической музыки, даёт позитивный результат.

■ **Ключевые слова:** симфонический оркестр, Харьковская областная филармония.

АНОТАЦІЯ

Янко О. Ю. Музыка для симфонічного оркестру: шлях у майбутнє

■ Розглядаються актуальні проблеми функціонування симфонічного мистец-



тва на сучасному етапі. Розкриті причини кризи, що охопила симфонічні оркестри України упродовж останнього десятиріччя ХХ століття. На підставі вивчення та узагальнення творчого досвіду академічного симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії визначено шляхи подолання кризисної ситуації, що виникла у вітчизняному музичному мистецтві.

Серед них – гнучкий підхід до вибору репертуару, спрямований на розширення тематики концертів, їх жанрового призначення, урахування особливостей аудиторії (просвітницькі та «дитячі» концерти, програми, що містять шедеври світової класики, концерти за участю відомих солістів, тематичні вечори, прем'єри нових творів та ін.). Особливе місце належить виконанню музики українських, і, насамперед, харківських композиторів.

Досвід роботи ХОФ демонструє, що, всупереч об'єктивним труднощам, ретельно продумана репертуарна і адміністративна політика, націлена на здійснення творчих задач колективу, збереження та розширення аудиторії слухачів класичної музики, дає позитивний результат.

■ **Ключові слова:** симфонічний оркестр, Харківська обласна філармонія.

ABSTRACT

Yanko Yuriy ■ Music for symphonic orchestra: way to the future

Background. The history of music art is connected not only to the flourishing periods, but also with being in crisis circumstances. Significantly that music art being in the periods when its existence degrades to the level of survival, bornes masterpieces, which later become symbols of the past hard times. The 90s of the XX century is a period of political, social and cultural crisis in Ukraine, the way out of which was found because the activity of talented musicians: composers, conductors, singers, orchestral and choral performers, whose creativity was demonstrating the power of the human spirit. Conceptualization of heritage created in this period in the national performing art is an actual task of musicology.

The objectives of this study are to summarize the experience of Academic Symphonic Orchestra of Kharkiv Philharmonic in the 1990s – early 2000s. This theme was not lightened in enough degree neither in musicological researches nor periodic press.

The methods of the research are the historicism principle to consider the history of Ukrainian performing art using the example of the Academic Symphonic Orchestra of Kharkiv Philharmonic in the 1990s – early 2000s; the contextual



analysis chosen to conceptualize the meaning of symphonic music in the renaissance of national music art.

The results of the research keep the idea that there is a continuing problem of life support of such a complex team as a symphonic orchestra. At the turn of the centuries, in the 1990s – early 2000s, in the conditions of minimal state funding and absence of the law about culture and patronage of art the existence of the Kharkiv Philharmonic Orchestra has become a matter of survival.

The ways out of the crisis covered all types of organizational and creative activities of the Philharmonic team: more than 20,000 signatures of Kharkiv inhabitants have been collected to protect the Filarmonic building from seizure by commerce business; an international competition between conductors named after Vakhtang Jordania was held; a cultural complex on the basis of Philharmonics has been created: a new Organ Hall was opened in 2017; a flexible repertoire policy aimed at expanding musical events and variety of genres was developed.

Innovations include the variety musical thematic evenings (for Valentine's Day, for Women's Day and other), hit-concerts with the most popular compositions from different epochs and directions. Keeping Kharkiv Philharmonic's native "home" means the beginning of its constant recovery from the crisis, a start of the new stage in the symphonic orchestra's activity. The creative team of Kharkiv Philharmonic takes much effort to build on this basis a cultural complex, which has no analogues in Ukraine. This complex will comprise three concert halls. One of the buildings created in the XX centuries and modelled after the famous Royal Palace Des Tuileries in Paris, is intended for theatre-concert performances and designed with 777 seats. The second one is a new Organ Hall with 500 seats, and the third one is a Chamber Music Hall with 100 seats. Besides, it is planned to create a Musical Museum where Kharkiv musical history monuments are to be exposed. It is supposed to create a big Recording Studio being able to record an orchestra, a choir and vocal performers at the same time. The construction of such a set is in line with existing world practice. Another proof of professional excellence of the philharmonic musical collective was awarding it a status of Academic Symphonic Orchestra in 2004. Preconditions for further development of symphonic art in Kharkiv is revival the specialization "Opera-symphonic conducting art" at Kharkiv National University of Arts named by I. P. Kotliarevsky, that allows to continue the traditions of outstanding symphonic conductors and to pass their creative principles to youth. A novice conductor has to learn how to be not



only an artist, but also a manager, an impresario, and an administrator. However, if the first role mentioned, he learns it during all his life, in the rest functions he remains in an “amateur” role, at least, at this historical period.

One of the most important tasks of the Philharmonic Symphonic Orchestra is performing music of Ukrainian and, of course, Kharkiv composers. Glorious Kharkiv composers’ school, its compositions created by founder artists – classics of Ukrainian music, representatives of middle age recognized abroad, as well as young followers looking for new ways of symphonic art development, are really worth to be heard at the concert halls. In the name of this aim the administration of Kharkiv Philharmonic decided to renew the practice of holding authors’ and anniversary concerts of outstanding representatives of national composers school, special creative reports, when the audience has the opportunity to listen to the latest music, the compositions written by coryphaeuses, as well as the compositions that having appeared decades ago but have not been performed yet for a number of reasons. The symphonic music is the most important part in such concerts: this is where the composer’s expertise and brilliance is seen within mastering the orchestra and providing a symphonic concept. In the concerts of that kind the musical opuses by E. Stankovych, M. Skoryk, Yu. Alzhnev, A. Gaidenko, N. Stetsiun etc. were represented.

Conclusions. The current situation existing around the classical musical heritage in general and symphonic music in particular, requires the preservation of one of the most traditional symbols of musical art – the symphony orchestra. In turn, the successful functioning of such kind of collectives and disclosure of their powerful creative potential is impossible without a flexible system approach to solving a set of problems and tasks facing national art. At the same time, the experience of Kharkiv Academic Philharmonic Orchestra demonstrates, that, despite the objectively existing difficulties in the country, a flexible repertoire policy and well-designed administrative actions aimed at fulfilling the creative tasks of the team, preserving and expanding the audience of classical music listeners, can lead to positive results. At the present stage in Kharkiv the prerequisites for the successful functioning of the symphony orchestra have been formed. One of the most important among them was the creation of a musical and cultural complex on the basis of the Kharkiv Regional Philharmonic. As one seems, the indicated above directions and principles of the symphonic collective’s work will be able indeed to help open the way to the future in front to music for a symphony orchestra.



Постановка проблемы. История музыкального искусства сопряжена не только с теми периодами, когда его расцвету способствует целый спектр объективных условий, обеспечивающих его процветание. К сожалению, искусству музыки ведомы многочисленные исторические примеры, когда само его существование низводится до уровня выживания. Показательно, что пребывание музыкального искусства в ситуации кризиса (вопреки известному афоризму о безмолвии Муз во время «пушечной пальбы») отнюдь не означает, что в это время не возникают шедевры, которые не только переживут период лихолетья, но и станут впоследствии символом как породившего их времени, так и над-временным воплощением силы человеческого духа. Подобным феноменом отмечены и печально известные девяностые годы XX столетия. Осмысление созданного в этот период наследия в области исполнительского и композиторского искусства – актуальная задача, выпавшая на долю тех, кто явился свидетелем и участником происходящего. Деятельность же симфонического оркестра Харьковской областной филармонии, которому в следующем году исполнится 90 лет, положенная в основу данного исследования, не освещена в полной мере ни в периодической печати, ни в работах музыковедов.

Цель настоящей статьи – обобщение творческого опыта академического симфонического оркестра Харьковской областной филармонии в период 90 годов XX – начала XXI века.

Отечественное музыкальное искусство рубежа второго и третьего тысячелетий переживало серьёзные трудности, свидетельствующие едва ли не о «кризисе жанра». Проблемные ситуации присутствовали во всех сферах музыкально-культурной деятельности страны, не обойдя и один из самых сложных системных музыкальных феноменов – симфоническое искусство, один из самых дорогостоящих видов музыкального творчества, требующий для своего жизнеобеспечения целого ряда необходимых данностей. Это – и комфортабельные концертные залы, и множество репетиций для обеспечения необходимого подготовительного процесса (проведение индивидуальных



и групповых занятий), подсобных помещений (костюмерные, комнаты для хранения музыкальных инструментов, кладовые для театрально-концертного реквизита), и печатная продукция (программки, афиши), и обновление костюмов во всём их разнообразии. Всё это чрезвычайно важно для подготовки концертных программ, различных по своей направленности, участия оркестра в международных форумах, турах, гастрольях, а также для проведения отечественных фестивалей, конкурсов, концертов.

Однако столь существенные материальные аспекты, необходимые для функционирования симфонического оркестра, отнюдь не исчерпывают круга проблем, без решения которых невозможно достойно выполнять музыкантский долг. Названные составляющие – лишь объективные условия для стабильного бытия симфонического оркестра. Однако не только не менее важными, но, напротив, во сто крат более весомыми, являются те положения, которые принято относить к разряду «творческих». Но и они немислимы вне капитальных вложений. В условиях минимального финансирования, отсутствия закона о культуре и меценатстве остро встаёт проблема обеспечения творческой жизни такого большого коллектива, как симфонический оркестр. Эта проблема – многоуровневая. К ней относятся покупка и сохранность инструментов (высококачественных инструментов!), партитур как классических, так и современных произведений, заключение контрактов с солистами и гастролёрами, обеспечение гастрольного процесса самого творческого коллектива (так возникают такие «статьи», как «транспортные расходы» и «проживание артистов оркестра»), жилищная проблема («квартирный вопрос», по М. Булгакову). Важным является и обеспечение непрямого, обязательного контакта с критикой, средствами массовой информации – телевидением, радиовещанием, прессой. Одним из путей сохранения коллектива в кризисный период стали поездки симфонического оркестра за границу для участия в фестивалях. Со временем география таких поездок расширилась, и сегодня с гордостью можно констатировать, что симфонический оркестр Харьковской областной филармонии играл в лучших концертных залах Европы: в Мадриде и Берлине, в Барселоне и Париже, в Брюсселе и Риме. В 2019 г. оркестр приглашён вы-



ступить в зале Венской филармонии. И это – ещё одно свидетельство высочайшего профессионализма коллектива!

В 90 годы XX столетия кризис не миновал средних и высших специальных музыкальных заведений. Его следствие – возникшая перед симфоническими оркестрами страны кадровая проблема. Непрерывный отток музыкантов за рубеж ослабил ряды профессионалов, способных по-настоящему серьёзно решать творческие задачи. Вместе с тем, несмотря на отмеченные небывалые сложности в истории симфонического оркестрового исполнительства в Украине, концертных норм (количество концертов в месяц), высоких исполнительских традиций и требований никто не отменял.

Национальной проблемой стала атака бизнес-структур на здания филармоний и консерваторий, которые, как правило, находятся в престижных районах городов Украины и представляют собой, помимо всего прочего, немалую художественную ценность. Не миновала эта проблема и наш город. На защиту здания Харьковской областной филармонии, являющейся «домом» и для симфонического оркестра, поднялась едва ли не вся духовная элита города. Было собрано более 20 тысяч подписей харьковчан. Сохранение выдающегося архитектурного памятника, обладающего несомненной исторической духовной значимостью, за Харьковской филармонией – большая победа. Творческий коллектив филармонии предпринимает сегодня значительные усилия, чтобы на этой базе создать культурный комплекс, аналогов которому в Украине нет. Комплекс будет включать три концертных зала. Один из них, созданный в XX веке по образцу одного из залов знаменитого дворца Тюильри в Париже и рассчитанный на 777 мест, будет предназначен для концертно-театрализованных зрелищ. Второй – новый органнй зал на 500 мест, третий – камерный зал на 100 мест. Кроме того, планируется создание музея, в котором будут экспонироваться памятники музыкальной истории Харькова. Предполагается и создание большой студии звукозаписи, масштабы которой позволят одновременно записывать оркестр, хор и солистов. Идея сооружения подобных комплексов подсказана мировой практикой. Тот факт, что за Харьковской областной филармонией был сохранен её родной «дом», стал ярчайшим свидетельством постепенного



выхода музыкального искусства страны из тяжелейшего кризиса и начала нового этапа в судьбе симфонического оркестра. Торжественное открытие органного зала в 2016 г., на котором присутствовал президент Украины П. Порошенко, стало ещё одним подтверждением значимости национального музыкального творчества и исполнительства для возрождения Украины.

Выходу из кризиса способствовало общее повышение зарплаты музыкантам, что постепенно ведёт как к возвращению утраченного ранее престижа профессии, так и к тому, что отток профессионалов перестаёт быть столь опустошающим. Необычайно вдохновило, открыли артистов симфонического оркестра Харьковской областной филармонии присуждение ему в 2006 г. статуса академического: высокий профессиональный уровень коллектива, его значительный творческий потенциал, наконец, были подтверждены законодательно.

С началом XXI в. наблюдается процесс возрастания количества студентов, обучаемых в музыкальных ВУЗах, в частности, на оркестровых факультетах. В Харьковском национальном университете искусств имени И. П. Котляревского обретение ими профессионального мастерства происходит не только в классах по специальности, но и на репетициях студенческого симфонического оркестра, куда в качестве дирижёров приглашаются выдающиеся музыканты. Благодаря этому растёт количество артистов симфонического оркестра Харьковской областной филармонии, прекрасных профессионалов, которые являются совсем недавними выпускниками Университета искусств.

Предпосылкой дальнейшего расцвета симфонического искусства является серьёзная работа, связанная с открытием специальности «оперно-симфоническое дирижирование» в Харьковском национальном университете искусств, тем более, что данное направление в своё время было представлено в системе музыкальных специализаций нашего ВУЗа. Однако во второй половине XX столетия и вплоть до 2008 года только в двух высших учебных заведениях страны – Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского и Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко – можно было получить специальность «оперно-симфоническое дирижирование». Не охваченными данной специализацией остава-



лись восточный, южный и северный регионы Украины. В результате многие талантливые музыканты, мечтающие стать дирижерами-симфонистами, вынуждены были покинуть свои родные города, куда, получив искомую специализацию, отнюдь не всегда или далеко не сразу возвращались. Это ослабляло не только дирижёрское симфоническое искусство как таковое в нашем городе, но и музыкальную культуру страны в целом. Харьков давно достоин того, чтобы, помимо прочих выдающихся исполнительских школ, здесь, наконец, возникла и утвердилась и школа симфонического дирижирования. Тем более, что современный уровень профессиональной подготовки кадров в университете искусств, как и другие объективные и субъективные условия, позволяют возродить утраченную специализацию, продолжить традиции дирижеров-симфонистов прошлого и настоящего, передавая их творческие принципы молодежи. Сохранение неразрывной связи между разными поколениями музыкантов – неотъемлемое условие развития искусства. Эта общая закономерность с необходимостью должна проявиться и в искусстве симфонического дирижирования.

Поиск путей выхода из кризиса охватил все виды организационной и творческой деятельности Харьковской областной филармонии, связанные с существованием и развитием симфонического оркестра. Он не был прост: если и можно было опереться на чужой опыт, то этот опыт должен был быть значительно трансформирован и индивидуализирован с учётом «локальных» и «исторических» обстоятельств. Дирижёр оркестра должен был учиться, и учиться стремительно быстро, быть не только художником, но и менеджером, импресарио, администратором. Однако, если первому из названных направлений деятельности артист учится всю жизнь, то остальные, во всяком случае, на данном историческом этапе, остаются для него не более чем «аматорством». Это, в первую очередь, касается главных дирижёров симфонических оркестров, на плечи которых ложатся все эти заботы. В числе способов привлечения публики, повышения престижа коллектива и международного интереса к творчеству харьковских музыкантов, формирования новых творческих контактов – проведение на базе Харьковской областной филармонии ежегодного международного конкурса дирижеров имени Вахтанга Жордани – выдающего



ся мастера, в течение семи лет возглавлявшего наш симфонический оркестр. Именно он заложил традиции проведения этого творческого форума и определил критерии мастерства конкурсантов, оценивая их выступления в качества председателя жюри первых четырех конкурсов. Факт, что в Харькове было проведено уже пять таких конкурсов, говорит о росте международного музыкального авторитета города, расширении его творческих связей и географии участников музыкальных событий, поднятии престижа профессии дирижера-симфониста. Свидетельством высокого уровня проводимого конкурса, как и его объективности, является, в частности, состав его жюри. В него входили известные зарубежные и украинские дирижеры, композиторы и музыкально-общественные деятели: Р. Аббадо, К. Стернберг, Ю. Алжнев, Н. Стецон, Ю. Сучков. Одним из призов конкурса являлось предоставление его победителям возможности выступать в течение концертного сезона с симфоническим оркестром ХОФ. Талантливые дирижеры – участники конкурса – привозили партитуры и оркестровые голоса новых сочинений, которые до этого времени в Харькове отсутствовали. Так осуществлялись не только премьеры многих сочинений в нашем городе, но и пополнялся нотным материалом библиотечный фонд филармонии. В продолжение формирующейся традиции, в 2020 г. планируется проведение конкурса дирижеров имени А. Тосканини. Симфонический оркестр Харьковской филармонии также ежегодно принимает участие в многочисленных международных фестивалях, среди них – «Харьковские ассамблеи», «Харьков – город добрых надежд», «С. Рахманинов и украинская культура», Международный конкурс юных пианистов имени В. Крайнева.

Успешными оказались такие инициативы, исходящие от руководства, администрации симфонического оркестра Харьковской областной филармонии, как фестиваль классической и современной музыки «Kharkiv contemporary» (2013–2018 гг.), фестиваль-конкурс «Арфовые краски» (2017–2018 гг.), аукционы, концерты, предназначенные для бизнесменов, восстановление если не практики, то элементов меценатства. С целью ликвидации пресловутых «ножниц» между публикой, нередко стремящейся к легкости звуковых «зрелищ», и неизбывной серьезностью классической музыки, на пости-



жени и освоении которой профессионально возрастают и дирижёр, и артист оркестра, руководством Харьковской областной филармонии была разработана гибкая репертуарная политика, направленная на расширение тематики концертов, их жанрового предназначения. Известно, что репертуар обеспечивает пятьдесят процентов успеха в деятельности любого творческого коллектива. Современный репертуар симфонического оркестра филармонии учитывает и возрастные особенности аудитории (возвращение «детских» концертов, рассчитанных на ознакомление с музыкой, просветительских в своей основе), и приверженность слушателя к тому или иному инструменту, артисту (многочисленные выступления с солистами), стилю, жанру; включает он и премьерные исполнения новейших композиторских «опытов», и прославленные шедевры мировой музыкальной классики. Охват столь широкого репертуара требует и от дирижёра, и от оркестра высочайшего профессионализма, проявляющегося, в частности, в своего рода музыкальной «всеядности», оперативности. Высочайший уровень профессионализма требуется и в связи с тем, что современному оркестру необходимо качественно осваивать небывалое количество музыкальных произведений в течение очень небольших временных отрезков. В числе продиктованных временем инноваций в репертуарной политике академического симфонического оркестра ХОФ – проведение музыкальных вечеров, на новый лад развивающих славную старую традицию так называемых «тематических концертов», приуроченных к той или иной дате, празднику. Однако важнейшая творческая задача, сопряжённая с их проведением и решаемая коллективом, состоит в преодолении закреплённой за ними отрицательной «датской» семантики, связанной с атмосферой официоза, велеречивости, торжественности «государственного» масштаба. В числе музыкальных вечеров такого рода – ставшие уже традиционными «староновогодние» праздники, концерты, посвящённые столь любимому молодёжью (и не только ею!) Дню влюблённых, а также «испытанному времени» женскому дню 8 Марта. Цель шоу подобного рода – показать, что классическая симфоническая музыка отнюдь не является чем-то необычайно серьёзным и скучным. Проведение конкурсов (например, на лучшее стихотворение, посвящённое орке-



стру, или поэтическое объяснение в любви), награждение победителей, нарядные дамы, вновь ощутившие всю прелесть посещения филармонии в вечерних туалетах, сопровождающие их элегантные мужчины, – вот та атмосфера, что сопутствует исполнению тщательнейшим образом подобранной музыки, вдохновлённой, одухотворённой любовью. Неудивительно, что столь выверенно подготовленные концерты, разработанные с учётом сценарного плана, вызывают энтузиазм публики. Об этом, в частности, свидетельствует тот факт, что билеты на музыкальные вечера подобного рода выкупаются заблаговременно (полный сбор – не это ли свидетельство успеха осуществляемой руководством коллектива репертуарной политики, профессионального уровня оркестра?!). Прообразом подобного рода концертов для коллектива симфонического оркестра филармонии, бесспорно, были музыкальные вечера, проводимые в далёком уже XIX веке. Поэтому в программу концертов входят любимые и почитаемые публикой всех возрастов шедевры этого романтического столетия. Для самого широкого круга поклонников симфонической музыки предназначены проводимые филармонией хит-концерты, где звучат наиболее популярные мелодии: от «Шутки» И. С. Баха до обработок песен «Битлз». Цель симфонических «хит-парадов» – заинтриговать слушателя, пробудить его интерес к классической музыке, вызвать желание посетить и «серьёзный» концерт. Нахождение инновационных (в контексте XXI века) концертных решений для симфонического оркестра Харьковской филармонии является необыкновенно важным в деле возвращения публики в концертный зал, сохранения и расширения аудитории, привития ей любви к классической музыке.

Одной из важнейших задач, стоящих перед симфоническим оркестром филармонии, является исполнение музыки украинских и, в частности, харьковских композиторов. Славная харьковская композиторская школа поистине достойна того, чтобы произведения, созданные её родоначальниками – классиками украинской музыки, представителями «среднего поколения», достигшими признания за рубежом, а также молодыми и дерзкими их продолжателями, ищущими себя и новых путей развития симфонического искусства, звучали в концертных залах. Во имя реализации этой цели руководство Харь-



ковской филармонии приняло решение о возобновлении практики проведения авторских, юбилейных концертов харьковских композиторов – своеобразных творческих отчётов, в которых звучат и произведения, написанные корифеями, и новейшая музыка, и те сочинения, что, появившись десятилетия назад, в силу разных причин не знали премьерного исполнения: Пятая симфония В. Золотухина, «Слобожанська увертюра» Н. Стецюна, «Ніч в горах» А. Гайденко и др. Так, в июне 2018 г. состоялся концерт, приуроченный к юбилею выдающегося учёного М. Р. Черкашиной-Губаренко, где прозвучали сочинения В. Губаренко и И. Губаренко, бережно хранимые памятью музыкального Харькова. Важнейшая роль в концертах подобного рода отведена музыке симфонической: во владении средствами оркестра, масштабности излагаемых концепций проверяются мастерство, гений композитора. Проводя концерты, посвящённые музыке харьковских композиторов, чьи имена, к сожалению, нередко не слишком известны широкой публике, администрация филармонии не ставит перед собой цели сделать полные сборы, как и не назначает высоких цен на билеты. В подобных случаях на первое место выходит исключительно духовный аспект, абсолютно превалирующий над материальной стороной дела.

В числе ближайших задач, стоящих перед симфоническим оркестром и администрацией ХОФ, – налаживание процесса записи и выпуска дисков с лучшими концертными программами, которые раскрывают мастерство, индивидуальность коллектива, представляют его творческое *sgredo*. Было бы желательно использовать мировую практику, когда популяризация творчества оркестра благодаря записанной на диске музыке сочетается с возможностью дополнительного заработка для музыкантов. Таким образом бизнес-проект становится материальной опорой для творчества. Оркестром ХОФ уже записаны три диска, которые будут служить как в качестве демонстрационных, так и для популяризации искусства музыкального коллектива. На них представлена музыка разных стилей, жанров, направлений, свидетельствующая о широте творческого диапазона оркестра. Наряду с любимой публикой музыкой (например, «Половецкими плясками» из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Итальянской» сим-



фонией Ф. Мендельсона, увертюрой к кинофильму «Дети капитана Гранта» И. Дунаевского), на первом из дисков записаны произведения украинских и, в частности, харьковских композиторов (Б. Яровинского, В. Золотухина). Второй и третий диски, записанные всемирно известной фирмой SONY, содержат сочинения П. Чайковского, К. Сен-Санса, С. Рахманинова, Ф. Шопена. Так оркестр последовательно осуществляет избранную им линию на привлечение широких масс слушателей к классической музыке.

Выводы. Современная ситуация, сложившаяся вокруг классического музыкального наследия в целом и симфонической музыки в частности, требует сохранения одного из наиболее традиционных символов музыкального искусства – симфонического оркестра. В свою очередь, успешное функционирование подобного рода коллективов и раскрытие их мощного творческого потенциала невозможно без гибкого системного подхода к решению комплекса проблем и задач, стоящих перед национальным искусством. В то же время, опыт работы ХОФ демонстрирует, что, несмотря на объективно существующие в стране трудности, гибкая репертуарная политика и хорошо продуманные административные акции, направленные на осуществление творческих задач коллектива, сохранение и расширение аудитории слушателей классической музыки, способны привести к позитивным результатам. В Харькове предпосылки для успешного функционирования симфонического оркестра на современном этапе сформированы. Одной из важнейших среди них стало создание музыкально-культурного комплекса на базе Харьковской областной филармонии. Представляется, что следование обозначенным выше направлениям и принципам работы филармонического коллектива действительно раскроет перед музыкой для симфонического оркестра путь в будущее – «прекрасное далёко».

ЛИТЕРАТУРА

1. Академический симфонический оркестр. Харківська філармонія [Офіційний сайт]. URL : <http://filarmonia.kh.ua/filarmonia/akademicheskij-simfonicheskij-orkestr/>.
2. Харківська філармонія [Офіційний сайт]. URL : <http://filarmonia.kh.ua/media/>.



REFERENCES

1. Akademicheskij simfonicheskij orkestr. Harkivska filarmoniya [Ofitsijnyy sayt]. URL : <http://filarmonia.kh.ua/filarmonia/akademicheskij-simfonicheskij-orkestr/>.
2. Harkivska filarmoniya [Ofitsijnyy sayt]. URL : <http://filarmonia.kh.ua/media/>.



УДК 78.071.1 : 785.11] : 78.03 (477.54-25)

Савченко Г. С.Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського**Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова**

АНОТАЦІЯ

Савченко Г. С. Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова ■ Стаття присвячена дослідженню рис оркестрового стилю одного з корифеїв харківської композиторської школи Д. Л. Клебанова. Встановлена кореляція між музичною мовою композитора та функціональною будовою оркестрової тканини. Виявлені принципи його оркестрового мислення: зумовленість оркестровки художнім задумом, тяжіння до оперування більш-менш замкненими темброво-фактурними шарами, чітка продуманість зміни тембрів у горизонтальній проекції, економність тембрових ресурсів, майстерне темброве оновлення оркестрової тканини, мислення крупними структурно-синтаксичними розділами, довге утримання єдиного типу оркестрової фактури. Проаналізовані склади оркестрів і трактування груп у симфоніях № 1, 3, 6, 7. Акцентується увага на тонкому відчутті тембрового колориту в партитурах композитора. Підкреслюється, що особливістю оркестрового письма Д. Л. Клебанова є неперевантаженість і добра прослуховуваність тканини по вертикалі.

■ **Ключові слова:** Д. Л. Клебанов, симфонія, оркестровий стиль, оркестрова тканина, оркестрова група, функції оркестрових груп, тембр.

АННОТАЦИЯ

Савченко А. С. Черты оркестрового стиля Д. Л. Клебанова ■ Стаття посвящена выявлению некоторых черт оркестрового стиля одного из корифеев харьковской композиторской школы Д. Л. Клебанова. Установлена корреляция между музыкальным языком композитора и функциональным строением оркестровой ткани. Выявлены принципы его оркестрового мышления: обусловленность оркестровки художественным замыслом, тяготение к оперированию более-менее замкнутыми темброво-фактурными пластами, четкая продуманность смены тембров в горизонтальной проекции, экономность оркестровых ресурсов, мастерское тембровое обновление оркестровой



ткани, доминирование континуальной, а не дискретной оркестровки, мышление крупными структурно-синтаксическими разделами, долгое удержание единого типа оркестровой фактуры. Проанализированы составы оркестров и трактовка групп в симфониях № 1, 3, 6, 7. Акцентируется внимание на тонком ощущении тембрового колорита в партитурах композитора. Подчеркивается, что особенностью оркестрового письма Д. Л. Клебанова является неперегруженность и хорошая прослушиваемость ткани по вертикали.

■ **Ключевые слова:** Д. Л. Клебанов, симфония, оркестровый стиль, оркестровая ткань, оркестровая группа, функции оркестровых групп, тембр.

ABSTRACT

Savchenko Hanna ■ Features of D. L. Klebanov's orchestral style

Background. The works of D. L. Klebanov (1907–1987) are one of the brightest pages of the glorious history of the Kharkov composer's school and the national musical culture. The pupil of S. S. Bogatyryov, D. L. Klebanov is the Honored Artist of the Ukrainian SSR, the head of the composition department of Kharkiv National Art University named after I. Kotlyarevskiy in 1970–1973, the teacher, whose classes brought up many talented composers: B. Buievsky, I. Polsky, V. Hubarenko, M. Karminsky, V. Zolotukhin, V. Bibik, B. Yarovinsky, V. Ptushkin and other, a musician practitioner and theorist, the prominent composer-symphonist, the author of nine symphonies, instrumental concerts, orchestral suite, overture, symphonic poems, operas, ballets, operettas, music for movies. The theoretical generalization of the practical experience of the famous master of orchestration is his work “The Art of Instrumentation” (1972).

Objectives, methods. The purpose of the article is to identify the features of the orchestral style of D. L. Klebanov on the basis of the analysis of Symphonies Nos. 1, 3, 6, 7. D. L. Klebanov's orchestral style is studied in correlation with his musical language, which fits in the boundaries of the classical-romantic system.

Research results. The composer does not refuse from a theme with a bright melody as of a carrier of an individualized image, a main idea of a work. He bases on tonal thinking and the widely interpreted harmony with complicated chords, but with a clear anchorage on the triads and gravitation toward the central tone. He uses the types of textures formed in the tonal music. Therefore, in the orchestral symphony works of the composer there are all the traditional functions (lines): the melody, the counterpoint, the supporting voice, the bass, the pedal and so on.



Often, the composer thinks with more or less closed timbre-facture layers, for example, in the orchestra fabric the layers of string instruments and wooden wind instruments are singled out. In the middle of such layers division of functions is, which results in the absence of duplication between the instruments of various orchestral groups. Another option is also possible when orchestral texture in tutti consists from large timbre-facture layers, for example, the first combines the string and wood groups, and the second represents the group of copper wind instruments. In any case, the thinking of timbre layers is the feature of the orchestration of D. L. Klebanov.

The instrumentation is indicative for the composer's orchestral style. In the said symphonies, D. L. Klebanov demonstrates steady gravitation toward a triple line-up with the inclusion of species instruments and an expanded group of percussions.

In the interpretation of orchestral groups, the composer does not stay away from the main tendencies of the development of orchestral thinking in the twentieth century. Widely and diverse he uses the brass instruments, charging them to expound and develop the themes, so expanding their traditional semantic field.

The orchestral texture in D. L. Klebanov's symphonies is characterized by exact premeditation of the timbre changes in the horizontal projection. Accordingly, it is obvious that the using of orchestral resources is economical.

The composer mostly uses by continual, not discrete orchestration, thinking of large structural-syntactic sections that are associated with a certain type of orchestral texture and the principle of orchestration; he supports one and the same type of orchestral texture long enough. Thus, orchestration become an indispensable factor in shaping of a musical form.

The D. L. Klebanov's musical scores demonstrate the especially subtle sense of sound color that generates the use of coloring effects, which always subordinate by the composer's individual artistic conception. Moreover, the strict subordination of orchestration to artistic ideas determines the limited use of coloring means, there where it is inappropriate.

The characteristic of the musical scores by D. L. Klebanov is transparency, balance of orchestral texture in vertical, even in tutti. As a rule, the texture is not overloaded with counterpoints, but the regulation of its density is the subject of special care the composer. In addition, D. L. Klebanov does not abuse duplications, although he applies them widely and varied, reaching through their use of tone diversity and new orchestral colors.



Conclusions. The said correlation between the musical language of the composer and the functional structure of the orchestral texture found its expression in the main principles of his orchestral thinking. These are the dependence of orchestration by the artistic plan; the tendency to operate in more or less closed timbre-facture layers; the precise deliberate of changes in the timbre in the horizontal projection; the economy of the timbre resources; skillfulness and timbre richness of the orchestral texture; thinking by using of large structural-syntactic sections and long retention of the only type of orchestral facture. These features peculiar to the orchestras and the orchestral groups' interpretation in Symphonies No. 1, 3, 6, 7. The subtle sense of the timbre in the symphonic works of the composer attracts attention. The specificity of the orchestra handwriting of D. L. Klebanov is the non-overloading and good vertical audibility of the texture.

Research prospects. The detected features of the orchestral style of D. L. Klebanov offer the challenge of the study of the complex phenomenon, such as the orchestral style of the renowned representative of the Kharkiv composer school, and more broadly, a creative thinking of any composer.

Key words: D. L. Klebanov, symphony, orchestral style, orchestral texture, orchestral group, functions of orchestral groups, timbre.



Вірність традиціям...

М. Р. Черкашина

Постановка проблеми. Творчість Д. Л. Клебанова (1907–1987) складає одну з яскравих сторінок славетної історії харківської композиторської школи та вітчизняної музичної культури. Д. Л. Клебанов – учень С. С. Богатирьова, заслужений діяч мистецтв УРСР, завідувач кафедри композиції Харківського інституту (нині – університету) мистецтв у 1970–1973 рр., педагог, із класу якого вийшли талановиті композитори Б. Буєвський, І. Польський, В. Губаренко, М. Кармінський, В. Золотухін, В. Бібік, Б. Яровинський, В. Птушкін та інші, музикант-практик і теоретик, видатний композитор-симфоніст, автор дев'яти симфоній, інструментальних концертів, оркестрових сюїт, увертюр, поем, опер, балетів, оперет, музики до кінофільмів. Теоретичним узагальненням практичного досвіду зна-



ного майстра оркестрування стала праця «Мистецтво інструментування» (Київ, 1972).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Музика Д. Л. Клебанова, перебуваючи в полі зору науковців, є, на нашу думку, не оціненою дослідниками повною мірою й потребує детальної їх уваги, адже багато проблем і аспектів його композиторської та теоретичної спадщини ще й досі залишаються *terra incognita* музикознавчої думки. Окрім стислих оглядових статей у музичних енциклопедіях, на сьогодні існують роботи, присвячені окремим камерно-інструментальним та камерно-вокальним творам композитора. Що ж стосується симфонічної творчості, то тут увагу дослідників частіше привертала симфонія №№ 1 та 3. Так, трагічній долі Першої симфонії «Пам'яті мучеників Бабиного Яру», примусово вилученій із виконавської практики, присвячені статті-роздуми О. С. Зінкевич [2] та О. Г. Рощенко [8]. Стаття О. С. Зінкевич є реакцією на виконання реабілітованого твору Д. Л. Клебанова у Києві. Автор розмірковує над долею опальної симфонії, коротко характеризує її образно-змістовий план, дає їй оцінку з точки зору подальшого розвитку жанру симфонії в українській музиці. О. Г. Рощенко із сумом розповідає не тільки про події 70-річної давнини, а й про перипетії, пов'язані із Симфонією після виконання її в Києві 1990 р., наголошуючи на необхідності дати нове життя великому творові сьогодні. У короткому огляді Т. Краснопольської [5] розглянуті особливості образності, тематизму та драматургії Третьої симфонії. Статті Ю. Малишева [6] та І. Фрумїної (Золотовицької) також присвячені названому твору [9]. У першій в традиціях класичного музикознавчого аналізу детально розглянуті всі чотири частини циклу симфонії на композиційно-драматургічному, інтонаційно-тематичному, ладо-гармонійному, темброво-фактурному, змістовно-образному рівнях; проаналізовані особливості тематизму Третьої симфонії.

До панорамних робіт, присвячених огляду творчості композитора в цілому, належить дослідження І. Золотовицької [3], в якому детальний розгляд певних творів нанизаний на історичний вектор огляду життя та творчості. Робота містить список основних творів Д. Л. Клебанова в хронологічному порядку. Біографічні відомості та список творів знаходимо в роботі Н. Л. Очеретовської [7]. Окремий період



творчості композитора, а саме твори кінця 40–50-х рр., як певний тематичний цикл, стали предметом дослідження М. Р. Черкашиної [10]. Незважаючи на існування названих праць, творчість композитора чекає на ґрунтовне дослідження монографічного типу й узагальнюючі статті на сучасному етапі розвитку музикознавчої думки.

Останнім часом доброю тенденцією є зацікавленість молодих учених непізнаними сторінками вітчизняної музичної спадщини. Так, оркестровка Д. Л. Клебанова стала темою магістерської роботи А. В. Дмитрієвої [1], до речі, теж композитора. Магістрант характеризує роль Д. Л. Клебанова у становленні українського симфонізму, розглядає деякі теоретичні позиції, викладені відомим композитором у «Мистецтві інструментування», аналізує темброву структуру Першої, Третьої, Сьомої симфоній, зупиняється на проблемі оркестрування поліфонічних форм в інструментальній творчості Д. Л. Клебанова.

У той же час, багато питань, пов'язаних з його оркестровим стилем, залишаються відкритими, адже оркестрове мислення будь-якого композитора – тема широка, тим більше – такого блискучого майстра оркестрування, як Д. Л. Клебанов.

Метою статті, таким чином, є виявлення рис оркестрового стилю Д. Л. Клебанова на основі аналізу симфоній композитора №№ 1, 3, 6, 7.

Викладення основного матеріалу. Д. Л. Клебанов мислить у межах класико-романтичної мовної системи, тяжіє до пізньоромантичної стилістики та пісенності, характерних для багатьох композиторів радянського періоду розвитку музичного мистецтва. Відповідно, він не відмовляється від теми з яскравою мелодією як носія індивідуалізованого образу, головної думки твору. Спирається на тональне мислення та розширено трактовану гармонію з ускладненою акордиком, проте з ясною опорою на тризвук і тяжінням до центра-тоніки. Використовує типи фактури, що склалися в тональній музиці. Тому в оркестровій тканині симфоній композитора наявні усі традиційні функції (лінії) – мелодія, контрапункт, підголосок, педаль, бас тощо.

Показово, що монографія «Мистецтво інструментування» складається з розділів «Мелодія», «Гармонія», «Структури гомофонної музики», «Поліфонія», «Поліфонічні форми», «Фактура музики тан-



цювальних жанрів», в яких досліджено проблеми оркестрування в названих зрізах, сферах, площинах оркестрового цілого, що свідчить про цілком класико-романтичне мислення Майстра.

У межах тутті в кожній групі розподіл оркестрових функцій відбувається відповідно до теситури інструментів. За цим принципом розподілення функцій інструменти з різних оркестрових груп об'єднуються в дублювання.

З іншого боку, дуже часто композитор мислить більш-менш замкненими темброво-фактурними пластами, наприклад, в оркестровій тканині виділяються пласти струнно-смичкових та дерев'яних духових інструментів. У середині таких пластів відбувається свій розподіл функцій, що зумовлює відсутність дублювання між інструментами різних оркестрових груп. Можливий також інший варіант, коли оркестрова тканина в тутті складається з крупних темброво-фактурних пластів, наприклад, перший об'єднує струнну та дерев'яну групи, а другий репрезентує група мідних духових інструментів. У будь-якому випадку мислення темброво-фактурними пластами є особливістю оркестровки Д. Л. Клебанова.

Показовим для оркестрового стилю композитора є склад оркестру. У названих симфоніях Д. Л. Клебанов демонструє стійке тяжіння до потрійного складу з включенням видових інструментів і розширеною групою ударних. Як видові, традиційно включені мала флейта, англійський ріжок, малий кларнет *in Es*, бас-кларнет *in B*, контрафагот; у партитурі Симфонії № 7 спостерігаємо саксофон-сопрано та саксофон-тенор. Група мідних, чисельність якої у ХХ ст. є предметом варіювання, використовується у більш-менш постійній кількості: 4 валторни, 3 труби (4 в Симфонії № 7), 3 тромбони і туба.

У трактуванні оркестрових груп композитор не залишається осторонь магістральних тенденцій розвитку оркестрового мислення ХХ ст. Він широко й різноманітно використовує інструменти мідної духової групи, доручаючи їм викладення та розвиток тематизму, при цьому розширюючи їх традиційне семантичне поле.

Основні положення мистецтва інструментування викладені Д. Л. Клебановим у добре відомій монографії. Одна з головних тез, яку простежуємо на її перших сторінках, звучить так: «Характер музи-



ки складається у взаємодії всіх її сторін, включаючи інструментування. Інструментування посилює, робить рельєфними одні особливості музики й послаблює, залишає в тіні інші. За допомогою інструментування композитор може висловити своє ставлення до музики – від ствердження її смислу до його заперечення із безліччю відтінків між ними» [4, с. 3]. Відповідно, оркестровка мислиться композитором зумовленою індивідуальним художнім замислом у кожному творі.

Оркестрова фактура в симфоніях Д. Л. Клебанова характеризується чіткою продуманістю змін тембрів у горизонтальній проекції. Так, у монографії композитор наголошує на взаємодії двох функцій оркестрування: колористично-характерній та формотворчій, які діють саме в горизонтальній площині. «Відповідним підбором тембру можна виявити в музиці характер похмурий і зловісний або, навпаки, світлий і ніжний, посилити її драматизм або виявити комічні сторони». І далі: «...завдяки зіставленню тембрів інструментатор свідомо розділяє музичну тканину й виявляє логічні співвідношення як між розділами музичної форми, так і всередині побудов різного масштабу» [4, с. 3]. У партитурах Д. Л. Клебанова в горизонтальній проекції розгортання музичної тканини очевидною є економність використання оркестрових ресурсів: окремих тембрів, оркестрових груп, типів фактури. Зміна тембрів, їх під- та відключення, їх постійне оновлення й різнобарв'я створює відчуття безперервного розвитку матеріалу. Завдяки продуманості та розпланованості вступу тембрів виникає відчуття економності тембрових ресурсів, неперевантаженості оркестрової тканини.

При цьому в композитора домінує континуальне, а не дискретне оркестрування, мислення крупними структурно-синтаксичними розділами, які пов'язані з певним типом оркестрової фактури й принципом оркестровки, відповідно, достатньо довготривале утримання єдиного типу оркестрової фактури. Таким чином, оркестровка є невід'ємним чинником формотворення на різних масштабних рівнях музичної форми згідно з класико-романтичними традиціями: її збереження або, навпаки, зміна позначають членування форми.

Партитури Д. Л. Клебанова демонструють особливо тонке відчуття тембрового колориту. Звідси – використання колористичних



ефектів, які завжди зумовлені індивідуальним художнім задумом. До них належать репліки солюючих інструментів, якими насичені, наприклад, партитури симфоній № 1, 3, красиві темброві міксти (наприклад, поєднання челести й арфи), зіставлення окремих тембрів, оркестрових груп, темброво-фактурних пластів, регістрів. На створення цікавих тембрових мікстів націлене використання вибіркового дублювань (тембрових підсвіток), які яскраво розцвічують окремі фрагменти оркестрової тканини. Для виявлення колористичної сторони оркестровки композитор використовує технічно виразні можливості інструментів, задіює граничні регістри звучання, розширюючи оркестровий простір, об'єм. Наприклад, украй низький регістр підкреслюється звучанням туби, тромбонів, басового кларнету, високий регістр – прозорими тембрами челести, дзвіночків, високими струнними. Використовує у струнних специфічні прийоми звукоутворення *sul tasto*, *a punta d'arco*, *al tallone* (Симфонія № 3). Це свідчить про те, що композитор мислить оркестровий простір колористично, навіть пластично-колористично.

У той же час, суворе підпорядкування оркестровки художній ідеї зумовлює обмежене використання колористичних засобів там, де це недоречно. Так, наприклад, у вокальній Симфонії № 6 для меццо-сопрано, баритона та симфонічного оркестру на вірші А. Малишка на перший план виходить слово – містке, чітке та яскраве. Відповідно, в оркестровці, яка «працює» на донесення слова, домінує крупний штрих, рельєфність і лапідарність. Звертає на себе увагу невелика кількість сольних фрагментів та реплік, скупе використання колористичних прийомів. З останніх наведемо в першій частині тремоло струнних *divisi*, чіткі акцентуації міді, *divisi* віолончелей на 6 партій з ремаркою *espressivo*, виконання мідними інструментами розтрубами вгору тощо.

Особливістю партитур Д. Л. Клебанова є прозорість, збалансованість, а отже – добра прослуховуваність оркестрової тканини по вертикалі, навіть у тутті. Як правило, фактура не перевантажена контрапунктами, проте регулювання її щільності є предметом спеціальної турботи композитора. Д. Л. Клебанов, до того ж, не зловживає дублюваннями, хоча використовує їх широко та різноманітно, досягаючи



через їх використання тембрового різноманіття й нових оркестрових барв. Природно, що дублювання використовуються в тутті, хоча ще раз підкреслимо, що повнозвучне звучання оркестру в партитурах композитора добре прослуховується завдяки чітко розрахованому вибудовуванню вертикалі.

Виявлені риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова накреслюють подальшу перспективу дослідження складного феномену, яким є оркестрове мислення славетного представника харківської композиторської школи, й ширше, – творче мислення будь-якого композитора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дмитриева А. В. Оркестровка Дмитрия Клебанова: теория и практика : магистер. работа. Харьков, 2016. 62 с.
2. Зинькевич Е. С. Опальная симфония. *Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи.* Киев : Нора-принт, 2005. С. 73–76.
3. Золотовицька І. Дмитро Клебанов. Київ : Муз. Україна, 1980. 44 с.
4. Клебанов Д. Искусство инструментовки. Киев : Муз. Україна, 1972. 219 с.
5. Краснопольська Т. Третя симфонія Д. Клебанова. Київ : Мистецтво, 1964. 19 с.
6. Малышев Ю. Клебанов Д. Третя симфония. *Советская симфония за 50 лет. Л. : 1967. С. 154–158.*
7. Очеретовська Н. Л. Дмитро Львович Клебанов (до 100-річчя від дня народження). Харків : Ліхтар, 2007. 28 с.
8. Рощенко О. Пам'яті мучеників Бабиного Яру. *Музика. 2016. Вип. 4. С. 31–33.*
9. Фрумiна І. Про тематизм Третьої симфонії Д. Клебанова. *Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1969. Вип. 5. С. 67–80.*
10. Черкашина М. Дмитро Клебанов. *Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1968. Вип. 3. С. 126–131.*

REFERENCES

1. Dmitrieva A. V. (2016). Orkestruvka Dmitriya Klebanova: teoriya i prak-tika [Orchestration by Dmitry Klebanov: theory and practice]. Kharkiv : Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. 62.



2. Zinkevich E. S. (2005). Opalnaia simfoniya [Symphony in disfavor]. Pamiat' ob ischezayushchem vremeni. Stranitsy muzykal'noiy letopisi. [Memory of the vanishing time. Pages of musical annals]. Kyiv : Nora-Print. 73–76.
3. Zolotovytska I. (1980). Dmytro Klebanov [Dmitry Klebanov]. Kyiv : Muzychna Ukraina, 44.
4. Klebanov D. (1972). Iskusstvo instrumentovki [The Art of Instrumentation]. Kiev : Muzychna Ukraina, 219.
5. Krasnopolska T. (1964). Tretia symfoniia D. Klebanova [The Third symphony by D. Klebanov]. Kyiv : Mystetstvo, 19.
6. Malyshev Yu. (1967). Klebanov D. Tretiya symfoniya [Klebanov D. The Third symphony]. Sovetskaia simfoniya za 50 let [The Soviet symphony for 50 years]. Leningrad : 154–158.
7. Ocheretovska N. L. (2007). Dmytro Lvovych Klebanov (do 100-richchia vid dnia narodzhennia) [Dmitry Lvovich Klebanov (up to 100 years since birth)]. Kharkiv : Likhtar. 28.
8. Roshchenko O. (2016). Pamiati muchenykiv Babynoho Yaru [In memory of martyrs of Babiy Yar]. Music. Issue 4. 31–33.
9. Frumina I. (1969). Pro tematyzm Tretyoi symfonii D. Klebanova [About the themes of the Third Symphony by D. Klebanov]. Ukrainian musicology. Kyiv. Issue 5. 67–80.
10. Cherkashyna M. (1968). Dmytro Klebanov [Dmitry Klebanov]. Ukrainian musicology, Kyiv. Issue 3. 126–131.



УДК 791.622:7.071.1

ORCID ID : 0000-0003-1879-2993

Зуев С. П.Сумской государственной педагогический университет
имени А. С. Макаренко

Кинематографический образ наивного художника

АННОТАЦИЯ

Зуев С. П. Кинематографический образ наивного художника ■ В статье анализируется фильм В. Прохорова «Серафим Полубес и другие жители Земли» (1983). Особенности кинематографического образа наивного художника раскрываются через интертекстуальные связи, обнаруживающие определённое сходство персонажей фильма с оперными персонажами. Отмечено, что общим пластом взаимодействующих элементов кинематографического текста выступает фаустианская модель, реализованная в трёх цитируемых в фильме операх («Пертская красавица» Ж. Бизе, «Фауст» Ш. Гуно, «Риголетто» Дж. Верди). Особенности функционирования наивного искусства в культуре XX века определены с учётом его взаимоотношений с профессиональным искусством, неофициальным искусством, детским творчеством, а также в контексте проблемы личности художника и смысловой оппозиции «подлинное-фальшивое».

■ **Ключевые слова:** наив, опера, кино, интертекстуальность, фаустианская модель.

АНОТАЦІЯ

Зуев С. П. Кінематографічний образ наївного художника ■ В статті аналізується фільм В. Прохорова «Серафим Полубес и другие жители Земли» (1983). Особливості кінематографічного образу наївного художника розкриваються через інтертекстуальні зв'язки, що виявляють певну подібність персонажів фільму до оперних персонажів. Відзначено, що спільним шаром взаємопов'язаних елементів кінематографічного тексту виступає фаустианська модель, реалізована в трьох процитованих у фільмі операх («Пертська красуня» Ж. Бізе, «Фауст» Ш. Гуно, «Ріголетто» Дж. Верді). Особливості функціонування наївного мистецтва в культурі XX століття визначаються



з урахуванням його взаємовідносин з професійним мистецтвом, неофіційним мистецтвом, дитячою творчістю, а також у контексті проблеми особистості художника та смислової опозиції «справжнє-фальшиве».

■ **Ключові слова:** наїв, опера, кіно, інтертекстуальність, фаустіанська модель.

ABSTRACT

Zuiev Serhiy ■ Cinematographic image of a naive painter

Background. The naive art is one of the most actual problems of modern humanitarian knowledge. The high degree of marginality, caused by the intermediate position between folklore and professional art, complicates the analysis of the primitive and at the same time makes it attractive to the researcher. The features of the functioning of naive art in the culture of the twentieth century are defined through its relationship with professional art, unofficial art, children's creativity, the problem of the artist's personality and the semantic opposition "genuine-false". The subjects of the study are stylistic and technological features of naive art, as well as the figure of a naive artist.

The aim of the article is to analyze the film by V. Prokhorov "Seraphim Polubes and other inhabitants of the Earth" (1983), which draws the collective image of a naive artist. This portrait embodies the basic myths associated with the idea of a naive artist.

Results of the research. The features of the cinematic image of a naive painter are disclosed in this film through the intertextual links, which are revealing a similarity between the characters of the film and some opera personages. The intertextual links establish through the operatic citations that are an important part of the film. The overall sense layer links the elements of cinematic text, and the same model is realized in the three operas cited in the film ("Perth's Beauty" by G. Bizet, "Faust" by Ch. Gounod, "Rigoletto" by G. Verdi). It is the Faustian model with the elements of Don Juan image. The operas cited in the film can be combined into an interactive triad, the elements of which can be projected onto the film characters.

The Faustian theme in the film manifests itself in the main character Nikita Zavyalov, when he suddenly was realized that he yet did not lived, did not suffering, and that he exchanged for a comfort life his artistic nature. All his goals turned out to be pseudo-goals, leading him to spiritual emptiness. At the same



time, the main hero of the film (the actor – R. Nakhapetov) absorbed the features of the Duke from Verdi's "Rigoletto". Firstly, this is the high status, which inevitably assigned to a "guest from Moscow" in Soviet province. In the "image of the Duke" Nikita also for the first time tries to speak with a main female personage – Dasha – on the dance floor.

The strong-willed qualities of Dasha and her active life position allow us to consider it through the prism of the image of Carmen. As a result of this refraction, an image appears in which some features of Carmen are inverted.

The other from the main characters of the film, the provincial painter Seraphim Polubes, in the context of the Faustian model assumes the functions of Mephistopheles, who opens the veil for Nikita-Faust to another life, gives him the opportunity to start all over again. Using the charactonym, direct name, the authors of the film enclose to the image of this painter-amateur the clear sign of belonging to the world of the Divine (Seraphim) and demonic – Polubes (Half-daemon).

The symbolism of fiery element also connects the Seraphim-stovemaker with Mephistopheles and the blacksmith Henry Smith from G. Bizet's opera. On another note, the high skill of an operatic artisan can be regarded as a talent of the artist-amateur. In such a manner, naive art acquires the symbolic meaning of a flame – a passion that inflames and cleanses at the same time.

The elements of the Faustian model also one can be traced in the features of shaping Dasha's environment. To enhance the alienness of the main hero to the world of his favored one, real or possible rivals appear in her circumference, as well as secondary characters with a similar function.

The crisis experienced by the Faustian type hero brings the renewal of all life forces, the birth of new goals, which symbolically corresponds to the second youth. The key dramatic decision is the introduction along with the participants of the "dialogue" (Nikita Zavyalov and Serafim Polubes) the character of Dasha, to whom Nikita has a strong feeling. The insight that comes to Nikita due to his acquaintance with Seraphim and his painting awakens in him the ability to love and do acts.

Arrived to the province Nikita put oneself into a completely different life space, where time flows according to its own laws. This space largely determines a face of naive artist, and it is difficult to dissociate the artist from this space. The relationships between professional and naive art, which is traditionally described hierarchically ("high-low"), is also divorced in the "horizontal plane" of the landscape ("a capital – a province").



The Faustian theme with its fundamental problem of seeking the truth are extremely consonant with the general cultural processes of the last third of the twentieth century, stipulated to increased attention to the primitive. The category “genuine” appeared and widely disseminated in the Soviet culture during this period. In the film, the authenticity of the naive painting of Seraphim opposes to the aesthetic principles of his friend Yakov, blinded by the principles of Soviet morality. Leap, which Nikita does at the end of the film from the speed train, one can be considered as a leap from the old, “false” life into the future – into “genuine”.

Conclusions. The interaction between the plot of the film and the opera libretto reveals a similarity of operatic characters and the characters of the film with the inversion of some of their functions and dramaturgy. The emerging parallels allow us to understand more deeply the problem of naive art and the peculiarities of its functioning in the culture of the twentieth century.

The image of a naive artist that created in the film is extraordinarily attractive. Its integrity and simultaneously versatility is due to the inclusion in the cinematographic text of operatic citations, which act as a powerful generator of intertextuality. Faustian theme, which unites the characters of the film with the characters of the operas of Ch. Gounod, G. Bizet, G. Verdi, displays the naive artist and his art in the circle of the eternal philosophical problems of mankind.

■ **Key words:** naive, opera, cinema, intertextuality, Faustian model.



Постановка проблемы. Наивное искусство является одной из наиболее актуальных и проблемных зон современного гуманитарного знания. Высокая степень маргинальности, обусловленная промежуточным положением между фольклором и профессиональным искусством, усложняет анализ примитива и одновременно делает его притягательным для исследователя. Наряду с изучением стилистических и технологических особенностей наивного искусства осуществляется попытка вывести фигуру собственно наивного художника. При этом актуализируются извечные вопросы искусства – о природе творчества, о силе прекрасного, о поисках истинного.

Особый случай рефлексии наива связан с художественной практикой, в частности, игровым кинематографом. Кино способно пре-



вратить описание жизни и творчества аматора в объёмный портрет художника, о чём свидетельствуют такие фильмы, как «Пиросмани» Г. Шенгелая (1969) или «Мой Никифор» К. Краузе (2004).

В отличие от упомянутых кинокартин, главные герои которых имеют своих реальных прототипов, фильм «Серафим Полубес и другие жители Земли» (1983)¹ рисует собирательный образ наивного художника. Картина повествует о том, как в российскую глубинку приезжает столичный искусствовед. Он должен отобрать на зарубежную выставку картины деревенского художника-самоучки. Знакомство с художником, его творчеством, а также встреча с девушкой Дашей становится для Никиты Завьялова откровением и заставляет героя по-новому взглянуть на себя и свою жизнь.

Важной составляющей кинокартины являются оперные цитаты, устанавливающие определённые интертекстуальные связи. Взаимодействие сюжета фильма и оперных либретто обнаруживает определённое сходство оперных персонажей с персонажами фильма при инверсии некоторых их функций и драматургии. Возникающие параллели позволяют глубже осознать проблему наивного искусства и особенностей его функционирования в культуре XX века.

Связь с предыдущими исследованиями. Исследованию наива в области изобразительного искусства посвящена книга К. Богемской, где автор рассматривает примитив в контексте явлений художественной культуры, находящихся вне рамок профессионального искусства [1]. В исследовании А. Рылевой наив предстаёт как фундаментальное первоначальное действие, свойственное каждому человеку, положенное в основу акта «вижу-делаю». Автор приходит к выводу о том, что основной ключ к пониманию наива лежит в личности художника [6]. Анализу комплекса философско-эстетических проблем, связанных с наивным искусством, посвящен сборник «Философия наивности» [7]. Особенности взаимодействия оперного искусства и кинематографа изучаются в статье В. Панасюка [3].

¹ Автор сценария А. Александров, режиссер-постановщик В. Прохоров, оператор-постановщик П. Лебешев, художник-постановщик Л. Кусакова, композитор А. Рыбников. В ролях: Р. Нахапетов, Э. Бочаров, Д. Михайлова.



Целью статьи является определение особенностей образа наивного художника в кино путём анализа взаимодействующих элементов кинематографического текста и возникающих в результате этого взаимодействия интертекстуальных связей.

Изложение основного материала. В центре кинокартины В. Прохорова находится вымышленный персонаж Серафим Полубес, определённый тип провинциального художника-аматора. Его основная профессия – печник, однако он оставляет ремесло во имя искусства, параллельно обучаясь в ЗНУИ (Заочном народном университете искусств г. Москвы²). В фильме в качестве работ Серафима Полубеса фигурируют картины двух выпускников ЗНУИ – И. Селиванова и П. Леонова. Роль художника-аматора играет Э. Бочаров, внешние данные которого и актёрское амплуа совпадают с типажом жителя советской деревни. Интересно также, что на роль наивного художника пригласили режиссёра с репутацией специалиста по детским и юношеским фильмам, знатока детской психологии (вспомним его «Орлёнка», «Недопёска Наполеона III», «Семерых солдатиков»). В этом можно усмотреть соответствие с тем искусствоведческим дискурсом, который рассматривает примитив в тесной связи с детским творчеством.

В образе Серафима Полубеса воплощены основные мифологемы, связанные с представлением о наивном художнике. Его деревенская речь наполнена тавтологиями, неправильными окончаниями и избытком фразеологизмами. Он прямолинеен до бестактности (например, когда говорит о своей жене в присутствии малознакомого Никиты: «Вот я, например. Женился на Марфе. Прямо скажем, не Бог вещь что»). Его фантазия сродни детскому выдумыванию, что напоминает о народной мудрости «что стар, что млад». Он свято верит в существование реальной женщины, прототипа своей картины «Вероника», пишет «Автопортрет в Африке», натопив летом избу и обернувшись в простыню для создания соответствующей обстановки. Однако при

² С деятельностью этого учебного заведения по выявлению народных талантов, их обучению и организации выставок связан подлинный расцвет русского примитивизма в 1960–1980 гг.



этом он не научился плакать (когда Никита из соображений профессиональной этики не принимает в дар его картину) и притягивает людей душевной чистотой.

По контрасту с «простым, наивным» Полубесом в исполнении Э. Бочарова, роль энергичного и преуспевающего московского искусствоведа-карьериста Никиты Завьялова играет популярный актёр Р. Нахапетов. Герой Р. Нахапетова живёт в бешеном столичном темпе, когда человек не принадлежит себе. Всё распланировано наперёд и по минутам: французский приходится учить во время управления автомобилем, командировочная поездка рискует сорваться, если Никита не впрыгнет в отходящий поезд. Эти «тараканьи бега» делают из бывшего художника столичного сноба, для которого вынужденные походы с иностранцами в Большой театр давно превратились в пытку скукой. Показательно, что первый же кадр, изображающий «летающего» на работу Никиту, озвучен путём наложения ритмического рисунка ударных и шума города: в суетном мире героя нет места Мелодии и Гармонии.

Оперный текст вводится авторами фильма в сцене возле дома Даши, когда Никита, проводив девушку с танцев домой, назначает ей первое свидание. Незримым свидетелем их диалога становится отец Даши, имеющий привычку общаться с людьми посредством оперных арий, которые он воспроизводит на проигрывателе грампластинок. Видимо, умудрённый опытом, для подобных случаев он подготовил музыкальное оформление – своеобразную сюиту, в которой с большой иронией продуманы драматургия, паузы и эффектные контрасты. Сентиментальная Серенада Смита из «Пертской красавицы» Ж. Бизе доносится из окон дома во время первой, невинной стадии прощания. Однако попытка Никиты в образовавшейся тишине поцеловать Дашу прерывается злорадным смехом Мефистофеля из «Фауста» Ш. Гуно, поющего известные слова Серенады «Мой совет: до обручения ты не целуй его». Наконец, когда Никита предлагает увидеться ещё раз, звучит Песенка герцога «Сердце красавиц склонно к измене» из оперы Дж. Верди «Риголетто».

Эта остроумная «серенадная сюита» иронически раскрывает традиционную ситуацию «заботливый отец – ухажёры дочери» и создаёт



ярко выраженный комический эффект в фильме. Однако, сопоставленные непосредственно, эти оперные произведения обнаруживают общий смысловой пласт. Таковым является фаустианская тема, которая, «тесно увязанная с героцентристской концепцией, сыграла важную роль в сюжетообразовании и внутренних коллизиях целого ряда наиболее популярных опер XIX века» [8, с. 301]. Используя архетипы бессознательного в качестве методологического инструментария для анализа оперных текстов, М. Черкашина-Губаренко прослеживает метаморфозы трёх конфликтно увязанных между собой персонажей – Фауста, Мефистофеля, Маргариты. При этом, в частности, обнаруживается слияние дон-жуановской и фаустианской моделей в «Риголетто», где наблюдаются «следы фаустианской модели на фоне преобладающих в фигуре Герцога дон-жуановских черт» [8, с. 298]. Дон-жуановский мотив и функции персонажей роднят также оперу Д. Верди с «Пертской красавицей» Ж. Бизе. Таким образом, цитируемые в кинокартине оперы можно объединить во взаимодействующую триаду, элементы которой могут быть спроецированы на персонажей фильма.

По мнению М. Черкашиной-Губаренко, «герои фаустианского типа, а к ним можно отнести Летучего Голландца и Тангейзера у Вагнера, Онегина и Германна у Чайковского, вердиевского Отелло и уникальный женский вариант – Кармен Бизе, в экспозиционных сценах находятся в кризисной ситуации окончания жизненного цикла, истощения прежних целей» [8, с. 297]. Именно таков Завьялов, вдруг осознавший, что он не жил ещё, не страдал, а своё призвание художника променял на комфорт. Все его цели («хата», «тачка», «деньги») оказались псевдоцелями, приведшими его к духовной пустоте. В этом контексте звучащая в фильме фраза «Люди гибнут за металл» в исполнении Серафима и Якова, помимо своего комического эффекта (смеются над соседом – оперным меломаном), имеет и определённый подтекст, указывающий на образ жизни, который ведёт Никита.

Одновременно герой Р. Нахапетова вобрал в себя черты вердиевского Герцога. Это выражается, во-первых, в том высоком статусе, который неминуемо присваивается «гостю из Москвы» в глубокой провинции. Во-вторых, «дон-жуанство» советского столичного фран-



та проявляется в эпизоде в гостинице, где Никита вальяжно, как бы по инерции, оказывает знаки внимания администратору гостиницы. В «образе Герцога» Никита всё ещё находится, когда пытается впервые заговорить с Дашей на танцплощадке. При этом он становится в скульптурную позу, скрестив руки на груди для усиления производимого эффекта.

Примечательно, что первой встрече Никиты и Даши на шумной танцплощадке предшествует момент, когда он мельком увидел её сквозь окошко дома Серафима. Такой кадр созвучен «видению» Маргариты, явленному Фаусту Мефистофелем. И хотя мы не видим Дашу за прялкой, на вторую встречу с Никитой она – студентка Московского текстильного института по специальности «художник-модельер» – приходит в платье, которое сшила сама³.

Волевые качества и активная жизненная позиция Даши, проявляющиеся на фоне дефицита таковых у окружающих её мужчин, позволяют рассматривать её типаж сквозь призму образа Кармен. В результате такого преломления возникает образ, в котором некоторые черты архетипа инверсированы. Так, внешность Даши (светловолосой, с типичными славянскими чертами лица) является «негативом» Кармен. Однако неизменной остаётся главная идея образа Кармен – право и свобода самой выбирать возлюбленного. Эмансипированная советская девушка, лихо едущая на мотоцикле, сама приглашает Никиту на белый танец.

В имени Серафима Полубеса авторы фильма заложили причастность образа художника-аматора миру божественного и демонического⁴. В контексте фаустианской модели он принимает на себя функции Мефистофеля, который открывает для Никиты-Фауста завесу в другую жизнь, дарит возможность начать всё заново. При этом образуется пара «ведущий-ведомый», где Серафим на правах хозяина показывает гостю местные достопримечательности, ведёт на танцы, где

³ Дочь перчаточника, Кэтрин Гловер также вовлечена в ремесленное творчество. Так, по В. Скотту, она вышивает перчатки.

⁴ Намёк на эту особенность содержится в раздражённой реплике Никиты, который вынужден ехать в командировку «к этому вашему Полубогу-Полубесу».



Никита знакомится с Дашей, увлекает за собой на вечернюю прогулку по кладбищу.

Огненная стихия связывает печника Серафима с Мефистофелем и кузнецом Генри Смитом, героем оперы Ж. Бизе «Пертская красавица». В то же время, высокое мастерство оперного героя-ремесленника выдаёт в нём художника-аматора – так, в знак любви он дарит Катерине на память золотой цветок, который выковал сам. Именно этот продукт самодельного художественного творчества становится в оперном либретто той деталью, вокруг которой закручивается сюжет со сценами ревности, переодеваниями, потерей рассудка и счастливым концом. Сюжетобразующим же фактором кинокартины становится само наивное искусство, приобретающее символическое значение пламени – зажигающего страсть и очищающего одновременно.

Элементы фаустианской модели прослеживаются также в том, как сконструировано окружение Даши. По определению М. Черкашиной-Губаренко, «для усиления чуждости героя миру его избранницы в её окружении появляются реальные либо возможные соперники, а также второстепенные персонажи с аналогичной функцией» [8, с. 297]. В фильме таким соперником является музыкант танцплощадки Николай, по-видимому, первая любовь Даши, к которому она потеряла интерес. Сходство с Зибелем из оперы Ш. Гуно проявляется в сцене на дискотеке, когда Николай тщетно пытается объяснить с Дашей, но пришедший вместе с Серафимом Никита лишает его этой возможности. Второстепенный персонаж (даже не появляется в кадре), функции которого аналогичны функции гётевского Валентина – это отец Даши Алексей, сочинитель «охранной» оперной сюиты.

Показательно, что единственный в деревне ценитель оперного искусства, как уже было сказано, имеет манеру общаться с людьми не вербальным языком, а посредством оперных арий. Такая специфическая модель коммуникации определила отношение к нему односельчан как к чудаку, вокалисту «с приветом». Упоминание его имени за столом вызывает безусловную смеховую реакцию Серафима и его друга Якова, которые дуэтом поют прочно заученные Куплеты Мефистофеля из «Фауста» Ш. Гуно. Дьявольский смех Мефистофеля, который Дашин «папаша» включает на проигрывателе, может



быть интерпретирован как принадлежащий также другому заботливому отцу – Риголетто. Возникает предположение, которое, возможно, не совпадает с замыслом авторов фильма, однако, несёт в себе определённый интертекстуальный потенциал. В игровом, шутовском (ироничном) обращении с оперными текстами и организацией специфичной коммуникации угадывается «почерк» концептуального художника. По мнению Д. Пригова, «если обычного исповедального поэта (чья поза по разным причинам в нашей культуре и читательском сознании идентифицируется с единственно истинной поэтической позой) в его отношении с текстом можно уподобить актёру, в идеале совпадающим с текстом, то отношение поэтов нового направления к тексту можно сравнить с режиссёрским, когда автор видимо отсутствует на сцене между персонажами, но имплицитно присутствует в любой точке сценического пространства» [5]. В таком контексте Дашин отец – это концептуалист, который, с одной стороны, своим наличием в структуре фильма указывает на тесные взаимоотношения концептуального и наивного искусства. С другой стороны, он не только способен иронично использовать классические оперные тексты, но также создаёт концептуальное ядро фильма – оперную триаду – как бы изнутри художественного текста.

Кризис, который переживает герой фаустианского типа, «несет с собой обновление всех жизненных сил, рождение новых целей, что символически соответствует второй молодости. Именно любовь – внезапная, исключительная – приносит чувство обновления и возвращения в молодость» [8, с. 297]. Сюжет фильма фактически обрисовывает ситуацию встречи профессионального академического и наивного искусства в лице двух художников. При этом ключевым драматургическим ходом является введение наряду с участниками «диалога» Никитой Завьяловым и Серафимом Полубесом персонажа Даши, к которой у Никиты вспыхивает сильное чувство. Прозрение, которое наступает у Никиты вследствие знакомства с Серафимом и его творчеством, пробуждает в нём способность любить и совершать поступки.

Описывая взаимоотношения героя фаустианского типа со своей избранницей, М. Черкашина-Губаренко подчёркивает значение нера-



венства, усугубляющегося конфликтом сред обитания: «Все героини, избираемые фаустианским героем, укоренены в своей среде, но эта среда не является привычным местом обитания их избранника, который для окружения возлюбленной – всегда в той либо иной мере пришелец, чужой» [8, с. 297]. Приехав в провинцию, Никита оказывается в совершенно ином пространстве. Заезжего москвича больше не преследует внутреннее звучание секундомера. Он слышит на фоне пения птиц разливающуюся над рекой мелодию частушек и исполняемую тем же хором свадебных гостей песню А. Пугачевой – в провинциальной глуши и фольклор и современная эстрадная музыка без особой дифференциации присваиваются и обживаются.

Это также пространство, которое во многом определяет наивного художника, и от которого этого художника сложно отмежевать. Время здесь течёт по своим законам. Режиссёр фильма уравнивает художественное и реальное время в кадре, где из неисправного самовара долго наливается кипяток. Эпизод словно иллюстрирует тезис о том, что в наивном искусстве процесс создания картины важнее результата.

Взаимоотношения профессионального и наивного искусства, которые традиционно описываются иерархически («высокое-низкое»), разведены также и в «горизонтальной» иерархии ландшафта («столица-провинция»). Академические каноны от наивного «произвола» отделяет ночь пути в поезде. Перемещение главного героя фильма из одного фрагмента культурного ландшафта в другой, маркированный более низким уровнем семиотической насыщенности, соответствует и изменению параметров художественного творчества, а именно, степени его «искусственности» и авторства.

Так, по мнению Т. Вархотова, в случае наивного искусства мы имеем дело с художественным произведением, в информационной структуре которого культурный код стремится к нулю. Профессиональный автор «в значительной мере детерминирован в своей работе системой культурных кодов – результатами воспитания, воздействия среды, образованием и т. п. ... в значительно меньшей степени представлен в собственном произведении, поскольку значительную часть этого произведения составляют универсальные культурные коды,



не имеющие непосредственного отношения к личной истории автора» [2, с. 119–120]. Напротив, «автор-наив, не обремененный детерминирующим присутствием культурного кода, ... создает в точном смысле авторское произведение, попросту проецируя свои немногочисленные Я-предикации в художественное пространство» [2, с. 120].

Фаустианская тема и её фундаментальная проблема поиска истины оказываются крайне созвучны тем общекультурным процессам последней трети XX ст., которые обусловили повышенное внимание к примитиву. Так, по мнению В. Панасюка, «как раз в этот период в советской культуре появилась и получила широкое распространение ... оценочная категория “подлинный”. Определить её содержание довольно сложно, очертания лексического значения размыты. Смысл проясняется лишь только тогда, когда оно образовывало антонимическую пару с “фальшивым”, “наносным”, “официальным”. Те, кто производил культурную продукцию, и те, кто её потреблял, обнаруживали “подлинность” и в прозе “писателей-деревенщиков”, и в спектаклях Театра драмы и комедии на Таганке, и в неумелом пении бардов, и в аутентичном исполнении фольклора (например, ансамблем под руководством Д. Покровского)» [4, с. 60]. В кинокартине подлинность наивного искусства Серафима противопоставлена эстетическим принципам его друга Якова, зашоренного установками советской морали. Прыжок же, который совершает Никита в конце фильма из набравшего скорость поезда, можно считать прыжком из прежней, «фальшивой» жизни в будущую, «подлинную».

Выводы. Созданный в фильме образ наивного художника необычайно притягателен. Его цельность и одновременно многогранность связана с включением в кинематографическую ткань оперных цитат, выступающих мощным генератором интертекстуальности. Фаустианская тема, объединяющая героев фильма с персонажами опер Ш. Гуно, Ж. Бизе, Дж. Верди, выводит наивного художника и его искусство в круг извечных философских проблем человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богемская К. Г. Понять примитив. Самодетельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. СПб. : Алетейя, 2001. 185 с.



2. Вархотов Т. Интерпретация, психоанализ и наивное искусство. *Философия наивности* / Сост. А. С. Мигунов. М. : Изд-во МГУ, 2001. С. 117–121.
3. Панасюк В. Німе кіно та опера: специфіка взаємодії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 33: *Музика у просторі культури*. Київ, 2010. С. 79–86.
4. Панасюк В. Радянський музей у дзеркалі мистецтв. *Курбасівські читання : Науковий вісник Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса ; редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін.* Київ, 2008. № 3. Ч. 1. С. 54–73.
5. Пригов Д. А. Что надо знать о концептуализме [Электронный ресурс]. URL : <http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/>.
6. Рылева А. О наивном. М. : Академический проект: Российский институт культурологии, 2005. 272 с.
7. *Философия наивности* / Сост. А. С. Мигунов. М. : Изд-во МГУ, 2001. 384 с.
8. Черкашина-Губаренко М. Фаустианская модель и архетипы бессознательного в опере XIX века. *Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах : монография*. Киев : Акта, 2013. С. 295–303.

REFERENCES

1. Bogemskaya K. G. (2001). Ponyat' primitiv. Samodeyatel'noe, naivnoe i autsayerskoe iskusstvo v XX veke [To understand the primitive. Amateur, naive and outsider art in the twentieth century]. St.-Petersburg : Aleteyya. 185 s.
2. Varhotov T. (2001). Interpretatsiya, psihoanaliz i naivnoe iskusstvo [Interpretation, psychoanalysis and naive art]. *Filosofiya naivnosti* [The philosophy of naivety]. Moscow : Izd-vo MGU [Moscow State University edition]. 117–121.
3. Panasiuk V. (2010). Nime kino ta opera: spetsyfika vzaiemodii [Silent movie and opera: specificity of interaction]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 33: *Muzyka u prostori kultury* [Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Issue 33: Music in the cultural space]. Kyiv. 79–86.
4. Panasiuk V. (2008). Radianskyi muzei u dzerkali mystetstv [Soviet Museum in the Mirror of the Arts]. *Kurbasivski chytannia : Naukovyi visnyk Natsionalnoho tsentru teatralnoho mystetstva imeni Lesia Kurbasa* [Kurbas' Read-



ings: Scientific Bulletin of the National Center for Performing Arts named after Les' Kurbas]. Kyiv. № 3. Part 1. 54–73.

5. Prigov D. A. Chto nado znat' o kontseptualizme [What one need to know about conceptualism] [Electronic resource]. URL : <http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/>.

6. Ryleva A. (2005). O naivnom [About the naïve]. Moscow : Akademicheskii proekt: Rossiyskiy institut kul'turologii [Academic Project: Russian Institute of Cultural Studies]. 272 s.

7. Filosofiya naivnosti (2001) [The philosophy of naivety]. Moscow : Izd-vo MGU [Moscow State University edition]. 384 s.

8. Cherkashina-Gubarenko M. (2013). Faustianskaya model' i arhetipy bes-soznatel'nogo v opere XIX veka [Faustian model and archetypes of the unconscious in the opera of the XIX century]. Opernyy teatr v prostranstve menyayuschegosya mira: stranitsy opernoy istorii v kartinkah i litsah : monografiya [Opera theater in the space of a changing world: pages of opera history in pictures and faces : a monograph]. Kiyev : Akta. 295–303.



УДК 792.071.2.028 (477.54-25) Чистякова : 7.072.3 «19/20»

Щукіна Ю. П.

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

**«Дійсний творець як ретранслятор вищих енергій
залишається серед пересічних людей самотнім...»
(Особливості втілення образу Лучицької
Валентиною Чистяковою
у відображенні критики ХХ–ХХІ ст.)**

АНОТАЦІЯ

Щукіна Ю. П. «Дійсний творець як ретранслятор вищих енергій залишається серед пересічних людей самотнім...» (Особливості втілення образу Лучицької Валентиною Чистяковою у відображенні критики ХХ–ХХІ ст.) ■ Спектакль «Талан» за п'єсою М. Старицького, у якому Валентина Чистякова створила незабутній образ Лучицької, було поставлено Харківським державним драматичним театром ім. Т. Шевченка у 1941 р. (реж. В. Воронов та Л. Дубовик). Рецензії на виставу та спогади Р. Черкашина і М. Черкашиної-Губаренко дають можливість реконструювати кілька цінних епізодів ролі Лучицької. Розбіжність у оцінках критикою етапної роботи видатної актриси української сцени вражає: від відповідності мистецтву «соцреалізму» чи «монументальності» (у статтях 1940 рр.), домінування лірично-психологічної складової образу (частково – 1940-х та 1970-х) до втілення курбасівського методу «перетворення» (у мемуарно-аналітичній літературі, виданій в незалежній Україні). В жанровому аспекті цей образ характеризували як драматичний, лірико-драматичний та навіть трагедійний. Останнє дає ключ до розуміння екзистенційної драми В. Чистякової, втіленої нею в сценічному образі актриси Лучицької, як частини загальної трагедії театру «Березіль».

■ **Ключові слова:** театр «Березіль», Харківський академічний державний драматичний театр ім. Т. Шевченка, Валентина Чистякова, акторська майстерність.



АННОТАЦІЯ

Щукина Ю. П. «Истинный творец как ретранслятор высших энергий остаётся среди рядовых людей одиноким...» (Особенности воплощения образа Лучицкой Валентиной Чистяковой в отображении критики XX–XXI ст.) ■ Спектакль «Судьба» по пьесе М. Старицкого, в котором Валентина Чистякова создала незабываемый образ Лучицкой, был поставлен Харьковским государственным драматическим театром им. Т. Шевченко в 1941 г. (реж. В. Воронов и Л. Дубовик). Рецензии на спектакль и воспоминания Р. Черкашина и М. Черкашиной-Губаренко дают возможность реконструкции нескольких ценных эпизодов роли Лучицкой. Расхождения в оценках этапной работы выдающейся актрисы украинской сцены впечатляют: от соответствия искусству «соцреализма» или «монументальности» (в статьях 1940 гг.), доминирования лирико-психологической составляющей образа (частично – 1940-х и 1970-х) до воплощения курбасовского метода «перетворения» – «превращения» (в мемуарно-аналитической литературе, изданной в независимой Украине). В жанровом аспекте этот образ характеризовали как драматический, лирико-драматический и даже трагедийный. Последнее даёт ключ к пониманию экзистенциальной драмы В. Чистяковой, воплощённой ею в сценическом образе актрисы Лучицкой, как части общей трагедии театра «Березиль».

■ **Ключевые слова:** театр «Березиль», Харьковский академический государственный драматический театр им. Т. Шевченко, актёрское мастерство, Валентина Чистякова.

ABSTRACT

Shchukina Yuliya ■ **“A true creator as a retranslator of higher energies remains lonely among ordinary people...” (Specific features of the embodiment of Luchytska’s character by the actress Valentyna Chistiakova, as it reflected in critical reviews of the 20th and 21st centuries)**

Background. The last 2017 year was marked by the 95th Anniversary of one of the oldest leading academic theater companies of Ukraine – Kharkiv State Drama Theater named after T. Shevchenko, as well as the 100th Anniversary of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. These dates are a chance to address to the creative heritage of the coryphaeus of both these artistic institutions – an outstanding actress and educator Valentyna Chistyakova.



Valentyna Chistiakova (April 18, 1900 – May 19, 1984) is the People's Artist of the Ukrainian SSR, the prominent actress of the Ukrainian theatre of the first half of the 20th century. She made her first appearance on the professional Ukrainian stage of the Youth Theater under the direction of a brilliant director-reformer Les' Kurbas, who later became her husband. Since 1922 she was an actress of the Berezil Theater (since 1935 it renamed in the Kharkiv Drama Theater named after T. Shevchenko). Chystiakova's art is one of the significant pages in the history of the Ukrainian theatre. The actress had perfect qualifications: an aristocratic appearance, manners, a deep dramatic voice, movements developed in the ballet school and broad-based knowledge of art. V. Chystiakova was an actress-creator. She performed heroic and lyrical characters, but at the same time, she was able to show off comedic elements of her talent.

Objectives. The purpose of this research is to give a new estimate of a range of critical utterances and memoirs (in different aesthetic periods) about M. Luchytska's character performed by the actress in the play "Talan".

The performance "Talan (Fate)" by the coryphaeus M. Starytsky was put on at the Kharkiv State Drama Theater named after T. Shevchenko in 1941 (directed by V. Voronov and L. Dubovik).

The play "Talan", written in 1893, is a melodrama. The plot covers the life and work of the actress of the professional Ukrainian theater of the late 19th century Mariya Luchytska. Mykhailo Starytsky dedicated his play to Mariya Zankovetska, a genius actress of the Ukrainian stage of that time, who became the prototype of the heroine of the melodrama. The drama of M. Luchytska's life lies in the fact that she leaves the stage, to which she served due to her beliefs and where she gained large recognition among the audience, in the prime of life, only because she fell in love with a rich nobleman Kvitka. However, under the pressure of his environment, this man breaks his relationship with Mariya. The actress returns to the stage. However, theatrical intrigues (the presence of a rival on the stage from now on), as well as disappointment in big love, lead to premature death. The play has obvious parallels with "The Lady with the Camellias" by A. Dumas fils, and "Adriana Lecouvreur" by E. Scribe, however its main point is that this is the first play about the life of Ukrainian actors.

Methods. The research methodology includes historical, typological, comparative, textual, biographical methods with the element of the role reconstruction.



Research results. The reviews on the play of 1941 and the memoirs by R. Cherkashin and M. Cherkashina-Hubarenko give the possibility to reconstruct of several valuable episodes of Luchytska's character. The discrepancy in the evaluations of the stage work of the prominent Ukrainian actress is striking: from the correspondence to the art of "socialist realism" or "monumentality" (in the articles of the 1940s), or the dominating of lyrical and psychological components of the image (partially in the 1940s and 1970s) to the embodiment of Kurbas' method of "transformation" (in the memoirs and analytical literature published in independent Ukraine). In particular, the actor of the theater Roman Cherkashin told about the use of the "transformation" method by the director L. Dubovik in an important scene, when the actress-deity who has just perceived the enthusiastic proposal from the passionate nobleman Kvitka, must go onto the stage to play a miserable servant girl: "Together they made an important scenic episode extraordinarily clear and expressive. Here, Luchytska, by her will (this is apparent) puts aside her personal life before entering to the stage. Immediately, she becomes much younger (this is apparent); humbly cringing she turns into a servant-girl who is afraid of the owner" [12, p. 169].

If the Soviet papers highlighted the work of the actress using the notion of "conformity to the socialist realism", "creating the image of a woman from the people", then in the independent Ukraine the internal conflict and dramatism of the image became relevant.

From the viewpoint of genre the character of Luchytska performed by V. Chistiakova was described by critics as dramatic (mostly by reviewers of the 1940s), lyrical and dramatic (by S. Kryzhanivsky in the 1940s and A. Horbenko in the 1970s) and even tragic (a separate view of a critic V. Gaidar in the 1940s).

Conclusions. In modern theater studies literature, artistic peculiarities of the actress' work in the play "Talan" are emphasized: the prolongation of the Kurbas' method of "transformation" banned in the early 1930s, sophisticated aristocraticism and, at the same time, simplicity, restraint expression of emotions (a new view of V. Chistiakova on the play of the "theater of coryphaeuses"). The role of Mariya Luchytska was the last significant work of V. Chistiakova in the classical repertoire. In a sense, it was an autobiographical role for the actress, because, like Luchytska, V. Chystyakova was forced to leave the stage early (since 1960s, she was a professor of acting skills at Kharkiv Theater Institute). Like Luchytska, V. Chistiakova was unhappy in private life, as her husband was repressed



in 1933. These circumstances give the key to understanding of existential drama of V. Chistiakova, embodied by her in the character of actress Luchytska, as the part of the general tragedy of the “Berezil” theater.

The “Talan” performance summed up the activities of the famous theatre team before the Second World War.

■ **Key words:** The “Berezil” Theater, Kharkiv Academic State Drama Theater named after T. Shevchenko, acting skills, Valentyna Chistiakova.



Минулий рік був ювілейним для театру «Березіль» (нині Харківський академічний театр ім. Т. Шевченка), значення якого для мистецтва України від 1920 років важко переоцінити. Так само 2017 став роком століття Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського. Помітну сторінку в історію обох цих творчих закладів вписала актриса, професор кафедри майстерності актора, народна артистка УРСР Валентина Чистякова. Вивчення спадщини вітчизняного театрального мистецтва, критична переоцінка з позиції сьогодення аналітики, зокрема, шляху Харківського театру ім. Т. Шевченка у різні естетичні доби – актуальна проблема вітчизняного театрознавства.

Метою даного дослідження є аналіз оцінки сучасниками та критиками видатної ролі В. Чистякової у виставі «Талан».

Валентина Чистякова вже за життя була визнана як провідна актриса української сцени. Так писав про неї у головній республіканській газеті в рік тридцятиріччя її професійної діяльності критик В. Гайдар: «Чистякова одна з найвидатніших артисток сучасності. У неї великий трагедійний хист, висока мистецька довершеність, вибагливий смак, тонке відчуття прекрасного, глибоке розуміння епохи, оточення, матеріалу. Чистякова завжди вміє органічно відчувати підтекст ролі, вона ніколи не йде примітивним шляхом ілюстрування п’єси, а завжди <...> дає свій кут зору, свою інтерпретацію» [3].

З позиції ж сьогодення місія цієї актриси в національному сценічному мистецтві першої половини минулого століття бачиться як естафета високого духу модернізму, ідеалістичного служіння театру, які



сповідував і пропагував у 1910–1930-х чоловік Валентини Чистякової, геніальний режисер Леся Курбас. Вже у ранніх театральних роботах часу Курбаса була помітна ідеальна фактура, чудово натренована акторська техніка Чистякової: «У молодій виконавиці були безперечні дані для сцени: звучний, яскраво забарвлений голос, своєрідний тембр якого привертав увагу кожного глядача. Коли артистка говорила, здавалося, що хтось торкається струни альтя роботи великого італійського майстра. Вона радувала пластичністю рухів, у неї були, як кажуть у балеті, “шкільні руки” – гнучкі і слухняні, добре треновані», – писав про актрису у першому її творчому портреті 1940 року провідний театральний критик Володимир Морський [10, с. 28].

Після усунення Леся Курбаса від керівництва театром «Березіль» і його трагічної загибелі на Соловках В. Чистякова втілила свої головні театральні образи у світовій та національній класиці: Євгенію Гранде з інсценізації однойменного роману О. де Бальзака, Цезаріну з «Дружини Клода» О. Дюма, Катерину з «Грози» О. Островського, Одарку з «Дай серцеві волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, Лучицьку з «Талану» М. Старицького. Всі ці ролі відзначали риси особливої породи інтелігента, синтетичної актриси. Резюмуючи, критик так писав про значення творчості В. Чистякової: «Ось уже півтора десятка років, як вона грає в одному театрі, будучи зразком працьовитості і дисциплінованості, вона незмінна героїня театру ім. Т. Шевченка і наша чудова актриса. Талант Чистякової має такий розмах, який не вкладається в якісь місцеві рамки» [10, с. 30].

Роль Марії Лучицької – остання за часом значна робота актриси у класиці, якою однією на всіх сценах України рятували свою душу від лещат «соцреалізму» учні опального Леся Курбаса. Про виставу «Талан» сучасниками написано багато [1–2; 4–9], деякі з тих рецензій дозволяють і нині відчутти силу індивідуальності В. Чистякової, деякі – хіба що влучно характеризують класову риторику критики страшних сталінських часів. Об’єктивні свідчення про цю акторську роботу знаходимо у спогадах актора Р. Черкашина [12] та його доньки, доктора мистецтвознавства М. Черкашиної-Губаренко (яка подала якомога повнішу реконструкцію ролі Лучицької за пам’яттю) [13]. У монографії А. Горбенка (1979), присвяченій історії Харківського театру



ім. Т. Шевченка [4], також знаходимо рефлексії театрознавця на роль В. Чистякової. Серед сучасних театрознавців, які зверталися до цієї проблеми – Ю. Полякова [11] (щоправда, у її дослідженні трактовка В. Чистяковою ролі виказується лише контекстуально).

У прем'єрі 1941 року Валентина Чистякова була призначена на роль Лучицької удвох з іншою видатною ученицею Леся Курбаса – Софією Федорцевою, актрисою відточеного зовнішнього малюнку та героїчного темпераменту. Втім, жодної рецензії із згадкою про цей виконавський склад відшукати нам не вдалося. В евакуації та після повернення театру до Харкова В. Чистякова грала Марію одноосібно. Наприкінці ж 1950-х видатна актриса виступила співрежисером Володимира Воронова з поновлення вистави в репертуарі театру, багато працювала з актрисами Людмилою Поповою та Реєю Колосовою, а сама навіть короткий час переконливо втілювала у другій редакції «Талану» образ матері Квітки.

У сприйнятті сучасників В. Чистякова була частиною режисерського задуму втілення жанру, який, зокрема, режисер та педагог М. Корольов, побачивши «Талан» на гастролях у Дніпрі, визначив наступним чином: «Правильно зробив театр, виділивши і підкресливши мотиви соціальної драми» [5]. Радянське театрознавство та журналістика у 1940–50-ті зловживали «державницьким» пафосом. Отже, не дивно, що рецензент «Талану» Ю. Мартич наголошував на певній сакралізації, епізації психологічно-мелодраматичного образу, створеного М. Старицьким, у виставі через півстоліття потому. Зокрема, він навіть порівнював гру В. Чистякової з «пам'ятником», а також наголосив: «Марія Лучицька – символ українського мистецтва в дореволюційні часи» [9]. «Актрисою-громадянкою» наречуть Лучицьку-Чистякову Й. Куриленко та Я. Ган. Іншу крайність радянської риторики уособив А. Горбенко, який дещо пізніше, у застійні 1970-ті, не обійшовся без зауваження, що у виставі Л. Дубовика Марію Лучицьку було трактовано як «жінку з народу» [4, с. 126]. Достатньо поглянути на ефектні та сповнені аристократизму духу фото актриси у цьому образі, щоб збагнути, наскільки штучно прив'язані були ці класові доктрини радянського театрознавства до живого образу Лучицької-Чистякової. Щоправда, той же А. Горбенко дещо «пом'якшить», уточнить жанр



вистави: «...режисер Л. Дубовик трактував п'єсу як соціальну і психологічну драму» [4, с. 125]. Ближче до суті був С. Крижанівський: «Валентина Чистякова, – писав він, – створила образ глибоко емоційний, ліричний образ жінки великої та чистої шляхетної душі» [7]. Якщо С. Крижанівський розгледів у виконанні В. Чистяковою ролі ліричну доміную, то у згадуваній вже статті В. Гайдара героїню «Талану» визначено як трагедійну [3]. Ми ж погоджуємося із таким зауваженням сучасного дослідника, де погляд на роботу актриси багато в чому відцентровий (тобто центр концепції постановки – вона сама): «Мабуть, не випадково з усіх творів драматурга був обраний саме той, де провідна актриса театру Валентина Чистякова мала грати інтелегентну жінку, актрису, близьку виконавиці за духом», – писала Ю. Полякова [11, с. 176].

На яких би сценах не працювали в подальшому кращі з вихованих Лесем Курбасом артистів, вони несли в майбутнє його науку про «розумного арлекіна». Р. Черкашин вказував на використання методу «перетворення» режисером Л. Дубовиком у важливій сцені, коли актриса-божество, яка щойно сприймала захоплене освідчення від палкого дворянина Квітки, має вийти на сцену, де гратиме безталанну наймичку: «Разом вони довели важливий сценічний епізод до надзвичайної чіткості та виразності. Ось Лучицька перед виходом на сцену зусиллям волі (це видно) відкидає усе особисте. Враз вона стає ніби значно молодшою (видно), покірливо зіщулюючись, перетворюється на дівчину-наймичку, що боїться хазяїна». Там само Р. Черкашин говорить про особливу «дрібну ходу», дібрану В. Чистяковою для цього миттєвого перетворення Марії [12, с. 169].

Звісно, не посилаючись на вишкіл «ворога народу» у статті 1941 року, критик А. Костров в аналізі гри актриси фактично віддає Лесеві Курбасові належне: «Під влучністю майстерності ми маємо на увазі не сухий технічний розрахунок акторських прийомів, а гармонійне поєднання всіх зовнішніх елементів гри із внутрішньої суттю ролі. Для цього потрібне не лише “нутро”, але й велика театральна культура. Чистякова володіє нею сповна» [6]. Дуже цікаві міркування щодо розгортання В. Чистяковою ролі Лучицької виклав у гастрольному репортажі про «Талан» репортер з Нижньо-



го Тагілу І. Березарк. Він зауважив, що «зовнішня майстерність по-первах домінує. В перших сценах доля безталанної української актриси здається не достатньо зачіпає. Але таким є задум ролі» [2]. Критик пояснює поступове визрівання симпатії глядачів до героїні з особливим її типом. В. Чистякова не грала мелодраматичну жертву, вона переконливо досліджувала і проживала біографію героїні, яка наділена розумом та волею. Саме тому, на думку І. Березарка, «в останніх сценах вона досягає величезної глибини, сили почуттів, емоційності. Тепер її гра вражає, зворушує, хвилює» [2]. «Стримані жести, за якими відчувається велика внутрішня боротьба, рівний голос, за яким ховаються буря пристрастей та глибокі страждання, нарешті, остання сцена, коли Лучицька помирає в колі дівчат з хору, змушують згадати гру того прообразу Лучицької, який втілила на сцені В. Чистякова – гру Марії Заньковецької», – так коментує характерну виконавську рису В. Чистякової інший критик-сучасник [1]. А рецензенти Й. Куриленко та Я. Ган лишили цінний спогад про культуру «приборканих емоцій» (вислів Л. Курбаса) В. Чистякової у епізоді вистави, де мала лунати пафосна декларація життєвої програми Лучицької: «Скільки гідності, спокійної сили, свідомості своєї правоти в її лагідній, але рішучій відмові [поступити на імператорську сцену – Ю. Щ.]» [8].

Аж двічі у невеличкому нарисі про «Талан» наголошує на «звичці актриси стримувати почуття», «лаконічності зовнішніх засобів вияву образу» і театрознавець А. Горбенко [4, с. 126]. Так само на «інтровертності» прочитання образу В. Чистяковою заострила увагу М. Черкашина-Губаренко: «Лучицька – Чистякова, живучи зовнішнім життям, ніби постійно прислухалася до того, що відбувалося у неї всередині. Ця внутрішня робота не припинялася ні на мить, що виявлялося у глибокому, грудному тембрі голосу, у стриманості й особливій наспівності рухів, у темпі мовлення, часом уповільненому, у невеличких, красномовних паузах посеред фраз» [13, с. 19]. Загалом, усі помітні акторські роботи В. Чистякової кінця 1930–1940-х за своєрідним місцем серед героїв вистав, певною окремішністю, протиставленістю їм, можна об'єднати формулою «свій серед чужих, чужий серед своїх».



Висновки. На відміну від оцінок 1940–1950 років, де превалювала ідейно-класова позиція в аналізі витвору мистецтва, в сучасній театрознавчій літературі наголошується на художніх особливостях роботи актриси у спектаклі «Талан»: пролонгації забороненого на початку 1930 років курбасівського методу «перетворення», вишуканому аристократизмі та, водночас, простоті, стриманості у поданні емоцій (новий погляд В. Чистякової на п'єсу – доробок «театру корифеїв»).

Образ Лучицької став багато в чому автобіографічним для В. Чистякової-актриси української сцени, і не лише в плані акторських паралелей. Як і у випадку з першою її виконавицею в історії українського театру, Марією Заньковецькою, роль Марії Лучицької лише засвідчила високу ноту самотності Валентини Чистякової, стала своєрідним символом її жертви. Часом щаслива, наповнена творчістю, В. Чистякова, як і її героїня, передчасно рано розлучилася з ілюзіями щодо щасливого подружнього життя, що до кінця її віку полишило по собі скорботу. Актриса залишалася самотньою і в трупі театру після того, як репресували її чоловіка – головного режисера. Офіційно залишалася вона самотньою і у житті. Аристократичній зовнішності, інтелектуалізму, кращій на той час театральній школі, вродженій та примноженій навчанням пластичності, загальній культурі В. Чистякової (в тому числі володінню мовами) могли позаздрити кращі актриси світу, проте в СРСР, із штучною вузькістю репертуару театрів, багато з її вмінь лишалися в театрі незатребуваними. Недооціненою лишилася В. Чистякова і в плані державних нагород. На відміну від більш лояльних акторів-«березильців» або «франківців», В. Чистякова не стала ані народною артисткою Радянського Союзу, ані лауреатом Державної премії. Про негативне, заздрісне до слави актриси ставлення керівництва театру «і її ранній відхід зі сцени» поміж рядками згадує у статті про «Талан» М. Черкашина-Губаренко [13, с. 18]. «Дійсний творець як ретранслятор вищих енергій залишається серед пересічних людей самотнім...», – так філософськи узагальнила людську драму Лучицької у виставі театру ім. Т. Шевченка та ж авторка [13, с. 19].

П'єси, що містять «самопроекцію» життя театру, є напрочуд важливими в біографії кожного театрального організму. Вистава «Талан» 1941 року стала останньою класичною постановкою театру ім. Т. Шев-



ченка у період праці до Другої Світової війни. Матеріал такої міри наближеності до специфіки власного життя і творчості дозволив колишньому театру Леся Курбаса постати ніби перед дзеркалом, образно відрефлексувати з приводу свого минулого і сьогодення. А жанр мелодрами у передвоєнно-репресивний час в СРСР набув рис цінної своєю людяністю альтернативи виробничому та героїчному пафосу (згадаймо і постановку «Дами з камеліями» О. Дюма-сина Вс. Мейєрхольдом, із З. Райх у головній ролі, і виставу «Таня» за п'єсою О. Арбузова в режисурі А. Лобанова із виконавицею М. Бабановою). У ювілейному, дев'яносто п'ятому, сезоні 2016/2017 Харківський академічний драматичний театр ім. Т. Шевченка не випадково знову звернувся до жанру мелодрами із сюжетом про залаштункове життя. Виставу «Житейське море» здійснила режисер та актриса О. Стеценко за останньою п'єсою побратима М. Старицького по «театру корифеїв» І. Карпенка-Карого. І знову прийом «театру в театрі» став для «березільців-шевченківців» приводом поміркувати і поговорити про своє «вчора – сьогодні – завтра».

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабишкін О. «Талан». *Радянське мистецтво*. 1950. 19 лип.
2. Березарк І. «Талант». Спектакли Харківського драматического театру імені Шевченка. *Тагільський робочий*. 1942. 28 сент.
3. Гайдар В. Три образи (про творчий діапазон Валентини Чистякової). *Радянське мистецтво*. 1947. 20 серп.
4. Горбенко А. Г. Харківський театр імені Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с.
5. Корольов М. «Талан»: гастролі Харківського державного ордена Леніна Академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка в Дніпропетровську. *Зоря (Дніпропетровськ)*. 1949. 30 лип.
6. Костров А. «Талан»: прем'єра в Харьк. театре ім. Т. Г. Шевченка. *Красное знамя*. 1941. 15 мар.
7. Крыжановский С. «Талан»: постановка Харківського драматического театру ім. Шевченка. *Правда України*. 1944. 14 апр.
8. Куриленко Й., Ган Я. «Талан»: гастролі Харківського театру ім. Шевченка в Києві. *Радянська Україна*. 1950. 22 лип.



9. Мартич Ю. М. Валентина Чистякова в п'єсі «Талан». *Література і мистецтво*. 1944. 23 квіт.
10. Морской В. Шлях актриси. *Театр*. 1940. № 12. С. 27–30.
11. Полякова Ю. Ю. Драма М. Старицького «Талан» на сцені театру ім. Т. Г. Шевченка (друга редакція). *Культурна спадщина Слобожанщини. Культура, мистецтво, філософія, охорона пам'яток*. Харків : Курсор, 2011. Вип. 24. С. 176–182.
12. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березільці: театральні спогади-роздуми ; упоряд. В. Собіянський, передм. Н. Єрмакової. Харків : Акта. 2008. 336 с.
13. Черкашина-Губаренко М. Валентина Чистякова у ролі Марії Лучицької (вистава Харківського державного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка «Талан» М. Старицького). *Просценіум. Театрознавчий журнал*. 2009. № 1–2 (23–24). С. 16–21.

REFERENCES

1. Babishkin O. (1950). “Talan” [“Fate”]. *Radianske mystetstvo [Soviet art]*. 19 lytnia [July, 19] [in Ukrainian].
2. Berezark I. (1942). «Talan». *Spektakli Kharkovskogo dramaticheskogo teatra imeni T. Shevchenko [“Talent”. Performances of Kharkiv Drama Theater named after T. Shevchenko]*. *Tagil'skiy rabochiy [Tagil Worker]*. 28 sent. [September, 28] [in Russian].
3. Haidar V. (1947). *Try obrazy (pro tvorchyi diapazon Valentyny Chystiakovoi) [Three images (about the creative range of Valentyna Chistiakova)]*. *Radianske mystetstvo [Soviet art]*. 20 serpnia [August, 20] [in Ukrainian].
4. Gorbenko A. G. (1979). *Kharkovskiy teatr imeni T. G. Shevchenko [Kharkov Theater named after T. G. Shevchenko]*. Kyiv : *Mistetstvo*. 200 p. [in Russian].
5. Koroliiov M. (1949). «Talan»: *hastroli Kharkivskoho derzhavnoho ordena Lenina Akademichnoho ukrainskoho dramatychnoho teatru im. T. H. Shevchenka v Dnipropetrovsku [“Talan”: tour of the Kharkiv Order of Lenin State Academic Ukrainian Drama Theater named after Taras Shevchenko in Dnipropetrovsk]*. *Zoria [Sunrise] (Dnipropetrovsk)*. 30 lytnia [July, 30] [in Ukrainian].
6. Kostrov A. (1941). «Talan»: *premyera v Khark. teatre im. T. G. Shevchenko [“Talan”: premiere at the Kharkiv Drama Theater named after T. G. Shevchenko]*. *Krasnoe znamya [Red Banner]*. 15 mar. [March, 15] [in Russian].



7. Kryzhanovsky S. (1944). «Talan»: postanovka Kharkovskogo dramati-cheskogo teatra im. Shevchenko [“Talan”: staged by the Kharkiv Drama Theater named after T. G. Shevchenko]. Pravda Ukrainy [Truth of Ukraine]. 14 aprelya [April, 14] [in Russian].
8. Kurylenko Y., Han Y. (1950). «Talan»: hastroli Kharkivskoho teatru im. Shevchenka v Kyievi [“Talan”: tour of the Kharkiv Drama Theater named after T. G. Shevchenko in Kiev]. Radianska Ukraina [Soviet Ukraine]. 22 lypnia [July, 22] [in Ukrainian].
9. Martich Yu. M. (1944). Valentyna Chystiakova v piesi «Talan» [Valenti-na Chistyakova in the play “Talan”]. Literatura i mystetstvo [Literature and art]. 23 kvitnia [April, 23] [in Ukrainian].
10. Morskoy V. (1940). Shliakh aktrysy [The Way of an Actress]. Teatr [The-ater]. № 12. P. 27–30 [in Ukrainian].
11. Polyakova Yu. Yu. (2011). Drama M. Starytskoho «Talan» na stseni teatru im. T. H. Shevchenka (druha redaktsiia) [M. Starytsky drama “Talan” on the stage of T. H. Shevchenko Theatre (second edition)]. Kulturna spadshchyna Slobozhanshchyny. Kultura, mystetstvo, filosofii, okhorona pamiatok [Cultural heritage of Slobozhanshchyna. Culture, art, philosophy, saving of monuments]. Kharkiv : Cursor. Vyp. 24. P. 176–182 [in Ukrainian].
12. Cherkashyn R., Fomina Yu. (2008). My – bereziltsi: teatralni spohady-rozdumy [We are “Berezil” actors: theatrical memoirs-reflections] ; compiler V. Sobiynsky, the forefront. N. Yermakova. Kharkiv : Akta. 336 p. [in Ukrainian].
13. Cherkashyna-Hubarenko M. (2009). Valentyna Chystiakova u roli Marii Luchytskoi (vystava Kharkivskoho derzhavnogo dramatychnoho teatru im. T. H. Shevchenka «Talan» M. Starytskoho) [Valentyna Chystiakova as Ma-riya Luchitska (“Talan” by M. Starytsky performed of the Kharkiv State Drama Theater named after T. Shevchenko)]. Prostsenum. Teatroznavchyi zhurnal [Pro-scenium. Theatrical research journal]. No. 1–2 (23–24). P. 16–21 [in Ukrainian].



УДК 792.071.2 : 811.161.2 – 029 : 2

Грінюк Т. Л.

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
Харківський державний академічний український
драматичний театр імені Т. Г. Шевченка

Духовні цінності рідної мови. Актори і режисери (викладачі та студенти) як носії зразкових стилів у всіх видах мовлення, у житті та на сцені

АНОТАЦІЯ

Грінюк Т. Л. Духовні цінності рідної мови. Актори і режисери (викладачі та студенти) як носії зразкових стилів у всіх видах мовлення, у житті та на сцені ■ Стаття може слугувати теоретичним порадиником з питань мовного вдосконалення, збагачення, шліфування духовних цінностей рідної мови та відродження традицій спілкування державною мовою у повсякденному житті та на сцені. Цитовані висловлювання видатних режисерів, театрознавців, педагогів, літераторів, митців, що є частиною скарбниці знань, здобутих віками й зафіксованих в кращих зразках художніх та наукових творів, чия сукупність становить своєрідну «бібліотеку мовних стилів». Метою публікації є заохочення акторів, студентів, читачів стати взірцем носія мовлення, виробити почуття органічної потреби постійно, щоденно спілкуватися рідною мовою, працювати над собою, дбати про свій фаховий рівень, не обмежуватись наявним обсягом знань і практичних навичок, не зупиняючись на досягнутому, розвиваючись та самовдосконалюючись.

■ **Ключові слова:** духовні цінності українського народу, сценічна мова, система К. С. Станіславського, вдосконалення культури мовлення.

АННОТАЦИЯ

Гринюк Т. Л. Духовные ценности родного языка. Актёры и режиссёры (преподаватели и студенты) как носители образцовых стилей во всех видах речи, в жизни и на сцене ■ Стаття может служить теоретическим подспорьем по вопросам языкового совершенствования, обогащения, шлифовки духовных ценностей родного языка и возрождения традиций общения



на государственном языке в повседневной жизни и на сцене. Цитируются высказывания выдающихся режиссёров, театроведов, педагогов, литераторов, деятелей культуры и искусства, составляющие часть сокровищницы знаний, накопленных веками и зафиксированных в лучших образцах художественных и научных произведений, чья совокупность складывается в своеобразную «библиотеку речевых стилей». Публикация имеет целью призвать актёров, студентов, читателей стать образцом носителя речи, выработать чувство органической потребности постоянно, ежедневно общаться на родном языке, работать над собой, заботиться о своём профессиональном уровне, не ограничиваться имеющимся объёмом знаний и практических навыков, не останавливаясь на достигнутом, развиваясь и самосовершенствуясь.

■ **Ключевые слова:** духовные ценности украинского народа, сценическая речь, система К. С. Станиславского, совершенствование культуры речи.

ABSTRACT

Grinik Tetiana ■ Spiritual values of the native language. Actors and directors (teachers and students) as the native-speakers of exemplary language style in all types of speech, in life and on a stage

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the revival of the traditions of communication in the state language in everyday life and on the stage.

This theme was in topic repeatedly for many outstanding scientists, enlighteners, theatrical, artistic, cultural figures, among them – T. G. Shevchenko, P. K. Saksahansky, K. S. Stanislavsky, M. T. Rylsky, M. G. Kulish, L. S. Kurbas, V. A. Simonenko, S. I. Vorobkevich, O. T. Gonchar, I. M. Perepelyak, I. F. Drach, R. O. Cherkashin, Yu. P. Sheiko, L. A. Vazhnyova, A. O. Gladysheva; however, the problem gets new actuality in nowadays.

This article is the theoretical support on native-speech enhancement, enrichment and polishing of the spiritual values of the native language. The statements of outstanding directors, theater experts, teachers, writers, cultural and art figures, which are part of the treasury of knowledge accumulated over the centuries and recorded in the best examples of artistic and scientific works forming the “library of speech styles”, are represented.

Objectives. The publication aims to encourage actors, students, readers to become a model of the native-speaker, to develop a sense of the organic need to



constantly, daily communicate in their native language, work on themselves, take care of their professional level, not limit themselves to the available volume of knowledge and practical skills, developing and self-cultivating. **The objective of this study** is to prove the necessity of awareness and the importance of correct pronunciation in native language, that encourages the students of higher theatrical institutions where theatrical stage speech is studied to tireless work and improvement of various professional and technical skills, to become universal and «in demand». This objective is predetermined by the problem of the birth of Ukrainian national culture, which cannot be imagined without profound changes in the language technical preparation, and is the part of its solution.

The methods using in this research was been applied so far to spread Ukrainian culture and language through the mass media, but this article offers to use citations and statements by prominent directors, teachers, writers, poets, theater scientists, artists of art and culture in the function of models of speech, for to communicate constantly and daily in the native Ukrainian language.

The results of the research support the idea to encourage actors, students, readers to become a model of right speech; thereby, they will spread and popularize the right Ukrainian speech in the masses and, as a consequence, promote revival of Ukrainian culture and native language. The necessary conditions for it is constant work to improve of quality of scenic speech, both on the basis the K. S. Stanislavsky system and the works of theatrical coryphaeuses, taking into account the new developments in this area reviewed in the article.

Conclusions. Nowadays the problem of expanding the functions of our national Ukrainian as a state language and the importance of solving this problem are very current issues. Speech, as such, is an open system of creative communications existing in the socio-cultural, artistic-aesthetic, genre-style, pedagogical-enlightening, mentally-traditional and innovative dimensions. In various types (professional and amateur, liturgical and secular, everyday, business, literary) it forms one of the basic components of the national theatrical art. Expanding the functions of the state language requires from actors and directors (students and educators) to freely owning by different styles in all types of speech, because in today's environment correct pronunciation, language improvement, enrichment of the native language and the revival of the traditions of communication in the state language in ordinary life and on the stage is extremely necessary.

■ **Key words:** theatrical stage speech, spiritual values, improvement of speech culture, pronunciation, a model of speech, native language professional skills.



«Як парость виноградної лози, / Плекайте мову. Пильно й ненастанно / Політь бур'ян. Чистіша від сльози / Вона хай буде. Вірно і слухняно / Нехай вона щоразу служить вам, / Хоч і живе своїм живим життям. / Прислухайтесь, як океан співає – / Народ говорить. І любов, і гнів / У тому гомоні морським. Немає / Мудріших, ніж народ, учителів; / У нього кожне слово – це перлина, / Це праця, це натхнення, це людина./ Не бійтесь заглядати у словник: / Це пишаний яр, а не сумне провалля;/ Збирайте, як розумний садівник, / Достиглий овоч у Грінченка й Даля, / Не майте гніву до моїх порад / І не лінуйтеся доглядати свій сад».

М. Рильський.

«Ну що б, здавалося, слова... / Слова та голос – більш нічого. / А серце б'ється – ожива, / Як їх почує!»

Т. Шевченко.

«І тобі рости й не в'януть зроду, / Квітувать в поемах і віршах, / Бо в тобі – великого народу / Ніжна і замріяна душа».

В. Симоненко.

«Барвистість одвічна народної мови – / Це щось невимовне, прекрасне, казкове: / І ласка любові, й червона калина, / І пісня досвітня в гаях – солов'їна».

П. Устенко.

«Мово рідна, слово рідне, / Хто вас забуває, / Той у грудях не серденько, / А лиш камінь мас./ Як ту мову нам забути, / Котрою учила / Нас всіх ненька говорити, / Ненька наша мила».

С. Воробкевич.

«Той, хто зневажливо ставиться до рідної мови, не може й сам викликати поваги до себе».

О. Гончар.



«Найбільше і найдорожче добро у кожного народу – це його мова, ота жива схованка людського духу, його багата скарбниця, в яку народ складає і своє давнє життя, і свої сподівання, роздуми, досвід, почування».

П. Мирний.

«Одним із найважливіших умінь, якими повинен оволодіти актор, є вміння говорити майстерно на сцені».

О. Островський.

Актуальність теми дослідження. Видатні представники українського народу – письменники, публіцисти, громадські діячі завжди дбали про статус української мови, багато зробивши для її розвитку і слави. У наші дні, коли Україна розвивається як самостійна, незалежна держава, відновлюючи свою культуру, мову, побут, обрядовість, значимість чистої, джерельної національної мови неоцінима. Українська літературна мова – одне з найвищих духовних надбань українського народу. Вона відіграє величезну суспільну роль, служачи надійним знаряддям його багатогранного спілкування у житті, в матеріально-виробничій і культурній сферах, у царині науки та освіти.

Постановка проблеми розширення функцій національної державної мови та значення вирішення цієї проблеми є дуже актуальними в сьогоденні. Мати високу культуру мови означає вміти користуватися мовними багатствами сучасності та національною мовною спадщиною, джерело якої становлять кращі зразки художніх і наукових творів. Наша рідна мова багата й різноманітна, але ми часто викривляємо її природне багатство та красу, позбавляємо її природної музичності.

Головна мета цього дослідження – заохотити акторів, студентів, читачів статі взірцем мовлення, виробити почуття органічної потреби постійно, щоденно спілкуватися рідною мовою, працювати над собою, дбати про свій фаховий рівень, не обмежуватись наявним обсягом знань і практичних навичок, не зупинятися на досягнутому, а весь час розвиватися та самовдосконалюватися.

Відродження української національної культури не можна уявити без глибоких змін у мовній технічній підготовці. Її задача – всебічно



вдосконалювати мовну культуру. Тема мовної культури неодноразово порушувалась як корифеями національної культури, так і сучасними дослідниками – багатьма видатними науковцями, просвітянами, театральними та мистецькими діячами, поетами й письменниками, серед них –Т. Г. Шевченко, П. К. Саксаганський, К. С. Станіславський, М. Т. Рильський, М. Г. Куліш, Л. С. Курбас, В. А. Симоненко, С. І. Воробкевич, О. Т. Гончар, І. М. Перепеляк, І. Ф. Драч, Р. О. Черкашин, Ю. П. Шейко, Л. А. Важнова, А. О. Гладишева; однак у сучасних умовах вона набула нової актуальності.

Задля висвітлення базових принципів акторської роботи над вдосконаленням мовної культури у якості **матеріалу дослідження** використані висловлювання видатних режисерів, педагогів, літераторів, викладачів, поетів, театрознавців, митців культури та мистецтва, що є частиною скарбниці знань, яка складалася віками й зафіксована в кращих літературних взірцях, чия сукупність є своєрідною «бібліотекою» зразкових мовних стилів. **Завданням дослідження** є також огляд останніх публікацій за обраною темою.

Виклад основних результатів дослідження. Для оволодіння мистецтвом мови потрібне ретельне *вивчення її законів*. Ми так звикли до невірного вживання слів у нашій повсякденній мові, що часто зовсім не помічаємо своїх помилок. Але те, що в повсякденному житті часом лишається непоміченим, на сцені, як у безжалісному дзеркалі, мовні хиби стають особливо помітними.

Сценічне слово – один із показників акторського професіоналізму, що визначає рівень культури театрального мистецтва в цілому. Живим словом актор створює мовну характеристику персонажа, передає його почуття, його внутрішній світ. Через погану мову глядач (слухач) не зрозуміє, не відчує того прекрасного, що несе в своєму виконанні актор (студент-читець). Тому задача актора – донести чітке й живе слово до серця і розуму глядача. Одна з останніх публікацій, що торкається цього важливого питання – навчальний посібник з подолання проблем сценічної мови «Пошук живого слова» Ю. П. Шейка (педагога автора цих рядків зі сценічної мови). Посібник присвячений корифеям української сцени, на художні здобутки яких він спирається: «Світлій пам'яті незабутніх курбасівців: Хрещеному, в жанрі



художнього слова, народному артисту України – Р. Г. Івицькому, педагогу-наставнику, заслуженому артисту України – Р. О. Черкашину. Харківська школа сценічної мови, фундаторами якої є “курбасівці”, – це милозвучність і математична чіткість логіки слова завдяки високоосвіченості виконавця» [10, с. 47].

Саме **чіткість, виразність, добра чутність слів** – одна з найважливіших вимог глядача (слухача) до виконавця. «Уміти просто і красиво говорити – ціла наука, в якій мають бути свої закони» [6, с. 368].

Ці закони сформулював і ґрунтовно дослідив К. С. Станіславський. Хрестоматійними стали сьогодні положення про техніку мови у системі К. С. Станіславського. Він вважав, що без виразної і правильної мови неможливо розкрити внутрішнє життя персонажа: «Артист повинен знати свою мову досконало. До чого тонкощі переживання, якщо їх на сцені висловлюватиме погана мова?» [7, с. 81].

П. К. Саксаганський у своїх працях про мистецтво актора і режисера зазначав: «Чіткість вимови – важлива річ, коли актор чітко вимовляє на сцені, то ні одне слово не пропадає для публіки і між ним та глядачами ніколи не припиняється близький контакт» [5, с. 129].

Останні публікації, що торкаються теми мовлення як такого, розширюють горизонти традиційних уявлень про словесну дію в сучасному суспільстві, *переслідують практичні цілі та мовні завдання*. Так, А. О. Гладишева у навчальному посібнику «Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність» підкреслює актуальність проблеми нормативності української сценічної мови: «Мета (ціль) – сприяти виробленню навичок правильного, виразного сценічного мовлення, відчуття слова, його мелодики, як засобу художньої виразності, методично чітко, цілеспрямовано працювати над удосконаленням мовної майстерності, враховуючи сучасний стан української мови в суспільстві. Саме професіоналізм працівників мистецтва і культури покликаний усвідомити культурну і духовну цінність мови, зберігати й дорожити нею в історичному процесі розвитку нації, пробуджувати в широких колах людей любов до українського мовлення» [3, с. 48–49].

Відродження української національної культури не можна уявити без глибоких змін у мовній підготовці майбутніх акторів. Техніч-



на підготовка студентів має бути універсальною. Її *задача* – всебічно вдосконалювати мовну культуру. Шляхи до її вирішення ретельно розглядаються в одній із останніх публікацій завідувача кафедри сценічної мови ХНУМ імені І. П. Котляревського, професора, заслуженої артистки України Л. А. Важньої. Її навчальний посібник «Скоромовки в мовному тренінгу (Практикум зі сценічної мови)» досліджує та пропонує узагальнений досвід використання скоромовок у мовному тренінгу на заняттях зі сценічної мови, що вирішує багато практичних завдань: «У сценічному мовленні тексти скоромовок є чудовим літературним матеріалом не тільки для тренування чіткої дикції, але й для вдосконалення літературної вимови, для початкових вправ із формування професійних якостей дихання та голосу, необхідних акторові; скоромовки допомагають напрацьовувати навички словесної дії усім, чия діяльність пов'язана з мовленням» [2, с. 31].

Духовні цінності рідної мови. Віршована форма. Музика слова. Алітерація. При оволодінні сценічною мовою необхідно займатися словом в його *тісному зв'язку зі змістом і думкою*. Мова, що позбавлена сенсу, думки, не може бути прекрасною. Мова подібна музиці, вона потребує злагодженості, гармонічності, багатобарвності. Актор (студент) повинен відчувати слово, як поет. Так, К. Бальмонт, видатний російський поет-символіст початку ХХ століття, в своїй лекції «Поэзия как волшебство» говорив про звучання поетичного слова: «Я беру свою азбуку, зі смиренною любов'ю дивлюся на всі букви, і кожна дивиться на мене привітно, обіцяючи поговорити зі мною окремо. Отже, перш, ніж почути їх окремі голоси, я сам намагаюся уявити собі їх загальний вигляд. Ці букви звучать голосні й приголосні. Легше вимовляти голосні, приголосними ж оволодієш лише після боротьби. Голосні – це жінки, приголосні – чоловіки. Голосні – це самий наш голос: матері, що нас родили, сестри, що нас цілували; першоджерело, звідки ми витекли в словеснім своїм лику. Отже, коли б у мові нашої були тільки голосні, ми не вміли б розмовляти, лише голосили б ними в текучій вільготності без форми, як плещуть води розливу. А приголосні мужньою своєю твердою вдачею впорядкували розкіш розливу, стали дамбою, греблею, довгим молом, ясним річищем, що спрямовує води до свідомої праці. Все ж, хоч і керують усім



приголосні, хоч і вважають вони себе за справжніх господарів слова, не на приголосних, а на голосних буває наголос в кожному слові. Тут не допоможе навіть велика й найбільша кількість найвиразніших приголосних. Скажіть “Русалка”. Тут сім звуків. Приголосних більше. Але ж я чую тільки одне улесливе “А”. Чи багато звуків, що більш виразно чутні, ніж “Щ” та “Ц”, або стають такою перегородою, як “П”? Але скажіть слово “Плакальщиця”. Я знову чую тільки, як ридає “А”...

Азбука наша починається з “А”. “А” – найясніший, найголовніший звук, що без усякої перепони виходить з рота. “А” – перший звук, що вимовляє новонароджений, “А” – останній звук паралітика, що потроху втрачає дар мови. “А” – перший основний звук розкритого людського рота, як “М” – закритого. “М” – болісний звук глухонімого, стогін затриманої, здавленої музики. “А” – голосіння надмірного страждання. Два первоначала в однім слові, що повторюється трохи не у всіх народів – “Мама”...

Другий наш основний голосний – “О”. “О” – це горло. “О” – це рот. “О” – це звук захоплення. Урочистий розліг, просторінь є “О”: поле, море, обшир...

“У” – музика шумів, вигукування жаху. Гуд мідяних труб. Грубе по матерії своїй: “стук, бунт, тупо, круто, рупор”.

Белькотання хвилі чуємо в “Л”. “Л” – ласкавий звук не тільки в нашій слов’янській мові. Ласкаве вимагає звука “Л”.

В самій природі “Л” має певний зміст, так само, як паралельне “Р”, що стоїть поруч. Стоїть поруч – і протилежне. Два брати – але один світлий, а другий – темний. “Р” – море, мережане, грізне, спірне... “Д” – один із тих віщих звуків, що беруть участь і в мовах різних народів, і в рокогах всієї природи. Як “З”, “С” і “Ш” почувуються і в людській мові, і в сичанні гадюки, і в шепотінні листу, і в посвисті вітру, так “Р” бере участь і в мові нашого рота й горла, і в гарчанні тигра, й у воркуванні горлинки, і в кряканні крука, і в рокотанні бурхливих вод, і в гуркоті грому...» [1, с. 59–60].

К. Бальмонт, як поет, відчуває душу букви та душу слова. З його міркуваннями перегукується думка Д. Ревуцького, автора першого українського посібника з виразного читання «Живе слово»: «Звуки



нашої мови не тільки сухий механічний засіб, за допомогою котрого будуються самі слова, не мертвий акустичний матеріал, – кожен звук малює собою цілу картину, малює її не тільки в нашій мові, а у голосах Природи, порівнюючи її з людиною своїми звуковими чергами» [4, с. 199].

Поети використали цей бік життя звуків як художній засіб словесної творчості – алітерацію.

Алітерація – стилістичний прийом, що полягає в повторенні однакових чи подібних за звучанням приголосних задля підсилення інтонаційної виразності й музичності вірша. Це один із засобів підвищення віршової виразності у роботі над жанром, родом, видом, формою віршування.

Наприклад: звук «Р» малює рокотання, гуркіт; звуки «С», «Ш» – тишу, легке шепотіння вітру; звук «Л» – жаль, люб'язність.

За допомогою звука «Л» у творі Т. Шевченка «Лілея» створюються чисті, ніжні образи: «І заплакала Лілея, / А Цвіт королевій / Схилив свою головоньку / Червоно-рожеву / На білеє пониклеє / Личенько Лілеї...».

Чергування приголосних «С», «Х», «Ч» допомагає музично-живописно змалювати тихе шепотіння вітру з осокою в поемі Т. Шевченка «Утоплена»: «Вітер в гаї не гуляє – / Вночі спочиває; / Прокинеться – тихесенько / В осоки питає: / – “Хто се, хто се по сім боці / Чеше косу? хто се?.. / Хто се, хто се по тім боці / Рве на собі коси?.. / Хто се, хто се?” – тихесенько / Спитає-повіє / Та й задріма, поки неба / Край зачервоніє».

Звук «Д» відображає гуркіт, натиск у поемі О. Олеся «Лебідь»: «Аж коли уранці зашуміли хвилі, / І громи заграли в сурми голосні, / Вирвалося сонце, осліпило очі, / Роздало навколо обрії ясні...».

Один і той же звук може вимовлятися з абсолютно різними відтінками в залежності від місця події. Це потребує від актора (студента) вміння побачити художній прийом, який використав автор (поет) і зробити так, щоб цей прийом спрацював, використовуючи виразність динаміки голосу, зміну темпоритмів, посилення звуку, тембрального забарвлення. Саме тоді внутрішній зміст знайде вияв не тільки в словах, а й в музиці мови. Студент (актор) повинен стати співавтором



твору, що виконується, всім серцем полюбити його, захопитися ним, зажити життям, відображенням у творі, повідати глядачам (слухачам) думки та почуття поета як свої особисті думки та почуття; повинен навчитися впливати словом автора, як своїм власним, живим, пристрасним словом. Не розібравшись у змісті твору, не привласнивши авторський текст щирим почуттям, не зробивши його своїм, студент (актор) виключно зовнішньо, формально буде наслідувати чужі прийоми та інтонації. Це хибний метод роботи. При цьому неможливі справжня творчість та справжня захопленість.

У процесі серйозної, вдумливої роботи виконавця над твором його любов до матеріалу неодмінно зростає. Твір стає студенту (актору) рідним. Чим більше вкладено праці розуму, творчої фантазії, тим ближчими та дорожчими серцю виконавця стають думки та почуття автора, тим сильніше бажання передати їх слухачам (глядачам), знайшовши своє художнє трактування твору.

А коли твір зазвучить індивідуально, неповторно і змістовно – це дасть можливість виконавцю бути не декламатором, а творцем художнього жанру. Якщо уява і почуття студента (актора) сплять, слова і звуки не прозвучать! У книзі «Моє життя в мистецтві» (розділ «Актор повинен говорити») К. Станіславський писав: «Я шукаю природної музичної звучності. Мені потрібно, щоб при слові “так” літера “а” співала свою мелодію, а при слові “ні” те ж саме відбувалося з літерою “і”. Я хочу, щоб у довгому ряді слів одні голосні непомітно переливалися в інші й між ними не стукали, а теж співали приголосні. Бо в багатьох з них є свої протяглі, гортанні, свистячі, дзижчачи звуки, які й становлять їх характерну особливість. Коли всі ці літери заспівають – почнеться музика в мові, буде матеріал, над яким можна працювати» [8, с. 432].

Студент повинен навчитися зацікавлювати слухачів (глядачів). Тільки прекрасно вимовляючи слова, шукаючи музичність в оволодінні природною мовою, можна змусити слухати твір, що виконується. На сцені потрібна така простота, що сполучається з музикою в мові, коли її забарвлення мотивуються дією. Конче необхідна «енергія в мові», що є наслідком напруженої, активної думки. Ні в якому разі вона не повинна підмінятися загальною емоцією.



Мова, як музика, потребує гармонічності, злагодженості, ритмічності й багатобарвності.

«Кожний із звуків, що складають слово, кожна голосна, як і приголосна, є ніби особливою нотою, що займає своє місце в звуковому акорді слова і виражає ту чи іншу часточку душі, що просочується крізь слово. Ось чому робота над вдосконаленням мови повинна бути спрямована на те, щоб актор навчився відчувати кожний окремих звук слова як знаряддя художньої виразності» [9, с. 239].

Висновки. Стрімкий розвиток театрального мистецтва, різноманітність його форм вимагають постійного вдосконалення акторської майстерності та майстерності сценічної мови. Сучасний актор мусить володіти різноманітними навичками, тобто він має бути універсальним, аби стати необхідним, потрібним, «запитаним» актором. *Усвідомлення важливості та необхідності правильної вимови* – найважливіший чинник, який спрямовує студентів мистецьких закладів, де вивчається сценічна мова, акторів, викладачів, теле- та радіоведучих, усіх, чия діяльність пов'язана з мовленням, до невтомної праці над вдосконаленням різноманітних професійних технічних навичок.

Мовлення, як таке, є відкритою системою творчих комунікацій, що існують у соціокультурному, художньо-естетичному, жанрово-стильовому, педагогічно-просвітницькому, ментально-традиційному, інноваційному вимірах. Різні його види (професійне й аматорське, богослужбове та світське, побутове, ділове, літературне) утворюють одну з базових складових національного театрального мистецтва. Розширення функцій державної мови зобов'язує акторів і режисерів (студентів та педагогів) вільно володіти різними стилями у всіх видах мовлення, у житті та на сцені. Саме театр, радіо, телебачення повинні збагачувати, шліфувати духовні цінності рідної мови, відродити традицію природного спілкування державною мовою у повсякденному житті та передати її у майбутнє.

«Я – робітник в майстерні власних слів, / Та всі слова я відаю усім, / Будую душі, викликаю гнів, / Любов і волю ввожду в кожний дім. / Натхнення, втіху чую я тоді, / Коли учусь у давнього митця, / Але безжурні, горді, молоді, / Лише майбутнім дихають серця». (П. Филипович).

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Бабич Н. Д. Основи культури мовлення. Львів : Світ, 1990. 233 с.
2. Буяльський Б. А. Поезія усного слова. Посібник з виразного читання. Київ : Радянська школа, 1969. 264 с.
3. Важнюва Л. А. Скоромовки в мовному тренінгу (Практикум зі сценічної мови) : навч. посібник. Харків : Колегіум, 2015. 170 с.
4. Гладішева А. О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність : навч. посібник. Київ : Червона Рута – Турс, 2007. 266 с.
5. Ревуцький Д. М. Живе слово. Теорія виразного читання для школи. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2001. 199 с.
6. Саксаганський П. К. Думки про театр. Київ : Мистецтво, 1955. 235 с.
7. Станіславский К. С. Собрание сочинений в 8 т. Москва, 1954. Т. 1. 671 с.
8. Станіславський К. С. Моє життя в мистецтві : мемуари; пер. Ф. Гаєвського за ред. І. Кочерги. К. : Мистецтво, 1995. 479 с.
9. Черкашин Р. О. Художнє слово на сцені : навч. посібник. Київ : Вища школа, 1989. 327 с.
10. Шейко Ю. П. Пошук живого слова: навч. посібник з подолання проблем сценічної мови. Харків : Колегіум, 2011. 187 с.

REFERENCES

1. Babych N. D. (1990). *Osnovy kul'tury movlennya* [The basis of the culture of speech]. Lviv : Svit, 233.
2. Buyal's'kyu B. A. (1969). *Poeziya usnogo slova. Posibnyk z vyraznoho chytannya* [Poetry of an oral word. A guide to expressive reading]. Kyiv : Soviet school, 264.
3. Vazhn'ova L. A. (2015). *Skoromovky v movnomu treninhu (Praktykum zi stsenichnoyi movy) : navch. posibnyk* [Tongue twisters in language training (Workshop with theatrical stage language) : tutorial]. Kharkiv : Collegium. 170.
4. Hladysheva A. O. (2007). *Stsenichna mova. Dyktsiyna ta orfoepichna normatyvnist'* : navch. posibnyk [Scenic language. Diction and orphoepic normativity: tutorial]. Kyiv : Chervona Ruta – Turs, 2007. 266.
5. Revuts'ky D. M. (2001). *Zhyve slovo. Teoriya vyraznoho chytannya dlya shkoly* [A living word. Theory of expressive reading for school]. Lviv : Lviv National University named after I. Franko. 199.



6. Saksahans'kyy P. K. (1953). Dumky pro teatr [Thoughts about the theater]. Kyiv : Mystetstvo, 235.
7. Stanislavs'kyy K. S. (1954). Sobraniye sochineniy v 8 t. T. 1 [Collected Works in 8 vol. Vol. 1]. Moscow : Iskusstvo. 671.
8. Stanislavs'kyy K. S. (1995). Moye zhyttya v mystetstvi [My life in art]. Kyiv : Mystetstvo. 479.
9. Cherkashyn R. O. (1989). Khudozhnye slovo na stseni : navchal'nyy posibnyk [Artistic word on stage : tutorial]. Kyiv : Vyscha shkola, 327.
10. Sheyko Yu. P. (2011). Poshuk zhyvoho slova: navchal'nyy posibnyk z podolannya problem stsenichnoyi movy [Search of a living word. A manual on overcoming the problems of scenic speech]. Kharkiv : Collegium. 187.



УДК 784.09 : 782.071.1 (450)

ORCID ID : 0000-0002-8919-3181

Старикова Е. П.

Харьковский национальный академический театр оперы и балета
имени Н. В. Лысенко

Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского

Создание вокально-сценического образа в оперном жанре (на примере партии Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата»)

АННОТАЦИЯ

Старикова Е. П. Создание вокально-сценического образа в оперном жанре (на примере партии Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата»)

■ Создание вокально-сценического образа – это искусство перевоплощения, основанное на актёрском мастерстве. В сценической практике певца-актёра умение найти нужную характерную «тональность» для воплощаемого персонажа является показателем профессиональных возможностей вокалиста. Прослеживается процесс подготовки к созданию вокально-сценического образа с целью оказания существенной помощи молодым исполнителям в приобретении знаний и умений, позволяющих певцу правдиво воплотить характер оперного персонажа на театральных подмостках. Для этого предлагается поэтапный подход в постижении особенностей художественного «портрета», детальное изучение всех составляющих его характерных черт, акцентируется необходимость «вживания» в исполняемую роль и максимального «растворения» в ней. Процесс перевоплощения в сценический образ рассмотрен на примере партии Виолетты Валери из оперы Дж. Верди «Травиата». Выбор данного сочинения обоснован тем, что в нём итальянский композитор предвосхитил возможности исполнительского мастерства XX–XXI веков с его комплексным подходом к решению интерпретационной проблематики.

■ **Ключевые слова:** певец-актёр, перевоплощение, сценический образ, опера, Джузеппе Верди, «Травиата», образ Виолетты Валери.



АНОТАЦІЯ

Старикова О. П. Створення вокально-сценічного образу в оперному жанрі (на прикладі партії Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата») ■ Створення вокально-сценічного образу – це мистецтво перевтілення, засноване на акторській майстерності. У сценічній практиці співака-актора вміння знайти необхідну характерну «тональність» для втілюваного персонажа є показником професійних можливостей вокаліста. Простежується процес підготовки до створення вокально-сценічного образу з метою надання істотної допомоги молодим виконавцям у придбанні знань та навичок, що дозволяють співакові правдиво втілити характер оперного персонажа на театральних підмостках. Для цього пропонується поетапний підхід в досягненні особливостей художнього «портрету», детальне вивчення всіх властивих йому рис, акцентується необхідність «вживання» в роль, яка виконується, і максимального «розчинення» в ній. Процес перевтілення в сценічний образ розглянуто на прикладі партії Віолетти Валері з опери Дж. Верді «Травіата». Вибір даного твору обґрунтований тим, що в ньому італійський композитор передбачив можливості виконавської майстерності XX–XXI століть з її комплексним підходом до вирішення інтерпретаційної проблематики.

■ **Ключові слова:** співак-актор, перевтілення, сценічний образ, опера, Джузеппе Верді, «Травіата», образ Віолетти Валері.

ABSTRACT

Starykova Olena ■ Creation of a vocal and stage image in opera (based on Violetta's vocal part from Verdi's opera "La Traviata")

The creation of a vocal and stage persona is the art of impersonation based on acting. Because the opera singer is essentially a dramatic actor, whose expressive resource is primarily his voice, the tasks of creating an artistic image solves in the same way as in the art of drama. In the theatrical opera practice, the ability to find the necessary characteristic "tonality" for a character is an indicator of professional capabilities of a vocalist. However, this is not an instantaneous but rather painstaking and long-term process, which includes not alone the work on vocal technique, but on psychological and emotional "compatibility" with the type of the artistic character, they play. The need to study the principles and regularities of work towards an onstage personage determines relevance of this article. However, as there is no one-size-fits-all approach to the implementation of the same role,



the goal of this research is to summarize some of self-own author's observations relying on the extensive experience of stage and pedagogic working.

Since the genre of opera is a synthesis of the word, music, movements and actor skill, a vocalist must be ready to it professionally. That is, must be a competent musician, have a voice of a beautiful timbre with a large vocal range that fills the whole auditorium, must be able to control the breath, to master technical vocal techniques, to have clear diction and the bright actor gift. These are the essential qualities, without which it is impossible to enter at the opera stage. Moreover, a vocalist has to improve his skills through the whole life that is natural for this profession.

Working on a role is quite a painstaking process, where you cannot rely on instant inspiration only. It comes later. After thorough preliminary preparation a singer-actor is able to undergo transformation into a stage persona (literally, "to change the flesh"), and only then inspiration that comes will help to call admiration of publics and professional critics.

The first stage of such getting ready is acquaintance with the history of the creation of a composition and learning about literary sources of a libretto, about the style features of the era in general and the composer's style in particular. The character of Violetta from Verdi's opera "La Traviata" (1853) is considered in this paper as an example.

The second stage presupposes reviewing a content of an opera in the complex with analysis of its music-thematic material and expressive means of a voice, in particular, considering interrelation of the texture features and harmonic language with the plot and musical dramaturgy of the work.

As far as the musical score of the opera contains all music dramaturgy, it is necessary to study thoroughly not only your own vocal part, but also the whole music sheet.

The third stage is the vocal analysis, which determines the range of the vocal part, its tessitura conditions and the degree of vocal complexity.

The fourth stage is performing art analysis, which goes on in close collaboration with a conductor and a director. At this level, the performer should know her part by heart, not only technically, but she must have her own concept of the character interpretation. Working together with stage directors of the performance leads to the final decision of the role. In a result of disputes and discussions about how this image was presented earlier by the creators of the work and how it is per-



ceived today, how it should be in this performance, everyone comes to consensus. From that moment, the soloist already clearly understands the artistic tasks posed to her and starts to implement them.

One of the main means of expressiveness in an opera is a voice; with help of the voice intonation a singer passes emotionally imaginative content of a work. However, the musical intonation is already indicated by a composer, and a singer can only “breath life” into a character one plays, can feel the emotional-semantic intonation of a composer, can “let it pass” through one own vision and embody it onstage. In addition, coloration (a timbre) of a voice must be subordinated to nature of a character. Hints of a right decision lie in musical dramaturgy of an opera.

Of course, music prevails in opera, but the scenic part of the performance is the projection of sounds in movements, that is why the director’s vision is very significant for the overall perception of the musical production. The main task of a director is to understand the main author’s idea and find quintessence of the whole play. In the rehearsal process, there is an intensive search for characters’ nature, features of their psyche, logic of actions, that is, a director helps a singer to find the scenic embodiment of a role, and an opera conductor – the sound embodiment. The main task of a performer is to impersonate in an artistic character as much as possible using the entire available vocal and plastique means.

The character of Violetta Valerie is difficult in terms of interpretation, so a singer must to possess the talent for stage acting, the skill of conveying the subtlest psychological nuances, since the state of the main character is a kaleidoscope of feelings and emotions.

The ultimate goal of the singing actor’s work on a role is the creation of a veracious image of the artistic character. The vocalist’s ability to use all the elements of performing art is a gift for impersonation, that is, creating a living person onstage with his spiritual life and traits of a character. This kind of work is done with every performance, as creativity is an endless process.

■ **Key words:** singer-actor, impersonation, stage image, opera, Giuseppe Verdi, “La Traviata”.



Постановка проблемы. Создание вокально-сценического образа – это искусство перевоплощения, основанное на актёрском мастерстве. В силу того, что оперный исполнитель, по существу, является драматическим актёром, но основное средство выразительности для него – голос, задачи точного создания художественного образа решаются в том же ключе, что и в искусстве драмы. В сценической практике певца-актёра умение найти нужную характерную «тональность» для воплощаемого персонажа является показателем профессиональных возможностей вокалиста. Однако это не мгновенный, а довольно кропотливый и долговременный процесс, в который входят как работа над вокальной техникой, так и над психологической и эмоциональной «совместимостью» с воплощаемым типом художественного героя. Необходимость исследования закономерностей работы над сценическим образом определяет **актуальность** данной статьи. Её **цель** – проследить процесс подготовки создания вокально-сценического образа в оперном искусстве.

Анализ последних исследований и публикаций. К числу последних публикаций в пределах рассматриваемой тематики можно отнести исследование А. Помпеевой, посвящённое специфическим особенностям стилистики сольного пения, сложившимся в опере малой формы XIX–XX веков [2]. Целью диссертации Чжан Кай «Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса» [5] является определение конститутивных черт и творческо-практических особенностей современного оперного театра, что представляет собой весомое подспорье в творчестве вокальных исполнителей. Анализ тесной взаимосвязи театра драматического и оперного представлен в работе Тан Чжанчен «Специфика трактовки баса в опере XVII–XIX веков: между амплуа и характером» [4]. Здесь большое внимание уделено воплощению человеческого образа как одному из центральных вопросов оперы, где картина жизни воссоздаётся во многом через показ внутреннего восприятия мира личностью. В свою очередь, разработка образов, стремление



к типизации черт неминуемо приводит к возникновению системы образов-амплуа как удерживаемых типов индивидуального поведения (сюжетные функции) и музыкальной характеристики.

В то же время, поскольку не существует одинакового подхода к воплощению одной и той же роли, в данной статье, опираясь на свой многолетний опыт работы над разнообразными партиями мирового и отечественного оперного репертуара, мне хотелось бы обобщить некоторые собственные наблюдения.

Изложение основного материала исследования. «Опера – это музыкальная драма, а не концерт, и она создаётся по сценическим законам, которые являются представлением активного музыкально-сценического действия <...>, опера – это музыка в действии, оперный спектакль – это музыка в театральном воплощении», – утверждает дирижёр А. Пазовский [1, с. 473]. И, конечно, главная роль в этом действии отводится певцу, поскольку именно от него, в первую очередь, зависит, насколько точно будет воплощён авторский замысел; певец в опере – центральная фигура.

Поскольку опера как жанр – это синтез слова, музыки, пластики, актёрского мастерства, вокалист должен быть подготовлен к этому профессионально: быть грамотным музыкантом, иметь полётный голос красивого тембра, охватывающий большой диапазон, умело управлять певческим дыханием, владеть техническими вокальными приёмами, обладать чёткой дикцией и ярко выраженным актёрским даром. Это исходные данные, без которых невозможно поступить в оперный театр, но и далее вокалисту предстоит всю жизнь бесконечно оттачивать своё мастерство – таковы особенности профессии.

Работа над ролью – довольно кропотливый процесс, где нельзя полагаться лишь на мгновенное вдохновение. Оно приходит позднее. Когда проведена тщательная предварительная подготовка, певец-актёр способен перевоплотиться (буквально, «сменить плоть»), и тогда явившееся вдохновение поможет вызвать восторг публики и профессиональной критики.

Первый этап такой подготовки – ознакомление с историей создания сочинения, сведениями о литературных первоисточниках и авторах либретто, стилевых особенностях эпохи в целом и компо-



зиторском стиле, в частности. В качестве примера в данной статье рассмотрим образ Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата» (1853).

Опера из трех действий на либретто Франческо Марио Пьяве (1810–1876) создана по пьесе Александра Дюма-сына (1824–1895) «Дама с камелиями» (1847), в основе которой, в свою очередь, лежит его же автобиографический роман – сентиментальная история о куртизанке Мари Дюплесси, умершей от чахотки в двадцатидвухлетнем возрасте.

Образ куртизанки и до А. Дюма можно встретить в сочинениях выдающихся французских литераторов XIX века, в частности, у В. Гюго («Марион Делорм», 1829) и О. де Бальзака («Блеск и нищета куртизанок», 1838–1847), так же как и после создания им своей пьесы – у Ш. Бодлера («Цветы зла», 1857–1868), Г. де Мопассана («Пышка», 1880), Э. Золя («Нана», 1883). Время создания этих шедевров – эпоха Романтизма, когда в качестве героев художественных произведений нередко выступают незаурядные натуры, «падшие ангелы», которые всё же достойны счастья и любви. А. Дюма также использует подобный сюжет, противопоставляя героиню окружающей социальной среде, тем самым, максимально приближаясь к правде жизни. Кроме того, исследователи творчества Дюма-сына определяют его как писателя-феминиста, отстаивающего права женщин в сложном современном ему мире [7], [8].

«Дама с камелиями» стала, пожалуй, самым значительным сочинением в наследии А. Дюма. «Во всём драматическом багаже господин Дюма-сына “Дама с камелиями”, без сомнения, произведение наиболее живучее, то есть у него больше всего шансов выжить», – отметил Э. Золя [9]. И жизнь подтвердила правдивость такого прогноза. Сюжет, заимствованный у французского литератора, стал одним из самых распространённых в истории театра и кино. Сочинение А. Дюма-сына не оставило равнодушным и великого итальянца Дж. Верди (1813–1901), который присутствовал на премьере «Дамы с камелиями» в 1952 году. Композитору настолько понравилась пьеса, что он решил создать свою музыкальную версию этой истории.

Впервые имя Верди публика услышала в начале сороковых годов XIX ст., когда на оперной сцене безраздельно царили три пред-



ставителя эпохи классического бельканто: Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти. Дж. Верди придерживался, в отличие от уже признанных мастеров, иной художественной философии, и со временем ему удастся доказать прогрессивность своего понимания жанра оперы.

Эстетические взгляды Дж. Верди формировались под воздействием итальянского революционного романтизма, несущего идею тесной связи искусства с действительностью. Будучи человеком волевым, целеустремлённым, правдивым, композитор чётко представлял, каким должен быть оперный театр. И это явно не театр развлечений, и не театр, где всецело господствуют солисты, демонстрирующие только своё виртуозное пение, что было столь характерно для оперы XVII–XVIII веков. Дж. Верди привлекают настоящие человеческие страсти и правда жизни, поэтому главные герои его сочинений – простые люди, обитающие где-то рядом. Такова, например, куртизанка Виолетта Валери – главный персонаж «Травиаты», хотя в ту эпоху и было не принято выводить на оперную сцену в качестве основных героев маргиналов, деклассированные элементы. Этим, очевидно, объясняется провал первой постановки оперы в Венеции 6 марта 1853 года в венецианском театре «Ла Фениче». Опера исполнялась в современных костюмах, что тоже не вписывалось в традиционное восприятие жанра, кроме того, исполнительница партии Виолетты – Фанни Сальвинни-Донателли – обладала пышными формами, что вовсе не соответствовало образу главной героини, умирающей от чахотки. В дальнейшем, учитывая пожелания публики, композитор нашёл более изящную певицу, персонажи были одеты в костюмы XVIII века, и в последующих спектаклях опера имела успех. С тех времён и по сей день «Травиата» считается одним из самых популярных сочинений в оперной мировой драматургии, она является «стандартной» постановкой для любого оперного театра, поэтому обладательницам лирико-колоратурного сопрано просто необходимо в своём репертуаре иметь партию Виолетты Валери. Как наиболее прославленных исполнительниц этого образа можно назвать Аделину Патти (1843–1919), Розу Понсель (1897–1981), Ренату Тебальди (1922–2004), Марию Каллас (1923–1977), Джоан Сазерленд (1926–2010), Монсеррат Кабалье (р. 1933), Миреллу Френи (р. 1935), Терезу Стратас (р. 1938, испол-



нила Виолетту в знаменитой экранизации оперы Ф. Дзеффирелли 1982 года), Этери Гвазаву (р. 1969, экранизация оперы режиссёром Дж. Патрони Гриффи в 2000 году). Знаменитые отечественные исполнительницы партии Виолетты – Евгения Мирошниченко (1931–2009), Виктория Лукьянец (р. 1966).

Успех вердиевской «Травиаты» стал закономерным благодаря кропотливой работе самого автора над всеми составляющими спектакля. Это и выбор конкретных исполнителей, и работа с ними над каждым словом, совместный поиск понимания образа. Композитор лично уделял большое внимание декорациям, костюмам, любой, казалось бы, незначительной детали, поскольку считал, что в оперном спектакле не может быть мелочей. Дж. Верди вплотную подошёл к решению вопроса о воплощении на сцене не оперы, как этот жанр тогда традиционно понимали, а музыкальной драмы. Верди вводит в работу над спектаклем должность режиссёра, роль которого, как и дирижёра – подчинить все факторы спектакля единой художественной задаче, продиктованной музыкой. Кроме того, третьим лицом, создающим спектакль, должен быть художник-сценограф. Таким образом, Дж. Верди стал представителем новой композиторской формации, ему чужды укоренившиеся традиции «легковесных» либретто уходящей эпохи бельканто.

Второй этап – рассмотрение содержания оперы в комплексе с анализом её музыкально-тематического материала и выразительных средств голоса, в частности, взаимосвязей фактурных особенностей сочинения и его гармонического языка – его красочности, сложности – с развитием сюжета и музыкальной драматургии произведения.

Поскольку вся музыкальная драматургия содержится в партитуре оперы, необходимо тщательное изучение не только своей вокальной партии, а и всей партитуры. Гениальный певец-актёр Ф. И. Шаляпин в книге «Маска и душа» так высказывается о работе над образом: «Ясно, что мне надо познакомиться с лицом, которое мне придётся изображать на сцене. Я читаю партитуру и спрашиваю себя: что это за человек? Хороший или дурной, добрый или злой, умный, глупый, честный, хитрюга? Или сложная смесь всего этого? Но чтобы понять



правильность выбора, я должен выучить не только свою роль – все роли до единой <...> реплику хориста, и ту нужно выучить» [6, с. 92].

Возвращаясь к «Травиате», следует отметить, что она создана Дж. Верди как лирико-психологическая драма. Начиная с первых тактов увертюры, композитор передаёт болезненное состояние главной героини, но не только физическое, но и душевное. Однако по мере развития глубокая печаль, тоска сменяется внезапно вспыхнувшей любовью, которая «перекрывает» бесконечную скорбь.

В первом акте прослеживается основная тема увертюры: несмотря на безудержное веселье, царящее в особняке парижской куртизанки Виолетты Валери, во всём ощущается «налёт» смерти. Любовь и отчаяние – главное содержание знаменитой сцены, начинающейся фразой «E strano, ah forse lui». Это слова сомнения, ведь ей, жрице любви, «травиате» (*la traviata* – «падшая», «заблудшая», от итал. глагола *traviare* – сбивать(ся) с пути), истинное чувство любви было неведомо. И вдруг, после знакомства с Альфредо, на неё буквально обрушивается «лавина» счастья, заполняющего всю душу. Эмоциональное состояние героини постоянно меняется: с одной стороны, ей хочется любить и быть любимой, но, с другой, она неизлечимо больна, поэтому возникает вопрос: стоит ли пережить краткий, но упоительный миг блаженства? Дж. Верди придаёт первой части арии Виолетты элегический настрой («Не ты ли мне...», *f-moll*), достигаемый за счёт плавной вальсообразной мелодии, динамики *pp*, сдержанного аккомпанемента.

Во второй части арии Виолетта пытается убедить себя в том, что свобода – вот настоящее счастье («*Sempre libera*», *As-dur*). Дж. Верди создаёт музыку этого эпизода нарочито игривой и беззаботной, но в то же время из глубины сцены доносится страстное любовное признание Альфредо. Такой драматургический приём, использованный композитором – на первом плане Виолетта, её монолог, пронизанный «искусственными» трелями, и на втором – Альфредо, призывающий к любви, – служит для того, чтобы подчеркнуть нервное состояние героини, мечущейся между зовом сердца и неприятием истинного чувства разумом. Конец первого действия – это торжество божественной сущности любви.



Во втором действии происходит трансформация музыкальной речи Виолетты, виртуозные рулады сменяются в её партии простыми песенными интонациями. Таким образом, композитор передаёт внутреннюю эволюцию в настроении главной героини, что наиболее ярко проявляется в сцене Виолетты и Жермона и в последующем эпизоде прощального письма. Душевная боль и отчаяние достигают кульминации в конце 2 действия, в сцене объяснения Виолетты с Альфредо («Ах, Альфред мой! Я так люблю тебя»).

Третье действие начинается небольшим оркестровым вступлением, где звучит тема умирающей Виолетты из оркестровой прелюдии к I действию, только в более напряжённом *c-moll*.

Знаменитая ария главной героини «Addio del passato» («Простите вы навеки, о счастье мечтанья») – прощание с жизнью и таким недолговечным счастьем. Для передачи болезненного изнеможения героини композитор использует акценты на слабых долях и длительные паузы, вызывающие ассоциации с затруднённым дыханием. Судьба Виолетты предрешена, но как радостное мгновение, как кратковременное отступление трагического конца воспринимается дуэт возлюбленных «Покинем край мы». Однако мечтательная и светлая музыка сменяется хоральными аккордами в оstinatном ритме на *pppp*, характерными признаками траурного марша. В финале, словно эхо былого счастья, возвращается тема любви, исполняемая струнной группой.

Третий этап – это вокальный анализ. Определяется диапазон вокальной партии, тесситурные условия, степень вокальной сложности. Проблема исполнения партии Виолетты заключается в том, что она написана в лирико-драматическом ключе, и для её исполнения недостаточно иметь только красивый голос большого диапазона. Невозможно исполнять партию Виолетты Валери без выносливого голосового аппарата. Яркий пример – знаменитая сольная сцена Виолетты из первого действия – более десяти минут непрерывного пения; да и в целом, «Травиата» – опера, где партия главной героини по продолжительности звучания превосходит партии всех остальных персонажей. Кроме того, исполнительнице необходимо иметь хорошую певческую подготовку, позволяющую легко справляться со многими вокальными сложностями, которые ещё более усугубляются тем, что



многие сопрано, исполняющие партию Виолетты, выводя колоратуры, доходят до верхнего «до», не предусмотренного Дж. Верди. Традиционно, как в эпоху Барокко, исполнитель вторгается в замысел композитора в угоду демонстрации своей виртуозности, разрушая тем самым общий замысел.

В целом, партия Виолетты Валери предполагает певицу особого типа, обладающую неординарной физической и психологической устойчивостью.

И, наконец, **четвёртый этап** – исполнительский анализ, который происходит при совместной работе с дирижёром и режиссёром. На данном уровне партия уже должна быть выучена, но не только технически; у исполнительницы должна быть готова и собственная концепция трактовки образа. Совместная работа с постановщиками спектакля приводит к окончательному видению роли. В результате споров и дискуссий о том, как этот образ представляли раньше создатели произведения и как он воспринимается на современном этапе, каким он должен быть в данной постановке, все приходят к общему консенсусу. С этого момента солистка уже чётко представляет поставленные перед ней художественные задачи и приступает к их осуществлению. Подтверждение сказанному вновь находим у А. М. Пазовского: «Работа с дирижёром над партией – это не урок по разучиванию нот, а процесс воплощения идей и мыслей композитора в живой, полнокровный, звучащий образ посредством выразительного, осмысленного, действенного пения» [1, с. 354].

Одно из главных средств выразительности в опере – голос, с помощью интонации голоса передаётся эмоционально-образное содержание произведения. Однако музыкальная интонация уже дана композитором, и певице остаётся лишь «вдохнуть жизнь» в исполняемый образ, то есть прочувствовать эмоционально-смысловую интонацию автора музыки, «пропустить» её через своё видение персонажа и воплотить на сцене. Характеру персонажа должна быть подчинена и тембральная краска голоса певицы. Подсказка правильного решения кроется в музыкальной драматургии оперы. Поэтому великий К. С. Станиславский утверждал, что «...ошибаются те певцы, которые во время интродукции к арии прочищают себе нос или горло для



предстоящего пения, вместо того, чтобы переживать и выявлять то, что говорит музыка. С первого звука вступления они вместе с оркестром уже участвуют в коллективном творчестве оперы» [3, с. 404].

Безусловно, в опере доминирует музыка, но сценическая часть спектакля – это проекция звуков в пластике, поэтому режиссёрское видение очень весомо в целостном восприятии музыкальной постановки. Основная задача режиссёра – понять главную авторскую идею и найти квинтэссенцию всего спектакля. В репетиционном процессе идёт интенсивный поиск характеров персонажей, анализ их психики, логики поступков, то есть режиссёр помогает певцу-актёру найти сценическое воплощение роли, так же как дирижёр – звуковое. Главная же задача исполнительницы – используя все доступные вокально-пластические средства, максимально перевоплотиться в художественный персонаж.

Образ Виолетты Валери представляет немалую сложность в интерпретационном аспекте, поэтому певица должна обладать актёрским даром, владеть мастерством передачи тончайших психологических нюансов, поскольку состояние главной героини – это калейдоскоп чувств и эмоций.

Выводы. Процесс перевоплощения в сценический образ рассмотрен на примере партии Виолетты Валери из оперы Дж. Верди «Травиата». Это сочинение итальянского композитора предвосхитило возможности исполнительского мастерства XX–XXI веков с его комплексным подходом к решению интерпретационной проблематики. Тема «маленького» человека, изгоя общества, нашла гениальное воплощение в великом творении итальянского Мастера.

Подготовка к созданию сценического образа в опере содержит четыре основных этапа: 1) ознакомительный – изучение истории создания сочинения, первоисточников либретто, стилевых особенностей эпохи в целом и творчества композитора в частности; 2) анализ взаимосвязей содержания оперы с особенностями её музыкально-тематического материала и выразительными средствами голоса; 3) анализ вокальной партии (диапазон, тесситурные условия, степень технической сложности); 4) исполнительский анализ, который происходит при совместной работе с дирижёром и режиссёром.



Для певца-актёра конечная цель работы над ролью – создание достоверного образа художественного героя. Дар перевоплощения – это способность вокалиста «подключать» все элементы исполнительского мастерства для «сотворения» на театральной сцене образа живого человека с его духовной жизнью и особенностями характера. Работа над совершенствованием такой способности продолжается на каждом спектакле, поскольку творчество – это бесконечный процесс.

В перспективе исследований в этом направлении – анализ выразительных средств и принципов создания сценического образа в жанре оперы с целью применения их при обучении молодых вокалистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пазовский А. Записки дирижера. М. : Музыка, 1966. 562 с.
2. Помпеева А. Опера как жанрово-стилевой комплекс. Оперный «тип творчества». Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2013. № 2. С. 60–63.
3. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М. : Искусство, 1980. 430 с.
4. Тан Чжанчен. Специфіка трактовки басу в опері XVII–XIX століть: між амплуа та характером : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 18 с.
5. Чжан Кай. Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства ; Одеська нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 18 с.
6. Шаляпин Ф. И. Маска и душа: Мои сорок лет на театрах. М. : Московский рабочий, 1989. 384 с.
7. Benoist A. Essais de critique dramatique: George Sand, Musset, Feuillet, Augier, Dumas fils. Paris : Librairie Hachette et Cie, 1898. 387 p.
8. Doumic R. Portraits d'écrivains. Paris : Librairie Paul Delaplane, 1892. 331 p.
9. Sabourin L. Dumas fils et ses actrices. Correspondance et théâtre : actes du colloque de Brest 31 mars – 1er avril 2011 / textes réunis et présentés par Jean-Marc Novasse. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012. P. 125–148.



REFERENCES

1. Pazovskij A. (1966). Zapiski dirizhera [Notes of the conductor]. Moscow : Muzyka, 562.
2. Pompeeveva A. (2013). Opera kak zhanrovo-stilevoj kompleks. Opernyj «tip tvorchestva» [Opera as a genre-stylistic complex. The operatic “type of creativity”]. Tradicii ta novacii u vishchij arhitekturno-hudozhnij osviti [Traditions and innovations in higher architectural and artistic education]. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Design and Arts. № 2. 60–63.
3. Stanislavskij K. S. (1980). Moya zhizn' v iskusstve [My life in art]. Moscow : Iskustvo, 430.
4. Tan Chzhanchen (2017). Specifika traktovki basu v operi XVII–XIX stolit': mizh amplua ta harakterom [Specificity of bass interpretation in the opera of the XVII–XIX centuries: between a role specialization and character] : avtoref. dis. ... kand. mistectvoznnavstva [Ph. D. thesis]. Kharkiv. 18 p.
5. Chzhan Kaj (2017). Suchasnyj opernyj teatr yak hudozhnye yavishche ta kategoriya muzikoznavchogo diskursu [Modern opera house as an art phenomenon and category of musicology discourse] : avtoref. dis. ... kand. mistets-tvoznnavstva [Ph. D. thesis]. Odessa : Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova. 18 p.
6. Shalyapin F. I. (1989). Maska i dusha: Moi sorok let na teatrah [Mask and Soul: my forty years in theaters]. Moscow : Moskovskij rabochij, 384 p.
7. Benoist A. (1898). Essais de critique dramatique: George Sand, Musset, Feuillet, Augier, Dumas fils [Essays of Dramatic Criticism: George Sand, Musset, Feuillet, Augier, Dumas Jr.]. Paris : Librairie Hachette et Cie. 387 p. [in French].
8. Doumic R. (1892). Portraits d'écrivaines [Portraits of writers]. Paris : Librairie Paul Delaplane. 331 p. [in French].
9. Sabourin L. (2012). Dumas fils et ses actrices [Dumas son and his actresses]. Correspondance et théâtre : actes du colloque de Brest 31 mars – 1er avril 2011 / textes réunis et présentés par Jean-Marc Hovasse [Correspondence and theater: proceedings of the Brest conference March 31 – April 1, 2011 / texts gathered and presented by Jean-Marc Hovasse]. Rennes : Presses universitaires de Rennes. P. 125–148. [in French].



УДК 78.01 : 784.3

ORCID ID : 978335018@qq.com

Лю НинХарьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского**Исполнительская рефлексия как творческий диалог
певца и композитора (на материале вокальной поэмы
Г. Свиридова «Отчалившая Русь»)****АННОТАЦИЯ**

Лю Нин. Исполнительская рефлексия как творческий диалог певца и композитора (на материале вокальной поэмы «Отчалившая Русь» Г. Свиридова) ■ В статье охарактеризованы композиционно-драматургические особенности поэмы, играющие для певца стратегическую роль в понимании авторской концепции произведения. Анализ творческого диалога певца и композитора в вокальной поэме «Отчалившая Русь» Г. Свиридова выявил отличия в понимании исполнителями концепции произведения. Если В. Пьявко создал оперно-драматическую версию, Е. Образцова усилила лирико-психологическую рефлексию (за счет гендерного фактора – интерпретации традиционно мужского образа Поэта), то Д. Хворостовский в дуэте с М. Аркадьевым (фортепиано) предложили режиссёрское решение сочинения благодаря идеальному синтезу его субъективного и объективного планов. Как результат, принцип романтического двоемирия уступает место синергии (в значении «духовное соработничество»). Особо отмечена роль семантики тональных планов, также участвующей в технологии исполнительской рефлексии, направленной на понимание искусства как общения, а вокального произведения – как синергии певца и композитора.

■ **Ключевые слова:** вокальная поэма, исполнительская рефлексия, авторская концепция, художественная синергия, режиссёрская версия, тональная семантика, тембр.

АНОТАЦІЯ

Лю Нін. Виконавська рефлексія як творчий діалог співака та композитора (на матеріалі вокальної поеми «Русь, що відчалила» Г. Свиридова)



ридова) ■ У статті охарактеризовані композиційно-драматургічні особливості поеми, що мають для співака ключове значення у розумінні авторської концепції твору. Аналіз творчого діалогу співака та композитора (на матеріалі вокальної поеми «Русь, що відчалила» Г. Свиридова) виявив розбіжності в розумінні концепції твору виконавцями. Якщо В. Пьявко створив оперно-драматичну версію, а О. Образцова посилила лірико-психологічну рефлексію (за рахунок гендерного чинника при творенні чоловічого образу Поета), то Д. Хворостовський разом з Михайлом Аркадьєвим (фортепіано) запропонували режисерську корективку авторської концепції твору, завдяки віднайденому ідеальному синтезу суб'єктивного та об'єктивного планів його буття. Як наслідок, замість принципу романтичного двосвіття виникає синергія (у значенні «духовна співпраця»). Окремо розглянуто роль семантики тональних планів, теж задіяної у технології виконавської рефлексії, скерованої на розуміння мистецтва як спілкування, а вокального твору – як синергії співака і композитора.

■ **Ключові слова:** вокальна поема, виконавська рефлексія, авторська концепція, мистецька синергія, режисерська версія, тональна семантика, тембр.

ABSTRACT

Liu Ning ■ Performer's reflection as a dialogue between a singer and a composer (based on the vocal poem "Rus' that sailed away" by G. Sviridov)

Background. Revealing of facets of collaboration between a singer and a composer based on compositional and dramaturgic analysis of a vocal cycle is important for creation of an interpretation representing by a performer. Choice of material for researching of the problem of creative dialogue between a singer and a composer is caused by originality of the G. Sviridov's work "Rus' sailed away" as a "poem-mystery" (determined by M. Arkadiyev). Its semantic field is multivalued, that allows performers to deepen the author's text with interpretative intentions and expands existing scientific ideas about the sound world of the work.

In G. Sviridov's works the spiritual communication with a future performer acts as a driving force. Hence, attention to co-authorship as a component of a performing interpretation arises from the analysts of vocal art. For many years G. Sviridov collaborated with the outstanding singers of his era – A. Vedernikov, I. Arkhipova, E. Nesterenko, E. Obraztsova, D. Hvorostovsky. Performing of



G. Sviridov's vocal compositions is out of the traditional academic manner: the composer noted that the novelty and complexity of his music derived from the speech intonation, which should be felt and reproduced in its content layer. The composer also felt the need for a co-author, active and sensitive to meaning of musical text, which is vividly individual in his work.

Methodology. G. Sviridov's style has been researching by musicologists for many years. In the monograph by O. Aleksandrova the interpretation of A. Blok's poetic symbolism in the vocal cycle "St.-Petersburg songs" was proposed. However, the issues of specifics of performing interpretation in G. Sviridov's works have not been studied enough. Indeed, the article by V. Kusakina presents the experience of comprehension of the poem from the point of view of author's and performing remarks, however there are no aspects of timbre and tonal semantics as the most important component of G. Sviridov's vocal style. E. Ruchiyevskaya emphasized on the deeply lyrical theme in the poem, its epical style, where the images of the Yesenin's "Bible" in their musical incarnation are like a Requiem. Musicologists associations demand for additional explanations in the discourse of contemporary interpretology.

Objectives. Based on comparison of the various performing versions of the vocal poem by G. Sviridov "Rus' that sailed away", the presented article identifies facets of the creative dialogue "a singer – a composer", thus expanding scientific understanding of the author's conception of the composition.

Results. The poem "Rus' that sailed away" (the lyrics by S. Yesenin) was composed during the very short period of time in 1976–1977 under influence of the personal experience about the untimely death of his close friend, musicologist A. Sochor, the author of the first monograph on G. Sviridov's works. (The title page reads as follows "In memory of Arnold Naumovich Sochor"). Another incentive for creating the vocal poem was the composer's friendship with Vladislav Piavko (singer), the owner of the voice of tremendous power and beauty.

The composer ranked the "Rus' that sailed away" as one of the best works he created; its genre he defined as "the poem in twelve songs". The multiple valued semantics of the poem is united by the hyperbole of the main idea of renewal and transformation of Russia, embodied in Christian symbols as well as plenty of characteristic images (lyrical, tragic, genre and domestic, sacred) and their synthesis.

We should emphasize the main culmination points of dramaturgy of the cycle (№№ 6, 9, 12), that built on the principle of climbing. The tonalities' moving is



occurred from E minor to C# minor (“sharp” direction). The second section of the poem is written in C# minor. After the sudden tonality shift (on the diminished fifth, G minor in № 7 “Where are you, where are you, my father’s house...”) C# minor becomes firmly established again in № 8, where it says about finding ways: “Behind the milky hills” there is the father’s house, but “the fatal horn has already been blowing”. Therefore, just the faith may help to overcome yourself and to renew your spirit. That is the composer’s idea and its tonal decision in the first composer’s version of the opus, written for tenor and piano.

Conclusion. A comparative approach to understanding the concept of the work allowed us to reveal both similarities and differences in its interpretation. V. Piavko created opera and dramatic version of the music poem; E. Obraztsova intensified lyrical and psychological reflection of the Poet character (thanks to gender factor); D. Hvorostovsky and M. Arkadiev (piano) proposed director’s version of the musical masterpiece. We made a pointed reference to the role of the semantics of tonalities in making the creative dialogue between the singer and the composer aimed at understanding of art as communication, and vocal work as artistic whole. Thanks to synthesis of subjective and objective plans noted by us in Sviridov’s musical poem, instead of the “romantic dual world” principle, the principle of spiritual synergy (co-work) emerges – the Poet unites with the new transformed world. The Christian theme is closely intertwined with the author’s reflection on the fate of a poet and sense of life.

■ **Key words:** vocal poem, performing reflection, author’s conception, stage director’s version, artistic synergy, performing version, tonal semantics, timbre.



Постановка проблеми. Георгія Свиридова по праву можна назвати видаючимся вокальним композитором ХХ століття, оскільки в концертній практиці (наряду з хоровими сочиненнями) його геніальні твори для голосу дуже популярні і актуальні для слухача і в ХХІ столітті. Багатоletні творчі відносини зв’язували Г. Свиридова з видаючимися вокалістами його епохи – А. Ведерником, І. Архиповою, Е. Нестеренко, Е. Образцовою, Д. Хворостовським. Композитор Антон Вісков, близько співпрацював з Г. Свиридовим, дуже точно сформулював необхідні якості, якими повинен



обладать исполнитель его музыки: «... чтобы петь Свиридова, надо иметь русскую душу, русское сердце, нести в себе “трагизм русской судьбы и жизни”» [3]. Традиционная академическая манера исполнения вокальных сочинений Г. Свиридова зачастую не подходит: композитор отмечал, что новизна и сложность его музыки связаны с тем, что она идет от речевой интонации, которую надо почувствовать, освоить и суметь передать в полноте содержания. Очевидна потребность в исполнителе-соавторе, активном и чутком к смысловой нагрузке музыкального текста, которая у Г. Свиридова всегда ярко индивидуальна.

Можно утверждать, что для композитора духовная связь с будущим исполнителем служила движущим началом. Отсюда внимание аналитиков вокального искусства к творческому соавторству как условию музыкальной интерпретации. В поисках материала для исследования проблемы творческого диалога певца и композитора выбор пал на вокальную поэму «Отчалившая Русь», чье многозначное смысловое поле дополняли интересные музыканты-исполнители, которые своими интерпретаторскими интенциями углубляли звукообразный мир сочинения.

Связь с научными и практическими заданиями. Вопросы музыкальной семантики тесно связаны с пониманием стиля композитора, особенно они являются актуальными в исполнительской сфере. Вокальная поэма «Отчалившая Русь» Г. Свиридова рекомендуется для исполнения в классах концертно-камерного пения и концертмейстерского мастерства в системе высших музыкальных учебных заведений Украины.

Анализ последних публикаций по теме. В современном музикознании активно исследуется композиторский стиль Г. Свиридова. Е. Ручьевская, отмечая глубоко личную тему, поднятую композитором в процессе создания поэмы, подчеркивает её «...эпический смысл, в котором образы есенинской Библии в музыкальном воплощении могут быть поняты и в аспекте реквиема» [7, с. 98]. В монографии О. Александровой представлена интерпретация поэтической символики А. Блока в вокальном цикле «Петербургские песни» [1]. Однако вопросы вокального стиля композитора, включая специфику его исполнительской интерпретации, изучены недостаточно. В статье



В. Кусакиной хотя и предложен опыт осмысления поэмы в аспекте авторских и исполнительских ремарок [4], однако отсутствуют аспекты тембровой и тональной семантики как предмета научной рефлексии важнейших составных вокального стиля Г. Свиридова. Как объяснить различия музыковедческих прочтений? Предлагается путь обсуждения творчества с позиций исполнителя музыки, дающий дополнительный стимул развитию методологии дискурса современной интерпретологии.

Цель статьи – выявить сущность творческого диалога «певец – композитор» как парадигмы вокальной музыки на основе сравнительного анализа различных исполнительских версий вокальной поэмы «Отчалившая Русь», расширяющих представления об авторской концепции сочинения.

Изложение основного материала. Поэма «Отчалившая Русь» на стихи С. Есенина была написана в 1976–1977 годах за очень краткий срок под влиянием сильных личных переживаний по поводу безвременной кончины музыковеда А. Сохора, близкого друга, автора первой монографии о творчестве Г. Свиридова (на титульном листе – посвящение «Памяти Арнольда Наумовича Сохора»).

Ещё одним стимулом для написания вокальной поэмы послужила дружба с певцом Владиславом Пьявко, обладателем голоса потрясающей силы и красоты. «Когда слушаешь его пение, создаётся впечатление, будто прорвало плотину и оттуда хлынул мощный поток звуков, сметающий всё на своём пути <...> Он идёт откуда-то из недр разбушевавшейся стихии, и даже странно думать, что своим происхождением он обязан всего лишь человеку. Это безумие, схваченное в железные тиски разума. Ничего лишнего» [11]. В этой цитате ключевым моментом является выражение «мощный поток» как воплощение монолита человеческого голоса (его силы, тембра) и содержания музыки («ничего лишнего»). **Творческое единение голоса певца и художественного мира музыки композитора** составляет неотъемлемый атрибут вокального стиля Г. Свиридова не только в этом произведении, но и во многих других вокальных опусах. Какая же философия сокрыта в данном сочинении, и что должен передать исполнитель своему слушателю?



В основе музыкального содержания поэмы лежит авторская рефлексия о судьбе поэта и смысле жизни. Ключевой концепт жанра поэмы – философско-поэтическое размышление. С одной стороны, оно ориентирует слушателя на личность Сергея Есенина, автора поэтического текста, с другой – на обобщённый образ сына русской земли. Отсюда и христианские мотивы, неотделимые от почвенности национальной культуры, символом которой для многих был Есенин. На страницах дневниковых тетрадей Г. Свиридов детально описал свой замысел: «Первые две вещи – пейзаж и лирика. С № 3 начинается символика. № 3–4 – символическая лирика. Важный символ лошади – сказочный легендарный конь, символ поэтического творчества. № 4 – извечный путь художника, путь человека. “Отчалившая Русь” – образ России. Русь в виде летящей птицы. Россия в ее космическом полете, в образе летящего лебедя. “Симоне, Петр” – отрывок древней легенды. “Где ты, отчий дом” – картина революционных потрясений, гибель родного дома. “Там, за млечными холмами” – космическая картина; космос, в котором души предков летают в вихре космического огня. Отрывок из поэмы “Сорокоуст” (*Трубит, трубит погибельный рог!*) – явление железного гостя. Трагический монолог. Трагическое ощущение гибели патриархального крестьянского уклада. “По-осеннему...” – опять поэт. Извечность поэзии, извечность появления поэта.

“О, верю, верю, счастье есть”. “Звени, золотая Русь!” Бесконечная вера в Родину, в ее лучшие, духовные, творческие силы. Торжественный гимн венчает сочинение. Вера в приобретение Родины. Две последние части сочинения носят гимнический характер. Они наполнены верой в Родину, в ее могучие, духовные, творческие силы. Широкая мелодия напева сопровождается развитой фортепианной партией, к концу сочинения достигающей грандиозного звучания в своей светлой, торжественной колокольности ...» [8, сс. 335–336].

Композитор причислял «Отчалившую Русь» к лучшим своим произведениям, а его жанр определил как «поэму в двенадцати песнях». Хотя внешне сочинение напоминает вокальный цикл, по признакам внутренней формы (интонационной драматургии) «Отчалившая Русь» – это вокальная поэма, масштабное циклическое произведение с глубоким философским смыслом. М. Аркадьев, совместно с Д. Хво-



ростовским участвовавший в создании новой редакции сочинения, определил жанр «Отчалившей Руси» как поэму-мистерию¹. С ним был согласен и композитор.

Цикл состоит из 12 частей: в соответствии с драматургическим «профилем» волны разделяется на два этапа (первый – номера 1–6; второй – 7–12). «Осень» № 1 выполняет функцию эпитафии к поэме, очень важного в смысловом отношении. Периодичность синтаксических членений в неторопливом темпе отличает спокойный темпоритм «дыхания формы», который все исполнители дополняют нарративно-эпической интонацией. Как исходная точка дальнейшей «программы» «Осень» задаёт тон последующему развитию. Особая забота композитора о первых аккордах сочинения подтверждает сказанное. После завязки развитие образов приводит к первой кульминации (№ 6 «Симон, Петр... Где ты? Приди...»), исполненной драматизма и твёрдости духа.

Вторая трагическая кульминация содержится в точке «золотого сечения» – № 9 «Трубит, трубит погибельный рог!» – призыв к действию, погибельный рог предвещает катастрофу. Символом погрязшего в крови и обмане мира является «враг с железным брюхом». На фоне колокольного набата звучит тема рока. В мелодике семантика чистой кварты (призыв) сочетается со скандированием на одном звуке. Третья кульминация-развязка осуществляется в заключительной части № 12 «О родина, счастливый и неисходный час!», характеризующая Русь обновлённую. Отразим драматургический план поэмы на схеме:

Пролог	Экспозиция	Развивающий этап	Заключение
№ 1	№№ 2–5	№№ 6–9	№№ 10–12
	Образ поэта; символ дороги	Первая кульминация (№ 6) – катастрофа личного характера. Вторая кульминация (№ 9) подготовлена образным контрастом (№ 8), символизирует апокалипсис	Прощание поэта с прошлым (№ 10) и преобразование Руси через христианскую веру (№ 11, 12)

¹ Более подробно этот жанр в творчестве Г. Свиридова исследует А. Преполяк [6].



Кульминационные «точки» выстроены по принципу восхождения. При этом тональности повышаются от *e-moll* в диззную сферу – *cis-moll*. Во втором разделе поэмы утверждается *cis-moll*, путём резкого тонального сдвига на тритон в *g-moll* (№ 7 «Где ты, где ты, отчий дом ...») и возвращения в *cis-moll* (№ 8 «Там, за Млечными холмами...»). Поиск Пути отмечен в поэтическом тексте № 8: «Там за Млечными холмами» находится отчий дом, но уже «трубит погибельный рог»; и только Вера может помочь преодолеть испытание и обновиться духом. Таков замысел композитора и тональное решение первой версии, написанной для тенора и фортепиано [см.: 9].

Смысловые доминанты поэмы выявляются путём гиперболизации христианской идеи – обновления и преображения Руси, показанной через богатство душевно-духовных состояний человека. Интерпретаторы должны учитывать эти факторы. При этом философскую глубину авторского замысла дополняют неожиданные исполнительские интенции, способные углубить понимание семантики музыки благодаря тембральным характеристикам голоса певца, особенностям его органики и всему складу его личности.

Первоначально поэма «Отчалившая Русь» была написана для тенора и фортепиано; её первыми исполнителями стали Владислав Пьявко и Аркадий Севидов. Премьера состоялась в феврале 1976 г. в Большом зале консерватории (Москва). Исполнение этого дуэта отличается хорошим ансамблем, единым эмоциональным настроением. Особенно выразительно после двух кульминаций звучит лирический номер «По-осеннему кычет сова...», наполненный элегическими тонами, щемящей тоской. (Знаменательно, что именно эта часть исполнялась «на бис»). В целом исполнение В. Пьявко отличается широтой дыхания, плакатностью штриха, монументальностью: динамическая партитура содержит градации от *mezzo voce*, *piano* и *pianissimo* до насыщенного многократного *forte* с запредельными верхними нотами.

Позже композитор сделал вторую редакцию произведения для меццо-сопрано. Премьера состоялась 25 апреля 1983 года в Москве (Большой зал консерватории) в исполнении Елены Образцовой и автора. В этой версии особенно выделяются своей проникновенной теплотой лирические образы поэмы. Тонкая нюансировка (например,



portamento на *piano* в номере 1 «Осень» и *pianissimo* в № 6 «Симоне, Пепр... Где ты? Приди...») способствует рельефному раскрытию сакральной лирики.

Третья редакция увидела свет в 1996 г. благодаря Михаилу Аркадьеву и Дмитрию Хворостовскому, которые два года подряд с огромным успехом представляли «Отчалившую Русь» не только в России, но и в странах Европы, и в США. В этом творческом союзе открыталась новая версия произведения, с правками композитора по просьбе исполнителей. Отметим факт большого уважения композитора к личности М. Аркадьева, который исполнил все произведения Г. Свиридова. Нотный текст поэмы «Отчалившая Русь» для баритона и фортепиано содержит исполнительские примечания Михаила Аркадьева [10]. В целом драматургия поэмы в своей основе опирается на принцип «образного параллелизма», характерный для вокального стиля композитора: это показ двух планов бытия (объективного, внешнего, и субъективного, внутренне сокрытого в душе героя). Мелодика поэмы характеризуется пластикой, синтезом распевности и речевой декламации, презентуя, как правило, напряжённую музыкальную мысль, в которой каждый «атом» весом и важен. От исполнителя требуется умение на почве безупречной передачи речевой интонации удерживать традицию «осмысленно-оправданной мелодии», идущую от эстетики творчества великих музыкантов-предшественников – А. Даргомыжского и М. Мусоргского.

Е. Образцова и Д. Хворостовский воссоздают рельефные поэтические образы стихотворений через темброво-динамические контрасты. Выпуклая, укрупнённая подача текста в № 1 «Осень» отражает песенный нарратив через ритмику: ударным слогам здесь соответствуют длительности вдвое больше, чем безударным. Музыкальная фразировка в исполнении этих певцов отличается широтой, гибкостью, близостью к протяжной лирической песне или былинному распеву (пейзаж «деревянной Руси», с которой тесно связан лирический герой С. Есенина).

Тональные планы трёх исполнительских версий, с одной стороны, указывают на удобство с точки зрения голосового диапазона певцов, но с другой – на смысловые изменения в драматургии произведе-



дения. Отметим сходство и различия тональных решений, представив их в виде таблицы.

№	Название песни	В. Пьявко тенор	Е. Образцова меццо- сопрано	Д. Хворостовский баритон
1	Осень	e-moll	c-moll	c-moll
2	«Я покинул родимый дом»	d-moll	c-moll	a-moll
3	«Отвори мне, страж заоблачный»	d-moll	c-moll	c-moll
4	Серебристая дорога	e-moll	cis-moll	cis-moll
5	Отчалившая Русь	D-dur	Cis-dur	C-dur
6	«Симоне, Петр... Где ты? Приди»	g-d-a	a-e-h	fis-cis-gis
7	«Где ты, где ты, отчий дом»	g-moll	fis-moll	f-moll
8	«Там, за Млечными холмами»	E-dur	D-dur	C-dur
9	«Трубит, трубит погибельный рог!»	cis-moll	cis-moll	b-moll
10	«По-осеннему ...»	gis-moll	fis-moll	f-moll
11	«О верю, верю, счастье есть!»	H-dur – gis-moll	A-dur – fis- moll	As-dur – f-moll
12	«О родина, счастливый и неисходный час!»	cis-moll	h-moll	b-moll

Во всех версиях отмечаем сохранение принципа повышения тонального к заключительному номеру цикла. Если тональный план выстроить линейно, становится наглядным поэтапное восхождение тональных центров:

Версия В. Пьявко: *e-d-d-e-D-g-g-E-cis-gis-H-cis*

Версия Е. Образцовой: *c-c-c-cis-Cis-a-fis-D-cis-fis-A-h*

Версия Д. Хворостовского: *c-a-c-cis-C-fis-f-C-b-f-As-b*

Сравнительный анализ семантики тональных планов даёт основание считать, что Г. Свиридов в своей второй редакции поэмы



не транспонировал песни автоматически (по отношению к первой редакции), но создавал новый вариант тональных связей. Очевидно, что композитор имел свои чёткие представления о «смысловой ауре» каждой отдельно взятой тональности, что было важным для него в процессе пересоздания образа для другого тембра. Эта глубинная взаимосвязь музыкально-поэтической семантики с тембром голоса предполагаемого исполнителя и тональностью обусловила разную логику драматургической направленности художественного целого.

В тональном плане всех исполнительских версий есть выдержанный тон: у тенора *ре*, у меццо-сопрано и баритона – *до*. В интерпретаторской концепции Е. Образцовой *до*-минор, звучащий в первых трёх номерах поэмы, окрашен в трагический колорит. (Для сравнения: у Д. Хворостовского и М. Аркадзева второй номер звучит в тональности *a-moll*, с элегическим оттенком). Затем бемольная сфера переходит в диезную: полутоновый сдвиг *c* – *Cis* создаёт плавный переход в «тёплый колорит» диезных тональностей, которые сохраняются на протяжении всей поэмы. Это является отличительной чертой данного драматургического решения.

В первых двух редакциях композитор сохранил тональность кульминационных частей цикла «*Симоне, Петр... Где ты? Приди*» и «*Трубит, трубит погибельный рог!*» – *cis-moll*, понизив № 5 («Отчалившая Русь») на полтона. Д. Хворостовский и М. Аркадьев в своей редакции сохранили тональность 3-й части («*Отвори мне, страж заоблачный*») в сравнении с редакцией для меццо-сопрано.

Варианты для тенора и меццо-сопрано имеют больше сходства между собой. Изменения баритональной редакции поэмы существенны и касаются трактовки темпа, нюансировки, педали, штрихов, формы в целом. По замечанию М. Аркадзева, «... изменение тональностей для баритона в чём-то изменяло также и авторскую концепцию внутренних связей в поэме. Пришлось искать новые концепционные решения, несколько по-иному решать задачу формы и проблему эмоционального потока» [2].

Драматургическое решение поэмы как мистерии в версии Д. Хворостовского во многом основано на выявлении жанровой принадлежности номеров внутри художественного целого к раз-



ным реальностям – субъективно-личностной (образ Поэта) и соборно-мистической. Например: лирическое высказывание (№№ 1, 2, 8); монолог-размышление (№№ 4–10); драматический монолог-размышление (№ 7); иносказание (№ 8); молитвенный речитатив (№№ 3, 11); сценка-диалог (№ 6, христианские мотивы); трагический монолог (№ 9, христианская тематика); хвалебная песнь (№ 5, 11); благовест (№ 12). В итоге эти разные планы реальности сведены воедино. Заметим, что соборно-мистическое начало воплощено в христианских образах, связанных с церковными жанрами (молитва, благовест, хвала). Как видим, вокальной интонации сочинения Г. Свиридова свойственна смысловая значимость каждого тона, каждой мельчайшей детали звукового образа.

А. Леман² отмечал, что композитор обладал «интеллектуальной отточенностью» и «своеобразным аристократизмом <...> замысел всегда точно воплощён», а его сочинения характеризует «безупречная сделанность» [5, с. 4]. Этой характеристике идеально соответствует исполнительская версия Д. Хворостовского и М. Аркадзева. Соавторы демонстрируют в своем исполнении поэмы «удивительный <...> слух на прекрасное», «острейший слух на любые звуко-смысловые значения, на любой, самый незначительный, “поступок” звука в общей системе произведения, слух на содержательное, целостное...» [там же]. Интерпретаторы отрефлексируют авторский замысел, сделав произведение Свиридова своей **судьбой**.

В предисловии к последней редакции «Отчалившей Руси» отмечено, что исполнительский дуэт нацелен на то, чтобы произведение звучало именно как поэма, где смысловое развитие выстроено в единую драматургическую линию [10]. Решение поставленной задачи было бы невозможно без понимания драматургии целого, складывающегося постепенно в процессе работы. Исполнительская реализация нового авторского «продукта» даёт повод ввести понятие *режиссёрского исполнительства*, которое отражает роль рефлексии исполнительского «Я» в судьбе композиторского продукта в XX веке.

² Альберт Семёнович Леман – советский и российский композитор, педагог, профессор Московской консерватории, заведующий кафедрой композиции Московской консерватории в 1971–1997 гг.



Музыкальное содержание поэмы «Отчалившая Русь» выдвигает перед вокалистами сложные задачи, как технические, так и образно-психологические. Требуется виртуозное владение голосом, поскольку задействован полный диапазон с частым использованием крайних регистров, сложной тесситуры. Крайне важен безупречный ансамбль вокальной и фортепианной партий, звучащих в паритетном союзе. Однако наиболее сложной задачей является проникновение в смысл музыки Г. Свиридова и донесение его до слушателя. Многочисленные внутренние связи – образно-эмоциональные, тематические, фактурные, тембровые – наглядно очерчены посредством ритма, мотивных перекличек, тематических предвосхищений.

Мотивные скрепления на близких и дальних расстояниях имеют конструктивное и образно-смысловое значение. Певец, придавая образам большую обобщённость, должен чувствовать «изнутри» слияние «Я» и «МЫ». Необходимо передавать эмоциональный строй текста и создавать мелодическую линию, монолитную фразу, вызывая звукообразительные ассоциации. Правильное ощущение ритма стиха способствует верной передаче ритма напева. Темпо-ритмические, артикуляционные, тембровые и динамические приёмы должны быть направлены на передачу философско-этического содержания, способствуя *концептуализации песенного жанра*.

Выводы. Сравнение трёх исполнительских версий поэмы Г. Свиридова «Отчалившая Русь» обнаруживает главное: они не искажают авторский замысел и жанровое содержание, которые остаются неизменными. Зато каждый исполнитель открывает новые смысловые грани авторской концепции, делая более рельефными тот или иной тематический мотив или линию. Благодаря своему поразительному внутреннему слуху певцы-интерпретаторы вокально-поэтической идеи «Деревянной Руси» С. Есенина – Г. Свиридова – В. Пьявко, Е. Образцова и Д. Хворостовский воплотили богатую гамму переживаний человеческой души. Отметим индивидуальные особенности исполнения, основанные на тонально-тембровом решении, с учётом манеры звукоизвлечения и отношения к свиридовской концепции.

Если исполнение В. Пьявко отличается монументальностью (образы нарочито укрупнены и драматизированы, что объясняют его



голосовые данные и оперная манера подачи звука), то Е. Образцова предлагает гендерную трактовку (персонификация Поэта от имени женщины), усиливая лирическую сущность поэзии С. Есенина. (Образ Поэта доминирует, даже объективные образы обретают субъективность через показ авторского отношения к ним).

В исполнительской концепции Д. Хворостовского преобладает режиссёрский подход к пониманию музыкальной поэмы, когда сквозное развёртывание исходных образов выявляет скрытые философско-религиозные смыслы. Сочетание тонкой детализации с масштабным охватом целого придаёт общей концепции сочинения панорамность («взгляд сверху», отсюда и определение «режиссёрская интерпретация»).

Среди прочих важнейших параметров исполнения (темпортма, артикуляции, динамики) значительная роль принадлежит семантике тональных планов. Отличия в тембровой и тональной семантике объясняют смысловые изменения, продиктованные не только регистровым потенциалом голоса исполнителей (тенора, баса, меццо-сопрано), но и музыкально-поэтической модуляцией образа: в сторону оперной драматизации (В. Пьявко), гендерно-психологической рефлексии (Е. Образцова) или художественной синергии – через показ субъективного (личного – образ Поэта) и объективного (образ мистери) – в интерпретации Д. Хворостовского – М. Аркадьева. Все три исполнительские версии органичны: каждая из них – по-своему интересна и в целом отражает новую грань исполнительской рефлексии в диалогах певца и композитора, направленной на *понимание искусства как общения, а вокального произведения – как художественной синергии певца и композитора.*

Перспектива дальнейшей разработки темы состоит в исследовании семантических связей мелоса, гармонии, тональности и тембра в других вокальных сочинениях Г. Свиридова. Изучение *вокального стиля как синтеза* мелодики, ладо-гармонии и исполнительской семантики (тембр, темпоритм, артикуляция, динамическая партитура) открывает новый *горизонт смыслопостижения* музыки великого композитора. Отдельного исследования заслуживает стиль творчества Д. Хворостовского, в частности, его исполнения поэмы Г. Свири-



дова «Петербург» для голоса и фортепиано на слова Александра Блока (1995). Сравнительный анализ исполнительских версий вокальных шедевров способствует углублению методик их изучения в дискурсе современной интерпретологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова О. Вокально-хорова творчість Г. В. Свиридова: жанрова поетика та її духовні основи : монографія. Харків : ФОП Андреев К. В., 2016. 295 с.
2. Аркадьев М. Композитор и трансценденция. *Музыкальная академия*. 1996. № 1. С. 3–4.
3. Висков А. «Любовь святая» (Свиридов, Юрлов и «юрловцы»). *Наш современник*. № 1, 2005. <http://nash-sovremennik.ru/p.php?y=2005&n=1&id=3>.
4. Кусакина В. Поэма «Отчалившая Русь»: опыт исполнительской интерпретации. *Культурная жизнь Юга России*. № 3 (41). 2011. <http://www.belcanto.ru/or-sviridov-rus.html>.
5. Леман А. Творчество Свиридова как направление. *Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва : Советский композитор, 1990. С. 4–13.*
6. Преодоляк А. Черты мистериальности в поэме Г. Свиридова для тенора и фортепиано «Отчалившая Русь». *Свиридовские чтения : «Г. В. Свиридов и пути развития современной русской музыки» : материалы V Всерос. науч.-практ. конф. Курск : ФГУ «Курский ЦНТИ», 2009. С. 47–53.*
7. Ручьевская Е. Поэма «Отчалившая Русь» в контексте авторского стиля Свиридова. *Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва : Советский композитор, 1990. С. 92–123.*
8. Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост. А. С. Белоненко. М. : Молодая гвардия, 2002. 798 с.
9. Свиридов Г. Отчалившая Русь. Поэма на слова Сергея Есенина для тенора в сопровождении фортепиано. Москва : Музыка, 1979. 48 с.
10. Свиридов Г. Отчалившая Русь. Поэма на слова Сергея Есенина для баритона в сопровождении фортепиано. Москва : Музыка, 1996. 52 с.
11. Хачатурова Н. Открыть публике новое. *Советская музыка*. 1982. № 9. С. 62.



REFERENCES

1. Aleksandrova O. (2016). Vokal'no-khorova tvorchist' G.V. Svyrydova: zhanrova poetyka ta yiyi dukhovni osnovy [Vocal and Choral Style of G. Sviridov: genre poetics and its spiritual foundations]. Kharkiv : FOP Andreev K. V. 295.
2. Arkadiev M. (1996). Kompozitor i transtsendentsiya [Composer and transcendence]. Music Academy. 1. 3–4.
3. Viskov A. (2005). “Lyubov svyataya” (Sviridov, Yurlov i “yurlovtsy”) [“Holy Love” (Sviridov, Yurlov and “yurlovtsy”)]. Nash sovremennik. 1. URL: <http://nash-sovremennik.ru/p.php?y=2005&n=1&id=3>.
4. Kusakina V. (2011). Poema “Otchalivshaya Rus”: opyt ispolnitelskoy interpretatsii [Poem “Rus’ that sailed away”: the experience of performing interpretation]. Cultural life of the South of Russia, 3 (41). URL: <http://www.belcanto.ru/or-sviridov-rus.html>.
5. Leman A. (1990) Tvorchestvo Sviridova kak napravlenie [Sviridov’s creative works as a direction]. G. Sviridov’s musical world. 4–13.
6. Predolyak A. (2009). Cherty misterialnosti v poeme G. Sviridova dlya tenora i fortepiano “Rus’ that sailed away” [Features of mystery in G. Sviridov’s poem for tenor and piano “Rus’ that sailed away”]. Sviridov readings: “G. V. Sviridov and ways of development of modern Russian music”. 5. 47–53.
7. Ruchievskaya E. (1990). Poema “Otchalivshaya Rus” v kontekste avtorskogo stilya Sviridova [“Rus’ that sailed away” within context of Sviridov’s style]. G. Sviridov’s musical world. 92–123.
8. Sviridov G. V. (2002). Muzyka kak sudba [Music as fate]. Moscow : Molodaya gvardiya. 798.
9. Sviridov G. (1979). Rus’ that sailed away. Poem for tenor and piano (lyrics by S. Yesenin). Moscow : Muzyka. 48.
10. Sviridov G. (1996). Rus’ that sailed away. Poem for baritone and piano (lyrics by S. Yesenin). Moscow : Muzyka. 52.
11. Khachaturova N. (1982). Otkryt publike novoe [Open to the public new]. Soviet music. 9. 62.



Про авторів

Грінюк Тетяна Леонідівна – заслужена артистка України, доцент кафедри сценічної мови Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, актриса Харківського державного академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка.

Енська Олена Юріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Зуєв Сергій Павлович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Льонин – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Мовчан Віра Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри історії та теорії музики Харківської державної академії культури.

Панасюк Валерій Юрійович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії, образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Савченко Ганна Сергіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Сердюк Олександр Віталійович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Харківського національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого.

Старикова Олена Петрівна – заслужена артистка України, доцент кафедри сольного співу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Щукіна Юлія Петрівна – старший викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



Янко Юрій Володимирович – доцент кафедри оркестрових духових інструментів і оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, директор і головний диригент Харківської обласної філармонії.



Об авторах

Гриник Татьяна Леонидовна – заслуженная артистка Украины, доцент кафедры сценической речи Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, актриса Харьковского государственного академического драматического театра имени Т. Г. Шевченко.

Зуев Сергей Павлович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-инструментального исполнительства Сумского государственного педагогического университета имени А. С. Макаренко.

Лю Нин – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Мовчан Вера Александровна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории и теории музыки Харьковской государственной академии культуры.

Панасюк Валерий Юрьевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии, изобразительного искусства, теории, истории музыки и художественной культуры Сумского государственного педагогического университета имени А. С. Макаренко.

Савченко Анна Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции и инструментовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Сердюк Александр Витальевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии Харьковского национального юридического университета имени Ярослава Мудрого.

Старикова Елена Петровна – заслуженная артистка Украины, доцент кафедры сольного пения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Щукина Юлия Петровна – старший преподаватель кафедры театроведения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Энская Елена Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографии, изобразительного искусства, теории, истории музыки и художественной культуры Сумского государственного педагогического университета имени А. С. Макаренко.



Янко Юрий Владимирович – доцент кафедры оркестровых духовых инструментов и оперно-симфонического дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, директор и главный дирижёр Харьковской областной филармонии.



About authors

Enska Olena Yuriyivna – Ph. D. in Art History, an Associate Professor of the Department of Fine Arts, Theory and History of Music and Artistic Culture at Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.

Grinik Tetiana Leonidivna – Honored Artist of Ukraine, an Associate Professor of the Department of Scenic Speech at Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, an actress of Kharkiv State Academical Ukrainian Drama Theatre named after T. G. Shevchenko.

Liu Ning – postgraduate student at the Interpretology and Music Analysis Department of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

Movchan Vira Olexandrivna – Ph. D. in Art history, senior lecturer of the Department of History and Theory of Music at Kharkiv State Academy of Culture.

Panasiyuk Valeriy Yuriyovych – Ph. D. in Art History, an Associate Professor of the Department of Fine Arts, Theory and History of Music and Artistic Culture at Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.

Savchenko Hanna Serhiyivna – Ph. D. in Art History, an Associate Professor of the Department of Composition and Orchestration at Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Serdiyuk Olexandr Vitaliyovych – Ph. D. in Art History, an Associate Professor of the Department of Cultural Studies at Kharkiv National Law University named after Yaroslav the Wise.

Starykova Olena Petrivna – Honored Artist of Ukraine, an Associate Professor of the Solo Singing Department at Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Shchukina Yuliya Petrivna – senior lecturer of the Department of Theater Studies at Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

Yanko Yuriy Volodymyrovych – an Associate Professor of the Department of Choral Conducting, Orchestra Wind Instruments and Opera-Symphonic Conducting at Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky; Director and Chief Conductor at Kharkiv Philharmonic Society.

Zuiev Serhiy Pavlovych – Ph. D. in Art History, an Associate Professor of the Department of Musical-Instrumental Performance at Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Затверджено рішенням Атестаційної комісії МОН України
від 22.12.2016, наказ № 1609,
як наукове видання для публікації основного змісту дисертацій на здобуття
наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальністю «мистецтвознавство».

Виходить з 1998 року.

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА – XII

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – І. С. Драч, д-р мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

Технічні редактори – Л. В. Русакова,
Я. О. Сердюк, канд. мистецтвознавства

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 16.07.2018 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 10,4. Обл. вид. 10,6
Зам. № ЕП-10/10/2-18. Наклад 300 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60.*