

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ та ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ

імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДУ ВЕЙ

УДК 78.01/.03 + 784/785.7

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПОЕТИКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ В
КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ
СТОЛІТТЯ (на прикладі камерно-вокальних творів С. Слонімського)**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня *кандидата мистецтвознавства*
(доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Ду Вей

**Науковий керівник –
ФІЛАНОВА ОЛЬГА ОЛЕКСАНДРІВНА
кандидат мистецтвознавства, в.о. професора**

ОДЕСА – 2021

ЗМІСТ:

АНОТАЦІЇ	2
ВСТУП.....	15
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНИХ ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИХ ПАРАМЕТРІВ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ	
1.1. Дискурсивні засади вивчення поняття поезики як музикознавчої категорії.....	21
1.2. Принципи циклічної побудови та художні умови циклізації у камерно-вокальній творчості	48
1.3. Взаємодія слова та музики як основа композиційної побудови камерно-вокального циклу: до проблеми художнього змісту.....	70
Висновки до Розділу 1.....	91
РОЗДІЛ 2. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ С. СЛОНІМСЬКОГО ЯК ЦІЛІСНА ХУДОЖНЯ СЕМІОСФЕРА	
2.1. Взаємообумовленість вербальної та музичної семантики в камерно-вокальній творчості С. Слонімського.....	93
2.2. Поетичне слово О. Блока у камерно-вокальній творчості С. Слонімського: до явища «петербурзького тексту».....	122
2.3. Художньо-образна семантика «Шести романсів на вірші А. Ахматової» та «Десяти віршів Анни Ахматової» як втілення авторської моделі камерно-вокального циклу.....	140
Висновки до Розділу 2.....	165

ВИСНОВКИ	169
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	172
ДОДАТОК А	189

АНОТАЦІЯ

Ду Вей. Поетика камерно-вокального циклу в композиторській творчості другої половини ХХ століття (на прикладі камерно-вокальних творів С. Слоніmsького). – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.

У музичній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття творчість Сергія Слоніmsького займає особливе місце. Починаючи з 60-х років минулого століття і аж до останніх років життя композитор створював художні тексти, які по праву зайняли місце серед видатних творів сучасності. Найбільшу увагу привертають неповторна музична мова композитора і особливі композиційно-технологічні прийоми, що дозволяють виділяти стиль композитора як унікальне явище в сучасній музичній культурі.

Внутрішня природа творчої особистості С. Слоніmsького, яскрава самобутність і індивідуальність його музичної мови, з одного боку, відкрили принципово нові можливості для еволюції сучасного музичного мистецтва, з іншого – стали сполучною ланкою між сучасними музично-естетичними традиціями і художньо-стильовими принципами минулого. При розгляді творчості С. Слоніmsького, у всьому його жанровому різноманітті, очевидним стає, що, в цілому, воно є складною, розгалуженою, багаторівневою, і, одночасно, цілісною системою. Опора композиторського методу С. Слоніmsького на внутрішню логіку і структурно-композиційні принципи творчості своїх великих попередників зумовлює певні закономірності внутрішньої організації музично-мовної системи його творів.

У камерно-вокальній творчості, з моменту її зародження та формування принципів функціонування, взаємозв'язок вербального і музичного рівнів постає визначальним фактором у становленні стильового вигляду і

стилістичних прийомів даного напрямку. Характерна для камерно-вокальної музики стильова рухливість є результатом постійної динамічної взаємодії двох утворюючих начал – типологічного, що виражає тяжіння до формування жанрових моделей і загальних принципів функціонування, і індивідуалізованого, в якому проявляється тяжіння до висловлення особистісних переживань і почуттів. Зазначені начала є визначальними у виборі художніх, драматургічних і мовних засобів, що дозволяє вибудовувати образну структуру камерно-вокальних творів як художню цілісність й взаємозумовленість вербальної і музичної семантики. Ці та деякі інші аспекти вивчення камерно-вокальної творчості все ще залишаються одним з найбільш важливих завдань сучасного музикознавства, адже низка питань, пов'язаних з взаємопроникненням і контамінацією вербальних і музичних словесних комплексів, що дозволяють виявляти складну видову природу лірики як прагнення відобразити світ почуттів і переживань, все ще до кінця не висвітлена. Унікальне художньо-сміслові цілі й семантичний зміст камерно-вокальної творчості провокує увагу до нього з боку дослідників-музикознавців та більш широкого кола гуманітаріїв.

Мета роботи – виявити характерні властивості поезики камерно-вокальних циклів С. Слонімського як специфічної цілісної системи характерних стильових ознак та художніх прийомів.

Дисертація присвячена розгляду характерних властивостей поезики камерно-вокальних циклів С. Слонімського як специфічної цілісної системи характерних ознак та художніх прийомів. У зв'язку з цим розглядається поняття поезики у дискурсивному колі естетичних, літературознавчих та музикознавчих досліджень, що дозволяє вивчати музичну поезику як системну цілісність засобів вираження у художньому творі в її проекції на композиторську творчість. Досліджуються принципи циклічної побудови та художні умови циклізації у камерно-вокальній творчості у взаємообумовленості та взаємозалежності з явищем «сюжетності» в музиці.

Визначаються теоретично-концепційні засади, загальна логіка та художньо-змістові принципи взаємодії слова та музики як основи композиційної побудови камерно-вокального циклу. Це дозволяє простежувати характерні властивості поезики камерно-вокальних циклів С. Слонімського як специфічної цілісної системи характерних ознак та художніх прийомів.

Важливою передумовою розуміння підходу С. Слонімського до явища мелодизму є прагнення зіставляти виразні можливості мелодії з характерною інтонаційною виразністю людської мови. Композитор неодноразово висловлював стурбованість тотальним засиллям знеособлених виразів і стереотипних фраз, які роблять мовну інтонаційність позбавленою своєї індивідуальності та унікальності. Крім відсутності унікальності і індивідуальності в подібних виразах, композитор підкреслював ще один надзвичайно важливий аспект проблеми – ці вирази і короткі висловлювання абсолютно неможливо співати, адже «вони абсолютно неспівучі» (С. Слонімський). Краса та естетична вагомість поетичного слова, його художня досконалість мали для композитора надзвичайне значення, тому творчість А. Ахматової стає для нього джерелом натхнення а сама поетеса – постійним «співрозмовником» композитора.

Досліджується художньо-образна семантика «Шести романсів на вірші А. Ахматової» та «Десяти віршів Анни Ахматової» як втілення авторської моделі камерно-вокального циклу. Краса та естетична вагомість поетичного слова, його художня досконалість мала для композитора надзвичайне значення, тому творчість А. Ахматової стає для нього джерелом натхнення, а сама поетеса – постійним співрозмовником композитора.

Дослідження складної семантичної побудови камерно-вокальних творів С. Слонімського дозволяє розкривати механізми взаємодії музичної і поетичної систем, заснованої на протиставленні елементів різних композиційних рівнів. Було встановлено, що творча співдружність

композитора і авторів літературних першоджерел пов'язана з процесами активного стильового обміну і перетворення. Обираючи як поетичну першооснову твори, що орієнтовані на різні авторські стилі й культурні традиції, С. Слонімський занурюється в невичерпні смислові глибини, чуйно осягає всю повноту їх естетики та філософії, сприймає їх певний «камертон», творчий імпульс, що породжує художній світ камерно-вокального циклу. Так здійснюється справжнє взаємовтілення музики й слова, свого роду вбудовування однієї мовної системи в іншу.

Обов'язковою умовою існування жанрової сфери камерно-вокальної музики стає взаємовідношення і постійна діалогічна взаємодія двох семіотичних систем – слова і музики. Незважаючи на безліч складових, що об'єднують ці дві системи, все ж мова йде про самостійні явища, що мають власну унікальну специфіку й потужний художній потенціал. У камерно-вокальній творчості вербальна і музична семіотичні системи виявляються об'єднаними загальним художнім завданням, що стає основою для формування принципів їх взаємодії та формування комплексу стилістичних параметрів, що дозволяють втілитися образно-смислового змісту.

Художній синтез словесного і музичного рівнів в камерно-вокальній музиці, в цілому, і в творчості С. Слонімського, зокрема, в першу чергу ґрунтується на двох найважливіших особливостях – з одного боку, на принциповій близькості музичної і вербальної мовних систем і на родинному зв'язку принципів організації процесу інтонування в них, з іншого – на відмінності в можливостях передачі художньо-образної і змістовної складових, що мають принципово відмінну природу.

Індивідуальною прерогативою для С. Слонімського, що суттєво відрізняло його від багатьох інших його сучасників, стає проникнення внутрішніх законів класичного мислення в організацію власної музичної системи і злиття їх в єдине ціле. Про це свідчить значний вплив функціональності і акордових структур, типових для мажоро-мінорної

системи, квадратності та періодичності, характер тонально-гармонійного руху, що викликає асоціації з певними розділами класичних форм, а також гомофонно-гармонійні фактурні рішення. Все це проникає як в камерно-вокальні цикли, орієнтовані на традиційні, «класичні» взірці, так і у твори з тяжінням до суттєвого оновлення принципів драматургічної та структурно-композиційної побудови, з авторизованими музично-мовними засобами.

Мелодизм С. Слоніmsького, пов'язаний з інтонаційним змістом музики, можна розглядати як найбільш природний для композитора спосіб вираження музичної думки. Для композиторської поетики С. Слоніmsького характерний синтетичний тип мелодики, узагальнюючий актуальні і найбільш художньо значущі, в тому числі і в інтонаційній сфері, тенденції композиторської творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Самобутність і надзвичайна «свіжість» музичної мови С. Слоніmsького є наслідком його прихильності до таких різномірних жанрово-стильових явищ, як фольклор, древній епос, монодія, середньовічно-ренесансна модальність, з яких композитор черпав свої ідеї протягом всієї творчої біографії. Тяжіння до вокальної інтонаційності, яка трактується як необхідна якість, основа принципу тематизму і характерна особливість всієї системи музично-мовних засобів, показова не лише для камерно-вокальних, оперних, але і для інструментальних творів композитора.

Отже, ключем до розуміння своєрідності новаторства С. Слоніmsького є встановлення властивого його музиці поєднання абсолютно сучасних засобів мови (складного звукоряду, гостро дисонантних вертикальних комплексів тощо.) з традиційним тлумаченням жанрових ознак камерно-вокального циклу. Також у камерно-вокальній творчості композитора в деяких випадках з'являються несподівані інтонаційні «повороти» в лінії голосу та рішення ритмічної організації твору – від добре знайомих класичних синтаксичних структур до значно трансформованих угруповань, що суттєво оновлює звичну звукову ситуацію. Асоціації з класичними

принципами можна відчувати не тільки в аспекті композиційних структур, синтаксису, елементів музичного мовлення, а й в еволюції авторського стилю, що можна спостерігати з початку 90-х років.

Пошук власної музичної мови з усіма обов'язковими мовними складовими – від орфографії, фонології, лексикології до морфології, синтаксису і семантики – є одним з найбільш важливих творчих завдань С. Слонімського, яке йому вдається вдало вирішувати. Будь-який музично-словесний текст, створений композитором, виявляє надзвичайно важливу особливість – потенційну відкритість і тяжіння до встановлення інтертекстуальних зв'язків з іншими авторськими творами, що дозволяє розглядати творчість композитора як єдиний метатекст.

Ключові слова: камерно-вокальний цикл, камерно-вокальний стиль, поетика камерно-вокального циклу, циклізація, цілісність, художній зміст, художня семіосфера, музичний та словесний топоси, «петербурзький текст».

ANNOTATION

Du Wei. Poetics of the chamber and vocal cycle in the compositional work of the second half of the XX century (on the example of chamber and vocal compositions of S. Slonimsky). – Manuscript.

Dissertation paper for the degree of Candidate of Arts (Doctor of Philosophy) in specialty 17.00.03 «Musical Art». Odessa National A.V. Nezdanova Academy of Music. Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2021.

In the musical culture of the second half of XX – early XXI century, the work of Sergei Slonimsky takes a special place. From the 60s of the last century until the last years of his life, the composer created artistic texts, which rightfully took a place among the outstanding compositions of our time. The unique musical language of the composer and special compositional and technological receptions

which allow to allocate style of the composer as the unique phenomenon in modern musical culture attract the greatest attention.

The inner nature of S. Slonimsky's creative personality, bright originality and individuality of his musical language, on the one hand, opened fundamentally new opportunities for the evolution of modern musical art, on the other – became a link between modern musical and aesthetic traditions and artistic and stylistic principles of the past. When considering the work of S. Slonimsky, in all its genre diversity, it becomes obvious that, in general, it is a complex, branched, multilevel, and, at the same time, holistic system. The reliance of S. Slonimsky's compositional method on the internal logic and structural and compositional principles of creativity of his great predecessors determines certain regularities of the internal organization of the musical and linguistic system of his compositions.

In chamber and vocal work, from the moment of its origin and formation of principles of functioning, interrelation of verbal and musical levels appears as a determining factor in formation of a style look and stylistic receptions of the given direction. Characteristic of chamber and vocal music, style mobility is the result of constant dynamic interaction of two constituent principles – typological, which expresses the tendency to form genre models and general principles of functioning, and individualized, which shows the tendency to express personal experiences and feelings. These principles are decisive in the choice of artistic, dramatic and linguistic means, which allows to build a figurative structure of chamber and vocal compositions as an artistic integrity and interdependence of verbal and musical semantics. These and some other aspects of the study of chamber and vocal work still remain one of the most important tasks of modern musicology, because a number of issues related to the interpenetration and contamination of verbal and musical verbal complexes, revealing the complex nature of lyrics as a desire to reflect the world of feelings and experiences that is still not fully covered. The unique artistic and semantic whole and the semantic content of chamber and vocal

work provoke attention to it from musicologists-researchers and a wider circle of humanitarians.

The aim of the work is to reveal the characteristic properties of the poetics of the chamber and vocal cycles of S. Slonimsky as a specific integral system of characteristic style features and artistic techniques.

The dissertation is devoted to the consideration of the characteristic properties of the poetics of the chamber and vocal cycles of S. Slonimsky as a specific integral system of characteristic features and artistic techniques. In this regard, the concept of poetics in the discursive circle of aesthetic, literary and musicological research is considered, which allows to study musical poetics as a systemic integrity of means of expression in an art work in its projection on the composer's work. The principles of cyclic construction and artistic conditions of cyclization in chamber and vocal work in interdependence and interrelation with the phenomenon of “plot” in music are investigated.

Theoretical and conceptual principles, general logic and artistic and semantic principles of interaction of words and music as the basis of compositional construction of the chamber and vocal cycle are determined. This allows us to trace the characteristic properties of the poetics of the chamber and vocal cycles of S. Slonimsky as a specific holistic system of characteristic features and artistic techniques.

An important prerequisite for understanding S. Slonimsky's approach to the phenomenon of melody is the desire to compare the expressive possibilities of melody with the characteristic intonational expressiveness of human language. The composer has repeatedly expressed concern about the total dominance of impersonal expressions and stereotypical phrases that make linguistic intonation devoid of its individuality and uniqueness. In addition to the lack of uniqueness and individuality in such expressions, the composer emphasized another extremely important aspect of the problem – these expressions and short statements are

absolutely impossible to sing, because “they are completely unsung” (S. Slonimsky).

The artistic and figurative semantics of “Six Romances on the Poems of A. Akhmatova” and “Ten Poems of Anna Akhmatova” as an embodiment of the author's model of the chamber and vocal cycle is studied. The beauty and aesthetic weight of the poetic word, its artistic perfection – all this was extremely important for the composer, so the work of Akhmatova became a source of inspiration for him, and the poet herself – a constant interlocutor of the composer.

The study of the complex semantic construction of chamber and vocal compositions by S. Slonimsky allows to reveal the mechanisms of interaction of musical and poetic systems, based on the opposition of elements of different compositional levels. It was found that the creative community of composer and authors of literary sources is associated with the processes of active style exchange and transformation. Choosing as a poetic basis compositions that focus on different authorial styles and cultural traditions, S. Slonimsky immerses himself in inexhaustible semantic depths, sensitively comprehends the fullness of their aesthetics and philosophy, perceives their certain “tuning fork”, the creative impulse that generates the art world of the chamber and vocal cycle. This is the true embodiment of music and words, a kind of integration of one language system into another.

A prerequisite for the existence of the genre sphere of chamber and vocal music is the relationship and constant dialogic interaction of two semiotic systems – words and music. Despite the many components that unite these two systems, it is still an independent phenomenon that has its own unique specifics and powerful artistic potential. In chamber and vocal work, verbal and musical semiotic systems are united by a common artistic task, which becomes the basis for the formation of the principles of their interaction and the formation of a set of stylistic parameters that allow to embody the figurative and semantic content.

The artistic synthesis of verbal and musical levels in chamber and vocal music, in general, and in the work of S. Slonimsky, in particular, is primarily based on two important features – on the one hand, the fundamental closeness of musical and verbal language systems and family connection of the principles of organization of intonation process in them, on the other – on the differences in the possibilities of transfer of artistic and image and semantic components, which have a fundamentally different nature.

An individual prerogative for S. Slonimsky, which significantly distinguished him from many of his other contemporaries, was the penetration of the internal laws of classical thinking into the organization of his own musical system and their merging into a single whole. This is evidenced by the significant influence of functionality and chord structures typical of the major and minor system, squareness and periodicity, the nature of tonal-harmonic movement, which evokes associations with certain sections of classical forms, as well as homophonic and harmonic textural solutions. All this penetrates both into the chamber and vocal cycles, focused on traditional, “classical” patterns, and into compositions with a tendency to significantly update the principles of dramatic and structural and compositional construction, with authorized musical and linguistic means.

S. Slonimsky's melody, connected with the intonational content of music, can be considered as the most natural way for a composer to express musical thought. S. Slonimsky's compositional poetics is characterized by a synthetic type of melody, generalizing the current and most artistically significant, also in the intonation sphere, tendencies of composer's work of the second half of the XX – beginning of the XXI century. The originality and extraordinary “freshness” of S. Slonimsky's musical language is a consequence of his commitment to such different levels of genre and style phenomena as folklore, ancient epic, mono-action, medieval-renaissance modality, from which the composer took his ideas throughout his creative biography. The tendency to vocal intonation, which is interpreted as a necessary quality, the basis of the principle of thematics and a

characteristic feature of the whole system of musical and linguistic means, is indicative not only for chamber and vocal, opera, but also for instrumental compositions of the composer.

Thus, the key to understanding the uniqueness of S. Slonimsky's innovation is to establish his combination of absolutely modern means of speech (complex scale, sharply dissonant vertical complexes, etc.) with the traditional interpretation of genre features of the chamber and vocal cycle. Also, in the chamber and vocal work of the composer in some cases there are unexpected intonation “turns” in the line of voice and the decision of rhythmic organization of the composition – from well-known classical syntactic structures to significantly transformed groups, which significantly updates the usual sound situation. Associations with classical principles can be felt not only in terms of compositional structures, syntax, elements of musical speech, but also in the evolution of the author's style, which can be observed since the early 90's.

Finding one's own musical language with all the obligatory language components – from spelling, phonology, lexicology to morphology, syntax and semantics – is one of the most important creative tasks of S. Slonimsky, which he manages to solve successfully. Any musical-verbal text created by the composer reveals an extremely important feature – the potential openness and tendency to establish intertextual connections with other author's compositions, which allows us to consider the composer's work as a single metatext.

Key words: chamber and vocal cycle, chamber and vocal style, poetics of chamber and vocal cycle, cyclization, integrity, artistic content, artistic semiosphere, musical and verbal topos, “Petersburg text” .

Основні положення дослідження викладені в публікаціях
у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Ду Вей. Проблема вокального інтонування у європейському оперному мистецтві. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 29, книга 1. С. 216-226.
2. Ду Вей. Специфічні властивості вокального інтонування в оперному мистецтві: до проблеми емоційно-когнітивного змісту музики. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 29, кн. 2. С. 283–293.
3. Du Wei. Interaction of verbal and musical semantics in chamber and vocal creative work of S. Slonimsky. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: Гельветика, 2020. Вип 30, кн.1. С. 51–56.
4. Du Wei. The influence of the artistic principles of the xix century russian romance on the chamber and vocal work of S. Slonimsky: traditions and innovation. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 30, кн.2. С. 326–336.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У музичній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття творчість Сергія Слоніmsького займає особливе місце. Починаючи з 60-х років минулого століття і аж до останніх років життя композитор створював художні тексти, які по праву зайняли місце серед видатних творів сучасності. Найбільшу увагу привертають неповторна музична мова композитора і особливі композиційно-технологічні прийоми, що дозволяють виділяти стиль композитора як унікальне явище в сучасній музичній культурі.

Внутрішня природа творчої особистості С. Слоніmsького, яскрава самобутність і індивідуальність його музичної мови, з одного боку, відкрили принципово нові можливості для еволюції сучасного музичного мистецтва, з іншого – стали сполучною ланкою між сучасними музично-естетичними традиціями і художньо-стильовими принципами минулого. При розгляді творчості С. Слоніmsького, у всьому його жанровому різноманітті, очевидним стає, що, в цілому, воно є складною, розгалуженою, багаторівневою, і, одночасно, цілісною системою. Опора композиторського методу С. Слоніmsького на внутрішню логіку і структурно-композиційні принципи творчості своїх великих попередників зумовлює певні закономірності внутрішньої організації музично-мовної системи його творів.

У камерно-вокальній творчості, з моменту її зародження та формування принципів функціонування, взаємозв'язок вербального і музичного рівнів постає визначальним фактором у становленні стильового вигляду і стилістичних прийомів даного напрямку. Характерна для камерно-вокальної музики стильова рухливість є результатом постійної динамічної взаємодії двох утворюючих начал – типологічного, що виражає тяжіння до формування жанрових моделей і загальних принципів функціонування, і

індивідуалізованого, в якому проявляється тяжіння до висловлення особистісних переживань і почуттів. Зазначені начала є визначальними у виборі художніх, драматургічних і мовних засобів, що дозволяє вибудовувати образну структуру камерно-вокальних творів як художню цілісність й взаємозумовленість вербальної і музичної семантики. Ці та деякі інші аспекти вивчення камерно-вокальної творчості все ще залишаються одним з найбільш важливих завдань сучасного музикознавства, адже низка питань, пов'язаних з взаємопроникненням і контамінацією вербальних і музичних словесних комплексів, що дозволяють виявляти складну видову природу лірики як прагнення відобразити світ почуттів і переживань, все ще до кінця не висвітлена. Унікальне художньо-сміслові цілі й семантичний зміст камерно-вокальної творчості провокує увагу до нього з боку дослідників-музикознавців та більш широкого кола гуманітаріїв.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема до теми № 11 – «Семіологічні аспекти композиторської і виконавської творчості».

Мета роботи – виявити характерні властивості поетики камерно-вокальних циклів С. Слонімського як специфічної цілісної системи характерних стильових ознак та художніх прийомів.

Для здійснення даної мети необхідним є вирішення низки **завдань**. Основними серед них є наступні:

- виявити дискурсивні засади вивчення поняття поетики як музикознавчої категорії;
- дослідити принципи циклічної побудови та художні умови циклізації у камерно-вокальній творчості;

- проаналізувати логіку та художньо-змістові принципи взаємодії слова та музики як основи композиційної побудови камерно-вокального циклу;
- розглянути камерно-вокальні цикли С. Слоніmsького як художню семіосферу, єдність словесного й музичного топосів;
- здійснити аналіз взаємообумовленості вербальної та музичної семантики в камерно-вокальній творчості С. Слоніmsького;
- виявити значення явища «петербурзького тексту» у камерно-вокальних творах С. Слоніmsького на поетичні тексти О. Блока;
- дослідити художньо-образну семантику «Шести романсів на вірші А. Ахматової» та «Десяти віршів Анни Ахматової» як втілення авторської моделі камерно-вокального циклу.

Об'єктом дослідження є камерно-вокальна творчість С. Слоніmsького як єдина композиторська поетика.

Предметом дослідження є художня та структурно-композиційна єдність вербального та музичного семантичного рівнів у камерно-вокальних циклах С. Слоніmsького.

Матеріалом дослідження стали камерно-вокальні твори С. Слоніmsького.

Методологічна основа роботи визначається єдністю діалогічного, естетичного, жанрово-типологічного, літературознавчого, текстологічного, стилістичного, семіотичного й музикознавчого аналітичного підходів, взаємодія та комплексне застосування яких формує єдину інтердисциплінарну базу дослідження у вивченні семантики камерно-вокального циклу.

Теоретичну базу дисертації визначає низка досліджень, залучених у відповідності до певних методологічних напрямів.

До першої групи належать роботи, присвячені теоретичним аспектам та визначенню естетичних, літературознавчих, історичних, семіотичних та

музикознавчих концепцій явища поезики (Аристотель, С. Аверінцев, Б. Асаф'єв, М. Бахтін, Г. Башляр, М. Бонфельд, А. Веселовський, М. Гаспаров, Н. Гуляницька, М. Друскін, В. Іванов, Г. Лессінг, Д. Ліхачов, О. Лосєв, Ю. Лотман, І. Маттезон, М. Михайлов, А. Муха, О. Потебня, О. Самойленко І. Стравінський, Н. Тмарченко, Б. Томашевський, А. Шерінг, В. Шестаков, Б. Яворський, деяк. ін.);

Другу групу визначають праці, присвячені розгляду вербальної та музичної семантики у музиці, а також роботи, в яких вивчаються історичні, музично-драматургічні та семантичні аспекти функціонування камерно-вокальної жанрової сфери (М. Арановський, Б. Асаф'єв, В. Бобровський, П. Булез, В. Васіна-Гроссман, А. Веберн, Л. Виготський, Е. Ганслік, М. Гаспаров, Г. Гольдшмідт, Н. Дмитрієва, О. Єремєєв, *Р. Ингарден*, Ю. Кремльов, О. Лісова, Ю. Лотман, Д. Ліхачов, О. Лосєв, Л. Мазель, Є. Назайкінський, К. Руч'євська, О. Самойленко, К. Сімакова, С. Слонімський, А. Сохор, Б. Теплов О. Філатова, деяк. ін.);

Третя група – це систематичні праці, присвячені вивченню жанрово-стильових, художніх та виконавських аспектів існування камерно-вокальної музики, в тому числі, монографічні дослідження, присвячені вивченню різних аспектів творчості С. Слонімського (Л. Акоюн, М. Арановський, Б. Асаф'єв, В. Бобровський, Н. Варядченко, Д. Галкіна, О. Девятова, О. Долинська, О. Дурандіна, В. Задерацький, Д. Житомирський, Л. Ковнацька, Т. Лева, О. Лісова, В. Марик, Є. Назайкінський, Л. Повзун, І. Польська, К. Руч'євська, М. Рицарєва, О. Самойленко, С. Слонімський, І. Умнова, О. Філатова, Р. Фрид, Н. Харандюк, С. Хєнтова, Ю. Холопов, В. Холопова, А. Хуторська, Т. Чередніченко, Є. Чигарьова, деяк. ін.).

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Вперше:

- досліджуються камерно-вокальні цикли С. Слонімського як цілісна художня семіосфера, взаємозалежність словесного та

музичного топосів;

- розглядається взаємообумовленість вербальної та музичної семантики в камерно-вокальній творчості С. Слоніmsького;
- обґрунтовується значення «петербурзького тексту» як художньої парадигми у творчості С. Слоніmsького;
- виявляються шляхи вивчення художньо-образної семантики «Шести романсів на вірші А. Ахматової» та «Десяти віршів Анни Ахматової» як втілення авторської моделі камерно-вокального циклу.

Одержали подальший розвиток:

- поняття «циклу» та «циклічності» у взаємообумовленості та взаємозалежності з явищем «сюжетності» в музиці;
- музикознавчий поняттєвий апарат, пов'язаний з вивченням композиторської поетики як цілісної художньої організації твору;
- художньо-змістовні параметри взаємодії слова та музики як основи композиційної побудови камерно-вокального циклу.

Уточнене:

- музикознавче тлумачення категорії поетики;
- визначення взаємообумовленості музичної та вербальної семантики як основи художньої та структурно-композиційної побудови камерно-вокального циклу.

Практичне значення роботи визначається її спрямованістю до потреб виконавської та педагогічної діяльності сучасних вокалістів. Провідні положення роботи можуть бути використані при роботі над камерно-вокальними творами у цілому, проаналізованими у роботі камерно-вокальними циклами зокрема, що може стати запорукою ефективності їх виконавської інтерпретації. Матеріали дисертації можуть бути використані в навчальних курсах та процесі творчої підготовки у ЗВО мистецтва й культури.

Апробація результатів дослідження. Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 23–25 квітня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р., Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті пост(сучасності)», Одеса, 31 травня–2 червня 2019 р.; II Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта: теорія, методологія, технології, присвячена 90-річчю заснування Криворізького державного педагогічного університету і 40-річчю художньо-графічного відділення факультету мистецтв»; Кривий Ріг, 14 листопада 2019 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 24–25 квітня 2020 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 3–5 грудня 2020 р.

Публікації. За темою дисертації опубліковані 4 статті у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, 2 розділів, що включають 6 підрозділів, і висновків, які містять узагальнення головних

результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації – 162 сторінки, список використаної літератури включає 198 позицій.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНИХ ТА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИХ ПАРАМЕТРІВ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ

1.1. Дискурсивні засади вивчення поняття поезики як музикознавчої категорії.

Вивчення категорії поезики має свою дослідницьку традицію та отримує значне розповсюдження у різних напрямках гуманітарної думки (літературознавстві, естетиці, тощо). Категорія поезики вперше з'являється у роботах Аристотеля [4] та визначає науку про поетичну діяльність, її походження, форми і художнє значення. У літературознавстві категорія поезики займає важливе місце й отримала визнання у більшості гуманітарних наукових напрям. Як свідчать роботи багатьох дослідників, сучасний підхід до вивчення художніх творів у цілому, та літературних творів зокрема, передбачає наявність нерозривного зв'язку літературознавства і поняття поезики. Поетика як літературознавча категорія є одним з розділів даного напрямку гуманітаристики, яка вивчає будову художнього твору, його естетичні, стилістичні та жанрові особливості.

Хоча перше застосування категорії поезики спостерігається у працях Аристотеля, разом з тим задовго до появи праць Аристотеля були неодноразові спроби окреслити художній колорит різних культур, у тому числі у країнах Стародавнього Світу, таких як Індія, Китай, Японія, Персія й ін. Саме за допомогою поезики як сукупності уявлень про загальну побудову твору з його естетичними та жанрово-стилістичними ознаками, встановлювалися національні традиції, використання яких передбачало наявність певних законів і норм.

Для країн Стародавнього Сходу було характерним створення зв'язку між поетикою і релігійними, філософськими, а також політичними концепціями. Літературні твори сприймалися як одне ціле з творами, які належать до інших видів мистецтва, таким як: музика, театр, живопис. Література розглядалася як один з основних способів культурного і духовного розвитку особистості. Водночас, незважаючи на те що поетика вивчалася древніми вченими задовго до утворення Давньої Греції, основоположником даної науки прийнято вважати Аристотеля. Його науковий трактат «Поетика» [4] поклав початок вивченню проблем поетичного мистецтва та визначив завдання поетики, принципи її побудови, а також місце, яке вона займає в літературі.

У багатьох подальших дослідженнях, у тому числі й літературознавчого напрямку, поетика тлумачиться близько до теорії літератури, в якій зосереджується увага на теоретичних аспектах літературного твору, а саме, вивченні художніх засобів, структурно-композиційних та мовних її складових. Разом з тим, дане тлумачення суттєво переосмислюється та доповнюється більш широким сучасним розумінням, відповідно до якого поетика розглядається як наука про загальну будову художнього твору, що включає вивчення системи естетичних засобів.

XX століття стає періодом, коли дослідження поетики художнього твору та прагнення дати пояснення даній дефініції стає надзвичайно актуальним та затребуваним. У енциклопедичних та довідкових виданнях категорія поетики отримує множинні тлумачення, серед яких треба виділити наступні визначення. Так, у «Великому енциклопедичному словникові» поетика розуміється як окремий розділ теорії літератури, що спрямований на вивчення системи засобів вираження в літературних творах.

Поетика як цілісне явище включає в себе загальну поетику, що типологізує та систематизує перелік цих засобів (звукових, мовних та образних); приватну поетику, що розглядає взаємодію цих засобів при

«створенні “образу світу” та “образу автора” в окремих творах або групах творів (творчість письменника, літературний напрям, епоха й ін.); та історичну поетику, що вивчає еволюційний розвиток окремих прийомів та їх систем, що складаються в жанри і жанрові різновиди» [25].

Далі у даному словнику відзначається, що у період «замкнених традиціоналістичних культур» розвиток поетики спрямований її тлумаченням як нормативної системи встановлених норм та принципів, а починаючи з ХІХ століття поетика вже розуміється як об'єктивна описова наука. У самому узагальненому й широкому тлумаченні поетика збігається з теорією літератури в цілому, у вузькому – з дослідженням мови художнього твору, що у окремих випадках розуміється як система художніх засобів, характерних для митця, національної культурної традиції або окремої [25].

Ці твердження знаходять своє продовження та подальший розвиток у роботах багатьох літературознавців, у тому числі С. Бройтмана, який вказує що категорія поетики має два основних значення: «воно означає і науку про літературу, і поетичне мистецтво. Обидва ці значення, не змішуючись, присутні в літературознавстві. Але в теоретичній поетиці акцент ставиться на першому значенні терміну, а в історичній поетиці – на іншому. Історична поетика більш, ніж теоретична, занурена в живу плоть літератури: вона вивчає не тільки генезис і розвиток системи категорій, а й саме мистецтво слова в його історичному становленні, зближуючись тут з історією літератури» [27].

Чеський лінгвіст, літературознавець та естетик Ян Мукаржовський вказував, що поетику можна розглядати як теорію та естетику поетичного мистецтва, а у процесі свого розвитку поетика, відчуває різні міждисциплінарні тяжіння. Результатом цього стає зближення, а часто й повне злиття з «будь-якою з суміжних наук, але навіть в тих випадках, коли вона, здавалося б, знаходиться на чужій території, кінцевою метою всіх питань, нехай навіть схожих з проблематикою історії літератури, соціології й

т.д., для неї завжди є висвітлення поетичної структури. Звідси тісний зв'язок поетики з лінгвістикою, наукою, яка вивчає закони найголовнішого матеріалу поезії – мови» [110].

За допомогою засобів мови, поетика розкриває процес трансформації авторського задуму в літературні образи, які виникають у свідомості читача і змінюються під впливом часу.

Як свідчать роботи В. Іванова, поетика є комплексним багаторівневим явищем, що складається із загальної поетики, вивчаючої систему художніх засобів та принципи їх побудови, які існують у конкретному творі; описової поетики, що займається узагальненим оглядом структури художніх творів окремих авторів або конкретних історичних періодів; історичної поетики, що розглядає шлях історичної еволюції та розвитку художніх засобів. За твердженням В. Іванова, на трьох рівнях поетики, як у системному цілому, кожен з елементів займає своє місце – загальна поетика розглядає, окрім зазначеного, ще й можливі прийоми художнього втілення задуму митця і закони поєднання різних художніх засобів в залежності від жанрового різновиду твору; головною метою описової поетики стає можливість дослідити шлях від художнього задуму до його втілення у творі, його оформлення у вигляді цілісного художнього тексту; історична поетика вивчає розвиток як окремих художніх прийомів (конкретні художньо-виразні засоби, притаманні певному виду мистецтва) та категорій (художнього часу, топосу, й т. ін), так і цілих систем таких прийомів й категорій, що створюють індивідуальний вираз тієї або іншої епохи.

У працях М. Гаспарова поетика розглядається як наука про системну цілісність засобів вираження у художньому творі та в узагальненому тлумаченні наближається до теорії літератури, вивчаючи у даному випадку специфічні ознаки жанрових різновидів, стильових напрямів та характерних методів їх втілення, а також зосереджуючи увагу на законах внутрішніх художніх зв'язків та співвідношеннях різних рівнів художнього цілого. У

звуженому розумінні категорія поетики є однією з галузей теоретичної поетики, оскільки вона досліджує специфічні ознаки літератури як художньо-мовного явища, а тому може бути визначена і як наука про художнє використання засобів мови. Тому словесно-мовний текст художнього твору є єдністю, матеріальною формою існування його змісту, а метою поетики стає виокремлення та систематизація елементів тексту, що беруть участь у формуванні естетичних вражень від твору.

Таким чином, більшість дослідників має спільні уявлення стосовно загального призначення поетики як наукового напрямку, що вивчає різні прояви художньої творчості: від літературних творів представників різних національних шкіл, або висвітленню конкретного етапу художньо-творчого процесу, типологічних рис та жанрово-стильових настанов, до творчості окремого митця або окремого художнього твору. Головним чином опис поетики передбачає аналіз досліджуваного предмета як відносної системи, яка характеризується єдністю змісту і форми.

Тому, як свідчить С. Бройтман у своїй роботі «Історична поетика», знаходячись у тісних взаєминах «з історією літератури, історична поетика проте є теоретичною дисципліною, що має свій предмет вивчення» [27, с. 4].

Яке відомо, зародження та постановка як окремої наукової проблеми вивчення історичної поетики пов'язано з діяльністю Олександра Миколайовича Веселовського (1838-1906), який вперше визначив предмет науки, розробив методологію вивчення і сформулював завдання історичної поетики. Як вказував вчений, завдяки досягненням філософської думки у XVIII–XIX ст. була розроблена категорія прекрасного, за допомогою якої «вдалося, нарешті, відокремити від літератури її художню частину. З'явився особливий предмет досліджень (красне письменство, або поезія в широкому смислі), і виникла наука про неї – літературознавство» [33, с. 11].

Як вказує І. Горський, словесне мистецтво до його наукового осмислення О. Веселовським, ставало предметом дослідження тільки з боку

класичної філології, поетики у вузькому тлумаченні та риторики, в яких літературно-теоретичні узагальнення викладалася у вигляді низки прикладних правил-рекомендацій, стосовно того як треба писати. З виникненням літературознавства оцінка творів стала функцією літературної критики, яка, однак, спиралася вже не на рекомендації поетик, що, певною мірою, втрачали актуальність, а на естетичні уподобання та вимоги. Естетика, що отримала найбільший розвиток у роботах представників німецького класичного ідеалізму, відкрила широкі можливості та свободу творчості письменників й стала головним осередком розробки теорії літератури [50, с. 11–12].

Більш складною біла ситуація з визначенням естетичних параметрів оцінки літературних творів, адже естетичні критерії, з одного боку, були дуже широкими та охоплювали не тільки словесне мистецтво, а з іншого – надто вузькими, оскільки у багатьох випадках естетична оцінка виділяла лише найпрекрасніші творіння, залишаючи осторонь значну кількість творів різного спрямування, у тому числі фольклорного. Тому історичним напрям у поетиці майже повністю відмовлялося від естетичної оцінки, користуючись загальноісторичним методом вивчення літератури у цілому, який став міцним ґрунтом для створення традицій досліджень у межах культурно-історичної школи. Принцип даної школи були сформовані як результат пізнання закономірностей літературного процесу на шляхах вивчення змісту творів, їх обумовленості суспільним життям, історичною епохою й т. ін. Біографічна школа, як стверджує І. Горський, розвивалася у іншому напрямку. Вона базувалася на традиціях й підходах філософсько-естетичної критики (переважно в її кантівському варіанті) та зосереджувалась на особистості письменника і нею пояснювала художні особливості творчості [50, с. 11]. Отже, у наукових пошуках двох найвпливовіших літературознавчих напрямів ХІХ ст. були чітко окреслені розбіжності, які привели до формування двох автономних шляхів їх подальшого розвитку.

Продовження розвитку цілісного наукового осмислення літератури та поетичного слова привело до визнання успішності розробки проблеми походження поезії, що, у свою чергу, обумовило виникнення ідеї поєднання «генетичного принципу» (І. Горський) з цілісним висвітленням історії художньої літератури, завдяки чому з'явилася можливість об'єднати паралельний розгляд історії багатьох літератур з генетичним принципом поступового сходження від примітивних, зародкових форм нерозчленованого первісного мистецтва до все більш складних форм індивідуальної творчості.

У переважній більшості випадків орієнтиром та головним взірцем при вивченні естетичною теорією зразків літературної спадщини, слугувало античне мистецтво, а там, де не вистачало перевірених історичних джерел, де спостерігалися прогалини – виникали деякі припущення, які формувалися на умоглядних заключеннях. Цей спосіб пізнання суперечив вимогі ґрунтуватися на узагальненні тільки достовірних історичних фактів з перевагою індуктивних висновків у побудові літературної теорії. Як вказує І. Горський, необхідність вказати на дану її відмінність від естетики та прагнення повернутися до старого, більш вузького позначення, стало причиною обґрунтування нової теорії літератури – «поетики», до дефініції якої часто додавалося уточнення її визначення – «історична». Тому «історична поетика» на думку І. Горського «є не що інше, як назва теорії літератури, виробленої на шляхах порівняльно-історичного спрямування літературних досліджень» [50, с. 12-13].

Актуалізуючи принцип історизму О. Веселовський принципово оновив знання про генезис поетичних жанрів, їх походження, а також сюжетів і мотивів, що сприяло виявленню підстав й закономірностей у розвитку світової літератури. О. Веселовський посилаючись на факт мінливості змісту і стійкості художніх форм, стверджував, що головним завданням історичної поетики стає визначення, роль й межі історичного та культурного досвіду, накопиченого багатьма поколіннями, які стають визначальними у процесі

особистої творчості [33, с. 300]. «Цей предмет не зводиться до генезису і еволюції художніх форм, але включає в себе і зміст естетичної діяльності, то, що М. М. Бахтін пізніше назве “естетичним об'єктом”, або “твором в її цілісності” , не рівним його тексту» [27, с. 6].

В умовах, коли спеціалізація історії літератури лише починалася і особливої методології ще не існувало, природно було використовувати загальні прийоми філологічного та історичного досліджень. В філології між тим панувало порівняльне мовознавство, а історія літератури повинна була висвітлюватися у історичній науковій парадигмі. Тому О. Веселовський стверджував, що запропонований ним підхід до вивчення «є тільки розвитком історичного, той самий історичний метод, тільки прискорений, повторений в паралельних рядах, в видах досягнення найбільш повного узагальнення» [33, с. 37].

О. Веселовський виходив з того, що поезія, відображаючи життя, знаходить своє втілення в речах, які як об'єктивно дані свідомості можуть порівнюватися між собою не гірше будь-яких інших речей. Як вказував вчений, «вивчаючи ряди фактів, ми помічаємо їх послідовність, відношення між ними подальшого й попереднього; якщо це ставлення повторюється, ми починаємо підозрювати в ньому відому законність; якщо воно повторюється часто, ми перестаємо говорити про попереднє й наступне, замінюючи їх вираженням причин та наслідків ... кожен новий паралельний ряд може принести з собою нову зміну понять; чим більше таких перевірочних повторень, тим більше ймовірності, що отримане узагальнення підійде до точності закону» [33, с. 37].

У працях О. Веселовського порівняльний метод став найтоншим знаряддям індуктивних побудов, які вражали своєю масштабністю, точністю і обережністю узагальнень. Взагалі для дослідника було характерним коригування свого дослідницького підходу у відповідності та залежності від

об'єктів дослідження і при всьому своєму захопленні порівняльним вивченням літературних явищ не абсолютизує цей принцип.

Відповідно до уявлень О. Веселовського, метод історичної поетики передбачав наявність історичного й порівняльного підходів, а прикладом одностороннього підходу, який не включав історичних узагальнень, автор називав естетичні роботи Г. Гегеля. О. Веселовський вважав, що тільки порівняльно-історичний аналіз всієї світової літератури дозволяє уникнути довільності теоретичних побудов і ґрунтуючись на вивченні самого матеріалу, виявити закони зародження й розвитку досліджуваного явища. Підкреслимо, що в самому формулюванні методу історичної поетики, О. Веселовським була від самого початку задана додатковість двох її аспектів як необхідних та обов'язкових складових – історичного і типологічного.

Автор вважав головним завданням свого наукового пошуку прагнення «зібрати матеріал для методики історії літератури, для індуктивної поетики, яка усунула б її умоглядні побудови, для з'ясування сутності поезії – з її історії» [33, с. 42]. Значна кількість праць О. Веселовського є результатом значного накопичення фактів, проведення літературних паралелей та викладення власних спостережень, які супроводжувалися короткими резюмуючими висновками. На думку І. Горського, виконуючи таку чорнову роботу, вчений піддавав перевірці різні гіпотези, у тому числі О. Веселовський спростував не тільки «теорію краси як виняткової завдання мистецтва» [33, с. 38], на якій наполягала німецька ідеалістична естетика, а й бездоказові узагальнення французької і італійської критики, яка орудувала «оптовими судженнями» й мала на думку науковця «поспішні висновки» [50, с. 16].

Таке прискіпливе та ретельне вивчення існуючих теорій дозволило О. Веселовському використовувати елементи різних навчань, та підсумовуючи й синтезуючи їх, закласти основи нової теорії літератури і підійти до тлумачення особистої творчості.

Продовжуючи наукові пошуки О. Веселовського, у багатьох дослідженнях відбувається зміна розуміння принципів співвідношення окремих аспектів теорії, що привело до більш диференційованого підходу, коли у осередку нового наукового пошуку опинялися або історичні виміри та загальні еволюційні процеси (як у дослідженнях С. Бройтмана), або жанрово-генетичні й типологічні параметри (як у дослідженнях В. Проппа). Разом з тим, незважаючи на різні ракурси розгляду проблеми поетики, важливість та обов'язковість застосування обох підходів – історичного та типологічного, залишились визначальною рисою даного наукового напрямку (прикладом чого можна назвати роботи М. Бахтіна).

Новий значний поштовх у розвитку історичної поетики дали праці О. Фрейденберг, О. Потебні та М. Бахтіна. У своїх працях О. Фрейденберг наполягає на критичному ставленні до розуміння та тлумачення еволюції як прямолінійного процесу. Як стверджує дослідниця, «кожне явище здійснює кругообіг двох протилежних фаз, які і дають своїм протиставленням спільність послідовного ходу. Цей кругообіг полягає в переході факторів в факти і фактів – назад, в нові чинники. Явище пересувається від попереднього ось до чого, входить в протилежне і в цьому зворотному напрямку переправляється до подальшого» [171, с.218–219].

Як вказує дослідниця, поетика, або теоретична історія літератури – є наукою про закономірності літературного процесу. О. Фрейденберг вважала, що до наукових пошуків О. Веселовського, та, значною мірою, пісня нього, поетику розглядали як «голу теорію літератури, і не стільки літератури, скільки її окремих складових частин, поза її історичних зв'язків (поезія, проза, поетичні фігури, сюжет і т.д.)» [170, с. 8].

На думку дослідниці поетика як теорія поетичних родових ознак виявлялася частиною естетики, а тому мала відношення до філософської науки, до однієї з галузей у загальній ідеалістичній філософії. Від І. Канта поетика отримала загальні усталення та «статичне вчення про властиві

мистецтву форми», що дослідниці вбачає у властивих від природи для кожної людини почуттях трагічного (піднесеного, жаху) й комічного (смішного, низинного) [170, с. 8]. Далі О. Фрейденберг звертається до наукових робіт Г. Гегеля та вказує, що філософ з його концепцією саморозвитку духу стає творцем динамічної естетики, яка згодом отримує назву історичної, що на думку дослідниці є помилковим, адже «така історичність іманентна і позбавлена будь-яких зв'язків з матеріальним світом» [170]. Старе вчення про красу модифікується та перетворюється у вчення про гармонію форми та змісту, а протистоїть прекрасному все реальне й повсякденне, що сприймається у даній парадигмі як потворне.

О. Фрейденберг простежуючи шляхи розвитку поетики як окремого наукового напрямку, вказує, що наслідуючи багато у чому ідеї Аристотеля, буржуазна поетика будується на абстрактному міркуванні про формальні частини літератури, розуміючи її як скарбницю феноменів, а не як ідеологічний процес; коли у неї слідом за Аристотелем, поезія відділяється від прози, і поетика робиться теорією поезії, риторика – теорією прози; коли, слідом за Аристотелем, традиція приписує поетиці властивість бути наукою про поетичні прийоми та про засоби художнього впливу. Дослідниця критично ставиться до ситуації що склалася, і категорично вказує – «ясно, що Аристотеля, великого вченого античності, перед нами вже немає, а є наука буржуазії, що зайшла в глухий кут формалізму» [170, с. 11].

О. Фрейденберг досить жорстко визначає існуючу у даних умовах теорію словесності та поетику як «теорію і практику творчої рецептури», підкреслюючи їх формалізм й суперечливість – «в результаті всіх цих наукових шляхів створилася з поетики якась підозріла дисципліна, мало природна, що складається з схоластизованої античності, з поправок сучасних формалістів-агностиків до метафізики німецьких ідеалістів, з позитивних перекладень Дарвіна на літературу, з сенсуалізму (теорія приємного, трагізм

як розрядження афектів й т. ін.) та просто зі шкільної вульгарщини» [170, с. 11].

Разом з тим, як зазначає О. Фрейденберг, паралельно до існуючої поетики, з «категоріями» і «прийомами» якої вона була рішуче незгодна, з середини ХІХ століття починає формуватися інша наука, спрямована не так на вивчення літератури і її усталених форм, а на історію уявлень, образності, мислення, в зв'язку з формами звичаїв, сказань, релігії, мови, міфу, що породжуються ними. Тому О. Фрейденберг приходять до висновку, що у ХХ столітті виникає актуальність й нагальна потреба у перебудуванні «мертвої» поетики й прагненні зробити її живою для літературознавства. Тому автор вважала за потрібне продемонструвати, що поетика є наукою про закономірності літературних явищ як явищ суспільної свідомості, що суспільна свідомість історично і змінюється в залежності від етапу розвитку суспільних відносин і, отже, від етапу розвитку матеріальної бази; важливо показати, що поетика є і теорією конкретної історії літератури. Для саме такого розуміння генетичний аналіз абсолютно необхідний; ясно, що відмова від генезису в питаннях поетики була й буде відмовою від історичного аналізу явищ [170].

Дана дослідницька позиція дозволяє О. Фрейденберг оцінювати вагомий внесок у розвиток історичної поетики О. Веселовського, з ім'ям якого, на її думку, пов'язана «перша систематична блокада старої естетики». Науковиця вважає, що використавши дані англійської школи антропології і всі допоміжні засоби до побудови історичної поетики, О. Веселовський зробив те що піднімає його теорію на виняткову висоту. Незважаючи на окремі дискусійні моменти його теорії, він показав, що поетичні категорії є за своїми сутнісними ознаками історичними категоріями, і в цьому О. Фрейденберг бачила його основну заслугу. Вона вказувала, що також серед найбільш вагомих досягнень О. Веселовського є глибокий генетичний аналіз поетичних жанрів, сюжетної складової, стильових та образних

параметрів. Даний «генетичний аналіз» розглядається як частина єдиного літературного процесу [170].

Ще однією знаковою постаттю, чий досягнення є загальноновизнаними в світовій гуманітарній науці, є Олександр Опанасович Потебня. У колі його наукових пошуків опиняються розробка проблем теоретичного мовознавства, а роботи вченого й досі мають фундаментальне значення для даного наукового напрямку. Теоретико-літературні ідеї та головні концепційні узагальнення О. Потебні стали результатом вивчення головної для вченого проблеми – дослідження генезису мови й мислення. Розглядаючи мову як форму творчої діяльності людини, О. Потебня пояснив, в чому полягає специфічність поетичної мови і художнього висловлювання, і тим самим заклав основи вивчення поезики художнього твору.

Теоретико-літературні праці О. Потебні, якого називають творцем лінгвістичної поезики (О. Фрейденберг), мають і сьогодні надзвичайне значення, стаючи не тільки славетною історією філологічної науки, а й її живим сьогоденням. Обґрунтована вченим теорія образу, вчення про поетичне мислення і специфіку художньої діяльності активно освоюються сучасною наукою. Лінгвістична й філософська діяльність О. Потебні у багатьох аспектах пов'язана з психологічною мовною теорією В. Гумбольдта.

Розвиваючи ідею В. Гумбольдта про те, що «мова, по суті, є щось постійне, в кожному мить зникаюче», що «вона є не справа, не мертвий твір, а діяльність», «вічно повторюване зусилля духу зробити членороздільний звук вираженням думки», ґрунтуючись на уявленні про те, що мова є знак, позначення явища і акт пізнання людиною навколишнього світу, О. Потебня простежує, як саме відбувається це пізнання і як будуються і утворюються поняття та як образ предмета переходить в поняття про предмет [123, с. 26-27].

О. Потебня пише: «Неважко вивести з розбору слів якої б не було мови, що слово власне виражає не всю думку, прийняту за його зміст, а

тільки одну з її ознак» [123, с. 27]. Тому найважливішою проблемою, на думку вченого, стає проблема етимологічна, адже саме вона допомагає сформулювати О. Потебні головні аспекти теорії, пов'язані з питанням про розумову діяльність людини. Вчений стверджує, що у слові є «два змісти: один, який ми вище називали об'єктивним, а тепер можемо назвати найближчим етимологічним значенням слова, завжди містить в собі тільки одну ознаку; інший – суб'єктивний зміст, в якому ознак може бути безліч. Перший є знак, символ, який замінює для нас інший» [123, с. 27].

Дана дослідницька позиція О. Потебні демонструє його погляд на утворення понять, що виражається у його концепціях етимологічного значення та власного значення як відображення внутрішньої та зовнішньої форми слова. Етимологічне значення для нього є «ставлення змісту думки до свідомості», воно «показує, як уявляється людині її власна думка», а тому теж форма слова, тільки внутрішня. Але будучи внутрішньою формою слова, етимологічне значення допомагає зрозуміти процес розумової діяльності людини [123, с. 27].

При вивченні концепції О. Потебні, О. Фрейденберг підкреслювала, що поезія створюється цим образним, конкретним, символічним мисленням; понятійне мислення народжує прозу. Образи завжди мають багато значень, тому що виражають собою синтез сприйняття; «вони амбівалентні й антизначні, тому що складаються з протилежних якостей – нескінченності і визначеності обрисів» [170, с. 23]. У концепції О. Потебні слово є першим символом та першою поетичною одиницею, що дозволяє зробити висновок – вся майбутня поезія з усіма її формами дана, як в прототипі, в мові, де образність зберігається живою досі та проявляється в епітетах.

Філософія М. Бахтіна розвивалася навколо двох найбільш важливих для автора явищ – «світу культури» та «світу життя», в якому «ми творимо, пізнаємо, споглядаємо, живемо і помираємо» [13, с. 82]. М. Бахтін йшов не від «культури», але від «буття», культуру же хотів бачити в бутті і шукав

умови такої культури. Точкою відліку філософії М.М. Бахтіна можна назвати категорію морального діяння, вчинку: «буття-подія» – це вчинок.

У вчинку дві сторони: по-перше, сам факт його звершення – екзистенційний його аспект, який робить вчинок моментом життя. По-друге, мета вчинку, його сенс, його творчий результат, відповідний створюваній вчинком цінності. І криза сучасної М. Бахтіну свідомості мислитель зводить до «кризи сучасного вчинку»: «... утворилася прірва між мотивом вчинку і його продуктом», тобто між мікроелементами життя і культури, – і «внаслідок цього зів'яв і продукт» [13, с. 123]. «Всі сили відповідального звершення йдуть в автономну область культури», вчинок знецінюється, що, по М.М. Бахтіну, і є «стан цивілізації». «Ми викликали привид об'єктивної культури, який не вміємо закласти» [13, с. 126].

Для М. М. Бахтіна історичний розвиток постає перш за все «не як часова послідовність, а як жива еволюція, як внутрішньо, телеологічно обґрунтована поступовість» [18, с. 20]. Розуміючи кожен культурну епоху як автономне і індивідуально неповторне цілісне утворення (звідси важливість типологічного аспекту в дослідженнях ученого), він, на відміну від О. Шпенглера, бачить її як «відкриту єдність», яка «при всій своїй своєрідності входить в єдиний (хоча і не прямолінійний) процес становлення культури людства» [15, с. 456]. Цей процес розкриває свою єдність «тільки на рівні великого часу», що вимагає від дослідника відповідного масштабного історичного критерію. М. Бахтін слідом за В. Вернадським говорить про «повільне історичне формування основних категорій (не тільки наукових, але і художніх)» ... Настільки ж важливим, як поняття «великий час», виявилось для історичної поетики поняття «великий діалог», або «діалог у великому часі». До М. М. Бахтіна літературний розвиток так чи інакше уявлялося аналогічним природному. (Б. Енгельгардт дорікав в цьому О. Веселовському, але біологічні асоціації дуже важливі були й для О. Фрейденберг).

Введенням такої категорії, як «діалог», М. Бахтін акцентував розуміння естетичного об'єкту не як речово-природного феномена, а як абсолютно нового буттєво-естетичного утворення, в основі якого лежать відносини між суб'єктами – «я» та «іншим», автором та героєм. Як вказує С. Бройтман, «виходячи з цих методологічних установок, М. Бахтін виробляє свій історико-типологічний метод. Так намічається вікова еволюція методу історичної поетики: від порівняльно-історичного до генетичного та історико-типологічного» [27, с. 12].

На думку М.М. Бахтіна, людина живе не в природі, а в історії, і, тому, він розглядав людину як ту що творить, а головне, яка звучить, говорить в монологічному хорі свідомостей, що спілкуються з нею. Але слід зауважити, що ніяке історичне діяння і в чисто матеріальному, і в філософському плані неможливо поза природою. Крім того, має місце і нечутний іншими голос людини, яка відмовляється від спілкування з собі подібними; або той, хто від спілкування не відмовляється, але в силу різних причин висловлює своє ставлення до світу і до інших людей не за допомогою слів, а за допомогою думок почуттів, музики, та інших форм самовираження й вираження свого ставлення до Іншого, або взагалі до всього суцього . Оскільки в культурі діалог є лише однією з форм такого ставлення, то інші форми можна систематизувати і розглянути в зв'язку з діалогом.

Попередній літературознавчий науковий досвід пов'язував історичну мінливість твору з безперервним оновленням соціальних змістів епохи. Змінюється «дійсність» – змінюється і її художній образ. У сучасній гуманітаристиці, у тому числі завдяки роботам М. Гіршмана, доводиться що мінливість твору залежить від естетичних законів, яким «внутрішньо» підпорядковується творча свідомість. Може бути, головний з них – це «закон» національної традиції, який потужно впливає на художнє слово

«зсередини», хіба що визначаючи його потенційні смисли ще «до» зустрічі митця з «соціальною дійсністю», «до» створення її художнього образу.

У зв'язку з цим розкривається всеосяжна значущість певної національної традиції слова для розуміння особистої творчості, що провокує виникнення наукових дискусій відносно уявлень про відкритість та доступність смислового наповнення твору його досліднику. Ці обговорення почалися ще у 1960 роки самою постановкою проблеми форми як «змістовної», але справжні зрушення в цьому плані відбулися завдяки розробкам питань теорії та історії літературних стилів. Підсумовуючи досягнення наукових пошуків у даному напрямі, багато дослідників, у тому числі й М. Гіршман, приходять до висновку, що метою літературознавчого аналізу є розкриття «реального смислу» (М. Гіршман) твору, тобто як би «закладеного» в нього самим автором. Таким чином, «сенса» цей доступний, але аж ніяк не «безпосередньо», адже він «опосередкований» тими особливостями національної традиції, знання яких, очевидно, становить попередню умову для проведення аналізу твору [46].

Прихильність до словесно-діалогічної форми самовираження супроводжує антропоцентричну модель світовідчуття, для характеристики якої М. Бахтін, починаючи з самої ранньої роботи «До філософії вчинку» – вживає термін «співчутлива свідомість», протиставляючи її свідомості теоретичній і підкреслюючи тим самим її людського активного і «конкретно-єдиного» характеру. Топу питання історичності й відношення до неї було одним з центральних у працях М. Бахтіна, який обґрунтував в роботах 1930-х років аналіз історичності літературної епохи, художнього бачення письменника і певного твору на рівні «зображеного світу».

У «Відповідях на питання редакції “Нового світу”» [14] Бахтін, як відомо, писав про «переакцентуацію смислів» творів в ході історії, а також про їх «збагачення», і це була свого роду «відповідь» і на питання про історичність наукової свідомості. Треба зазначити, що для М. Бахтіна смисл

«збагачується», а не спотворюється, тобто він очевидно є доступним та перебуває за межами історичності в аспекті пізнавальної межі. Згодом наведені судження М. Бахтіна стали практично хрестоматійними.

Герменевтичне поняття «історичності» не було для наукової свідомості актуальним; воно функціонувало, особливо після М.М. Бахтіна («Форми часу і хронотопу в романі» [17]), в значенні історично достовірного матеріалу, з яким працював письменник. Так, «історичність багатьох клейстовських сюжетів» виражається в тому, що «письменник прагнув брати матеріалом для своєї творчості реальні події» [120].

Як відзначається у багатьох наукових працях даного спрямування, значні успіхи гуманітарної науки ХХ століття пов'язані з ім'ям М. Бахтіна, завдяки роботам якого була значно поглиблена увага до різних форм вираження авторської позиції, в тому числі й поза-словесним. «Словесна пластика» має «специфічно виражену оцінку, що вкорінена в структурі самого твору, і ця «оцінка формою», як її називав М. Бахтін, володіє не меншою силою впливу на читача, ніж словесно виражена авторська позиція» [108, с. 496].

Таким чином, М. Бахтін стверджує, що у «слові» письменника висловлюється його художнє мислення, і це є надзвичайно важливим висновком вченого, який не сформульований безпосередньо, але до якого підводить весь здійснений в серії наукових праць М. Бахтіна аналіз стилів. Це «художнє» мислення, і його немає в слові героя або оповідача, взятих ізольовано від форми твору як смислового цілого. «Художнє мислення» і є ця «форма», оскільки саме в ній здійснюється авторська «оцінка» і героя, і світу. В результаті методологічний принцип історизму під творчим впливом думки М. Бахтіна став незмірно вільнішим від «апріорних» конотацій в підході до вивчення твору в світлі естетичної, а не «соціально-історичної», неповторності творчої свідомості письменника.

При цьому «слово» як художнє мислення, яке виражається на рівні «форми» твору, історично мінливе, адже історичною є сама структура, то історично неповторне «співвідношення» всіх елементів змістовної форми, яке притаманне окремому твору. Однак поетика, яку М. Бахтін визначає як класицистську, набуває значних змін під впливом наукових пошуків автора у галузі вивчення романного тексту. Слово стає тим поняттям, яким користується М. Бахтін для визначення кола явищ, які стали його предметом дослідження. Його перше, пряме і повсякденне значення – це «слово» як семантична одиниця мови, проте у деяких випадках набуває легкої архаїчної або метафоричної конотації, коли вживається зі значенням «дискурс».

Сучасна лінгвістика, виділяючи такі поняття, як дискурс, висловлювання-процес, висловлювання-результат й т. ін., робить це саме для того, щоб проникнути в зазначену область і заповнити ті поняттєві лакуни, які М. Бахтін застав в сучасній йому науці (в поетиці, семантиці, стилістиці). Вчений виявився одним з перших, хто помітив, що категорії, вироблені лінгвістикою і засвоєні поетикою, є категоріями мови, взятої у відверненні від суб'єкта, і як такі застосовані до сфери, яку окреслила для себе лінгвістика, разом з тим, вони абсолютно непридатні в області складних знакових практик.

Тому саме підхід М. Бахтіна стає для музикознавства надзвичайно важливим та суттєво впливає на формування принципів розуміння поетики як музикознавчої категорії. Як вказувала О. Самойленко, відкритість і завершеність в їх взаємозалежності є характерними властивостями поетики самого М. Бахтіна, у зв'язку з чим метод М. Бахтіна є надзвичайно важливим для музикознавчого осмислення.

О. Самойленко вказує, що «з одного боку, Бахтін дуже систематичен, хоча це і не так легко помітити: він не декларує свій системний підхід, а останній охоплює всі роботи Бахтіна без винятку – від найбільш ранніх до останніх конспективних записів. З іншого боку, наукову поетику Бахтіна

відрізняє рухливість структурних зв'язків між основними системними елементами (опорними поняттями). Однак, ця рухливість не випадкова: вона – частина методу, який ми вже визначали як діалогічний» [139, с. 64-65]. Таким чином, ця рухливість є результатом задуму М. Бахтіна і має свої внутрішні закономірності та прагнення, які в цілому продиктовані ідеєю «Над-адресата» і постійністю опозиційних (буквально діалогізованих) відносин між поняттями [139, с. 65].

О. Самойленко зазначає, що комплекс понять, який М. Бахтін вибирає для себе та розвиває у своїх дослідженнях, створюють своєрідність його дискурсу та демонструють зверненість їх до складно-сміслових явищ людської культури. Саме це стає фактором зближення запропонованих М. Бахтіним підходів й музикознавчої думки, адже розглянуті вченим явища припускають «відкритість» людського досвіду, який парадоксальним чином стимулюється спробами представити його завершеним, в «останній» інстанції, уявити можливі методи його завершення. Як вказує О. Самойленко, Бахтін намагається зберегти, відтворити і прокоментувати природу таких явищ. «Відкритість» – «завершеність» стають в його концепції системоутворюючими категоріями широкого спектра дії, завжди спрямованими на дослідження діяльності людини в культурі поняттями [139].

Антиномічна пара «відкритість» – «завершеність» веде до виявлення антиномічності естетичного – етичного співвідношень, а тому М. Бахтін дозволяє нам стверджувати, що антиномічний характер залежності етичного та естетичного начал в дієвому досвіді людини є необхідною стороною всіх культурних феноменів, а тому їх повинні до певної міри відображати, приймаючи на себе їх подвійність, суперечливість і «труднощі широти», всі мистецтвознавчі категорії. Таким чином, мистецтвознавчим поняттям у цілому, та музикознавчим зокрема, притаманні і відкритість і завершеність.

О. Самойленко вказує, що парні категорії музикознавства припускають таку ж «гру» понять, що виходить із опозиції музичне – позамузичне, які продовжуються «діалогічними партнерами» – жанр-стиль, традиція-автор, текст-твір, деякими іншими. Особливого значення, на думку дослідниці, набуває діалог жанру – стилю, оскільки він безпосередньо відкриває ті два, вже специфічних для музичного мистецтва, іманентних фактори його поетики, які стають виразниками двох рівнів діалогу самої музики в цілому з культурою [139].

При обговоренні даного кола проблемних питань, дослідниця звертається до понятійного апарату М. Бахтіна, та застосовує у своєму музикознавчому дослідженні запропоновані ним категорії «авторитарності» та «переконливості». На думку М. Бахтіна, авторитарне слово не припускає можливості довільного «оволодіння й асиміляції зі своїм власним словом», а вимагає його абсолютного та безумовного визнання. Це стає причиною того, що авторитарне не дає можливості формуватися ігровому контексту та самій грі. М. Бахтін вказує, що при вивченні «внутрішньо переконливого слова» стає очевидним, що його смислова структура не є завершеною, а, скоріше, навпаки – вона є відкритою. Це приводить до того, що у кожному новому контексті, який виникає внаслідок діалогічних взаємин, контексті «внутрішньо переконливого слова» кожного разу демонструє та розкриває нові смислові можливості [16, с. 158].

О. Самойленко розвиваючи думки М. Бахтіна вказує, що стиль у музиці демонструє безпосередній зв'язок саме з «переконливістю», оскільки стиль формується та визначається «творчим відношенням слова до свого предмету, до самого говорить і до чужого слову; він прагне органічно долучити матеріал мови і мову матеріалу» [16, с. 189] Жанрово-стильовий діалог, що стає результатом відношення «слова до свого предмету» за М. Бахтіним, є визначальним для розуміння історії музичної творчості, естетичного змісту музики. О. Самойленко стверджує, що даний жанрово-стильовий діалог

допомагає відкрити той факт, що смисли не діляться на музичні й не-музичні, вони є пов'язаними пов'язані з «життєвим світом культури» і, входячи в зміст музики, привласнюючись нею, визначаються широким контекстом культурної семантики. З іншого боку, музика «повертає» запозичений досвід смислоутворення, істотно змінюючи, оновлюючи його [139, с. 79].

У музикознавстві була встановлена своя традиція використання дефініції поетики в опорі на існуючі традиції використання даної категорії у літературознавстві. Окрім вище розглянутих у даній роботі літературознавчих підходів до категорії, також для сучасних мистецтвознавчих досліджень у цілому, та до музикознавчих – зокрема, мали важливе значення ще значна кількість наукових праць. Серед найбільш важливих для музикознавчого осмислення робіт, в яких ставиться проблема поетики, слід зазначити роботи Д. Ліхачова, який характеризував поетику з позиції її мовних засобів [95]. У роботах Д. Ліхачова різних років розкриваються питання вивчення поетики давньоруської літератури за допомогою запропонованого автором концептуального підходу до змісту та форми даної культурної спадщини. Також прикладами вивчення змістовної сторони окремих структурних та художніх компонентів поетики можуть слугувати роботи В. Жирмунського, О. Михайлова [68; 107].

Як вважають В. Жирмунський та О. Михайлов, теоретична поетика вже з початку ХХ століття бачить своє завдання в систематизації, опису й класифікації історико-літературного матеріалу. О. Михайлов продовжує розвивати у своїх роботах ідеї В. Жирмунського та вказує, що «традиційне розуміння поетики продовжує чинити тиск на свідомість дослідників» і сьогодні [107, с. 56]. На думку О. Михайлова, помилковими є усталені уявлення про те, що «поетика повинна стати нормативною» і реалізовувати своє призначення завдяки низці завдань, серед яких одним з важливіших є здатність висловлювати «рекомендацію таких науково обґрунтованих, вивірених узагальнюючих положень, спираючись на які літературна критика

могла б ефективніше, без нинішнього суб'єктивізму, з великим знанням справи і найкращим передбаченням перспектив розвитку впливати на практичну діяльність письменників» [107, с. 23-24].

О. Михайлов вважав, що «такий добрий намір або побажання вступає в найрізкіше протиріччя з сучасною літературною свідомістю і навіть з літературним досвідом наших днів». «Міра», як він переконаний, не може існувати «заздалегідь», в готовому, нормативному вигляді теоретичного постулаті, і повинна задаватися теоретику письменником, станом і змістом художньої свідомості даної епохи. «Щоб стати нормативною, поетика повинна спиратися на деяку існуючу в письменницькій свідомості внутрішню міру правильного – неправильного, належного – неналежного й т.ін. Тому, якщо такої внутрішньої міри немає, то її не можна вигадати – реальне взаємопорозуміння людей не можна підмінити теоретичним постулатом» [107, с. 24].

Крім загальних положень й принципів вивчення поетики, низка праць демонструє різні підходи до її структурування, демонструючи принципово різні підходи до її вивчення. М. Гаспаров і деякі інші автори пропонують свій погляд на структурне членування поетики, розділяючи її на загальну (теоретичну, або систематичну – «макропоетику»), приватну (власне описову – «мікропоетику») і історичну [45]. У дослідженні В. Жирмунського поетика підрозділяється на три складових – стилістику, тематику і композицію [69].

Не менш важливим виявляється запропонований в роботі В. Жирмунського підхід до вивчення поетики з позиції художньої майстерності митця, а також представлений в працях С. Аверінцева своєрідний погляд на поетику як систему робочих принципів або робочих установок будь-якого учасника (школи, епохи), що розкриває зближення поняття поетики з психологією творчості [1].

Поряд з психологічним аспектом поетика в розумінні С. Аверінцева базується на єдності теорії і практики словесного мистецтва, де теоретичний

аспект розуміється як наукова теорія художньої творчості або система методично розроблених рекомендацій до неї – «вимовлена» поетика, та практичний аспект як систему робочих принципів або робочих установок – поетика «іманентна», «невимовлена».

Як свідчить сам автор у вступі до своєї роботи «Поетика ранньовізантійської літератури», він називає свою роботу як навмисне наслідування назви роботи Д. Ліхачова, адже це за задумом С. Аверінцева повинно біло стати вказівкою на «жанрову приналежність» роботи. Тому вживання слова «поетика» повинно за задумом автора розумітись «точно в такому ж сенсі, який воно має всередині заголовка книги Д. Ліхачова “Поетика давньоруської літератури”». С. Аверінцев стверджує, що робота Д. Ліхачова «Поетика давньоруської літератури» є класичним зразком наукового жанру, у якому він намагався працювати, «але на іншому матеріалі». Автор вказує, що «висловлюючись в термінах середньовічної естетики, можна було б сказати, що два заголовки ставляться один до одного, як “прототип” й “відображення”» [1, с. 9].

С. Аверінцев вказує на два існуючих тлумачення категорії «поетики» – по-перше, як наукової теорії «словесної художньої творчості або хоча б система методично розроблених рекомендацій для неї: те, чим займалися Горацій і Псевдо-Лонгін, Буало і Лессінг. Така «поетика» сягає корінням часів Аристотеля. По-друге, це система робочих принципів будь-якого автора, або літературної школи, або цілої літературної епохи: те, що свідомо або несвідомо створює для себе будь-який письменник» [1, с. 7]. Автор підкреслює, що в його роботі категорія поетики використовується саме у другому значенні та є іманентною самій літературній творчості.

Існуючи традиції розгляду категорії поетики та її тлумачення у багатьох літературознавчих дослідженнях, створили міцне підґрунтя застосування даного поняття в музикознавстві, яке багато у чому рухається слідом за літературознавством. Водночас, у порівнянні з іншими

мистецтвознавчими науковими галузями, саме у музикознавстві представлений широкий спектр його застосування і більш поглибленого освоєння.

У дослідженнях багатьох музикознавців, у тому числі й Н. Гуляницької, звернення до поняття поетики виявляє його тісний зв'язок з працями С. Аверінцева і розумінням даної категорії як системи «робочих принципів», що спрямовані на розкриття особливостей динаміки розвитку епохальної, національної та індивідуальної стильових систем. Серед музикознавчих робіт, в яких відбувається звернення до теоретичних підстав музичної поетики, слід виділити групу праць методичної спрямованості, присвячених вивченню різних аспектів музичній форми, техніки сучасної композиції, контрапункту, інструментування, тощо.

Дані роботи представляють собою «розпорядження до дії» – комплекс чітко вивірених правил і рекомендацій, покликаних формувати технологічні основи композиторського мислення. З іншого – власне наукові дослідження, де використаний метод поетики, який, як вважає Н. Гуляницька, його тісний зв'язок з теорією музики у вивченні музичної мови і заснований на синтезі теоретичного та історичного музикознавства [51].

Важливим у розвитку підходів до музичної поетики є наукові праці Є. Назайкінського, в яких поетика постає як особливий «стиль» дослідження про музику, обумовлений специфічними особливостями самої музики, її внутрішніми художньо-естетичними якостями. В цьому аспекті поетика розуміється як підхід, що дозволяє зосередитися на розкритті глибинного смислу музики, зануритися в її семантичний, змістовно-смысловий простір, виявити багатства асоціацій з позамузичними сферами й вийти на узагальнюючі характеристики специфіки її різних стильових параметрів [112].

У осередку досліджень Є. Назайкінського опиняються проблеми сприйняття музики – від фактів психології слуху, теорії музичної мови і

форми, до історії музичних стилів. Музичне значення тут постає як процес формування предметних уявлень про звук з опорою на його акустичні властивості і через опосередкування запасів музичних вражень у зв'язку з мовним досвідом, знайомством з фольклором, літературою. Детально простежується також процес формування музичних значень просторових, часових, кінетичних (пластичних). Розкривається роль фонематичного шару національних мов в їх семантичному трактуванні для створення інтонаційно-сміслового рельєфу мелодики, роль акцентної структури мови в створенні типових метроритмічних формул. Аналізується динамічна, рухлива природа музичних реплік, їх незакріпленого за певними поняттями, «здатність до зміни форм об'єктивації» [113, с. 211].

Таким чином, якщо теоретична поетика розробляє систему літературознавчих категорій і дає їх поняттєво-логічний аналіз, то історична поетика займається вивченням походження й розвитку цієї системи. З огляду на це слід говорити, що історична поетика вивчає генезис і розвиток естетичного об'єкта і його архітектоніки, його прояв в еволюції змістовних художніх форм. У зв'язку з цим, застосування у музикознавстві напрацьованих у літературознавчій науковій думці досягнень, актуалізують окрім структурних-композиційних елементів, проблем жанру та стилю, форми та навіть музичної мови, актуалізують коло питань, пов'язаних з проблемами діалогічної природи музичної поетики і семантики.

Ґрунтуючись на роботах М. Бахтіна, можна зробити висновок, що принципи й характерні механізми естетичного ставлення більш за все зближують культуру і музику, у тому числі через «вчинок людяності». Як свідчить О. Самойленко, коло мистецтвознавчих категорій формується в діалозі з їх естетичними еквівалентами, як би надбудовуються над останніми і «вбудовуються» в них завдяки, з одного боку, обговоренню їх загальної широкої історичної ролі, з іншого – завдяки конкретним аналізам художніх текстів [139]. Таким чином, діалог є реалізацією постійного протистояння

життєвих начал, завдяки чому стає можливим виявлення їх аксіологічно-сміслової спрямованості, яка пов'язана з явищем розуміння. У діалозі людина сприймає й усвідомлює себе не тільки як частину світу», а й «світ як частину себе», спілкується зі світом як з суб'єктом, нарощує його і свої смислові структури, об'ємність сприйняття життя і резонансу з нею як «цілого з цілим». Музична семантика стає прикордонною галуззю між усіма учасниками музично-творчого процесу, а тому вона межує і між розумінням й інтерпретацією музики – «доводить» розуміння до можливих меж інтерпретації.

1.2. Принципи циклічної побудови та художні умови циклізації у камерно-вокальній творчості.

Цикл як системне ціле є виразником загальносистемних принципів та закономірностей, що включає низку обов'язкових елементів та структурних закономірностей. З одного боку – це наявність декількох структурних одиниць, які знаходяться між собою у тісних взаєминах та формують єдину драматургічну лінію, з іншого – кожен з елементів має повну автономність та завершеність, а тому й відокремленість один від одного. Вирішальним для формування уяви про циклічну побудову твору (або будь якого явища) стає його цілісність, що стає результатом поєднання всіх окремих елементів у системне ціле.

Вивчення жанрової форми камерно-вокального циклу та принципів його функціонування починається зі з'ясування історичних аспектів його виникнення та подальшої еволюції як необхідної складової європейської музичної традиції. Прагнення до циклізації та принципу циклічної побудови характеризувало еволюцію жанрів камерної лірики протягом тривалого історичного періоду – починаючи з першої половини XVI століття до кінця XIX століття. Пройшовши великий підготовчий етап, від простого об'єднання пісень у збірки до художньої цілісності, камерно-вокальний цикл знайшов особливу сферу змісту, здатну під кутом домінуючого емоційного модусу втілювати незліченну кількість відтінків людських почуттів.

Якщо у європейській композиторській творчості першої половини XIX століття відбулося остаточне формування ключових особливостей жанру камерно-вокального циклу, серед яких одне з провідних місць займала образно-тематична єдність поетичної основи з тяжінням до цілісності багаточастинної композиційної структури, то на початку XX століття, у зв'язку зі значними культурно-історичними та соціальними змінами, можна спостерігати нове посилення уваги з боку митців до камерно-вокального

циклу та ослаблення інтересу до різних окремих малих камерно-вокальних форм.

Проблема циклу та циклічності як принципу створення й досягнення художньої цілісності в різних культурно-історичних умовах та у різні часи була раніше та лишається сьогодні однією з самих затребуваних у композиторській, й – ширше – у художній творчості. У історії світової музичної культури навряд чи знайдеться хоча б один композитор, який у своїй творчості не звертався б до циклічної форми та не використовував принципів циклізації. Разом з тим, явище циклу та циклічності привернуло до себе увагу дослідників відносно нещодавно, у музикознавчих роботах дослідників ХХ століття. Якщо у галузі інструментального мистецтва проблеми циклу та циклічності у більшості випадків обумовлені та регулюються суто музичними закономірностями, у сфері камерно-вокальних жанрів циклоутворювальні фактори обумовлюються взаємодією двох витоків даного виду мистецтва – вербального і музичного. Як зазначає В. Васіна-Гроссман цикл у камерно-вокальній музиці у порівнянні з інструментальною, є набагато більш широким поняттям, адже в ньому потрібно брати до уваги ті стосунки, які виникають між вербально-поетичними текстами [29].

Дослідниця вказує, що загальна побудова камерно-вокального циклу має безпосереднє відношення до «циклічної природи дихання, завжди прагне до рівномірності, безпосередньо визначає періодичну організацію пісенного цілого, в тому числі й лінійною повторністю звуковисотного контуру. Розчленованість висотної лінії на рівні частини, мимоволі тяжіє до ритмічної та інтонаційної подібності», спираючись немов на міцний фундамент на «розміреність “ динамічної кривої” дихання. Найпростіша відповідність спонукає укласти наспів-формулу в середню величину дихального циклу» [29, с. 56-57].

Б. Асаф'єв в одній з своїх ранніх робіт вказував що окремо взятий камерно-вокальний твір, у тому числі романс, «завжди рветься за межі

романсу, як такого» [10, с. 4]. І це спостереження вченого можна віднести до найбільш значних явищ не тільки у сфері романсової творчості, а й в інших камерно-вокальних жанрах. В. Васіна-Гроссман піднімає питання відносно того чи не виходять за межі «романсу як такого» характерні вокальні «портретні замальовки» – традиція, створена Даргомижським і Мусоргським і продовжена у ХХ–ХХІ ст. Д. Шостаковичем Г. Свиридовим, С. Слонімським, та баг. ін. Більш того, В. Васіна-Гроссман звертає увагу на тяжіння романтичної балади до рівня музично-драматичного твору, в якому у деяких випадках можна спостерігати проявлення рис сонатності [29, с. 303].

Дослідниця вважає, що все це «продиктовано одним і тим же прагненням: відобразити в пісенному жанрі можливо більш широке коло життєвих явищ. Але для цього, крім розширення і ускладнення форми окремого твору, існує й інший шлях: об'єднання пісень або романсів в цикл. Навіть якщо окремі частини такого циклу не виходять за традиційні жанрові рамки пісні або романсу, об'єднання їх створює нову художню якість» [29, с. 303].

Широке коло виражальних, художніх та виконавських можливостей камерно-вокального циклу привертає до нього стійку неослабну увагу з боку композиторів й виконавців. З самого початку ХХ століття камерно-вокальні жанри займають чільне місце у творчості як визнаних авторитетів камерно-вокальної музики, так і композиторів середнього й молодшого покоління. З середини ХХ століття позначається ще одна важлива тенденція, яка продовжується й у ХХІ ст., а саме – до зближення камерно-вокального циклу з жанровою формою кантати з одного боку, та інструментальними жанрами – з іншого. Створюються цикли для декількох виконавців, які включають в себе, поряд з сольними, також і ансамблеві епізоди. Ускладнюється інструментальна партія, яка часто є призначеною для ансамблю інструментів. А також надзвичайно важливим стає зміна художньо-образної складової, адже відбувається значне переосмислювання «ліричного героя» циклу, який

не обов'язково повинен ототожнюватися з особистістю автора. Скоріше він стає свого роду персонажем близьким персонажу музично-драматичного твору, який наділений індивідуальною характеристикою й виразною індивідуальною образністю.

Жанрове зближення позначається не тільки у впливі суміжних жанрів на вокальний цикл, але і у впливі зворотному, що можна бачити, наприклад, в структурі «вокальних» симфоній, що актуалізує увагу до вивчення композиційних закономірностей камерно-вокального циклу.

Як вказує В. Васіна-Гроссман, справа не тільки в поширеності і впливовості жанру, але і в «показовості» його серед інших жанрів камерно-вокальної музики. У ньому з особливою повнотою розкривається обраний композитором тип відображення поетичних образів. Розкривається не тільки на рівні окремих образів, а й на рівні поетичного світу в цілому. У циклі чітко видно, які сторони художнього світосприйняття поета виявилися особливо близькими композитору і як вони переломилися в його власному світосприйнятті. Саме це В. Васіна-Гроссман підкреслює, коли вказує на «показовість» вокального циклу [29, с. 303]. Дослідниця вказує, що існують різні точки зору на те, які саме ознаки є визначальними для вокального циклу, що саме слід вважати циклом, а що збіркою.

О. Лісова в своєму дисертаційному дослідженні пише про те, що «так чи інакше, визнаючи наявність двох основних жанрових форм в камерно-вокальній музиці в її русі від дев'ятнадцятого століття до двадцятого і двадцять першого, а саме, камерно-вокального циклу та камерної опери, загальною естетичною програмою жанру і програмними властивостями, особливостями музичного тексту в області камерної вокальної музики слід вважати відношення до слова і літературно-поетичному першоджерела» [94, с. 15-16]. Але в даному контексті слово являє собою не тільки зовнішньо-вербальну сторону твору, воно, слідуючи за думками М. Бахтіна є способом вираження наміру, вчинку. «Для вираження вчинку зсередини і єдиного

буття-події, в якому здійснюється вчинок, потрібна вся повнота слова: і його змістовно-сміслова сторона (слово-поняття), і наочно-виразна (слово-образ), і емоційно-вольова (інтонація слова) в їх єдності. І <у> всіх цих моментах єдине повне слово може бути відповідально значущим – правдою, а не суб'єктивно випадковим» [13, с. 31].

Таким чином, згідно з концепцією М. Бахтіна, слово в усій своїй повноті отримує своє вираження саме в мистецтві, яке є здатним опредмечувати й виражати психологічні процеси, що відбуваються в свідомості суб'єкта творчості. З іншого боку, особливості і специфічні риси музично-творчого процесу (як і будь-якого іншого видового художньо-творчого процесу) реалізуються через жанр, який постає тут як головний носій традиції і репрезентант комунікативних властивостей музики.

Так, Т. Куришева у своїй роботі присвяченій камерно-вокальному циклу, дотримується думки, що циклом «в справжньому і повному розумінні слова» слід вважати тільки твір, що задовольняє певним умовам. «Ці умови, – пише вона, – полягають в обов'язковій для вокального циклу внутрішній «прихованій» ідеї, у логічній спрямованості образного розвитку від номеру до номеру, нарешті, в єдності драматургічного і композиційного задуму, який проявляється і в визначеності інтонаційного і ладотонального розвитку» [88, с. 288]. Іноді висувуються і інші критерії, наприклад обов'язкове виконання циклу повністю від початку до кінця, що вказує на особливу художню цілісність твору.

Цілісність тексту традиційно пов'язується з усвідомлюваною підпорядкованістю всіх його складових авторського задуму, який по відношенню до тексту представляє собою принцип його системності, що поєднує в ньому всі способи передачі інформації. Цей принцип зберігає свою дієвість і у випадку з авторським тлумаченням циклічної побудови твору як ансамблем його текстів, одержуваної в результаті їх об'єднання на основі однорідних ознак. Філософи підкреслюють, що складною роблять систему

зовсім не кількість елементів, а глибина і послідовний характер реалізації принципів [2, с. 182].

Про надзвичайне значення авторського задуму і важливість втілення його у системі тексту писали багато автори, зокрема Ю. Лотман: «текст влаштований так, що будь-який його значимий сегмент неминуче підпорядковує свою структуру авторського задуму – тобто бере участь в процесі символізації знаків і знакових структур, з яких він складається в процесі освіти особливого художнього коду» [100, с. 45]. Цілісність тексту виявляється завдяки таким його ознакам, як завершеність щодо вихідного авторського задуму; відособленість, або окремість, (ця властивість в площинному вимірі часто пов'язують з наявністю у тексті меж – початку і кінця), співвіднесеність з описуваних їм подією (ситуаціями), з ситуаціями спілкування, що дозволяють виокремлювати його в масиві текстів, і зв'язність, що передбачає внутрішню, в рамках тексту, взаємопов'язаність всіх його компонентів, структурованість [78, с. 49].

Завдяки цілісності текст сприймається і розуміється як інтегративна єдність, як окремий світ з розвинутими внутрішніми зв'язками. Н. Болотова справедливо стверджує, що усвідомлення цілісності тексту і зв'язності наявних в ньому різних кодів – предметного, сюжетно-композиційного, емотивного, художньо-образного, мовного, естетичного – це і є шлях, що веде до розуміння смислу тексту [24, с. 382]. Закономірно тому, що прагма-семіотичний аспект, який висуває в якості предмета дослідження «текст в його динаміці, дискурс, співвіднесений з головним суб'єктом, з «Его» створюючої текст людини» [155, с. 35], визнається найважливішим аспектом дослідження, інші аспекти виявляють свою значимість в силу необхідності враховувати всі складові дискурсу, розуміння якого «залежить від мінливих когнітивних характеристик користувачів мови та від контексту» [59, с. 45].

Формальним вираженням цілісності є зв'язність. Зрозуміло, що текст, сприйнятий як цілісний, відокремлений, виявляє свою внутрішню цілісність,

створювану різними типами пов'язаності між собою й залежних один від одного його компонентів. Хоча в реальній мовній дійсності між цілісністю і зв'язністю знаку рівності немає, все ж вони тісно взаємопов'язані. В силу того, що всі основні характеристики текстів є надзвичайно важливими, адже вони включають і план змісту, і план вираження, то відносини між цілісністю і зв'язністю ускладнюються. Компоненти тексту, що характеризують цілісність беруть участь в реалізації зв'язності, сукупно формуючи цілісне уявлення про текст, а цільні компоненти виділяються в світлі цілісного тексту.

Три аспекти цілісності тексту – цілісність комунікативна, цілісність смислова і цілісність структурна – позначені в одній з перших робіт, присвячених лінгвістичному феномену тексту – «Граматиці тексту» О. Москальської [109]. Ідея про три аспекти цілісності отримала розвиток, зокрема, в роботах В. Красних, яка виділяє наступні категорії тексту: концепт, смислову будову і логічну будову тексту як відображення тематичної єдності; комунікативний і естетичний вплив як прояв комунікативної єдності та синтаксичні; лексичні та фонологічні категорії як вираз структурного єдності тексту [85, с. 127].

Дослідники тексту традиційно говорять про обов'язкову відповідність форми (плану вираження) і змісту тексту. Разом з тим, це твердження на думку багатьох дослідників є непропорційним розумінню поведінки і побутування мовного знаку в тексті. Двоїстий характер такого знаку, який «зовсім не обов'язково є слово в його щільно оформленому вигляді, але – щось близьке до слова», обумовлює можливість двоїстого ж кодування, здійснення текстових перегуків як по лінії сенсу, так і по лінії субстанції (звуку) [114, с. 417]. Кожна зі сторін знаку має відносну самостійність, цілісність. Проте цільність позначаючого можлива за умови, що їй передують встановлена цілісність позначаємого, яка оберігає її записи і знаки, залишаючись при цьому ідеальною і від неї незалежною» [63, с. 133].

В іншому ракурсі, в зовсім іншому контексті текстової проблематики і методології ставляться до проблеми цілісності позначаючого О. Жолковський і Ю. Щеглов, пояснюючи основні поняття «поетики виразності». В їх моделі текст – це і знак в цілому зі своїм планом змісту і планом вираження, і тільки його позначаємо, план вираження тексту в цілому, в останньому випадку мається на увазі текст, що виводиться з теми («власне текст»), яка мислиться як «деяка ціннісна установка», «семантичний інваріант» всіх рівнів тексту, як інформації, позбавленої своєї виразності.

«З семіотичної точки зору природно розглядати один і той же власне текст, що допускає різне розуміння, як безліч омонімічних текстів в цілому, тобто текстів, у яких збігається план вираження. Знак, що утворюється парою тема – власне текст, можна називати прочитанням. Відповідність між планом змісту і планом вираження одного прочитання художнього тексту і є типовим елементарним об'єктом моделювання в викладається теорії. <...> моделювати має сенс не будь-які прочитання, а такі, які реагують на більшу частину елементів тексту» [70, с. 290-292].

У сучасній психолінгвістиці утвердилося положення про те, що «від цілісності можна прийти до зв'язності, а від зв'язності до цілісності – не можна», що передзнання цілісності «управляє зв'язністю», що цілісність є «окремим випадком неаддитивності» і «конструктивна роль цілісності в аспекті аналізу полягає в тому, що вона допомагає встановити раніше “невидимі” зв'язку між частинами тексту. Принципова наявність таких нових зв'язків в тому, що якщо зв'язність та поєднання окремих елементів тексту знаходиться “нижче” порога сприйняття одержувача, то частини тексту, об'єднані когерентністю, так само як і сама когерентність, не сприймаються одержувачем пасивно, а відкриваються в результаті усвідомленої рефлексії над текстом» [101, с. 42–57].

Інакше кажучи, при сприйнятті тексту цілісність в порівнянні зі зв'язністю грає пріоритетну роль. Таким чином, поняття цілісності як

«співвіднесеності тексту з деяким об'єктом» [116, с. 44] пов'язують із змістовною, денотативною, стороною тексту, а також ставиться в залежність від мовної / мовленнєвої компетенції реципієнта.

Встановлення пріоритету цілісності при вивченні тексту закономірно ставить питання як про можливість об'єднання текстів на смисловий основі в ті чи інші угруповання, що створює підстави для формування нової цілісності. Підхід з боку цілісності до деякого числа текстів як потенційної спільності отримує логічно несуперечливе пояснення в концепції текстів-примітивів Л. Сахарного [141]. У його розумінні «цілісність як парадигматичний феномен дозволяє зближувати (ототожнювати) тексти-перифрази і тим самим дає підставу осмислювати їх як члени однієї парадигми» – низка від текстів-примітивів до величезних розгорнутих текстів. Кожен з членів парадигми передає «інваріант змісту (тобто структуру цілісності) то більш розгорнуто, то більше згорнуто», отже, відрізняється один від одного характером розчленування цілісності, ступенем деталізації такого розчленування, а також особливостями репрезентації того чи іншого виду розчленованої структури в лінійному тексті [141, с. 224].

І текст, і твір характеризуються цілісністю, відокремленістю, що зовсім не заперечує можливості для тексту (в більшій мірі) і для твору (в меншій мірі) бути відкритим для інтеграції з іншими текстами [44, с. 320] і творами (прозові та поетичні цикли, великі циклічні побудови) [54]. Треба думати, що об'єднання творів в більші цілісні форми відбуватиметься на основі виявлених (відомих) ознак, а текстів – на основі тих що виявляються.

Наслідком зближення лінгвістики з герменевтикою на ґрунті проблеми декодування «неочевидних смислів» стало, по-перше, «практичне зняття раніше летючої проблеми авторської інтенції, виділення її в особливу проблему, окрему від дешифрованого смислу», прийняття філологічною думкою положення, про те, що «інтерпретатор розуміє автора краще, ніж він сам може зрозуміти себе» [114, с. 422], положення, яке, справедливості

заради кажучи, ще було висловлено О. Потебнею: «Хто слухає може набагато краще говорить розуміти, що приховано за словом, і читач може краще самого поета осягати ідею його твору.

Сутність, сила такого твору не в тому, що розумів під ним автор, а в тому, як воно діє на читача чи глядача, отже, в невичерпному можливому його змісті. Це зміст, що проектується нами, тобто вкладається в саме твір, дійсно, узгоджено його внутрішню формою, але могло зовсім не входити в розрахунки художника, який творить, задовольняючи тимчасовим, нерідко вельми вузьким потребам свого особистого життя» [124, с. 30-31]. По-друге, визнання об'єктивного існування дешифрованого смислу і, відповідно, його здатності змістовно збагачувати, модифікувати повідомлення, виражене лінійно, «на первинному коді», а це, всупереч деклараціям про «смерть автора», відкриває можливість осягнення індивідуальних особливостей творчої особистості автора [114, с. 422-423].

Ця сутнісна особливість тексту словесного мистецтва, що проявляє його комунікативний, діалогічний початок, що розкриває динамічний, діалогічний характер сприйняття і зумовлює можливість розширення горизонту, становить один з постулатів сучасної теорії інтерпретації [5, с. 372-377; 62, с. 80-99]. Інтерпретатор при цьому може керуватися певними установками – декодувати авторську інтенцію, або код, або текст в тексті [114, с. 422], що належним чином буде позначатися на актуалізації тих, а не інших аспектів інтенціональної та смислової системи тексту. Відповідно до думки Г.-Г. Гадамера [42], який бачив завдання інтерпретатора не в відтворенні задуму автора, а в активному творенні смислів – процесі, за своєю суттю потенційно нескінченному, автор також не є останньою інстанцією справжнього змісту тексту. Інтерпретатор тексту, вбачає в ньому набагато більше, ніж сам автор, але це зовсім не означає можливість кращої або гіршої інтерпретації, це означає, що текст можна розуміти інакше. Так, В. Тюпа вказує, що «авторське право поширюється тільки на текст. Перед

лицем його смислу автор залишається всього лише одним з читачів, – можливо, найбільш упередженим» [166, с. 18].

Зрозуміло, проблема кордонів художньої цілісності як самого циклу, так і складових цього циклу, які зазвичай є самостійними творами – це проблема є складно для остаточно вирішення, і кожен з дослідників шукає свої шляхи її розв'язання, виходячи зі своєї концепції. І коли, наприклад, М. Дарвін міркує про образ художнього світу, який творили поети рубіжу століть, то він вважає за краще не розділяти поняття «текст» і «твір». За його, образ цього світу створювався «не так окремими творами (текстами), скільки «ансамблями» творів (контекстами), тому в ході були не тільки малі, а й великі форми ліричної творчості, такі, як «ліричний цикл», «лірична поема», «книга віршів», що іменувалися ще іноді жанром «ліричного роману» словами [54, с. 44].

Але даний підхід у сфері музичного мистецтва є недостатньо повним та й більшості випадків недосконалим, адже у системі музикознавчих понять «текст» – «твір», між даними категоріями існує суттєва різниця. У дослідженні «Музичний текст. Структура і властивості» М. Арановський називає важливим завданням визначення співвідношення між поняттями «текст» і «твір». Він навіть вступає в полеміку з прихильниками теорії про синонімізацію понять «текст» і «твір», вказуючи на те, що можливо трактувати текст у вузькому його значенні (у значенні «нотного запису»): «немає сумніву в тому, що текст виконує функцію інваріанта по відношенню до безлічі його варіантних виконавських реалізацій. Але якщо текст – лише інваріант, то це не весь твір, а лише його певна «частина», точніше сторона, яка є не чим іншим, як звукоритмічною структурою» [3, с. 23].

Головною відмінністю «тексту» і «твору» Арановський вважає «різні способи буття одного і того ж артефакту» [3, с. 24]. На його думку, їх можна визначити як два протилежні погляди на одне й те саме явище, два підходи, що методологічно відрізняються один від одного. Ми можемо говорити про

існування твору тільки в тому випадку, якщо він вже відбулося, вже існує «і фізично, і як уявлення» [3, с. 24]. Фізичне існування можна визначити як можливість сприймати твір як щось матеріальне – книгу, ноти або диск; існування твору як уявлення проявляється в сприйнятті його як якогось згорнутого симультанного образу колись сприйнятого процесу звучання (М. Арановський).

Як вказує О. Самойленко, музичному тексту властива особливо рухлива структура і, як показує досвід сучасної композиторської творчості, він може мати найрізноманітніші продовження. Наступним важливим моментом є семантичні музично-текстові установки, засновані як на особистому досвіді композитора, так і на узагальненому жанровому досвіді музики. Дослідниця стверджує, що специфіка музичного тексту і музики в цілому полягає не тільки в можливості, а в необхідності «буквальних повторень, різноманітних цитацій (література двадцятого століття буде у неї цьому вчитися), які анітрохи не применшують власних достоїнств музичного твору, але характеризують способи становлення тексту в музиці. У своїй книзі М. Арановський звертає увагу на повторність як на прийом прирощення смислу, визначаючи його як деривації (також філологічний термін), але не використовує його як один з ключових в загальному обговоренні музичного тексту» [140, с. 258-259].

Невичерпність смислів тексту перетворює зіткнення з ним з сприйняття в продукування, при якому текст «не тільки передає вкладену в нього зовні інформацію, а й трансформує повідомлення і виробляє нові» [98]. Це дозволяє розуміти текст не тільки як форму збереження будь-якої інформації, а й як виробництво цієї інформації.

Отже, будь-яка наукова проблематика, пов'язана зі зверненням до феномену тексту в контексті вивчення будь-якого художнього явища, будь-якої форми і різновиду музичного мистецтва, не може залишити без уваги виявлення загальних закономірностей і принципів функціонування різних

знакових систем. Семіологічна проблематика може бути віднесена не тільки до лінгвістики, а й до цілого ряду дисциплін, які вивчають історію та теорію різних жанрів мистецтва – в тому числі і до вивчення сценічних жанрів, вокального або камерно-вокального мистецтва.

Таким чином, текст постає як та сторона, той аспект твору, при яких він є в своїй часовій іпостасі, твір же, в свою чергу є результатом здійснення часової боку. Іншими словами, текст є завжди процесом, а твір – це наслідок редукування і узагальнюючого синтезу.

При розгляді природи семіотичних структур, в тому числі і музичних, можна вказати, слідом за Ю. Лотманом, на їх характерну особливість: складність структури знаходиться в прямо пропорційній залежності від складності переданої інформації. Ускладнення характеру інформації неминуче призводить і до ускладнення використовуваної для її передачі семіотичної системи. При цьому в правильно побудованій (тобто досягаємої мети, заради якої вона створена) семіотичної системі не може бути зайвою, невиправданою складності. Л. Толстой дуже точно сказав про те, що художня думка реалізує себе через «зчеплення» – структуру – і не існує поза нею, що ідея художника реалізується в його моделі дійсності: «... потрібні люди, які показали б нісенітницю відшукування окремих думок в художньому творі і постійно керували б читачів в тому незліченному лабіринті зчеплень, в якому полягає сутність мистецтва, і за тими законами, які служать підставою цих зчеплень» [100, с. 21-23].

Для наочного уявлення відносини ідеї до структури Ю. Лотман пропонує осмислити зв'язок життя і складного біологічного механізму живої тканини. «Життя, складова головна властивість живого організму, немислима поза його фізичної структури, вона є функцією цієї діючої системи» [100, с. 23]. Ю. Лотман порівнює дослідника літератури, який сподівається досягнути головну ідею твору у відриві від авторської системи моделювання світу, тобто від структури твору, з вченим-ідеалістом, який намагається

відокремити життя від тієї конкретної біологічної структури, невід'ємною частиною та обов'язковою функцією якої вона є.

Ю. Лотман вказує, що ідея не міститься в будь-яких, навіть вдало підібраних, цитатах, а виражається у всій художній структурі. «Дослідник, котрий не розуміє цього і шукає ідею в окремих цитатах, схожий на людину, яка, дізнавшись, що будинок має свій план, почав би ламати стіни в пошуках місця, де цей план замуrowаний. План не замуrowаний в стіну, а реалізований в пропорціях будівлі. План – ідея архітектора, структура будівлі – її реалізація. Ідейний зміст твору – структура. Ідея в мистецтві – завжди модель, бо вона відтворює образ дійсності. Отже, поза структурою художня ідея немислима. Дуалізм форми і змісту повинен бути замінений поняттям ідеї, що реалізує себе в адекватній структурі і не існує поза межами цієї структури» [100, с. 23]. Таким чином, структура і текст твору можна розглядати як складно побудований смисл, де всі окремі елементи повинні розглядатися як смислові. Смисл, в свою чергу, стає зрозумілим, набуває логічної доступності, тільки тоді, коли проговорюється в слові.

О. Самойленко вказує, що смисл можна розглядати як явище подвійної природи, що несе і етичні заходи, і естетичну «безрозмірність». Естетичне виявляє ступінь досягнення – осягнення смислу, його доступність – недоступність людській свідомості, зусилля придбання смислу, вільне від інших потреб. Етичне вказує на соціальний регламент відношення до сенсу, правильність – неправильність цих відносин (правоту – неправомірність), на суспільно значущі моменти смислоутворення, на необхідність порядку в смислових пошуках. Тому кордон між естетичним і етичним в музиці провести досить важко, і в будь-якому випадку вона залишиться умовною [140, с. 60-61].

Музичний сенс з ноетичних позиції, на думку О. Самойленко, може розумітися як «ідеаційна структура, яка має свій власний інформаційний емоційно-експресивний зміст; сенс поліцентричен (в досвіді людської

діяльності) і принципово незавершений, відкритий, нескінченний; смисли сприймаються і освоюються в переживанні, але це переживання особливої природи, що включає механізми розуміння, що активізує сили інтуїції» [140, с. 79]. Розуміння, як вказує автор, створює (народжує) смисл, представляючи його свідомості, і інтенсивність такого розуміння робить його важким і мало можливим в поточній буденності. У його описі доречні такі характеристики, як пробудження, просвітлення, осяяння, як екстатичність, так і умиротворення й т.п., які свідчать про його катартичні можливості.

Про текст, на думку М. Арановського, ми можемо говорити як про те, «що тільки ще відбувається, протікає в часі» [3, с. 24]. Твором, згідно М. Арановським, можна назвати те, «що вже є», тобто дійсне, а текстом – «те, що ще є» або може бути, тобто можливе. Твір і текст поділяють часові параметри, а точніше – вони знаходяться в різному часі: твір, будучи вже створеним, знаходиться в минулому, а текст, будучи тим що тільки створюються, знаходиться в сьогоденні і частково в майбутньому. «Твір розгортається як текст – текст згортається як твір» [3, с. 24-25]. В такому випадку твір постає як феномен переважно просторовий, а текст – як переважно часовий.

Однак, Р. Барт, вказуючи на відміну твору і тексту, пише, що не текст є наслідком твору, а, навпаки, «твір є шлейфом уявного, що тягнеться за текстом» [11, с. 415]. М. Арановський погоджується з цим твердженням, уточнюючи, що цю тезу можна вважати вірною, якщо мати на увазі природний хід подій, при якому створення тексту дійсно передуює виникненню твору як цілісного феномена. Отже, в такому випадку розрізнення тексту і твору виявляється наслідком позиції, прийнятої спостерігачем. Іншими словами, при одному куті зору те що ми спостерігаємо представляється як те що звершилося, і тоді воно є твором; при іншому ми спостерігаємо за процесом, і тоді воно постає як скоєне, і тоді воно виявиться текстом що розгортається в часі [3, с. 27].

М. Арановський вказує, що хоча книга або партитура є саме текстами (записом твору), парадокс полягає в тому, що говорячи про них як про цілісні об'єкти, ми як раз мислимо про них як про твори. Метою письменника, композитора є створення роману, симфонії, тобто твору, а й той і інший йдуть до своєї мети через побудову тексту. Однак, у кожного художника є загальне уявлення про головний задум свого творіння. «Бетховен називав це ідеєю, яка стоїть над ним, Глінка – планом, Чайковський – проектом» [3, с. 28]. М. Арановський пропонує називати цей феномен проективним цілим, яке передує створенню тексту твору, але водночас залишається тим ідеалом, до якого прагне художник під час створення опусу і який саме в якості такого собі ідеального цілого ним керує. Хоча це ще не твір, але це можна назвати його прообразом, який повинен розвернутися в текст.

Цикл у камерно-вокальній музиці є поняттям значно ширшим, ніж в інструментальній, оскільки слід враховувати і поетичні зв'язки між віршами, що ввійшли в цикл. Широко відомими є цикли, об'єднані єдиною сюжетною лінією, прикладом чого може слугувати «Прекрасна мельничиха» Ф. Шуберта, або цикли, які вибудовуються навколо центрального образу «ліричного героя». Разом з тим, можна не боючись перебільшень, стверджувати, що пісні, на перший погляд пов'язані тільки ім'ям поета часто несуть в собі певні ознаки циклічності, хоча і не настільки явні, як в циклах з музично-тематичними та ладотональними зв'язками. Саме такий вид циклу, з неявною сюжетною лінією, поєднуючим фактором якого, на перший погляд, виступає автор віршів, отримую надзвичайну популярність у ХХ столітті.

Образний та психо-емоційний смисл поетичного світу автора віршів, відібраних композитором для циклу, образні «арки» між ними, часом дуже тонкі, асоціативні, не можуть не впливати на музично-образну, інтонаційну побудову романсів, які стають факторами скріплення його в виражену єдність. І хоча не існує категоричних вимог виконувати весь твір повністю, без купюр і існує розповсюджена практика виконання окремих номерів,

разом з тим сама приналежність окремих пісень до того чи іншого циклу створює у слухача певну установку. Як вказує В. Васіна-Гроссман, у випадку виконання окремих номерів циклу «відбувається те ж саме, що і при читанні віршів: гортаючи томик Блоку і зупиняючись лише на окремих віршах, читач так чи інакше співвідносить їх з усім поетичним світом «Віршів про Прекрасну Даму» або «Снігової маски» [29, с. 305].

Першими спробами організованого розташування пісень у камерно-вокальному творі, які, можливо, навіть не були усвідомлені до кінця, у європейському мистецтві можна було спостерігати дуже рано. Як вказує В. Васіна-Гроссман, у пісенних збірниках XVIII ст., як й у збірниках танців, пісні дуже часто були розташовані по принципу контрасту, утворюючи тим самим рід вокальної сюїти. Ймовірно, і при виконанні їх (навіть домашньому) вони групувалися саме так, щоб уникнути одноманітності. Звичайно, це не можна ще назвати циклічністю, але можна вже вважати передумовами для її виникнення [29, с. 305-306].

Зазвичай «датою народження» вокального циклу вважається 1816 рік, відзначений появою циклу Бетховена «До далекої коханої». Однак дата ця не зовсім точна: названому циклу в творчості Бетховена передував цикл пісень на слова Х.-Ф. Геллерта (1803), в розташуванні яких можна бачити явну тенденцію до об'єднання: від перших дуже простих пісень-хоралів лінія наростання йде до розгорнутої двухчастинної пісні-арії («Пісня покаяння»), яка виконує роль фіналу. Але тут ще немає формоутворюючого циклічну побудову повторення тематичного матеріалу, який так яскраво виділив цикл «До далекої коханої» з контексту сучасної йому лірики.

Разом з тим, не можна говорити про те, що Бетховен «винайшов» форму камерно-вокального циклу. У перших десятиліттях XIX століття ідея об'єднання ліричних мініатюр в більш велике і складне ціле вже неодноразово виникала у творчих колах художників і митців різних напрямів мистецтва – від поетів до композиторів. Загальний для цього часу інтерес

саме до ліричних форм добре відомий і ретельно вивчений, він був пов'язаним з характерним для мистецтва тієї епохи (особливо романтичного) поглибленою увагою до світу людської душі, з бажанням зрозуміти всі найпотаємніші і складні процеси духовного життя людини. І якщо ліричний твір – вірш, пісня, інструментальна мініатюра – фіксує лише яку-небудь одну мить цього життя, то, об'єднуючись в цикл, вони створюють багатогранний, складний, принципово й якісно новий образ. Стосовно вибору віршів й тієї художньої взаємодії, яка виникає між обраними для створення камерно-вокального циклу віршами, дуже підходить пояснення О. Кушнера, який вказував, що: «вірші виручають один одного, простягають один одному руки, перегукуються, перешіптуються, утворюють ланцюг, хоровод, який важко розірвати. Виникає та спільність, та єдність, реалізується те надзавдання, що біло ледь помітним при створенні кожного з віршів» [90, с. 180].

Дуже часто цим «надзавданням» є характеристика «ліричного героя» книги або циклу. Цикли віршів в цьому сенсі зближуються з такими літературними жанрами, як роман в листах, щоденник, мемуари. Як відомо, поетичні цикли ми знаходимо у багатьох поетів ХІХ століття, особливо першої його половини: Гете, Гейне, Байрон. І ступінь об'єднання віршів, і способи його досить різні.

В. Васіна-Гроссман пропонує свій погляд на проблему систематизування зв'язків, що виробляють певні художні принципи поєднання окремих віршів в нову єдність – поетичний цикл. Дослідниця ґрунтуючись на аналітичному вивченні багатьох циклічних утворень, вказує на виокремлення трьох типів принципів побудови циклів.

Перший тип, який В. Васіна-Гроссман вважає найпростішим і очевидним, є результатом прямих сюжетних зв'язків, які об'єднують вірші в свого роду новелу. Такими дослідниця вважає цикли Вільгельма Мюллера, особливо «Прекрасна мельничиха» (обрамлений до того ж прологом і епілогом, що надає йому особливої завершеності). Такими є цикли Гейне

«Подорож на Гарц», «Трагедія», «Бідний Петер». Ясна сюжетна лінія робить, здавалося б, зайвими всі інші способи об'єднання. Однак, наприклад, у циклі «Прекрасна мельничиха» ми, крім єдності сюжету і діючих осіб (молодий мірошник, дочка господаря, мисливець), знаходимо й образи, що проходять через весь цикл, які В. Васіна-Гроссман називає «поетичними лейтмотивами». Це «звуковий» образ струмка – друга та повіреного «ліричного героя» і «мальовничий» образ зеленого кольору, що відчувається ліричним героєм то як «улюблений колір» його коханої, то як «злий колір», що нагадує про її невірність [29].

Другий тип зв'язків обумовлений єдністю історичного, міфологічного або місцевого колориту. Такі «Римські елегії» Гете, «Кримські сонети» А. Міцкевича «Єврейські мелодії» Байрона. Такі у Брюсова цикли «Правда вічна кумирів» і «Володарчі тіні». Майже у всіх наведених вище прикладах цикл об'єднується не тільки темою (шляхові картини, історичні портрети), а й сталістю форми (сонети, елегії) або, що, мабуть, ще важливіше, постійністю лексичного забарвлення. Це особливо помітно в історичних і античних циклах Брюсова з властивою їм певною мірою архаїзованою лексикою і насиченістю характерними для даної епохи, країни, культури власними іменами.

І нарешті, третій тип зв'язків ми знаходимо в чисто ліричних циклах. На перший погляд, вони найбільш вільно, майже імпровізаційно побудовані, їх об'єднує тільки образ ліричного героя, який зазвичай зливається з особистістю автора. І чим неповторнішою є ця особистість, тим виразніше позначається в циклі властиве герою бачення світу і співвіднесення його явищ з власним внутрішнім життям. Все це відображено і в колі образів і асоціацій, і в лексиці, і в особливій ліричній інтонації, що є на думку В. Васіної-Гроссман найголовнішим.

Так в кожному з поетичних циклів О. Блока, завжди відзначених печаткою його особистості, є свій, особливий поетичний світ. І в залежності

від цього змінюється пейзаж: то російська садиба, то холодний, зимовий Петербург, то узагальнене, вороже людині Місто. Змінюється лексика, в якій ясно помітні характерні для того чи іншого циклу поетичні «лейтмотиви»: «храми», «лампади», «свічки» в «Віршах про Прекрасну Даму», «сніг», «зірки», «хуртовина» в «Снігової масці». І нарешті – нарочито прозові перерахування антуражу буржуазних дач в «Вільних думках». Це лейтмотиви, що відображають коло асоціацій ліричного героя, і об'єднують, повторюючись, вірші ліричних циклів. У Блока це особливо помітно, але риса ця властива не тільки йому.

У деяких поетів XIX і XX століть, по суті, майже немає віршів, що залишилися поза циклів. Так, майже суцільно циклічною є творчість Гейне, а у XX столітті – О. Блока, А. Ахматової. І як вже говорилося, кожен цикл – це особлива поетична сфера, іноді дуже струнка і організована, іноді більш розосереджена, але завжди має ті чи інші особливі, тільки їй властиві риси, своє коло образів, що зафіксували в жанрі лексичне забарвлення, ритміку та інтонацію віршів.

Крім загальних сюжетних і образних зв'язків, в поетичних циклах діють ті ж принципи контрасту і подібності, про значення яких детально говорилося вище. Однак слід зазначити, що ці принципи, ясно відчутні в масштабах малих побудов, набагато менш виразно проявляються в великих поетичних формах (не тільки в циклі, але також і в поемі, романі у віршах й т. ін.). Вони реалізуються не у вигляді симетричних або взагалі «правильних» побудов, а частіше у вигляді більш вільних образних відповідностей і «арок». Треба зазначити, що принцип контрасту діє набагато більш постійно, адже вірші циклу повинні якось відтінити один одного, хоча самий контраст може і не бути дуже глибоким. Менш помітним виявляється принцип подібності.

Всі перераховані вище види поетичних зв'язків можуть служити передумовою і для музичного об'єднання, знаходячи відображення в єдності загального характеру, інтонаційного ладу, побудові й функціонуванні

лейтмотивізму й т. ін. Однак вокальний цикл лише в рідкісних випадках є прямою музичною інтерпретацією поетичного першоджерела, взятого як ціле. Як правило, композитор сам його конструює, відбираючи відповідні його задуму вірші, які в оригіналі іноді навіть і не пов'язані між собою [29].

Музика певним чином реалізує зв'язки, наявні в поетичному матеріалі як натяк або передумова. І мабуть, найважливішим є те, що композитор, відбираючи і групуючи вірші, не просто передає в музиці окремі поетичні образи, але виявляє їх функціонально-архітектонічні можливості для побудови цілого. І якщо не боятися схематизації дуже тонких і складних взаємин музики і поетичного слова, можна сказати, що в вокальному циклі текст, як правило, несе в собі процесуальний початок, а музика – архітектонічний, хоча кожен з двох компонентів, в свою чергу, являє собою діалогічну єдність двох начал.

Загальна побудова камерно-вокального циклу стає предметом багатьох музикознавчих досліджень, у тому числі з усталеними формами інструментальної та симфонічної музики. Аналогії з сонатно-симфонічним циклом, або музично-драматичними жанрами дослідники знаходять у багатьох творах камерно-вокального спрямування музики ХХ–ХХІ ст. Прикладом таких циклів є твір Д. Шостаковича «З єврейської народної поезії». Як вказує В. Васіна-Гроссман, симфонічні тенденції дійсно мають важливе значення в вокальних творах, але дослідниця вважає, що найбільш суттєвим є не відшукання будь-яких елементів симфонізму і сонатності, а визначення специфіки циклічності у камерно-вокальній музиці [29].

У вокальних циклах, композицію яких можна в тій чи іншій мірі зблизити з циклом сонатним, найбільш близькими стають аналогії з частинами недраматичного характеру, тобто не з сонатним *allegro*, а з частинами ліричної, жанрової та фіналом.

По відношенню до частини драматичного характеру зазвичай можна говорити лише про окремі ознаки сонатності, а не про сонатну форму у

повному смислі слова. В. Васіна-Гроссман пояснює це тим, що характерний для сонатного *allegro* інтенсивний тематичний розвиток в межах головної партії і, особливо, в розробці важко здійснити в сольній вокальній або камерно-вокальній музиці з типовою для неї закінченістю тем-мелодій.

Якщо драматизована частина все ж включається в цикл, то вона частіше поміщається не на першому, а на другому місці. Вона як би «відтісняється» першою частиною, що має характер прологу. А пролог в вокальних циклах має дуже важливе місце у загальній драматургічній побудові циклу, і функція його набагато більш значна, ніж, скажімо, функція вступу в інструментальних циклах. І що найважливіше, це інша функція. Вступ, як правило, підготовляє якусь одну тему сонатного *allegro*, пролог ж в камерно-вокальних циклах – це не стільки підготовка чогось важливішого, а це вже найважливіше, оскільки він є концепційним осередком твору, оскільки часто містить тематичні зерна якщо не всіх, то найбільш значних образів циклу. Для сучасних камерно-вокальних циклів саме така функція прологу (поряд з підсумовуючою функцією фіналу) є специфічною.

Різноманітні форми вокальних циклів можна розташувати у вигляді шкали між «децентралізованими» циклами-збірками: «ліричними зошитами» і циклами централізованими, що наближаються по драматургічній й концепційній єдності до інструментальних. Але в самих різних випадках ми майже завжди відчуваємо прагнення до єдності. І продиктовано воно загальними настановами жанру, які виражаються у прагненні створити свого роду художній «мікрокосмос», що і дозволяє вважати камерно-вокальний цикл найбільш високою формою в межах камерної вокальної музики. У циклах на слова того чи іншого поета зміст цього мікрокосмосу у значній мірі визначається характерним колом поетичних образів.

Однак єдність задуму може бути обумовленою виключно творчою волею композитора, що створює цілісну композицію з чітко вираженою основною ідеєю, часом з різнорідного поетичного матеріалу. Аналізуючи той

чи інший цикл як складну музично-поетичну єдність, найважливіше виявити цю концепцію, ступінь її обумовленості поетичним матеріалом або, навпаки, самостійності, що приводить іноді до корінного переосмислення, «переінтонування» тексту.

1.3. Взаємодія слова та музики як основа композиційної побудови камерно-вокального циклу: до проблеми художнього змісту.

Всі основні музичні жанри мають безпосередній зв'язок зі словом та словесними структурами, що знаходить своє вираження як у багатьох різновидах синтетичних форм, так і в зв'язку із заголовками. Слово бере участь в музиці у вигляді програми, в тому числі, літературно-поетичної, коментаря до нотного запису музичного тексту, у вигляді літературної (епістолярної, мемуарної, музикознавчої) спадщини композитора, що дозволяють більш глибоко розкривати зміст художнього задуму. Своєрідним діалогом між композитором і виконавцем можна вважати систему музичних ремарок як авторських коментарів-рекомендацій, адресованих виконавцю, за допомогою якого можливе більш точне відтворення художньо-образної складової твору. А словесний компонент музичної творчості існує як необхідне словесне обговорення історичного досвіду музики в єдності його естетичної, композиторської та виконавської сторін, як теорія музичної творчості, що має власну поняттєву систему.

Як відомо, камерно-вокальна музика другої половини ХХ століття створювалася, виходячи з нових закономірностей музичної мови, що мало значний вплив на процес інтонування у відповідності до художніх завдань, які стояли перед ним. Значних змін зазнали способи звуковидобування, що було обумовлено іншими ритмічними, тембровими і звуковисотними характеристиками. У камерно-вокальних опусах з'явилися незвичайні виконавські прийоми, в яких застосовувалися, як фонаційні, так і нефонаційні методи звуковидобування. В результаті нових прийомів

відбулося переосмислення висотної і хронотопічної організації музики. Для сучасних камерно-вокальних творів головним стає не метр з його ритмічно-чіткою організацією, а гра ритму вірша і ритму музики. Хоча композитори нерідко відбирають римовані тексти, в яких відсутня рівномірна пульсація, а тому музичний текст народжується не в результаті чергування сильної і слабкої частки поетичного тексту, а в залежності від вагомості того чи іншого звуку, разом з тим незмінним лишається опора на традиційні взаємини між вербальним та музичним рівнями. Від близькості вокальної музики до вербальної мови виникли характерні тембральні, динамічні і артикуляційні риси, а особлива тембральна забарвленість голосу, поряд з висотою звуку, стає самостійним засобом виразності.

Поетика слова є принципом функціонування слова в художньому тексті, принципом перетворення загального значення в унікальний смисл, тексту – в твір. Необхідно спробувати зрозуміти, яким чином слово як одиниця знакової системи перетворюється в слово як частку смислу. Чи є різниця між словом як частиною, елементом готового цілого і словом як субстанцією, яка формує цю цілісність. Очевидно, між цими двома іпостасями є якийсь простір – не фізичний (бо обидві іпостасі виражені одним знаком – словом), але простір свідомості, точніше, поле напруги, перетину двох свідомостей – авторської (композиторської) та сприймаючої (читацької, читацької), двох творчих зусиль, художніх діяльностей – створює і відтворює авторську і слухацьку реальності.

Смислова цілісність виявляється усвідомленою, коли сприймаюча діяльність виявляється в сфері авторської, осягає логіку авторської діяльності. Творче зусилля автора створює відносини між мовою і «життєвим матеріалом», завдяки чому виникають якісь логіки цих відносин, дискурси, які об'єднуються творчим зусиллям в якусь узагальнюючу, домінуючу логіку.

З цієї логіки виникають: імпліцитно – художня мова (тобто система певних відносин), і експліцитно – текст.

Для того, щоб осягнути сенс твору, необхідно осягнути логіку цієї системи, логіку цієї діяльності. Сприймаюча діяльність йде від тексту, за допомогою якого осягаються відносини між дискурсами, а отже, і художня мова й логіка авторської діяльності. Авторська свідомість, таким чином, повертається до самої себе, але вже видозміненою, скоригованою.

Мабуть, саме тому в наукових мистецтвознавчих роботах приділяється підвищена увага тексту. Це як би прагнення до об'єктивної, неопосередованої дійсності. Мова є єдиною неопосередованістю, разом з тим складно ігнорувати той факт, що мова, текст в творі не існує сам по собі, він включений в систему відносин, оскільки з початком авторської діяльності ця система відносин неминуче «запускається».

Дослідження жанру камерно-вокального циклу зазвичай починаються з історії його виникнення в анналах західноєвропейської музики. «Прагнення до циклізації характеризувало еволюцію жанрів камерної лірики протягом тривалого історичного періоду – з першої половини XVI століття до кінця XVII століття» [87, с. 75]. Пройшовши великий підготовчий етап від простого об'єднання пісень в збірники до осмисленої композиції, камерно-вокальний цикл знайшов особливу сферу змісту, здатну під кутом домінуючого емоційного модусу втілювати незліченну кількість відтінків почуттів композитора.

Для вокального циклу у музичній культурі другої половини XX століття в цілому, починаючи з творів Д. Шостаковича («З єврейської народної поезії») і Г. Свиридова («Країна батьків»), настала пора зайняти в жанровій ієрархії виключно важливе місце, яке «ніколи раніше у вітчизняному мистецтві йому не належало» [77, с. 217]. Поряд з творами, котрі продовжували традиції циклів монологічного типу Л. Бетховена, Р.

Шумана, М. Мусоргського, з'являлися інші різновиди камерно-вокального циклу, які відчують на собі вплив більш великих жанрів – опери і симфонії. У ХХ столітті ці жанри активно впливали один на одного.

Однією з ознак впливу оперно-театрального мистецтва на камерно-вокальні жанри є театралізація вокального циклу. «Потенційна сценічність часом посилювалася настільки, що була готова вирватися назовні» [77, с. 218]. Прагнення до театралізації можна виявити в зовнішніх «ефектах». В першу чергу – в збільшенні виконавського складу, зокрема – введенням кількох солістів або декількох інструментів супроводу (А. Волконський «Мандрівний концерт» для голосу, фортепіано, скрипки і 26 інструментів на текст О. Хайяма 1964-67 р.р., С. Слонімський «Веселі пісні» для сопрано, флейти-пікколо, туби і ударних на вірші Д. Хармса 1971 р.).

Іноді посилення театралізації сприяли «немузичні» чинники виразності. Наприклад, в циклі О. Кнайфеля «Дурний кінь» (15 історій на текст В. Левіна для співачки та піаніста) виконавці повинні відтворити цілий ряд шумів: ударяти по педалях в кульмінації, насвистувати, клацати язиком в наслідуванні temple-blocks, ритмічно точно терти долоні одна об одну.

Як і опера, симфонія також вплинула на камерно-вокальний цикл. Концептуальний твір, в якому розвиваються наскрізні процеси, симфонія наділена необхідним заходом внутрішньої єдності частин. Такі ж ознаки стали характерними для жанру вокального циклу, активно еволюціонували в другій половині ХХ століття. Камерно-вокальний цикл «виявив явне прагнення стати симфонією і, дійсно, в області вокальної музики виконував ту ж функцію, що і симфонія в музиці інструментальній» [77, с. 220].

Важливою особливістю розуміння композиторами природи жанру камерно-вокального циклу є концептуальний підхід до створення поетичної канви, за допомогою аналітичного відбору з корпусу поетичних текстів одного або декількох поетичних окремих творів, що максимально точно

втілюють задум композитора, а також їх «складання» в єдину драматургічно осмислену послідовність.

Основу такого підходу склав сформований і багаторазово відточений метод роботи над поетичної основою, суть якого – у глибоко продуманому вибудовуванні поетичної сюжетної канви на основі монтажу віршів. Стрижнем, який скріплює окремі поетичні фрагменти, стає тема, яка фіксує смислову домінанту цілого. Це зумовлює наявність факторів «тяжіння» окремих розділів циклу вже на вербальному рівні, крім теми: це мережа текстових репріз, а також принцип «смысловий огранки», суть якого полягає в тому, що кожен розділ розробляє ключову магістральну тематичну лінію, але, з певної точки зору.

Важливим наслідком цього з'явився новий рівень композиційно-драматургічного єдності циклу, що досягається за допомогою музичних прийомів, провідне місце серед яких займає наскрізна логіка тематичного розвитку, наявність мотивно-тематичних і наскрізних лейтмотівних утворень. Фактурні, метроритмічні зв'язки між частинами, принципи репрізної побудови і *attacca* також сприяли створенню цілісної композиції вокального циклу.

Вихід на рівень досконалого володіння технікою сучасного письма нерідко захоплював композиторів в сферу дуже складною образності, що вимагало, відповідно, витончених прийомів музичного втілення. Розуміння виникаючої дилеми відриву особового композиторського «слухання» світу від слухацького сприйняття обумовило пошук таких стилістичних прийомів, які при збереженні «високого стилю» дозволили б активізувати комунікацію з публікою. В ряду такого роду прийомів цитування, колаж, звукозображувальність, апеляція до семантиці первинних жанрів, жанрово-стильові міксти й ін.

Генезис музичної культури є пов'язаним міцними узами з практикою мовного інтонування. Саме в ній, на думку численних дослідників, приховані

не тільки витoki семантичних можливостей музики, а й причини чинників подібності музики й мови в зовнішньому втіленні. Як найбільш очевидні, крім ідентичності матеріальної реалізації – звуку, можна відзначити також близькість функцій і спорідненість принципів організації інтонаційного процесу музики й мови. Однак, незважаючи на деяку злитість свого походження, обидві системи як засоби комунікації отримали в подальшому автономні напрямки розвитку. Якщо вербальна семантика рухалася по шляху фіксації результатів пізнання, то музика залишилася переважно в рамках вираження емоційних оцінок.

Констатуючи відмінності, необхідно відзначити наступне: мовна інтонація, як і музична, характеризується певною висотною лінією, динамікою, ритмічним малюнком і тембровою виразністю. Тим не менш, вона навіть в літературі не отримала подальшого розвитку, здатного надати автономний характер її звуковисотних відносин, переважно в силу домінування лексичної семантики, а також низки технічних причин. Також важливо підкреслити, що музична інтонація, взята на рівні знаків-ознак, містить однакоvu для всіх, хто живе, закладену генетично потенцію їх впливу, на протипагу слову, чий умовний знак, будучи сукупністю певних звуків, обмежених фонемами алфавіту, не містить прямого зв'язку з акустичними законами реальності. Він звернений при сприйнятті за допомогою переважно логічної сфери мислення до більш конкретних уявлень, що вже містяться в арсеналі людини. Для музичної ж інтонації безпосередній зв'язок з акустичними законами навколишнього простору дає можливість сприйняття і смислової інтерпретації слухачем авторських звукових комбінацій, на відміну від слова, де довільна заміна однієї фонемі веде або до іншого за значенням поняття, або до неіснуючого слова, відповідно, сенс якого недоступний розумінню зовсім.

Незважаючи на наявність загальних елементів фізичного втілення, очевидна різниця семантичної специфіки двох різних семіотичних систем і

відмінності в способі їх сприйняття містять потенціал різноманітних структурних взаємозв'язків, що мають пряму проекцію на утримання. За допомогою багатогранних особливостей музична і вербальна семантика завдяки своїй синтетичній структурі, можуть взаємодіяти на основі різних принципів. При цьому конкретним артефактам різних художніх систем, незважаючи на лідируючі позиції будь-якого принципу, властиво їх поєднання. У кожному разі це по-різному відбивається на виразних можливостях змісту артефактів. У зв'язку з цим виникає необхідність виділення найбільш характерних з цих принципів і абстрагованого розгляду їх властивостей, оскільки при раціональному знанні про них ясніше стане уявлення про ще не використаний потенціал у цій сфері.

Одним з найпоширеніших різновидів синтезу, властивих камерно-вокальній музиці, заснований на факторах подібності в зовнішньому втіленні і спорідненість принципів організації інтонаційного процесу музики й мови. В даному випадку семантична взаємодія цих семіотичних систем багато в чому функціонально близька мовному процесу. При цьому в основі музичного боку лежать емоційні знаки, точніше, ті з них, які переважно є типізацію поширених мовних інтонацій. Домінуючою тут є літературна основа, а семантичної завданням музичного боку виявляється емоційний контекст, свого роду «фарбування», в рамках раціонально вираженої сюжетної лінії. Обмеженням виразності такої синтетичної структури буде як одностороннє використання семантичних можливостей музики, так і усічення її змістовної сторони, продиктоване вербальними межами. В даному випадку мається на увазі здатність людини формувати новаційні емоції, відповідно не усвідомлені і не зафіксовані за допомогою слова, які найбільш повно можуть бути розкриті за допомогою музики. Важливо відзначити, що емоційний контекст музики в такій взаємодії, звичайно, функціонально ширше власне впливу мовних інтонацій (хоча б через те, що музична інтонація типізує останні, відповідно розширюючи їх семантичне поле). Але

все ж музична виразність спочатку раціонально запрограмована за допомогою слова.

Крім цього типу, досить поширеним способом взаємодії знакових систем в синтетичній структурі є використання домінантних семантичних відмінностей. В цьому випадку головним завданням музичного рівня є безпосередній вплив на емоційну сферу людини з метою виклику відповідної реакції. Оскільки вона розкривається на рівні широких предметних узагальнень, то її значимість нерідко в такій структурі стає домінуючою проблемою. Вербальний виклад тут може не мати самостійної художньої цінності і використовуватися лише як пояснення, уточнення і певної направляючої конкретизації думки слухачів.

Можливість різноманіття структурних взаємозв'язків музики і слова криється також у відмінностях домінантних механізмів вербального і музичного сприйняття. Як вказувалось вище, для словесної, і музичної виразності притаманні різні темпи і характер осягнення слухачами. Володіючи безпосередньою інтенсивністю емоційного впливу, музичне звучання в межах реалізації єдиного задуму частіше передує будь-якому «результату думки», зафіксованому в слові. Подібна послідовність обумовлена первинністю емоційної реакції людини на те, що відбувається по відношенню до будь-яких дій розуму по його усвідомленню, класифікації та раціональної оцінки. У такій синтетичній структурі музичний виклад, передуючий слову, націлений викликати найбільш інтенсивну відповідну емоційну реакцію. Механізм ефекту в тому, що ніяка раціональна конкретизація поки не пропонується, в той час як для людини непізнане володіє особливою привабливою силою. Таким чином, за умови якісної музичної сторони до моменту появи вербального тексту ступінь бажання зрозуміти, «включеність» свідомості людини в процес осягнення артефакту найбільш висока.

Можливість різних структурних взаємозв'язків представлена ще більшим різноманіттям в результаті виникнення різниці зазначеної раніше часової мобільності словесної і музичної семантики. І. Степанова у своїй роботі вказує на те, що «музика... не володіє мобільністю поетичного часу» [156, с. 24]. Наприклад, оксюморон, що з'єднує протилежності в масштабах синтагми або рядки: «будь щаслива нещастям моїм» (М. Лермонтов) для музичного втілення є практично недосягненим. В даному випадку необхідно виділити дві сторони проблеми. По-перше, зміст музики розкривається на рівні широких предметних узагальнень, відповідно – семантику її художнього образу відрізняє нездатність мобільного переміщення між полюсами універсальності й унікальності (людиною і життям в цілому). По-друге, вона розкриває зміст емоцій (а не вказує на них), що вимагає часу. Тобто, на думку таких дослідників як А. Сохор та С. Рубінштейн, найбільш вдало втілюється в музиці такий безпредметний вид емоцій як настрої – загальний стан людини, не пов'язаний безпосередньо з будь-яким конкретним об'єктом: веселощами, смутком, бадьорістю й т. ін. далі. [127; 154].

Настрої узагальнює багато емоційні враження даної особистості, але для його втілення потрібно доволі тривала звукова конструкція. Слово ж, фіксуючи результат думки, за допомогою одного поняття може вміщати узагальнене значення як цих емоцій, так і інших найбільш абстрактних понять. Семантична взаємодія на цій основі може збагачувати синтетичну структуру твору в двох напрямках: вертикальному (діючи паралельно) і горизонтальному (в часі). У першому випадку слово, завдяки своїм універсальним й унікальним властивостям, може конкретизувати широке предметне узагальнення музичного боку на різних рівнях, надаючи тим самим твору виразний об'єм цілого.

Останній різновид семантичних взаємозв'язків, що має вплив на структуру, пов'язаний з первинністю вибору тієї чи іншої знакової системи

при створенні артефактів синтезу. Тут потенціал словесного і музичного взаємовпливу ставиться в залежність від домінуючої системи знаків, в рамках якої отримує реалізацію задум, адже внаслідок цього фактору авторський задум вже спочатку може обмежуватися обраною знаковою системою. У разі первинного створення вербального тексту музика в разі потреби буде детермінована його змістом, що проявляється на різних рівнях: від заданості сюжетної лінії до особливостей форми словесного вираження.

Остання може не збігатися з музичними можливостями, наприклад, поряд з поетичним оксюмороном може проявитися і зворотна проблема, коли звуковий еквівалент вимушено ілюструє слово, позбавляючи його при цьому цінної багатозначності. У варіанті первинності музичного вираження вербальні можливості також обмежені і швидкістю, і певним характером взаємозв'язків психічних процесів, відображених в звуці. Одночасна реалізація синтетичної структури дозволяє уникнути як подібних проблем виразної адаптації однієї семіотичної системи до іншої, так і вимушених змістовних обмежень на рівні задуму, пов'язаних з його початковим викладом в межах однієї системи.

Наприклад, музичне вираз може придбати більшу інтенсивність за допомогою словесної конкретизації, уникаючи при цьому необхідних раніше повторів, але в той же час не обмежуючись заданими рамками тексту. Так, автор, що створює одночасно і звукову, і вербальну частини здатний виражати і новаційні емоції, які не мають словесного еквівалента, і в той же час, конкретизуючи, оцінювати їх в слові. Тобто в цьому випадку вербальне вираження має сенс не самостійно, а тільки в поєднанні з довколишнім музичним викладом. Відомо, що змістовний обсяг твору пов'язаний з можливістю автора вибирати «не тільки між еквівалентними елементами своєї художньої мови, а й між типами художніх мов» [100, с. 360].

Відповідно, кажучи словами Б. Галеева, повністю можливості поліфонічного синтезу відкриваються лише при створенні оригінальних творів,

в яких всі «партії створювалися б одночасно і підпорядковувалися єдиному художньому задуму». В таких творах, наприклад, «звук і світло зможуть виступати і солюючими партіями, і спільно, в унісон, і в протилежності, в інших складних переплетеннях «голосів», об'єднуються перш за все ідеєю, думкою. Кожен даний, поліфонічний прийом використовується при цьому для втілення цілком певного змісту як єдино необхідного і саме для цього призначеного засобу» [43, с. 55-56].

У багатьох дослідженнях, присвячених вивченню камерно-вокальної музики однією з найважливіших властивостей називають синтетичність її жанрової природи, що втілював постійний діалог між вербальною й музичною його складовими. Поруч з тим, в процесі еволюції камерно-вокальної музики саме особливий тип вокального інтонування як музично інтонуємого слова стає головною ознакою даного жанрового напрямку. Характерологічність та специфічність вокального інтонування у камерно-вокальному мистецтві полягає в обов'язковій взаємодії з настановами видатних вокальних шкіл та музично-мовних принципів.

Явище вокального інтонування є одним найдавніших способів передачі емоційно-сміслового змісту світу через звучання мови й музики, визначає головні сенсоутворюючі інтенції та комунікативні функції даного музично-культурного явища. Через глибинне проникнення у самий ґрунт музикальності, інтонування здатне виражати сутність сприйняття людиною навколишнього світу та взаємини з ним, невербально виразити сенс речей та явищ. Історичний путь камерно-вокального жанру красномовно свідчить про безпосередній зв'язок її поетики з необхідністю комунікативної передачі та демонстрування емоційної складової людського спілкування, що закладає підґрунтя для формування мовних принципів такої комунікації.

Музична складова, яка стає у більшості музичних жанрів визначальною, у даному випадку стає рівним учасником діалогу поетичного й музичного слова, а тому без перебільшень можна стверджувати, що даний

жанр з самого початку свого існування вибудовує нову систему музично-мовних принципів.

Суть інтонації розкривається як один з прадавніх і найприродніших способів передачі емоційного, смислового і семантичного вмісту навколишнього світу за допомогою звучання мови, музики, різних форм обрядової діяльності, іншими словами, як головний смислоутворюючий, зберігаючий й комунікативний смисл культурного феномену. Відзначимо, що найбільш важливими для нас є проблеми музичної інтонації з включенням особливих пограничних типів звукоінтонування, а саме – різні звукові форми, що мають тонове звучання, характерні для тих або інших традиційних культур; власне процес формування (створення) наповненого певним сенсом, емоційно забарвленого звучання (окремого звуку або цілого інтонаційно-звукового комплексу). Взаємозв'язаність мовної та співацької інтонації здатна передати як найтонші відтінки переживань, емоційних й психологічних станів героя музично-драматичного твору. Різний стрій вокальних інтонацій в оперній драматургії розкриває індивідуальність кожного сценічного образу, передає особливості характеру і темпераменту, якими наділив їх автор літературного джерела і композитор.

Із зіткнення різних інтонаційних комплексів, вишиковується система внутрішніх стосунків між образами камерно-вокального циклу, конфлікт і взаємодія різних сил драматичного ходу подій, народжується інтонаційна драматургія камерно-вокального твору як музично-драматургічного цілого. Становлячи собою сутність музикальності, інтонація здатна виявити глибинну суть сприйняття людиною світу, який його оточує, усвідомлення своєї присутності в світі за допомогою звуків, тобто невербально висловити розуміння і бачення сенсу речей і явищ. За допомогою інтонації відбувається спілкування людини з природою і трансцендентним світом, здійснюється

його емоційно-експресивне самовираження, виявляється колективний або індивідуальний початок, регіональні, етнічні, стильові особливості звукової культури.

Найбільшу значущість для теоретичного осмислення процесу інтонації зіграли дослідження в області психології, і, перш за все, Л. Виготського, що обґрунтував фундаментальне для розуміння природи інтонації поняття «внутрішня мова»; інтонаційним аспектам музичного сприйняття присвячений ряд робіт Б. Асаф'єва, В. Медушевського, Є. Назайкинського, В. Холопової та ін.

Так, на думку Л.С. Виготського, внутрішня мова є організованою мовною послідовністю, що складається з ключових слів (предикатів), які містять в собі квінтесенцію, саму суть інформації як модель, конспект майбутнього вислову і протікає в гранично короткій часовий проміжок. Слід особливо відзначити, що згідно Л. Виготському, саме у внутрішній мові особовий сенс перетворюється на значення, тут вперше виявляються позначення елементів задуму, які розвертаються згодом в зв'язкову, наповнену загальнозрозумілими словесними знаками, граматично оформлену мову. Таким чином, внутрішня мова є результатом тривалого розвитку мовної свідомості [39].

Як відомо, поняття «інтонація» має латинське походження – від слова *intonare*, що означає «голосно виголошувати». Поняття «музична інтонація» стає одним з ключових в сучасному музикознавстві як наукове поняття, здатне виразити суть музичної виразності, природу музикального впливу, специфіку музики як виду мистецтва. Як вже згадувалося вище, її відкриття і наукове обґрунтування практично повністю належить Б. Асаф'єву. Примітно, що в західноєвропейському музикознавстві під словом «інтонація» (лат. *intonatio*, нім., англ. *Intonation*, італ. *intonazione*) розумілося щось

абсолютно інше, а саме так визначали вступну частину до григоріанських співів, яка була покликана налаштувати на певну висоту ладу [179].

Більшість дослідників услід за Б. Асаф'євим пов'язують інтонацію з «якістю осмисленої вимови» [8], а також «з виразністю тону мови, з її емоційно-експресивним забарвленням, з логічно-сисловою організацією інформації, а також з соціально-історичними, національними і жанровими її особливостями. За словом стоїть ще дуже багато чого, що розкриває справжній сенс вислову» [125]. Таким чином, інтонація виявляється найважливішою складовою інформаційної цілісності і розуміння інтонації можливе з врахуванням розгляду загального контексту культури. Можливості втілення думки в числі і в музиці аналізує О. Лосєв в роботі «Музика як предмет логіки» [97], де вказує що «це» (думка) втілюється через «інше» (мова, художні засоби).

Явище музичної інтонації, як свідчать багаточисленні музикознавчі дослідження, має безпосередній зв'язок з мовною інтонацією та співвідноситься із словом «тон» як позначенням музичного звуку [179]. Одним з перших дослідників, що виявив зв'язок музичної інтонації із звучанням мови був Л. Сабанєєв, який у 1923 р. випустив роботу «Музика мови», де музика мови, за його думкою, є «звуковим буттям мови без відношення до її символіці образів і ідей» [135, с. 15].

Він стверджував, що в музичне буття слова входить перш за все вся звукова структурність слова і мови, весь світ звукових ритмів поезії й художнього слова взагалі, уся милозвучність мови – звукова евфонія, вся гра тембрів, звукової динаміки, акцентуації та метричних зв'язків. Сюди входить вся чисто звукова емоційність (експресія, виразність) мови» [135, с. 15].

У роботах Б. Асаф'єва музична інтонація зіставляється з вербально-мовними явищами (мови, речі, слова) і має загальну смислову підставу з

емоційно-виразною інтонацією словесної мови. Він визначає інтонацію в своїй роботі «Музична форма як процес» як «явище або «стан тонової напруги», що обумовлює і «мову словесну», і «мову музичну» [8, с. 355].

В.В. Медушевський розробляючи теорію інтонації, обґрунтовує ідеї про функціональну асиметрію півкуль головного мозку, де при складній їх взаємодії в сприйнятті і розумінні музики вирішальну роль грає права півкуля. Дане твердження спирається на дослідження в області нейропсихології. «Музична інтонація сприймається як жива тому, що в ній відбита жива людина... Внутрішній світ музики розпредмечується таємно від вербального, «лівополушарного» мислення [102, с. 184].

Медушевський виділяє цілісність музичної інтонації як її найважливішу, провідну властивість. Інтонація не розкладається на елементи, а психологічно-емоційне сприйняття музики не передбачає розділення чутної музики на складові – мелодіку, ритміку, інтерваліку, бо таке усвідомлення музики можливе лише через аналітичні операції, для здійснення яких необхідне спеціальне навчання [102]. Таким чином, взаємозв'язок двох і більше музикальних звуків утворює музичну інтонацію, але поряд з підношенням певної звуковисотності, тембрової забарвленості, динамічної складової і так далі, інтонація несе яскраве емоційне наповнення, завдяки якому стає можливим формування художнього образу. Саме ці якості музичної інтонації дають можливість розуміти музику на рівні емоційно-смыслового переживання.

Запропоноване В. Медушевським поняття про генералізовану інтонацію можна розглядати як узагальнення досліджень у сфері цілісності впливу і сприйняття музичного твору. Він вказує, що генералізована інтонація стає вираженням цілісності музичного твору, що сприймається через чуттєве сприйняття виконавця і слухача.

У роботі Є. Назайкинського «Звуковий світ музики. Нарис другий. Голос» предметом розгляду стає безпосередньо голос та його невід'ємна складова – вокальна інтонація. Назайкинський вказує, що, слухаючи мову, а тим більше спів, людський слух головним чином чує тембр голосу, його забарвлення, інтонацію, але поряд з цим слух уловлює і емоційну складову співу [111]. Зв'язок мовної і вокальної інтонації є надзвичайно важливим не тільки для вокального виконавства, але також для розуміння інструментальної, оркестрової, симфонічної музики. У мові звуки є носіями безлічі сенсів, оскільки вони є елементами фонетичної системи мови й, одночасно, матеріалом для формування слів та частками звукозображального ряду.

Фонація розуміється як сукупна активність органів мови, що забезпечує як співецький, так і мовний спосіб звуковидобування. Під «співецьким» і «мовним» способом звуковидобування з фізіологічної точки зору розуміються режими роботи голосового апарату. Безпосереднім способом звуковидобування деякі дослідники, наприклад, О. Іготті, пропонують розділяти на фонаційний (за участю голосового апарату) та нефонаційний (без участі голосового апарату, тобто «звучащі жести») [76].

Як вказує дослідниця, «при фонаційному способі можна виділити звуки, що мають переважаючу частоту основного тону, та звуки, що не мають переважаючої частоти тону. На ґрунті, з одного боку, рівноправного, а з іншого боку, взаємодоповнюючого існування і використання співецького і мовного способів фонаційного звукоутворювання, а також впровадження нефонаційних способів звукодобування виникають нові системи організації вертикалі та горизонталі» [76, с. 4–5].

На процес інтонації робить величезний вплив також і сама особа, яка інтонує. В процесі розвитку особи формуються індивідуальні форми знакової інтонації, такі як «психомоторний комплекс: індивідуальна пластика і

почерк; палітра голосової інтонації: тембр, регістр, швидкість, енергія і наповненість голосу, індивідуальні архетипічні інтонемі»; спрямованість до спілкування в соінтонуванні, та «до контрастної чи контрапунктичної інтонації або до припинення повідомлень» [165, с. 145-146]. Складність і багаторівневість індивідуальної інтонаційної форми особи складається завдяки «його генетиці і родовим формам інтонації, етнічним стереотипам і соціальним умовам, особливостям організму, соціокультурного середовища і внутрішнього світу особи» [165, с. 146].

Індивідуальне інтонування має три рівня проявлення. А саме – перший – тілесний рівень (або «організмический» по Тороповой). До нього належать такі види як пластика рухів, інтонації голосу, готовність до «соінтонування». В інтонаційних знаках міститься інформація про стать, вік, стан здоров'я та інші, іноді неусвідомлені установки, скриті наміри, які відбиті в пам'яті завдяки особистому досвіду та актуальним потребам організму. Особливо такі інтонаційні знаки проявляються в професійно залежній від тілесної складової сфері, а саме – в музикальній і театральній-пластичній діяльності.

Мова інтонування – це мова афектів, які накопичуються в пам'яті і може мимоволі проявлятися при подібних стимулах, визиваючи повторний афект, змушуючи організм відповідати на них певними інтонаційними еманациями, що проявиться в рухах чи голосі. Це підтверджує те, що наша пам'ять зберігає певні інтонаційні комплекси і те, що у нас є внутрішнє «Я», яке ми не демонструємо назовні і це внутрішнє «Я» має свою власну волю, яка не підконтрольна усвідомлюваному «Я». «Весь організм людини «мислить» таємно від нашого інтелекту (таємно для нас), передбачаючи багато що в собі самому і попереджая нас часто від небезпеки, що загрожує нам.<...> Шифр внутрішніх відчуттів ще не прочитаний. <...> дух заважає тілу, тіло — духу», зазначає в своїй роботі «Імагинативний абсолют» Я. Е. Голосовкер [48, с. 158].

Другий рівень проявлення інтонування – соціальний рівень. «Музика, її інтонаційні знаки і форми звернені до соціального контексту, вирости, як показано етологами та антропологами, з комунікативних поведінкових актів і забезпечують особистості «вхід» в соціальний простір» [165 с. 148]. Вміння використовувати певні музичні інтонації при спілкуванні, а також розпізнавати їх, є специфікою спільноти або кола відкритого для тих, що володіють такими спеціальними кодовими інтонаціями. Цей рівень дозволяє усвідомити свою приналежність до певної культури, етносу, до певного соціального шару.

Третій – це духовно-особистісний рівень, який виявляється в інтонаційному діалозі з самим собою, з надособистісними силами та з Богом. Інакше кажучи, коли ми в думках звернені до Абсолюту або занурені в медитативне самоспоглядання, створюється певний простір за допомогою інтонаційно-мовних кодів, що приєднують нас за допомогою особової молитовної інтонації з вищими інтонаційними шарами. «<...> як немовля інтонаційно сповіщає своє народження в реальність, так той, що молиться знаходить єднальну нитку з тим, до кого звернений, через акт особистісно інтонованої молитви» [165, с. 148].

Інтонація є одним з найпотужніших засобів емоційно-психологічної дії на людей. Виразна сила інтонації активно використовувалася людьми задовго до виникнення музики як мистецтва і, можливо, мови як засобу спілкування. Можливо, тому традиційними релігійними обрядовими культурами способи інтонації строго регламентуються і їх принципам приділяється особлива увага. У свою чергу, домінуючими компонентами вокальної мови є співецький та мовний способи звуковидобування, саме дані способи звуковидобування формують базис для утворення різних прийомів вокальної інтонації.

Взаємообумовленість мовної та вокальної інтонації здатна передати усю палітру переживань, емоційних й психологічних станів героя музично-сценічного твору. У камерно-вокальному мистецтві саме завдяки вокальному інтонуванню можливе розкриття індивідуальності кожного сценічного образу, передача унікальних властивостей та характерологічних особливостей характеру й темпераменту, якими наділив їх автор літературного джерела та композитор.

Б. Асаф'єв вважав, що саме людський голос є здатним виражати емоції персонажів драми та втілювати їх у вокальній інтонації, але, на думку автора, без «інтонаційно осмисленої вокальної речитації, в якій через різні стильові відтінки – від побутового говору і майже розмовної манери до величавого і пристрасного риторського підйому – виражають себе характери дійових осіб», без чого уявити себе будь-яку вокальну музику неможливо, «оскільки з неї вилучається гнучка виразна якість: жива мова в її музичній природі, як засіб розкриття драматичного вмісту і сюжетної лінії» [7, с. 64].

Структурно-семантичні властивості вокального інтонування є підґрунтям для формування вокальної мелодії та вираження інтонаційного змісту музичного тексту музичного твору та його виконавського втілення. Найбільш вагомими параметрами та визначальними факторами на шляху виявлення головних чинників інтонаційного змісту музичного тексту камерно-вокального циклу є інтонаційна точність у безпосередній співвіднесеності з виразністю його поетично-вербального рівня; темброва забарвленість вокального інтонування у діалозі з динамічними та агогічними параметрами, які мають великий вплив на організацію музичного часу твору та підсилюють сприйняття сюжетних колізій та образних емоційно-психологічних проявів. Через вокальну інтонацію камерно-вокальне мистецтво отримує можливість встановлювати перший контакт зі слухачем

та проникати у його свідомість та підсвідомість. Це стає можливим за допомогою емпатійного співчуття та емоційного співпереживання, яке виникає у процесі художньої комунікації та забезпечує емоційну силу художнього переконання.

Нематеріальна думка, що породжується вищою формою організації матерії – мозком, передається через матеріальні засоби вираження (жест, міміку, інтонацію, слово). Завдяки ним відбувається процес передачі думки; інтонація – складова частина процесу трансляції думки, сприяючи її передачі. Інтонація, з одного боку, пронизує само мислення, виступаючи як його інтонованість; з іншого боку, вона є «іншим» – тим, що сприяє матеріалізації думки [125].

Діяльність людської психіки, по визначенню учених, володіє інтонуючою функцією, «яка полягає в позавербальній категоризації досвіду переживань і явищ зовнішнього і внутрішнього психічного життя суб'єкта, сім'ї, клану, роду і етносу, означаємих в мові інтонацій і розгорнутих інтонаційних форм, варіативно закріплених в різних культурах» [165], де під розгорнутими інтонаційними формами розуміють різні види мистецтва, народні обрядові традиції, які виражаються жестами, рухами, танцями, піснями, «утворюють виразні самобутні явища, відтворюючи ціннісно-афектний досвід» [165]. Величезне значення для розвитку таких вищих психічних функцій як музичне сприйняття, свідомість, творчість, мова, мислення, пам'ять належить функції психіки людини, яка відповідає за інтонування («інтонуюча функція психіки»), також треба відмітити її особливу роль в формуванні розуміння природних і штучних мов, таких як мови поезії, музики, пластики, танцю, художніх образів тощо.

Торопова в своїх дослідженнях інтонуючої функції психіки людини прийшла до висновку, що музична свідомість, музикальність, здатність

оперування музичними знаками і символами при сприйнятті і породженні музичних явищ виділяються в окремий шар, який розвивається на фоні первинного шару інтонуючої свідомості, яка є загальною основою для багатьох виразних форм мистецтв. Шлях розвитку інтонування такий: «суб'єктивна спонтанна інтонема, що маркірує переживання; культурно-обумовлена і відпрацьована в соціумі приблизна інтонація; фіксований музичний символ і його «знак» (закріплений в усному ритуалі або письмовій формі)» [165, с. 138]. А закріплена в культурі інтонація стає вищою психічною функцією – музичною свідомістю, яка має узагальнюючу функцію, що не прив'язує інтонаційні форми до таких, які їх породили. При слуханні, виконанні чи вивчаючи музику, ми спираємось на відібрані та закріплені в пам'яті в процесі символізації інтонаційні форми, які дають нам змогу розрізнити жанр, стиль, епоху, приналежність її до певної культури.

На думку Б. Асаф'єва, саме виконавська інтонація дає можливість зробити унікальним кожне виконання, подібно до мовної інтонації в акторському сценічному мистецтві. Зіставляючи звучання схвильованої мови людини і музики, що передає сум'яття і схвильованість, можна відзначити, що схвильована мова відрізняється швидким темпом, безперервністю, наявністю невеликих пауз, акцентів, підвищенням висоти, що характерно і для музичного звучання. Музика, що передає подібний стан, відрізняється відсутністю пауз або наявністю короткого паузування, швидким темпом, акцентуванням окремих звуків або акцентним виділенням цілих побудов. Подібні зіставлення застосовні і до скорботної, і до радісної, тріумфуючої мови і музики, що украй важливе для розуміння суті вокальної інтонації.

Важно відзначити, що інтонація розуміється Б.В. Асаф'євим в двох значеннях, де перше (або «зерно-інтонація») з'являється як найменша виразно-смілова частка, «клітинка» образу (прикладом можуть служити

сталі уявлення про інтонацію малої секунди з акцентом на першому звуці, яка сприймається як вираження зітхання, плачу, або інтонація висхідної кварта з акцентом на другому звуці, що передає активний початок). У другому своєму значенні інтонація з'являється як інтонація, рівна протяжності музичного твору, тобто при створенні музики композитором, так само як і при її виконанні або слуханні, відбувається процес інтонації усередині себе (композитор, виконавець) або «на пам'ять», наспівуючи або наігруючи те, що залишило враження (виконавець, слухач) [8].

Таким чином, інтонація, по Асаф'єву, зв'язує все те, що відбувається в музиці: творчість, виконання, слухання. Вона ж зв'язує музику і із словесною мовою людини, і із словесними мистецтвами (поезією, літературою, театром), часто уточнюючи, коментуючи, розкриваючи справжній сенс, закладений в словах, що надзвичайно важливе для виконавця-вокаліста.

Виходячи з того, що камерно-вокальна форма має можливість безконечного числа всіляких варіантів співвідношення різних елементів усередині жанру, можна побачити, що це дає практично повну свободу творчої фантазії композитора і залежить від загальних естетичних тенденцій, пануючих в певну епоху, а також від конкретних творчих завдань, що вирішуються композитором в даному творі. Тому в камерно-вокальній музиці можуть мати місце різні співвідношення елементів, її складових. Тобто, може переважати вокальний елемент, при підлеглий ролі інструментальної партії. Може, навпаки, переважати інструментальна драматургія і домінувати над голосом.

Філософсько-естетичні погляди сучасності, нові концептуальні рішення, техніка музичного письма, все це веде до значних змін камерно-вокального циклу. Знаменитий режисер і вчитель Р. Товстоногов вивів формулу, визначаючи, що таке конфліктна драматургія і, що рушійною силою будь-якого спектаклю є «Дія – єдиний цілеспрямований психофізичний процес, де дійова особа, прагнучи до досягнення поставленої

мети, свідомо вступає в боротьбу з протидією інших осіб, що протистоїть йому, і з об'єктивними обставинами, що виникають таким чином» та «Дія – єдиний психофізичний процес досягнення мети в боротьбі з пропонованими обставинами малого круга, яким-небудь чином вираженими в часі і просторі» [159].

Музичному мистецтву В. Соловйов відводив одно з перших місць, назвав його «магічним», бо через нього прориваються глибокі внутрішні становища, «що пов'язують нас із справжньою суттю речей і з нетутешнім світом, <...> прориваючись крізь всякі умовності і матеріальні обмеження, знаходять собі пряме і повне вираження в прекрасних звуках і словах» [153, с. 84]. Виходячи з цього, твори, в яких робиться спроба наблизитись до духовних ідеалів через досягнення певної одухотвореності фізичного плану буття, можуть рахуватись взірцями високодуховного мистецтва, які не тільки підіймають релігійно-етичну тематику, а й наближують нас до Ідеалу, а в самому загальному сенсі, до Абсолюту.

Висновки до Розділу 1. У музикознавстві проблема музичної поетики у більшості випадків актуалізується у зв'язку з вивченням творчого доробку окремого композитора або музичного жанру з його специфічною системою характерних ознак та художніх прийомів. Як вказує О. Самойленко, особливі завдання в цьому відношенні ставить ХХ століття, адже у даний період часу активність музично-стильових процесів є надзвичайною та перевищує майже усі зовнішні регулюючі умови музичної творчості. Музична поетика набуває високої ступеню незалежності не тільки від загально-стильових настанов та національних параметрів, але й від жанрових музичних традицій.

Наукове осмислення проблематики циклу та циклічності є вираженням дослідницької традиції, що склалася у зв'язку з аналітичним вивченням загальної побудови художнього тексту, його загальної форми та окремих структурних елементів. Поняття про цикл та циклічність, як принципово важливу властивість та принцип існування окремих явищ, є характерним

майже для всіх видів та проявів діяльності людини. У самому широкому смисловому тлумаченні циклічну побудову можуть мати художні твори, об'єднані спільною тематикою, мистецькі, наукові або історичні події, етапи людської активності та навіть життя. Тому в самому узагальненому вигляді цикл можна розглядати як поєднання споріднених або взаємопов'язаних явищ, які створюють підстави для їх поєднання у системне циклічне ціле.

Своєрідність камерно-вокальної музики ХХ століття визначається спробами освоєння нової поезії, яка раніше не сприймалася як можлива основа для творів даного типу. Композиторами для створення камерно-вокального циклу обираються такі поетичні джерела, в яких чутно голос епохи з її соціально-історичними потрясіннями, особистісними переживаннями та філософсько-психологічними зануреннями. Музична культура ХХ століття стає етапом активних стилістичних пошуків та знахідок у різних жанрових галузях, що стає міцним підґрунтям для розвитку сучасної музичної культури. Розширення меж камерно-вокального циклу передбачило тенденції, характерні для композиторської творчості початку ХХІ століття, зокрема «гру» з виконавськими складами, з новими формами та художніми засобами. Внаслідок перегляду (а іноді й збільшенню) виконавського складу, виникає тяжіння до укрупнення вокальної партії і залучення, поряд з інтимним тоном висловлювання, більш відкритого, що сприяло зближенню жанру вокального циклу з жанром камерної кантати.

Звернення до художньо-семантичних підстав взаємодії слова та музики стає одним з визначальних факторів для еволюції композиторського мислення, а камерно-вокальна галузь набуває магістрального значення для стильового самовизначення композитора і виявлення ним специфічних художніх інтересів. Взаємозв'язок музики та слова як особлива художня єдність неодноразово ставав предметом розгляду різних музикознавців-дослідників, серед яких одним з перших, хто порушив вивчення даної проблеми, був Б. Асаф'єв. Особливі музикознавчі відношення до взаємин

між словесним та музичним рівнями твору ґрунтуються, у тому числі, на уявленні, що музична форма, яка сформована в ході музично-творчого процесу, «як процес інтонування», народилися у синкретичному союзі зі словом.

РОЗДІЛ 2.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ С. СЛОНІМСЬКОГО ЯК ЦІЛІСНА ХУДОЖНЯ СЕМІОСФЕРА

2.1. Взаємообумовленість вербальної та музичної семантики в камерно-вокальній творчості С. Слоніmsького

Камерно-вокальна творчість стає одним з найбільш показових жанрів, в якому взаємодія музичної і вербальної складової є визначальною з точки зору структурно-композиційних, формотворчих і художньо-семантичних параметрів. У творчості яскравого представника музичної культури другої половини ХХ століття Сергія Слоніmsького помітне місце займає камерно-вокальна жанрова сфера. Разом зі зверненням до традиційних для камерно-вокальної лірики тем, у творчому доробку С. Слоніmsького значну роль відіграє неофольклорна тенденція, адже звернення до фольклорних витоків, традицій і народного епосу різних країн стає однією з провідних ознак ідіостилію композитора. До камерно-вокальних творів неофольклорного спрямування можна віднести вокальну сцену «Прощання з другом в пустелі» (1966), в основі якої лежить один з найстаріших й наймасштабніших літературних творів написаних клинописом – давньосхідне сказання «Епос про Гільгамеша», або поема «Про того, хто бачив усе»; «Монологи з давньосхідної лірики» (1967), які вийшли у 1999 під назвою «З Старого Завіту. Псалми Давидові. Монологи»; «Весна прийшла» (1958) на вірші японських поетів й баг. ін.

Художня образність і пов'язана з нею метрична структура віршованого першоджерела, проходячи крізь призму композиторського мислення С. Слоніmsького, формують особливі стилістичні прийоми та музично-мовні підстави. Серед найбільш важливих для С. Слоніmsького авторів поетичних текстів можна назвати А. Ахматову, О. Мандельштама, О. Блока,

М. Лермонтова, Ф. Тютчева й деяк. ін. Тяжіння до віршованого слова як художньо-образної основи твору зближує камерно-вокальну лірику композитора зі стильовими параметрами і стилістичними прийомами міського романсу і пісенної лірики ХІХ в. На відміну від інших камерно-вокальних творів, в основі яких могли лежати як віршовані, так і прозові тексти, в романсовій ліриці С. Слонімського спостерігається цілком традиційний «набір» ансамблів – голос і фортепіано.

У «Романсах на вірші А. Ахматової», «Шести романсах на вірші О. Мандельштама» спостерігається тяжіння до принципів взаємодії вербального та музичного рівнів, структурно-композиційних основ міського романсу з його куплетної формою, простим і прозорим фактурним малюнком фортепіанної партії і мелодизацією вокальної партії в поєднанні з яскравою індивідуально-авторською стилістикою композитора. Водночас, в творах більш пізнього періоду творчості, а саме, в «Десяти віршах А. Ахматової», в «Чотирьох віршах О. Мандельштама», в «Молитві» на вірші М. Лермонтова і баг. ін., спостерігається суттєве ускладнення фортепіанної фактури, яка включає темброву різноманітність, барвисті музично-образні ефекти, віртуозні фігурації з великим реєстровим охопленням, які зближують ці твори С. Слонімського з взірцями камерно-вокальної спадщини П. Чайковського, С. Рахманінова та ін.

Становлення й розвиток творчої особистості Сергія Слонімського відбувалося під безпосереднім впливом як свого сімейного оточення (батько – письменник, дядько – відомий музикознавець), так й таких великих представників російської культурної традиції, значення творчого внеску яких було безпрецедентним як для російської, так і для світової культури. Як розповідав сам композитор, велике значення на становлення його творчої особистості, на його загальні естетичні принципи оказало спілкування в дитинстві з друзями його батька – письменниками Михайлом Зощенко і Євгеном Львовичем Шварцем. Як вказував композитор, «я був дитиною, і

вони – вже зрілі майстри, друзі будинку, – звичайно, справили величезний вплив на моє формування» [151, с. 4]. З початком Другої світової війни, композитор був у восьмирічному віці евакуйований зі своєю сім'єю до Пермі (тоді – місто Молотов), і туди ж був евакуйований Кіровський (нині Маріїнський) театр. Як розповідав С. Слонімський, «один з чудових диригентів цього театру, Ісай Езровіч Шерман, став моїм учителем. Я спілкувався з багатьма артистами, просто слухав їх, бачив їх у нас в номері готелю в якості гостей» [151, с. 4].

Окрім оточення видатних представників вітчизняної творчої еліти, С. Слонімський мав безпосередні стосунки з представниками світової музичної культури, які стали можливими у ті складні часи завдяки зусиллям його «американського дядька Ніколаса» (Миколая Леонідовича Слонімського), з яким він познайомився у тридцять років. Як розповідав С. Слонімський, «він вперше приїхав в Москву якраз в дні Карибської кризи. Я з ним дуже подружився, ми постійно листувалися. Я організував ще кілька його запрошень в Радянський Союз, а Микола Леонідович надсилав мені рецензії на виконання моїх «Антифонів» для квартету в Нью-Йорку – в Карнегі-холі, і в Лондоні, Клівлендський квартет це грав за рекомендацією Вітольда Лютославського. Я, в свою чергу, як тільки з'явилася така можливість, друкував його ноти. В останні роки я надрукував російською мовою у видавництві «Композитор» його книгу «Абсолютний слух», яка під нашим наглядом була переведена на російську мову» [151, с. 4].

Також С. Слонімський приймав участь у російському виданні «знаменитого «Тезауруса» – словника гам і ладів», який був складений Миколаєм Слонімським, «що викликав свого часу живий інтерес і у Шенберга, і у Онеггера, і у Хіндеміта, і у Даллапіккола, у Коуелла, у Кшенека, у багатьох кращих композиторів. Але російським музикантам ця книга була невідома, хоча в Америці її посилено пропагували навіть рок-музиканти типу Заппи, тому що вони знаходили там звукоряди для своїх

імпровізацій» [151, с. 4]. Як розповідав С. Слонімський, його плідні творчі й особистісні стосунки з «американським дядьком Ніколасом» продовжувалися впродовж 30 років – з моменту особистого знайомства у 1962 році до самої кончини М. Слонімського у 1995 році (у 101 віці).

Роздумуючи про те, що ж таке музика і яке місце займає даний феномен у людському суспільстві і культурі, С. Слонімський вказував що багато у чому поділяв погляди античних грецьких філософів на музику. Він вказував, що «музика, з одного боку, пов'язана з гармонією сфер, а з іншого боку, музика безпосередньо впливає – і повинна впливати – на першу сигнальну систему. Тобто кожен лад, з моєї точки зору (як справедливо стверджували грецькі філософи і естетики), пов'язаний з певними емоційними афектами. Зараз втрачено відчуття емоційної властивості і впливу ладів, це – велика трагедія. Мені здається, що музика, з одного боку на кшталт філософії, а з іншого – на кшталт фізіології» [151, с. 5]. Продуктивний подальший розвиток композитор вважав у тому числі завдяки новому Ренесансу, який би відродив філософськи осмислене мистецтва у цілому, та музики – зокрема. Він був впевнений у тому, що «музика є певним одкровенням, вона не стільки описує, скільки створює нову реальність на основі тієї нелегке життя, якої ми нині живемо» [151, с. 5].

Кажучи про орієнтири своєї творчості, він вказував що дня нього однаково важливими витокami його авторського стилю були і усталена традиція академічної європейської і російської музичної культури, і гостро авангардні пошуки ХХ століття. Він вважав, що авангардна музика є «музикою всеохоплюючою», тобто музикою, в якій все дозволено і нічого не заборонено. С. Слонімський відзначав три етапи у розвитку авангардного руху, а саме перший авангард – початок ХХ століття, епоха І. Стравінського, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, А. Шенберга, віденської школи, К. Дебюссі, французької «Шістки» й т. ін. Другий авангард – це післявоєнний авангард, авангард постдодекафоністів, серіалістів і алеаториків, представлених

творчістю П. Булеза, Л. Ноно і К. Штокхаузен, який С. Слонімський вважав таким же далеким у музичному відношенні, якими далекими була «сувора серія Веберна» яка чітко проводилася в усій композиції від «інтервальних структур і мультиплікаційних частот Булеза, Ноно і Штокхаузена» [151, с. 6]. Він вважав що це є іншим етапом роботи з інтервалами і з ритмами, при цьому з величезною роллю тембру, ритму.

В одному з інтерв'ю С. Слонімський розповідав про особисте знайомство з Л. Ноно, якого він вважав «абсолютно чудовою людиною, дивовижної чуйності, доброти, гуманності, пошуків ідеалу». Саме Л. Ноно, як і «Лігеті, і, звичайно, чудовий грецький композитор Ксенакіс» [151] якого С. Слонімський теж особисто знав були для нього яскравими представниками Другого авангарду. Виникнення Третього авангарду, на думку композитора, пов'язано з «абсолютизацією тембру», тобто самої давньої виразної властивості музики.

Як вказував С. Слонімський, «нині нові тембри створюються електронікою і особливим звукодобуванням на всіх інструментах. Тембри навіть тварина вловить і відрізнити. А ось мелодію тварина не відрізнити, мелодії воно буде відрізнити один від одного тільки за тембром. Мелодія з'явилася тільки з появою людини, і мелодія вловлюється тільки людиною. Тому, з моєї точки зору, не тембр, а мелодія є найскладнішим елементом музичної мови, на відміну від хибних уявлень, що мелодія – це найпростіше і доступне... Те ж саме відноситься і до ритму, тому що ритм настільки ж різноманітний, як і ладові структури. Ритміка може бути і гранично детермінованою, і імпровізаційно мобільною (я це називаю «квантової ритмікою»» [151].

Композитор вказував, що авангард є «граничним розширенням ладової галактики, інтервального галактики, що включає і нетемперований стрій, і східні лади, і лади пентатонічні і малооб'ємні, і короткі малооб'ємні фольклорні поспівки, і навіть шуми, якщо завгодно, будь-які комп'ютерно

організовані нові тембри, найрізноманітніші ритми, які теж можуть входити в музичну партитуру» [151, с. 7]. С. Слонімський говорить що саме це стає приводом того, що музика Дж Кейджа не викликає у нього протиріччя, більш того, використання Дж Кейджем традицій гамелану, стародавньої китайської та індійської музичній традицій є на думку Слонімського надзвичайно цікавим.

Разом з тим, композитор висловлював деякі критичні зауваження стосовно принципів мінімалізму, адже він вважав що принципове обмеження музичної виразності якимось одним або двома засобами в певних параметрах це, «скоріше, антиавангардне, реакційне явище» [151]. Дійсна прогресивність, на думку композитора, полягає в граничній гуманності і широті музичної мови, яка вбирає мелодику, поліфонію, ритміку, монодію (до якої композитор мав особливо дбайливе ставлення), гетерофонія, найскладніші фактури, включаючи мікрополіфонічні і темброві фактури. Прикладом останнього у своєму балеті «Чарівний горіх» в сцені «Китайський базар» С. Слонімський називав одночасне звучання семи різних темпоритмів, які були об'єднані за допомогою комп'ютерних технологій. Він наголошував, що всі нові прийоми гри на інструментах є абсолютно закономірними і мають бути прийняті сучасними композиторами, адже будь-які заборони в мистецтві, на його думку, є неприпустими. Саме тому авангард повинен не забороняти, а, навпаки, розширювати коло виразних засобів, а «ті напрямки, які забороняють тональність, мелодію або атональність, шуми», на погляд композитора є «реакційними течіями» [151].

Разом з уважним ставленням С. Слонімського до найсучасніших тенденцій у світовій музичній культурі, композитор з надзвичайним пієтетом ставився до історії й сучасності російської музичної культури. Тому для творчих пошуків композитора надзвичайне значення мали ті традиції, що брали свій початок від епохи М. Глінки і в наступний період національних перетворень у російській музичній культурі, що тривала до кінця ХІХ

століття і породили потужний духовний в музиці (творчість композиторів «Могутньої купки», П. Чайковського, О. Глазунова, С. Танєєва, О. Скрябіна, С. Рахманінова та ін.).

Саме в російській музичній культурі, як і в усій культурі в цілому, з особливою гостротою позначився питання про ставлення художника до влади, що увібрав в себе і цілий ряд інших сутнісних для культури питань, таких як «художник і релігія», «свобода творчості» й ін. Уже в ті часи чітко визначилося неприйняття російським художником (письменником, поетом, композитором) офіційної політики можновладців, що не терпіла вільнодумства, вільнодумства; не визнавала прав творця на самостійність в судженнях і творчих ідеях. У такій опозиції до офіційної влади були (кожен по-своєму) свого часу майже всі генії російської культури: О. Пушкін і М. Глінка, М. Гоголь і Ф. Достоєвський, Л. Толстой і П. Чайковський, М. Мусоргський й ін. Кожен відстоював своє право на незалежність у творчості.

У руслі цих традицій європейської та російської культури розвивається і світогляд С. Слонімського – композитора, що належить культурі другої половини ХХ століття, в якій, в силу відомих соціально-історичних катаклізмів і потрясінь, проблеми «художник і влада», «художник і релігія», «свобода творчості» придбали новий зміст і особливу гостроту, особливо якщо брати до уваги що протягом майже всього ХХ століття духовне життя було підпорядковане системі заборон, ідеологічному диктату, жорстким нормам і прерогативам тоталітарного суспільства, з прагненням заборонити всякого роду інакомислення і прояв власного індивідуального погляду на світ і людину. Про проблему «художник і влада» композитор багато розмірковує як на сторінках своєї книги «Бурлески, елегії, дифірамби у ганебній прозі» [146] так і в цілому ряді інтерв'ю.

Підсумовуючи ці висловлювання, узагальнимо основні моменти. Слонімський правомірно вважає, що «творча людина повинна бути

обов'язково незалежною від будь-якої влади», однак «це не означає неповагу», «це означає – незалежність, свобода від неї». Висловлюючи деякі суб'єктивні міркування про ремесло композитора, про його місце в житті сучасного суспільства, зауважує, що «суспільство, на мій погляд, багато в чому хворе. Воно схильне чималого числа негараздів і помилок. Тим самим і доля серйозного музиканта стає вельми гіркою, а його робота – непростюю, нелегкою справою» [150, с. 3].

Висловлюючи свої думки про композитора та його роль у сучасному суспільстві, він вказує що у античності музика була нерозривно пов'язана і з філософією, з комплексом культурних уявлень, звичаїв та обов'язковими моральними настановами. На думку С. Слонімського «нині цей зв'язок порушений, навіть прерваний. Для серйозного музиканта моральний критерій залишається непорушним. Я б сформулював його так: непротивлення добру, можлива допомога слабкому, пригнічуваному добру – і безстрашний опір злу, особливо ж злий силі небезпечної більшості, її тиску» [150, с. 3].

Моральну індиферентність С. Слонімський вважає небезпечною, та навіть згубною для творчої людини, особливо це є вкрай небезпечним та катастрофічним для композитора, творця. Композитор повинен знати справжнє життя свого народу не менше, аніж письменник, художник. «У цьому сенсі бути знаменитим – не тільки зайва розкіш, а ще є тим, що прямо заважає бачити правду, знаходитися не зверху, а всередині суспільства, переживати ті ж утиски, побори і образи, які терплять люди... Тим самим музикант органічно увійде в душевний світ людей свого часу. Чи не «демократом», а частиною демосу нехай буде творець музики сучасної, живої, людяною» [150, с. 3-4].

С. Слонімський у одному з інтерв'ю згадував як йому особисто прийшлося зробити такий вибір, коли у 1961 році йому запропонували вступити у лави комуністичної партії, пообіцяв за це «друкувати, виконувати, висувати на керівні посади». Композитор відмовився, давши тому дуже

красномовне обґрунтування: «Моя нервова система не дозволяє мені підкорятися більшості», що свідчить про непохитну внутрішню позицію, націлену на збереження своєї особистої незалежності й свободу й непохитне переконання у неможливості порушити моральні принципи.

Важливими видаються і такі роздуми Слонімського: «Нас виховували з дитинства, з юності в душі казенного колективізму (суспільство – все, а особистість – «гвинтик») – і що ж виховали? Виховали зоологічний, звіриний егоїзм у дуже багатьох, зрозуміло, не у всіх. У багатьох помітно зневага до чужої особистості, до чужого «я». І це завжди дивно співвідноситься з якимось стадним почуттям, з бажанням бути таким же, як всі» [149, с. 6-7]. У цьому судженні виявляється властива для С. Слонімського повага до кожної людини, активне неприйняття «філософії колективізму», «стадності», що нівелює особистісні, індивідуальні властивості людини, її неповторність і несхожість на інших.

В такому сприйнятті людини Слонімський близький багатьом філософам і діячам європейського Просвітництва, які, як відомо, відстоювали права кожної особистості на духовну свободу поза залежності від станових рангів і положення в суспільстві (згадаємо хоча б героя комедії Бомарше Фігаро і однойменного персонажа Моцарта або його ж Дон Жуана). Таким був і сам Моцарт, «повсталий» проти зальцбурзького архієпископа; таким був і самотній бунтар Бетховен, що віддавали перевагу незалежності всіх благ життя. У ХХ столітті в такому сприйнятті людини С. Слонімського близькими йому були також ідеї М. Бердяєва (в книзі «Філософія свободи»).

Композиторський професіоналізм Слонімського, інтегруючий в собі багатовіковий досвід розвитку музичного мистецтва різних народів, культур, епох, стилів, напрямків, відрізняє виняткова «історична пам'ять», «історична ерудиція» і виняткова ж інтуїція. Ця інтуїція – особливий дар Слонімського, завжди відкритого новому і несподіваному: завдяки їй і здійснюється таїнство «впізнання» композитором в невідомому свого, того що гарантує

ретельний відбір нового, принципово заперечуючи можливість новизни заради новизни. Такий підхід до свого діла, професіоналізм вищого порядку є свідомою внутрішньої цілісності композитора. У творчому доробку композитора ми можемо знайти майже всі можливі жанри, і до якої би жанрової сфери не звертався С. Слоні́мський – симфонії або опери, інструментального концерту або камерно-вокального циклу, його почерк є завжди впізнаваним.

В його музиці була одна важлива риса, яку можна назвати суттєвою особливістю його творчості. Навіть достатньо ранні твори композитора через декілька десятиріч не втрачали своєї новизни. С. Слоні́мський, безперечно, був унікальною особистістю. Як вказує О. Долинська, він був надзвичайно обдарованим у різних галузях – від композиторства, фортепіанного виконавства до музикознавчих і літературних праць – «він як каже, так і пише, а пише так, наче звертається до кожного співрозмовника» [66, с. 10]. Дослідниця вказувала, що нещодавно вийшли у світ блискучі роботи С. Слоні́мського, а саме «Вільний дисонанс» і «Бурлески, елегії, дифірамби у ганебній прозі», що містять масу надзвичайно важливих думок композитора. О. Долинська вказує, що композитор як і дуже шанований їм С. Прокоф'єв, вважав за краще вести одночасно літературну і музичну роботу, адже ці різні форми творчості, на його думку органічно та співіснують, запліднюючи одна одну.

Ці та деякі інші фактори сприяли тому, що інтерес до С. Слоні́мського, як музикознавців, так і слухачів, ніколи не згасав – ні в юні роки композитора, ні в період його зрілості, ні зараз, коли композитор пішов з життя. О. Долинська вказує, що «петербурзький майстер притягує до себе увагу людей. З ним хочуть спілкуватися і шукають зустрічей дуже багато людей – колеги по консерваторії та Спільні композиторів, виконавці і письменники, режисери, журналісти ... Їм нескінченно цікава особистість, що володіє енциклопедичними знаннями, незгасимою жадобою поділитися

своїми думками, і в першу чергу, з тими, кому це цікаво. У їх числі аж ніяк не останнє місце займає творча молодь, особливо учні, студенти та аспіранти різних коледжів і вузів» [66, с. 10].

До самих останніх років життя С. Слонімський активно зустрічався й спілкувався з молоддю і під час цих зустрічей отримував безліч питань від присутніх у залі, характер тем для обговорень мав надзвичайно широкий «історичний, жанровий і стильовий діапазон – від бароко до наших днів, від Монтеверді до Вайнберга, від Орландо Лассо і Палестріни до Пендерецького, Булеза, Ноно ... виникало нерідко і питання загального порядку – в поглядах Сергія Михайловича на творчість мінімалістів, нововіденської школи або молодих композиторів» [66, с. 10].

Така панорама можливих тем для обговорень була не випадковою, а скоріше закономірною і органічною «для універсальних знань академіка Слонімського. З цим, мабуть, пов'язана і тяга майстра до лекторського слова, коли в рідній консерваторії або в Петербурзькій філармонії він блискуче читав лекції як історик світової музичної культури, пропагував забуті або рідко виконувані твори Брукнера, Мосолова або Ленінградських композиторів, які загинули в роки Великої Вітчизняної війни» [66, с. 11].

На універсальність й багатомірність творчої обдарованості С. Слонімського вказують його значні й надзвичайно вагомі досягнення у різних сферах діяльності. Про це писав його давній друг і товариш по навчанню по Центральній музичній школі Роман Леденьов: «Ця людина цілком заслужила ім'я «північного Леонардо» – настільки різнобічні його таланти, настільки різноманітні, часом несподівані сфери їх застосування. Актор, драматичний, оперний і кінорежисер, письменник, публіцист, філософ, громадський діяч» [66, с. 14].

Однією зі складних проблем в світосприйнятті художника вплив є проблема його сприйняття релігії, віри, Бога, всієї системи православного культу. С. Слонімський не настільки часто висловлюється з цього приводу,

однак з його суджень складається досить певна картина, яка реалізується їм і в творчості. Здається, що композитор дотримується матеріалістичного погляду на світ, який формувався під впливом як атмосфери в сім'ї, так і загальних атеїстичних тенденцій часу. У своєму ставленні до релігії Слонімський дотримується поглядів діячів «культурно-історичної школи», до якої належав його двоюрідний дід, С. Венгеров, і які поділялися його батьком, Михайлом Леонідовичем, сприймали релігію як «розділ історії культури». При цьому С. Слонімський з великою повагою ставиться до релігійності по-справжньому віруючих людей. Для нього поняття віри, істинної релігійності мають глибокі моральні обґрунтування.

Ось чому він категорично не сприймав «перелицювання» окремих діячів сучасної культури з лютих атеїстів в не менш запеклих фанатів віри і релігії. З цього приводу він висловлювався досить категорично – «мені видається, що нинішнє повальне захоплення релігійною тематикою часто не має гідного морального обґрунтування. Поважаю релігійні почуття, але те, що пишуть зараз багато композиторів, інакше як блюзнірством не назвеш. Адже це старе вульгарно-кантатне «комуністичне кадило» навиворіт! Багато колишніх “ офіційних” композиторів нині пишуть літургії і Всенічні з тією ж завзятістю, як раніше пісні і ораторії про партію і вождів» [148, с. 6].

Разом з тим, С. Слонімський вказує, що «дані міркування, зрозуміло, не відносяться до художників, для яких релігійний настрій душі і віра вистраждані життям. Вони-то писали духовну музику і тоді, коли про її виконання на батьківщині мріяти не доводилося. Назву “Реквієм” Олександра Локшина, “Алілуя” Софії Губайдуліної, “Реквієм” Альфреда Шнітке – лінію, що йде від “Літургії” і “Всенічної” Рахманінова, “Симфонії псалмів” і “Canticum sacrem” Стравінського. Думаючи про сьогоднішню низку піснеспівів на закупівельної комісії, згадую відому відповідь батька Федора на питання про партійність, заданого Вороб'яніновим, то саме багатозначне “може бути”» [148, с. 6].

Неприйняттям подібної ситуації в сучасній культурі Слонімський обґрунтовує свій відхід на якийсь час від власне релігійної тематики в творчості, хоча в минулому, як він зазначав і сам, таких творів було створено чимало: «Я звертався до релігійної тематики і в 60-ті і в 70-ті роки (“Пісня Пісень”, “Псалми Давидові” , образ Ієшуа з опери “Майстер і Маргарита” та інші твори)... Зараз, спостерігаючи “псевдолітургічеській” бум, я навмисно виключив ці жанри зі своїх творчих планів. Вважаю, що в наш важкий час краще намагатися робити людям більше конкретного добра, любити їх – в цьому і полягає справжня віра» [148, с. 8]. Лише в 2003 році композитор знов звертається до літургічних жанрів і пише свій Реквієм.

Пов'язуючи своє розуміння віри з моральними підставами життя людини, С. Слонімський стикається з її філософським тлумаченням як «глибинної здатності людської особистості безпосередньо споглядати істину». Одночасно, віра самого С. Слонімського спрямована не стільки до Бога, скільки до реальної, конкретної людини (як і любов Бога).

Таким чином, роздуми композитора про світ, людину, віру обумовлені його турботою про необхідність зміцнення духовного буття, що становить одне з головних життєвих і мистецьких його кредо. У світлі цих ідей він усвідомлює і проблеми вічного протистояння і боротьби «Добра – Зла», «Життя – Смерті». До цих питань він нерідко звертається в своїх роздумах і, безумовно, дає їх художнє рішення в творчості. Як видно з багатьох наведених висловлювань, Зло для Слонімського не абстрактне і безособове, а цілком історично конкретне, соціально позначене і реальне, як саме «життя, яким воно є», у всіх його складних сплетеннях високого і низького, духовного і бездуховного, сакрального і профанного.

Водночас, в своїх судженнях про добро і зло Слонімський також гранично конкретний і виявляє дивовижну проникливість в оцінці подій і вчинків людей; подібно хірургу, точно ставить «діагноз» хвороби суспільства, з вражаючою пильністю бачить її причини, шукає сам і

пропонує знайти прийнятні шляхи вирішення проблем, пропонуючи роить це, перш за все, засобами мистецтва.

Пов'язуючи в єдиний вузол поняття віри – совісті – добра – зла, Слонімський виходить і на поняття людської долі як якогось загального початку життя. Спеціально не теоретизуючи з цього приводу, композитор у своїх роздумах нерідко з'єднує «долю» з «біографією», в чому вбачається ємний філософський зміст, пов'язаний знову-таки з творчістю, а для нього самого – з Музикою в цілому і зокрема з тією, що виходить з-під його пера: «Все, що пізніше дізнався, зрозумів, пережив, відчув у житті, пішло в музику, в твори – і вокальні, і безтекстові ... з двадцяти п'яти років, починаючи з Першої симфонії, моя біографія, життєвий досвід, думи, переживання, враження, мрії – в моїх творах» [146, с. 126]. Таким чином, саме музика є вираженням і узагальненням долі композитора, його уявлень про світ і людину, в чому він нерідко протистояв цензурі: «І в симфоніях адже йдеться про те, що цензура не пропускала» [146, с. 126].

Художня свідомість Сергія Слонімського універсальна за самою своєю природою. Його дух як би спочатку звернений до світової культури у всій її складності, багат шаровості і багатоелементних. У його творчості, відкритій культурі різних епох, напрямків, стилів, здійснюється свого роду вільний «полілог» з культурами всіх часів і народів, які природно і органічно уживаються в творчій свідомості Майстри і утворюють якесь об'ємне і глибоке простір його музичного буття.

Це простір охоплює культуру античності і Сходу, Середньовіччя і Ренесансу, бароко, класицизму і романтизму і, звичайно, все різноманіття історико-культурних пошуків і відкриттів ХХ століття. У духовному просторі Слонімського вільно перетинаються і взаємодіють фольклорні, світські і культові традиції різних часів і стилів: в нього природно вписуються музика побуту (тієї чи іншої епохи), джаз, біт і рок-музика.

Такий воістину гігантський культурний діапазон робить його творчість по-своєму унікальною і викликає потребу шляхом поступового вивчення розібратися в причинах цього вражаючого явища, виявити його історичні, психологічні, естетико-філософські та культурні корені.

Універсальна широта творчих устремлінь композитора багато в чому обумовлена однією з головних особливостей музичної (і не тільки музичної) культури ХХ століття, її духовним – філософським, ідейним – плюралізмом, який породив безліч шкіл, напрямків, течій, кожна з яких несла свою філософію і естетику, свої уявлення про світ і людину (досить назвати найширший спектр художніх течій – символізм, експресіонізм, абстракціонізм, кубізм, сюрреалізм та ін.).

У музичній культурі це різноманіття ідейно-художніх установок і уявлень про світ виразилося в свого роду «полістилістичному вибуху», який нещодавно трапився на початку ХХ століття в європейській культурі і став закономірним наслідком загальнокультурного процесу, провідного, як вірно пишуть О. Уфімцева і Т. Басманова, від «моностилістичності таких епох, як античність, Ренесанс» до «поступового стильового розшарування (XVIII-XIX ст.)». Такий «стильовий плюралізм» в музичній культурі ХХ століття, на думку дослідників, «є результатом множинності світовідчужань, осмислення суперечливості подій», притаманних цьому сторіччю, схильного до потужних соціальних потрясінь, зневажливих війн і революцій, політичних і духовних репресій, що підривають будь-які підстави культури [12, с. 14].

Творча свідомість композитора починаючи з дитячих років і у подальшому розвитку, формувалося під суттєвим впливом літературних творів друзів і сподвижників батька: Л. Лунца і В. Каверіна, К. Федина і М. Тихонова, К. Чуковського і його сина Миколи.

Культурна аура будинку Слонімських 30 – 40-х років і пізніше (періоду дитинства, отрочтва і юності композитора) була просякнута творчим духом літературних пошуків і суперечок післяреволюційних років, періоду “ Sturm

und Drang” радянської літератури. У будинку Слонімських звучала поезія О. Блока, А. Ахматової та О. Мандельштама, яка рано запала в чутливу, сприйнятливую душу композитора і надихнула його згодом на створення музики – у переважній більшості камерно-вокальних циклів, в яких композитор надзвичайно чуйно передавав дрібніші відтінки поетичного слова. Літературні інтереси й уподобання Слонімського вже з дитячих років розкривали в ньому задатки художника-романтика. Як розповідав сам композитор, у дитячі роки його приваблювала переважно фантастична література, яка розбурхувала уяву, – різного роду пригоди, поєдинки і т. ін. Слонімський зізнався, що він «обожнював подорожі, пригоди, смішні історії, казки і легко розшифровується фантастику, битви, подвиги і перемоги – але не в житті, а тільки в книгах» [146, с. 42].

Завдяки батькові і його надзвичайно великій бібліотеці, С. Слонімський рано долучився до класичної літератури (російської та європейської). У числі улюблених творів тих років композитор називав «Війну і мир» й «Севастопольські оповідання» Л. Толстого, оповідання та романи М. Гоголя (на сюжет «Тараса Бульби» він імпровізував для себе «цілі опери без співу і слів»), розповіді А. Чехова. Приваблювала композитора в юності і класика ХХ століття, особливо талановиті романи «Серапіон» К. Федіна – «Перші радощі» з їх непростою проблематикою і «Брати». С. Слонімський вважає цей роман найкращою книгою про музиканта.

Одним із близьких Слонімському по духу письменників, за власним його переконанням, був Євген Шварц (як вже зазначалося вище – друга батька і всієї родини Слонімських): «Євген Шварц був для мене самим зрозумілим і близьким чарівником з письменників. Його м'який гумор (прихованої шпильки і глибокої гіркоти я ще не помічав), дрібно тремтячі пальці (їх трепет викликав в мене музичні відчуття), вся його велика і нестрашна фігура випромінювали фізіотерапевтичне тепло» [146, с. 44]. Слонімський в дитинстві співав пісні на вірші Шварца (в роки війни, в

евакуації в селі Чорна), знав напам'ять «Червону Шапочку», вважав кожна зустріч зі казкарем «Снігової королеви» святом. Особливо запам'яталося йому читання Шварцем «Дракона»: «Я був допущений слухати в авторському читанні перший акт “Дракона”! Це було перед самою війною в нас вдома у великій кімнаті батьків. Читав Євген Львович неповторно, адже він був справжній актор. Рев дракона, його сухуваті репліки, героїчний спокій Ланцелота, смішна метушня оточуючих – все в захваті». Примітно, що п'єса Шварца викликала у вразливого хлопчика асоціації з суворою музикою Сьомої симфонії Д. Шостаковича, яка «виявилася відразу ж абсолютно зрозумілою завдяки ”Дракону“» [146, с. 44].

Пильної уваги допитливого хлопчика також викликали романи Яна «Чингісхан» і «Батий», які були для нього першими кроками в світ культури Сходу, що склала згодом цікаву самостійну лінію його творчості. «Багато сторінок, - пише він, - я запам'ятав майже дослівно. Вперше я з подивом дізнався неприборкану, дику лють, найтоншу, рафіновану мудрість і грандіозну чарівність людей і звичаїв незліченних народів Сходу... Захоплювався і пряною чуттєвою любов'ю Джелал-ед-Діна до ніжної Гюль-Джамал або Мусука до Юлдуз. В “ Чингісхана” ю мене, звичайно, захоплювала психологічна кульмінація - мрія великого кагана про безсмертя, запрошення китайського мудреця і його тиха відповідь, подібна темі фатуму в симфонії Чайковського. Смерть неминуха навіть для найбільшого з володарів світу. Сама постать Чингісхана була вельми схожа на нашого тодішнього східного владика Сталіна. Батьки не раз упівголоса про це говорили. Це запам'яталося» [146, с. 55].

У цих дитячих враженнях бачиться сьогодні не тільки зерно майбутньої теми Сходу, втіленої в його творчості, а й передвістя майбутніх концепцій, звернених до проблеми особистості, влади, смерті і безсмертя (особливо в опері «Видіння Іоанна Грозного»). Причому важливо, що ці враження від літератури про Схід перепліталися в уяві і сприйнятті хлопчика з сюжетом

опери Бородіна «Князь Ігор» (яку він слухав в евакуації, в Кіровському театрі в Пермі). С. Слонімський розповідав про свої враження— «вся опера як би наочно показувала ті образи і події історії Русі і Сходу, які воістину пронизали мене в книгах В. Яна ”Чингісхан“ і ”Батий“» [146, с. 55]. Композитор зазначав, що він «пишався простодушною прямою і військовою доблестю руських князів і дружинників», захоплювався «чистотою, вірністю російських лад». «Так зливалися в моїй свідомості образи книги і опери» [146, с. 55].

Саме на такому «злитті» літератури і музики базується один з витоків специфіки творчої свідомості композитора що має значний вплив на творчість С. Слонімського у цілому. Таке бачення Сходу в «Князі Ігорі» Бородіна багато в чому визначило його підхід до втілення кола образів Русі і Сходу в опері «Видіння Іоанна Грозного».

Особливу роль в літературному і особистісному становленні композитора, як зазначалося, зіграв Михайло Зоценко. Письменник подарував йому свої розповіді про Леніна (з автографом), написані «класично просто і щиро». «Сатиричні розповіді Зоценко, - розповідає Слонімський, - я обожнював, але не пам'ятаю, коли їх почав читати - до або під час війни. Московські комуналки 1943-45 років були для мене зоценковського типу (книг Ільфа і Петрова я ще не знав). Весь побут, з яким наша сім'я зіткнулася в евакуації, в Москві, а потім в післявоєнному Ленінграді, був пізнаваний по “Шановним громадянам” і іншим книгам Зоценко. Це полегшувало мені особисто адаптацію до повсякденного радянського пекла, встановило іронічну дистанцію по відношенню до нього» [146, с. 43].

Як зазначав С. Слонімський, «батько допомагав мені зрозуміти зв'язок цього анекдотичного... життя з зоценківською літературою», а дуже сильне враження справила на композитора повість Зоценко «Перед сходом сонця». Як пише композитор: «Папа високо цінував різноманітні новели цієї книги і не поділяв зоценківських науково-медичних діагнозів і філософських

пошуків. Мені ж, підлітку, чомусь були страшно важливі і необхідні саме філософські думки і висновки автора. Я з нетерпінням чекав відповідей і розгадок у другій частині, але вона була заборонена, а самого Зощенко грубо обляяли. Відчуття несправедливості і тюремного тиску на людську думку накопичувалося» [146, с. 66].

Здається, що саме в цих роздумах над книгами Зощенко накопичувалися підспудно і теми та ідеї майбутньої творчості самого Слонімського і особливо головна з них, тема зіткнення людини і влади, тема насильства над людською особистістю, поневолення і гноблення людського духу, яка стала центральною в його творчості (особливо в оперному жанрі – від «Віриней» до «Майстра», «Марії Стюарт» і «Гамлета», «Видіння Іоанна Грозного», до «Короля Ліра»). Ця проблематика була сплетена з роздумами про життя і смерть й втілена композитором з вражаючою художньою силою і дійсно глибинною філософською масштабністю. За словами композитора, на нього суттєво вплинула і “сама мова Зощенко, його короткі різкі фрази”, що проявилось як у мовній лексиці С. Слонімського, так і в його музиці, у його музично-мовних принципах.

Філософія Зощенко з'єдналася в творчій свідомості майбутнього композитора з ідеями літератури Срібного століття: «Навколо зощенківської філософської елегії розташувалися вірші Блока і Єсеніна, з яких потрясли найпохмуріші: цикл ”Страшний світ“ ,”Кроки командора“ ,”Голос з хору“, “Чорна людина“ , передсмертний есенінський восьмивірш. Все це теж було про головне. Тоді (в Москві) або в Ленінграді, але настільки ж трепетно сприйняв я “Життя людини” Андрєєва (теж книга з татової бібліотеки)» [146, с. 67]. Композитор аналізуючи свою прихильність до трагічної літератури подібного роду, зазначає: «У дитинстві я був типовим декадентом десятих років, сповідував то світовідчуття, від якого мій батько пішов на фронт добровольцем». Дуже суттєвим є і уточнення композитора: «Але все це таїлося в глибині душі, під піонерським галстуком» [146, с. 67].

Дане висловлювання свідчить, з одного боку, про інтенсивність і напруженість внутрішнього життя, яке він приховував від оточуючих, ймовірно, навіть найближчих людей, і тим більше таїв від стороннього ока. З іншого боку, саме така розбіжність внутрішнього і зовнішнього зумовила поступовий розвиток діалогічності як важливої складової його творчої свідомості, що виявлявся також в неприйнятті офіціозного диктату влади, протесту проти заборони інакодумства. Безумовно, таке раннє звернення до найскладніших філософських проблем і пошук на них відповідей в літературі та філософії (зокрема, Срібного століття) не могло не дати творчих результатів, які позначилися вже в 60-і роки і пізніше, коли поезія Срібного століття міцно увійшла в музику С. Слонімського, склавши самостійну гілку його творчого древа.

С. Слонімський своєю особистісною і творчою біографією був органічно пов'язаний з культурою Срібного століття - російського духовного Ренесансу (за образним визначенням М. Бердяєва), який знаменував вражаючий зліт у всіх областях російської культури: філософії, поезії, музиці, театральному мистецтві та ін. Однією із значущих проблем цієї епохи знову стала проблема «західництва» – «слов'янофільства», яка ставилася і вирішувалася в цей час інакше, ніж на початку і середині XIX століття, – у відповідності зі зміною загальнокультурних і художніх орієнтації, що відводять від соціально-конкретної, матеріалістичної проблематики в сфері духовно-філософської релігійності, ідеалістичних уявлень і узагальнено-філософських ідей, а також естетизації культури і мистецтва.

Також факторами, що забезпечують вплив головних ідей та проникнення культурних орієнтирів Срібного століття у творчість сучасного композитора, може бути названа ідея синтезу, яка охоплює багато складових цієї культури: не тільки різні види мистецтв, а й різні їх часові пласти. С. Слонімському надзвичайно близькою була теза Осипа Мандельштама, зазначена ним як «туга по світовій культурі», яку по-своєму розвивав в своїх щоденникових записах і

О. Блок, кажучи про «невпинну тугу» художника тих років: «Туга завжди передбачає бажання з'єднання - якусь незадоволену відокремленість, поривання або безперервне прагнення возз'єднатися» [23, с. 107]. Такий стан «туги» як процесу, звертав творчі погляди художників Срібного століття до античності, Середньовіччя і Ренесансу, культури класицизму, до осягнення філософії, традицій культури Сходу в її різноманітних духовних проявах.

До найбільш значущих етапів світової культури були звернені також в Срібному столітті вірші і переклади В. Брюсова (цикл «Вінок сонетів», вірші про Марію Стюарт або великого представника Ренесансу Данте Аліг'єрі). Причому дантівська тема взагалі займала особливе місце в культурі Срібного століття (хоча, як відомо, і ХІХ століття в Росії і Європі дало її яскраве романтичне тлумачення, наприклад, в творчості Ф. Ліста та П. Чайковського). Примітно, що В. Брюсов переводить в ті роки «Пекла» дантовської «Божественної комедії» за пропозицією Семена Опанасовича Венгерова (двоюридного діда С. Слонімського), який брав участь в підготовці видання Данте в «Бібліотеці великих письменників». І не випадково, можливо, через багато років композитор на схилі ХХ століття створює грандіозну Десяту симфонію «Кола пекла» (по Данте), немов перегукуючись зі своїм знаменитим предком в його відношенні до титану Відродження.

Дантівська тема розвивалася в ту пору в теоретичних роботах А. Білого. Так, в статті «Сенс мистецтва» він розглядав «Божественну комедію» Данте в дусі філософії ідеалістичного реалізму (або ідео-реалізму, за термінологією В. Іванова), в руслі якої розвивалося мистецтво символізму. Білий правомірно вважав, що «кожен справжній художник в процесі сприйняття образів що виникають - реаліст; в процесі ж втілення він - ідеаліст; без реалістичного моменту творчість втратила б смисл; без ідеалістичного моменту творчість не відливалися б в форму; обидва моменти в їх нерозривній послідовності і утворюють процес художньої творчості» [19, с. 129].

Усвідомлення твору Данте відбувається у Десятій симфонії «Кола Ада» у такому ідеалістично-реалістичному ключі, а образи дантівської комедії знаходять узагальнено-символічний сенс, що веде від конкретних прототипів епохи Ренесансу до опозиції образів «божественного - диявольського» як носіїв вічних антиномій «Добра - зла». Концепція симфонії багато в чому резонує також з творами О. Блока («Пісня пекла») і Мандельштама («Розмова про Данте»).

Зближує С. Слоніського з філософськими ідеями Срібного століття саме сприйняття музики як мистецтва «ідеалістичного» і в багатьох випадках містеріального, тобто носить якийсь вищий релігійно-сакральний смисл. Можливо, прагнення до містеріальності продиктовано і у С. Слоніського, і у символістів східним та близьким за внутрішніми мотивами прагненням до узагальнюючого синтезу.

Саме такого роду містеріальність властива Дев'ятій і Десятій симфоніям С. Слоніського (з їх виразними хоралами і молитвами), а також його оперним драмам – «Віриня», «Майстер і Маргарита» і «Видіння Іоанна Грозного». Звичайно, містеріальність С. Слоніського зовсім іншого роду, ніж, скажімо, сучасника Срібного століття Скрябіна, містеріальність С. Слоніського звернена не тільки і не стільки до божественного початку, скільки до реальної людини, до людських, а не Христових страстей (особливо в історичних музичних драмах композитора), і в цьому сенсі він значно ближче до М. Мусоргського, ніж до О. Скрябіна.

Тому можна стверджувати, що міцні узи безпосередньо пов'язують творчість С. Слоніського з музичною культурою Срібного століття², яка розвивалася, як відомо, синхронно із загальними тенденціями часу в кількох напрямках. Одна з головних тенденцій була пов'язана з пошуком духовних начал, прагненням до нового розуміння віри, дослідженням православних основ російської культури, що зумовили потужний зліт в розвитку духовної музики (в творчості О. Кастальського, О. Гречанінова, С. Рахманінова та

багатьох інших). До цього напрямку в певній мірі можна віднести і О. Скрябіна з його пошуками, які виводять творчість (через містеріальність) в галузь культурного космізму. Ще однією важливою тенденцією у розвитку музичної культури ХХ століття стає рух у мистецтві, пов'язаний з «адамізмом» (поезія), фовізмом (живопис), скіфством, які акцентують увагу художників на давніх витоках російської культури часів язичництва і слов'янської міфології, що втілилися в творчості І. Стравінського, А. Лядова, С. Ляпунова, С. Прокоф'єва (в аналогіях з живописом М. Реріха, поезією В. Брюсова, К. Бальмонта, О. Блока, С. Городецького та ін.).

Говорячи про помітну спорідненість камерно-вокальної творчості С. Слонімського зі згаданими традиціями міського романсу ХІХ століття, слід уточнити, що схожість між ними спостерігається як у внутрішньому структуруванні тексту, в варіантах композиції музичної строфи, так і в композиційних підставах і музично-драматургічних аспектах структурно-композиційної побудови романсів в цілому, де на всіх рівнях – від роботи зі словесним текстом і впливу вербальної складової на формування мелодійних структур до втілення художніх образів – виявляється опора на принципи класичного мислення. Це знаходить своє вираження в способах тематичного і ладогармонічного розвитку, в принципах фактурних і мелодійних рішень, в особливостях інтонаційного формування вокальної партії, яка в багатьох випадках близька до аріозної характерності, а також в способах взаємодії вокальної партії та її інструментального супроводу.

У руслі загальних тенденцій культури 60-70-х років ХХ століття розвивався і інтерес С. Слонімського до поезії Срібного століття, яка в цю пору напружених духовних шукань немов поверталася з небуття, як би відновлюючи втрачені за роки Радянської влади зв'язки з російською культурою «духовного Ренесансу», настільки близькою, як зазначалося, всьому художньому строю композитора, зумовленого багато в чому його сімейно-генеалогічними та культурним корінням. Твори С. Слонімського на

вірші О. Блока, А. Ахматової, О. Мандельштама органічно вписуються в ряд творів його сучасників – Г. Свиридова («Петербурзькі пісні», «Голос з хору», 1963), Д. Шостаковича (Сім віршів О. Блока для голосу, фортепіано, скрипки і віолончелі, 1967; Шість віршів М. Цвєтаєвої для мецо-сопрано та фортепіано, 1974), Б. Тіщенко (Реквієм на вірші. Ахматової; Друга симфонія «Марина», 1965, вокальний цикл на вірші Цвєтаєвої, 1969) і багатьох інших.

Своєрідна відкритість до історичної теми в музиці, яскраво виражена фольклорна тенденція в творчості С. Слонімського, зумовила його органічне зрощення з побутової музичною культурою, пісенно-танцювальними і романсовими традиціями російської міської культури.

Інтерес композитора до побутової пісні і романсу також сформувався в умовах культури 1950-1960-х років, чому в чималому ступені сприяла атмосфера творчого спілкування інтелігенції Ленінграда (зокрема, дружба з С. Юрським). За словами М. Рицаревої, «проведення часу з друзями найбільше складалося в слуханні і виконанні під гітару бардівських поетичних пісень» [133, с. 72].

Риси бардівської лірики проявилися в цілому ряді творів С. Слонімського, зокрема, в пісні «Дерев'яні костюми», створеної для В. Висоцького (на його вірші), для фільму «Інтервенція» Г. Полоки (1967). Творчий контакт з Висоцьким в процесі роботи над цим фільмом був взаємокорислив і плідним. С. Слонімський називає В. Висоцького (в передачі «Царська ложа») «серйозним поетом». А в книзі «Бурлески, елегії, дифірамби у ганебній прозі» він пише: «Хороша була ”Інтервенція“. Володимир Висоцький сам вивчив мою пісню “Дерев'яні костюми” і здорово її співав. Для себе він зробив більш простий її варіант. Вивчив і пісню бандитів (з трубою, балалайкою і ударними), але в фільм вона не увійшла, як і “Пісенька Саньки”, а шкода» [146, с. 145].

Цікаво, що В. Висоцький в одному зі своїх інтерв'ю 1970-х років протиставляв С. Слонімського тим композиторам, які вважають для себе

неможим писати прості мелодії, на три-чотири акорду. «До речі, інші композитори, Щедрін, Слонімський, з яким я працював в картині "Інтервенція", вважають, що ці прості мелодії мають право існувати на сцені і на екрані» [40, с. 564]. І в цих словах талановитого поета-актора і барда дуже вірно оцінена творча позиція С. Слонімського у ставленні до побутової музиці, яка в руках майстра може «піднятися до трагедії», що і сталося з піснею «Дерев'яні костюми», де разюче точно знайдена музична тема, надзвичайно відповідна мужньому трагізму слів.

Надалі, продовжуючи розвивати ідею оновленого погляду на міський романс та «бардівську» тему, С. Слонімський створив хор «Ніч біла» на слова Б. Окуджави (1980), своєрідні авторські ліричні цикли на слова М. Цветаєвої (1986) і Б. Ахмадуліна (1987) для голосу і гітари, цикл «Пісні невдахи» на вірші Є. Рейна - п'ять жорстоких романсів для баса, гітари, фортепіано і ударних (1995); цикл «Москва шинкарська» - три пісні на вірші С. Єсеніна для баса, гітари та фортепіано (1996); Дві пісні на вірші О. Городницького (1999); Три пісні на вірші М. Рубцова (2001).

У більшості цих пісень-романсів композитор спирається на фольклорні джерела (лірична пісня, частівка, плач й ін.), природно та гармонічно сплітаючи їх з інтонаціями сучасної побутової лірики. Такі, наприклад, пісні на вірші Миколи Рубцова, у яких можна відзначити відсутність прямого звернення до фольклорної традиції у її первинному виді, хоча витоки її, безумовно, пов'язані з пісенно-танцювальними формами. Так, у пісні «У хвилини музики сумної» тонка одухотвореність тексту, який розповідає про кохання, що триває поза часом, розлучення і відстаней, втілюється С. Слонімським в вишуканих естрадно-танцювальних алюзіях (в дусі танго), що особливо проявляється в фортепіанному супроводі (повільний ритмічний рух переривається раптовими синкопами або джазовими гармоніями).

Мелодія голосу (в заспіві) звучить більш плавно, в романсовому стилі, особливу чутливість їй надає зміна метроритму в приспіві (з 4/4 на 6/8), що

робить звучання схвильованим і поривчастим. Цікава і стилістика пісні «Сільські ночі» про чистоту і щирю простодушність в любові, в якій насторожений пунктирний ритм мелодії і супроводу, контрастно змінюється м'якими розспівами, висвітлює кілька похмурий колорит пісні. Виразна її середня частина з «колисковими» розспівами і гармонійним забарвленням, що веде до радісної кульмінації.

Яскравим прикладом лірики міського романсу С. Слонімського є його «жіночі» вокальні цикли на слова М. Цветаєвої та Б. Ахмадуліної. Ці пісні призначені для камерного музикування під гітару. Їх зовні проста, невибаглива інтонація, тиха, задушевна мелодика, приглушена манера інтонування (*sotto voce*) розташовує до довіри і сердечності, вона звернена всередину людського «я», викликаючи асоціації з високоінтелектуальними, філософськими піснями Б. Окуджави. Однак, йдучи по шляху бардівської пісні, С. Слонімський створює свою філософську лірику, яка увібрала як різноманітний досвід минулого в ламанні побутових інтонацій в композиторській творчості, так і різні віяння сучасної побутової та професійної культури, сміливо і часом несподівано змішує в музиці найрізноманітніші інтонаційні пласти.

Так, в піснях на слова М. Цветаєвої своєрідно сплітаються російська фольклорна інтонаційність (лірика, плачі) і стилістика побутового романсу часів О. Аляб'єва, О. Варламова, О. Гурілева з віддаленими прікметами й характерними прийомами романтичної австро-німецької пісенної лірики, а сама висота поетичного польоту і сила вираженого в музиці ліричного переживання змушують згадати пісні трубадурів, немов відроджені на російському ґрунті, в умовах легко впізнаваного, самобутнього авторського стилю.

У циклі розкривається складна палітра філософських смислів, притаманних віршам М. Цветаєвої: філософія любові і творчості («Хто створений з каменю» № 1, «І не врятують ні станси, ні сузір'я» № 2), гірка

мука любові («Цілий день мені було душно» № 3, «Дивись, щоб інший доріжки» № 4, «Звідки така ніжність?» № 5, «Ось знову вікно» № 6), сенс і призначення творця і творчості («Де сльозиньки роняла» № 7, «Проста моя постава» № 8, «Війнуло Англією - і морем - і доблестю» № 9). Для кожного з віршів С. Слонімський знаходить психологічно вірні, жанрово і інтонаційно виразні інтонації. Так, перші дві пісні, що виконують функцію філософського зачину циклу, відзначені благородно-піднесеним стилем, близьким до оди.

А стилістика наступних пісень (з третьої по сьому), що виражають більш інтимні душевні переживання героїні, відрізняється близькістю до фольклорних першоджерел: билини з елементами плачу-голосіння (в № 3), невігядливий побутової романс (№ 4), лірична пісенність (№ 5) і т. ін. у заключних кульмінаційних піснях «Проста моя постава» (№ 8) і «Війнуло Англією ...» (№ 9) С. Слонімський знову виходить на рівень філософського узагальнення, яке розкривається в музиці за допомогою тонких інтонаційних алюзій (бетховенських -шубертовських, № 8), що виражають смислові підтексти віршів, в яких чистота і природність поведінки героїні приховує біль і страждання («Проста моя постава»), а сміх і танок «над пінливим зевом» висловлює її відчайдушну безстрашність в балансуванні «над безоднею що розверзлася».

В П'яти піснях на слова Б. Ахмадуліна весь інтонаційний лад більш сучасний і належить культурі ХХ століття, в ньому тонко взаємодіють фольклорні елементи (частівочні, танцювальні ритми) і сучасні пісенно-романсові інтонації. Так, у пісні «Несміяна» (№ 1), написаної в жанрі балади, витримана легка вальсоподібність, що надає плавність і плинність мелодії з закругленими секстовими інтонаціями. У «балалайці» (№ 2) точно знайдена танцювально-ритмічна інтонація, що нагадує частівково-танцювальні награвання, що підкреслено також у «гудінні» (на квінті) волинкового супроводу. Смисловий центр циклу - пісня «Я думала, що ти мій ворог ...», де ніжна тремтливість романсового заспіву різко контрастує іронічній

ритмічності приспіву, в якій виражена драма любові і неминучість розлуки. Ті ж щемливі настрою пронизують і дві заключні пісні циклу («У той місяць травень», № 4; «Не приділяй мені багато часу», № 5), в яких вгадуються прикмети естрадних ліричних пісень 1950-1960-х років в поєднанні з імпресіоністичними вишуканими співзвуччями.

Не менш цікаві й «чоловічі» цикли С. Слонімського, де є відчутним звернення як до фольклорних джерел, так і до інтонацій і жанрів побутової міської лірики. Такий цикл «Москва шинкарська» на вірші С. Єсеніна, що включає три пісні: «Я обманювати себе не стану», «На московських вигнутих вулицях», «Не шкодую, не кличу, не плачу». У кожній з пісень композитор знаходить вірну, абсолютно есенінську інтонацію, яка народжена стилістикою побутового («жорстокого») романсу з декілька незграбною, надривною розспівністю в кульмінаціях (в пісні «Я обманювати себе не стану»), вальсоподібною ритмікою з нарочито спрощеною тридольністю (в пісні «На московських вигнутих вулицях»). У пісні «Не шкодую, не кличу, не плачу» - ліричної кульмінації циклу – С. Слонімський створює свою вишукано-проникливу мелодію з легкими алюзіями на відому пісню Г. Пономаренко, але більш розвинену і чуйно деталізує смислові відтінки тексту. Плавні колискові похитування, мерехтливі мажорів-мінорні світлотіні, гітарне супровід в дуеті з фортепіано надають пісні емоційні риси щемливого елегантного смутку.

Хороша схвильована кульмінація, джерело якої в розвитку головного мотиву з екстатичним злетом мелодії («О, моя втрачена свіжість, буйство очей і повінь почуттів»), що супроводжується арфоподібними акордовими «розливами». Виразні і заключні романсові розспіви з секстовими зітханнями («Що прийшло процвєсть і померти») і «Слонімською» плаваючою терцією (h - H - h) в інструментальній кодї. При всій простоті і строгому відборі засобів композитору вдається в цій пісні і в циклі в цілому розкрити гірку філософію есенінських віршів, її глибокі підтексти, що ведуть до роздумів

поета про смисл життя, тлінність й швидкоплинність всього земного, потаємним печалі, трагедії самотності, яку він намагався подолати в образі «шарлатана», «гульвіси» та «скандаліста».

Цю «шинкарську» есенінську лінію своєрідно продовжує в творчості С. Слонімського цикл «Пісні невдахи» на вірші ще одного пітерського поета Євгена Рейна, написаний (хронологічно раніше), як і цикл «Москва шинкарська», в жанрі жорстокого романсу. Цикл являє собою свого роду вокально-інструментальну сюїту (для баса, фортепіано, гітари і ударної установки), в якій на сучасному (поетичному і музичному матеріалі) розкрита та ж проблема страждання, розчарування і самотності, загибелі людської душі в умовах нерозуміння, байдужості, невірності близьких людей. Пісня «Електричка 0.40» (№ 1) є вираженням похмурого фіналу життя, «прожитого за звичкою» і таким, що втратив смисл. Урочиста хода та дзвіниця квартових співзвучь і акордів нарочито суперечать в пісні гіркому підтексту слів. У пісні «Життя пройшло» (№ 2) помітним є вплив естрадних ліричних пісень 50-х років, що проявляється в плавному погойдуванні ритму (в дусі танго) з характерними, виразними синкопами.

Розповідь героя про зустріч з колись коханою жінкою є забарвленою гіркотою нездійснених надій, яка маскується їм словами про нібито бажану волю. Цей внутрішній підтекст віршів композитор підкреслює широкими секстовими сходженнями мелодії і розспівами, а в інтонації слова «свобода» вводить іронічний форшлаг, немов видає істинний смисл переживання. Несамовитою, майже розбійницькою і грізною силою віє від пісні «Брати, пустіть додому», яка побудована на енергійних, закличних інтонаціях, але разом з тим повних гірким відчуттям самотності, страждання, нездійсненого кохання, що одягнені в потужний, нищівний потік співзвучь. Все це з величезною силою виражає трагедію героя що втратив віру, повністю зневірився та заглушає свій біль у винному угарі.

Пісня «Темний дощик в провулку» (№ 4) звучить у інтонаційно-виразному плані приховано і вкрадливо, злегка нагадуючи «Пісню старого бурша» М. Іпполітова-Іванова, але якщо там яскраво виражений комічний ефект, то тут С. Слонімський підкреслює весь трагізм тексту про згубність бездомного існування бродяги. Безумовно, кульмінацією циклу стала остання пісня «У старому залі», де в гротескної формі спотвореного «танку відчаю» дається картина зламаного життя героя у всій її непривабливості і трагічності. Мелодія голосу переривчаста та передає все наростаюче хвилювання людини, в чиєї п'яній, очманілій свідомості сумбурно переплітається минуле і сьогодення. Завершальні вигуки пісні подібні крику душі – «Ось і все: я старий і страшний, тільки нікому не винен». І несподівано стверджуюче звучать в каскаді акордів останні слова: «Те, що було, все ж було ... Було, було, був, був, був ...», що тонуть в гітарних пасажах і звучанні ударних.

Таким чином, жанр «жорстокого романсу» в циклі «Пісні невдахи» осмислений С. Слонімським в сучасній інтонаційній і жанрово-побутовій стилістиці, посилено звучанням таких інструментів, як гітара і джазова ударна установка (введення останньої надає музиці особливу загостреність і динамізм). Суттєвим є і те, що, спираючись на побутовий матеріал, так звані «низькі» жанри, С. Слонімський долає їх спрощений, часом банальний характер бездоганим смаком і почуттям міри. В результаті, пісня та пісенність в вокальних циклах С. Слонімського набуває вищого, узагальнено-філософського, надпобутового смислу.

2.2. Поетичне слово О. Блока у камерно-вокальній творчості С. Слонімського: до явища «петербурзького тексту»

«Петербурзький текст» займає значне місце у поетичній творчості О. Блока та у композиторському доробку С. Слонімського. Поетичне слово О. Блока з моменту першого вимовлення й до сьогодення стає джерелом натхнення й одним з найбільш значних творчих поштовхів для композиторів

різних поколінь й стильових напрямків; значне місце поезія О. Блока також займає в творчості С. Слонімського. Результатом творчої «зустрічі» двох великих петербуржців стає виникнення кантати «Голос з хору», романсів «Дівчина співала...», «Сопілка заспівала на мосту», «Вітер приніс здалеку», «Я Гамлет», «П'ять романсів на вірші О. Блока».

Образно кажучи, С. Слонімський отримав Петербург в спадок: тут довгий час жив його прадід, інженер-винахідник. Сім'я Слонімських причетна до науки, літератури та мистецтва і багатьох представників цієї славетної фамілії мешкали у Петербурзі, а ті, хто був вимушений по різних причинах покинути рідне місто, множили петербурзькі духовні традиції в різних містах і країнах. Батько музиканта Михайло Леонідович був відомим письменником, членом співдружності «Серапіонові брати», яке відчутно впливало на вигляд літературного Ленінграда 1920-х років.

Причому саме Михайлу Леонідовичу Слонімському випав жереб, за образною характеристиці Горького, «хранителя інтересів і душі братії». Дядько Микола Леонідович, про якого вже йшлося у даній роботі, був випускником Петербурзької консерваторії, став авторитетним американським музикознавцем. У 1939 році Микола Леонідович Слонімський став співавтором одним з редакторів «Міжнародної енциклопедії музики і музикантів» («The International Cyclopedia of Music and Musicians»), у 1950 році писав статті «Музичного словника Гроува» («Grove Dictionary of Music and Musicians»), а пізніше став головним редактором «Бейкеровського біографічного словника музикантів» («Baker's Biographical Dictionary of Musicians»).

Сім'я Слонімських також була у родинних стосунках з такими видатними поетами як Пушкін (Лідія, дружина дядька Олександра, припадала поетові правнучкою), та Мандельштам (дядько батька Семен Опанасович Венгеров був його родичем). Все це по-своєму відгукнулося в

творчості і долі Сергія Слонімського – потомственного петербурзького інтелігента з єдиною сімейною настановою – служити світовій культурі.

Хоча близькість до літературної сфери мала надзвичайний вплив на становлення С. Слонімського, разом з тим, ще у роки ленінградського дитинства юний Сергій проявив прагнення займатися музикою. Цікаво, що писати музику він почав в п'ять років, до перших уроків в музичній школі з піаністкою Ганною Данилівною Артоболевською і композитором Сергієм Яковичем Вольфензоном. Навіть вірші він не читав, а проспівував, перетворюючи їх в пісеньки. Поштовхом до створення перших власних творів послужила подія його дитячого життя – Сергій вперше потрапив в театр на виставу. Це була «Червона Шапочка» Євгена Шварца. Прийшовши додому, хлопчик тут же написав пісеньки Лисиці, Зайця та Вовка.

1930-1950-ті роки – час ленінградських відкриттів: початок занять музикою, надходження в Ленінградську консерваторію, зустрічі з педагогами, які залишилися в пам'яті назавжди, перші композиторські прем'єри, концертні виступи. Серед розбіжності подій що наповнювали дитинство і юність, особливе за важливістю лінію склало знайомство з творчістю і діяльністю видатних петербуржців. Петербург – Ленінград крок за кроком відкривав йому незліченні духовні багатства, поступово втягуючи в свою інтенсивність музичне життя. Сам про себе композитор говорив, що віт «типовий петербуржець», а виражається це на його думку «в самозаглибленості, в меншій, в порівнянні з московською, зовнішньої експансивності, у відсутності прагнення «дружити» зі знаменитостями і владою. А може, і в наївності, я часто сам собі шкодив, дивувався, якщо мене хвалили» [151, с. 21].

Композитор зазначав, що він все життя прожив в одному будинку, який називали знаменитим письменницьким, адже в ньому у свій час Зоценко, Шварц, Заболоцький. І як розповідав в інтерв'ю С. Слонімський, на його думку «місце, де живеш, важливо» і зв'язок з місцем був дуже важливим для

нього, водночас він дуже тверезо оцінював умови в яких вони існували. Він розповідав, що сім'я Слонімських прекрасно розуміла що «будинок був затоплений стукачами», як висловився композитор. Він розповів, що коли у 1946 році вийшла постанова про журнали «Зірка» і «Ленінград», в якій Зошенко, Ахматову, да і власне батька С. Слонімського, піддали жорсткій критиці. Михайло Михайлович зателефонував батькові С. Слонімського і сказав, що деякий час не потрібно бувати один у одного в гостях. Він дізнався, що «дворові стукачі» готують донос про нібито змову членів літературного товариства «Серапіонові брати», що загрожувало їм всім негайним арештом. І ще маленький С. Слонімський отримував від батька настанови: «Якщо побачиш Зошенко, підійди, ввічливо поздоровайся, але ні про що при людях не розмовляй» [151, с. 21].

До речі, тактика Зошенко - прибрати особисте спілкування між всіма фігурантами постанови виявилася правильною: на них не вдалося зібрати новий «матеріал». І в кінці кінців письменників залишили в спокої. «Більш того, за таємним розпорядженням Сталіна ніхто з обляяних в постановах ЦК про літературу і музику (1946-1948 роки) не був арештований. Вони, мовляв, досить покарані, змови не готують ... А садили тих, хто не був згадано в цих постановах. Така хитромудра логіка. Про це моєму батькові вже в 60-і роки розповів хтось з колишніх великих начальників, не пам'ятаю, хто саме. Але це ж факт: нікого з обляяних в цих постановах не посадили, а це можливо лише з відома першої особи...» [151, с. 21-22].

Композитор завжди гостро відчував присутність духу Міста, його надихаючу силу. Не випадково Петербург займає особливе місце у різних художньо-семантичних системах, які пройшли той же історичний шлях, що і сам город. Петербург, символізуючи унікальний європейський аспект Росії, займає особливе місце серед найбільших столиць світу. Складні і багатозначні паралелі, що проводяться між ним та іншими містами, охоплюють різні горизонти Простору і Часу. Ю. Лотман виділяє два типи

взаємозв'язку міста з навколишнім його простором: місто-центр і місто-ексцентрик. Як вказував Ю. Лотман, «концентричне положення міста в семіотичному просторі, як правило, пов'язане з образом міста на горі (або на горах). Таке місто виступає як посередник між землею і небом, навколо нього концентруються міфи генетичного плану (в його основі, як правило, беруть участь боги), він має початок, але не має кінця – це «вічне місто».

Ексцентричний місто розташоване «на краю» культурного простору на березі моря, в верховині річки. Тут актуалізується не антитеза «земля – небо», а опозиція «природне – штучне». Це місто, створене всупереч Природі і знаходиться в боротьбі з нею, що дає подвійну можливість інтерпретації міста як перемоги розуму над стихіями, з одного боку, і як збоченості природного порядку, з іншого» [99]. Місто-центр як категорія простору перебуває в двоякому ставленні до навколишнього світу. Як уособлення держави він є ідеалізованою моделлю Всесвіту. В якому б місці простору таке місто не перебувало, йому приписується функція центру (його прообраз – Небесний град) і святині для навколишніх народів.

Відкритість композитора європейській культурі, закономірно вихована усією атмосферою Петербурга, традиціями будинку, сім'ї, петербурзької музичної школи, є виразом тих властивостей російської душі, про які свого часу розмірковував Ф. Достоєвський в устами героя роману «Підліток»: «Один тільки російський ... отримав вже здатність становиться найбільш російським саме лише тоді, коли він найбільш європеєць, це і є найсуттєвіша національна відмінність наша від всіх...» [67, с. 499].

Приблизно в тому ж ключі міркував і С. Слонімський, говорячи що «завжди в Петербурзі було саме національне мистецтво і саме західницьке, причому одночасно. Я дуже люблю строчний спів і знаменний розспів, одночасно я – західник. Свиридов в одному зі своїх виступів сказав, що Петербург прорубав вікно в Європу і деякі «вивалилися» в це вікно, отож я «вивалився в це вікно» і не шкодую про це» [146]. Дійсно, західництво

Слонімського як істинного петербуржця яскраво виражається у широті і багатоохопленості його творчих інтересів, спрямованих до європейської культури різних епох, країн, художніх стилів.

Про особливі емоційні стани, пов'язані з духом Петербурга, а саме про петербурзьку весну писав Б. Асаф'єв, підкреслюючи залежність від неповторних прикмет і «дивацтв» цього великого міста, овіяного духом містики і примарності, втілених в фантасмагоріях Пушкіна і Гоголя, Достоевського і Блока і по-своєму уловлених Чайковським: «Є дивне російське місто. У ньому можна тільки мріяти про світло, про життя у всій її могутній красі. Коли приходить весна, вона, можливо, нікого не радує в світі так, як людей цього владного міста.

Боязка, лагідна і ніжна, вона, народжуючись, передчуває своє коротке існування. І ті, хто співає про неї, вже вболівають за неї. Біла ніч, яка приходить з весною, отруєна цієї скорботою. Непокоїть, тягне і манить дивний, відбите світло, і коли сходить сонце, люди вже не в силах радіти йому: вони виснажені процесом потягу до світла» [9, с. 158]. Приблизно про ті ж відчуття «петербурзької весни» писав і О. Бенуа: «О, як я обожнював петербурзьку весну з її різким потеплінням і особливо з її прискореним просвітленням. Що за радість і що за щемлива туга в Петербурзькій весні...» [20, с. 10-11].

У літературознавчих дослідження останньої чверті ХХ століття з'являється низка робіт, присвячених категорії петербурзького тексту. Термін «Петербургський текст» введений В.Н. Топоровим і використовується у спільних дослідженнях З. Мінц, М. Безродного і О. Данілевського, а, крім того, був вжитий у статті Р. Тіменчіка, В. Топорова і Т. Ців'ян «"Сни Блоку" і "петербурзький текст" початку ХХ століття».

Петербургський текст, за визначенням В. Топорова, є «понад-ущільненою і понад-емпіричною реальністю вищого порядку, понад-реальністю», що дозволяє «побачити в її дзеркалі і відповідне і конгеніальне

їй «фантастичне» місто», що характеризує міфологію міста, його «мову», лейтмотиви, символічне буття [161]. Петербурзький текст включає в себе не тільки «петербурзьку тему» як таку, але «важливі особливості поетики творів, лінія яких простягалася від Пушкіна до Достоевського та літератури ХХ ст.» [161].

Поруч з думкою про надихаюче Місто, існує протилежна художня позиція – «Місто-«безодня», місто-«міраж» – «прекрасно-страшний Петербург» (З. Гіппіус) став у декадентів одним з матеріальних уособлень пекла, що прирікає людську душу на страждання («Я за життя боюсь – за твою рабу / В Петербурге жить – словно спать в гробу» О. Блок). У житті цього «сомнамбулічного» міста вигадливо переплелися «меланхолія і вакханалія одночасно» [191]. У збентеженій свідомості «хворого покоління» Санкт-Петербург постає як якась «наднасичена реальність» (вислів В. Топорова), що дозволяє проникнути за грань, за межі пізнаваного. У сферу символічного Місто залучається не «об'єктивним спогляданням» його «зовнішності», а «суб'єктивним відтворенням настроїв сучасної людини, замкнутого одночасно в двох страшних лабіринтах – в лабіринті жахливих будівель і вулиць і в лабіринті своєї власної небувало складної і таємничою душі» [191].

«Петербург має свій «язик». Він говорить вулицями, площами, каналами, людьми, історією, ідеями...» [161, с. 274]. Саме Місто, на думку В. Топорова, може бути зрозумілим як свого роду «гетерогенний текст», оскільки йому властивий якийсь загальний зміст, що дозволяє реконструювати певну систему знаків. «Петербургський текст» – це синтетичний свертхтекст, що говорить мовою різних видів мистецтв – музики, живопису, літератури, архітектури і характеризується багатьма явищами як системного цілого – «крос-жанрових, крос-темпоральних, крос-персональних» [161, с. 278]. Отже, він може бути позначеним як одна з

визначальних естетико-художніх та історико-стильових парадигм російської культури розглянутого часу.

Єдність «петербурзького тексту» визначається, на думку В. Топорова, не єдиним об'єктом опису, а «монолітністю максимальної смислової установки» [161, с. 279]. Ідея шляху до морального порятунку, до духовного відродження в умовах, коли життя гине в царстві смерті, дає підставу вченому іменувати петербурзький свертхтекст міфопоетичним, а глибинні структури, що імпліцитно містяться в ньому - сакральними.

Міфопоетичний свертхтекст виявляє здатність до породження індивідуальних синтагматических втілень – нових текстів, які формуються на їх основі. Всі вони, а також підтексти і макротексти, семантично пов'язані. Цей зв'язок визначається не тільки «словником» – набором елементів мовної парадигми «петербурзького тексту», але, перш за все, зв'язками елементів, закодованими в його внутрішній структурі. При цьому головне те, що структура, яка управляє розподілом внутрішньої енергії, задається якимсь вищим «абстрактно-змістовним перед-сміслом». Сходження до нього допомагає розгадувати багато чого «незрозумілого» («неінтерпретуємого», по В. Топорову) в даних текстах.

Здатність до дешифрування прихованої (коннотативної) інформації виявляють «трагічні та/або ейфорійні ритми», що викликають - на рівні підсвідомості - почуття пригніченості, занепокоєння, страху, страждання або, навпаки, легкості, радості, свободи, а іноді і відчуття близькості до якоїсь останньої таємниці, здатної відкрити вищі смисли. У подібній «всемогутності» сакральної структури В. Топоров бачить «над-семантичність» «петербурзького тексту», сенс якого перевищує емпірично-можливе в самому місті і більше суми цього емпіричного» [161, с. 280].

«Нерв» «петербурзького тексту» – в антитетичності і антиномичности, що не зводяться до єдності. Полярні смислові світи сформували Місто, де досягло межі національна самосвідомість і самопізнання; але це і Місто, в

якому всіх можливих меж досягло мука: місто-безодня, «інше царство», центр зла і злочину. Про антитетичну напруженість ситуації говорить співіснування протилежних за змістом міфів. В один і той же час (при самому початку міста) виникли міф чудесного створення – «креативний», а також міф неминучої загибелі – «есхатологічний». Вони вибудовували кожен себе як анти-міф по відношенню до іншого, який, водночас, має з ним загальний корень.

Елементи петербурзької природи і культури, стаючи символами переживань, формують всередині «петербурзького тексту» атмосферу гіпертрофованої знаковості. Негативні стани – страх, туга, страждання – виникають як реакція на безпросвітність, аморфність природи, що тяжіє до горизонтальної площини (болото, муť, вогкість, вітер, туман, імла) і, з іншого боку – на тісноту, непристосованість, агресивність культурного простору (кімната-труна, жалюгідна комірчина, брудні вузькі сходи, колодязь двору, канава). Темно-примарний хаос навколишнього світу («нічого не видно») загрожує зрадницьким «двоїнням» (сущє і не-сущє міняються місцями, прикидаються одне одним, змішуються, зливаються) і провокує, тим самим, появу привидів, двійників, «петербурзької чортівні», видінь і сновидінь.

«Позитивні» стани – ейфорія, екстаз – асоціативно пов'язані з відкритістю неозорих просторів природи (гладь води, морське узбережжя, зелень, прохолода, свіжість) і випрямлення, спрямованістю вгору матеріальних носіїв культурного середовища (проспект, площа, набережна, шпиль, купол). Світло-прозорий космос відповідає на внутрішньому рівні миттєвого звільнення: коли з душі спадає тягар, і відбувається прорив в «інший вимір».

Хаотична сліпота і космічне над-бачення формують полярні смислові світи «петербурзького тексту» – примарний світ неясних видінь і прозорий світ над-бачення занурюють в простір ілюзій. Відкрите, зримає, легко досяжне

виявляється настільки ж оманливим, як і таємне, невизначене, недоступне. Сакральна структура «петербурзького тексту» передбачає можливість виходу з ментальної сфери «прикордонних» станів у сферу екзистенціальних прозрінь, відкриттів вищого сенсу. Спрямованість у новий простір всезростаючого сенсу, до життя і порятунку, робить «петербурзький текст» самодостатнім і внутрішньо суверенним.

Таким чином, «петербурзький текст» стає знаковою системою не тільки і не стільки через його зв'язок з містом Санкт-Петербургом (екстенсивністний аспект), але, перш за все, за рахунок внутрішньої структури (інтенсивністний аспект), «безпрограшно» відсилає до стійкого набору образів-переживань. Генетично споріднені стани і переживання, які виростають з одного кореня – петербургської духовної ситуації, – формують систему закріплених смислових «модусів» – психологічних констант «петербурзького тексту». Необхідність їх спеціального розгляду (із залученням філологічних та психологічних досліджень) обумовлена психосеміотичною установкою на розкриття таємних смислів.

Виходячи з цього, є досить природним, що рідне місто Слонімського, оспіване багатьма поетами, філософами, музикантами (на протязі ось вже 300-літньої історії), увійшов органічно в його творчу свідомість з дитячих років і втілювалося тоді в невигадливих враженнях, наприклад, від прогулянок по зимовому Ленінграду (в «Вальсі сніжинок»). У наступні роки любов композитора до Петербурга та звучання «петербурзького тексту» в його творчості виражалася переважно в жанрах вокальної та хорової музики. Так, до 280-річчя великого міста була створена «Пісня про Ленінград» (для баса, мішаного хору та симфонічного оркестру, їв. А. Чепурова, 1983), а в честь 125-річчя Ленінградської консерваторії (1987) написаний «Вітальний кант» (для сопрано, хору, двох труб, двох тромбонів, флейти, фортепіано і ударних на слова П. Балон), висхідний до традицій російської хорової (світської) музики петровських часів.

Традиції канту розвинені С. Слонімським і в цілому ряді гімнів 1990-х років (Гімн Петербурзької консерваторії; Вітальний кант для хору та симфонічного оркестру, сл. С. Слонімського, 1999; Вітальний кант Всесвітнього клубу петербуржців для хору без супроводу, 2000). С. Слонімського як корінного лєнінградця (петербуржця) не могла не привернути особлива атмосфера білих ночей, яка таїть в собі щось особливе, загадкове, емоційно яке притягує людини. Романтика білих ночей втілена композитором в хорах «Ніч біла» (на слова Б. Окуджави), «Лєнінградські білі ночі» (слова А. Чепурова).

Особлива атмосфера Петербурга створена Слонімським в його романсах і вокальних циклах на вірші поетів Срібного століття (А. Ахматової, О. Мандельштама, О. Блока). Здається, що композитор, духовно пов'язаний, як зазначалося, з культурою Срібного століття, багато в чому поділяє і погляд цих поетів на Петербург – «місто, гіркою любов'ю улюблене» (А. Ахматова).

Про почуття особистого зв'язку з Петербургом писав О. Блок, відзначаючи в щоденнику: «Місто жахливо діє». Як відомо, у творчості поетів-символістів виник міфологізований образ Петербургу, який отримав есхатологічні тлумачення, що повністю підтверджує теорію про «петербурзький текст» В. Топорова. Так, А. Білий, В. Іванов, О. Блок, Є. Іванов сприймали Петербург як символ роздвоєної свідомості, яка включає в себе дві протилежні стихії – творчу, позитивну і руйнівну, злу. Такий Петербург в романі Білого «Петербург», в багатьох віршах В. Іванова, О. Блока, де образ Мідного вершника знаходить ще більш зловісну символіку, ніж у Пушкіна. Як пише М. Отрадіна, погоджуючись з Є. Івановим, «... у Петербурга є таємниця, і “вона в бурю стає більш явною”. Сенс таємниці в тому, що з моря гряде очисна буря, скоро відбудеться перетворення життя через катастрофу. Вершники – два ворогуючих початки

російського життя, російської історії “повинні приєднатися” і трагічне протистояння їх припиниться» [121, с. 27].

У творах С. Слонімського Петербург також знаходить різні лики. Більш узагальнено-філософський погляд на проблему перетворень в Росії перших десятиліть ХХ століття був даний С. Слонімським крізь призму поезії О. Блока в кантаті «Голос з хору» (1963-1965, 1976 – 2-я ред.). У драматургії кантати складається струнка і переконлива концепція блоківського сприйняття Росії в її «здиблену» революційних потрясінь, романтичному пафосі поновлення, в її трагічної приреченості і скорботи в наступаючому ХХ столітті з його духом технізації і машинерії, загрозливим людині. Композитор звернувся до філософськи значимим, пророчим рядках Блоку з поеми «Відплата» («Двадцять століття ще бездомней» – II частина «Вогненні дали», «Життя без початку і кінця» – III частина «Світ прекрасний»), бунтарски-бунтівним віршам пісні Гаєтана з поеми «Роза і хрест» («Радість-страждання» – IV частина «Пісня Урагану»). Обрамляють кантату, як уже зазначалося, вірш «Про весну, без кінця і без краю» (I частина «Про весну») і «Голос з хору» (VI частина «Голос з хору»).

Петербург О. Блока відображений в кантаті «Голос з хору», де, як зазначалося, композитор звернувся до текстів з поеми Блоку «Відплата» (1910-1916), яку поет спочатку збирався назвати «Петербург». У музиці кантати (особливо в другій частині «Вогненні дали», частково в «Токата») створений образ зловісного і похмурого Петербурга (символу Росії), можливо, співвідноситься з близькою О. Блоку міфоутопією Є. Іванова «Вершник. Щось про місто Петербург».

У творі зібрані вірші О. Блока, в яких з філософської афористичністю виражені і діалектика життя («О, весна», «Радість-Страданье»), і покликання художника, його мета життя («Світ прекрасний»), і передбачення змін, які прийшли в світ в ХХ столітті («Вогненні дали», «Голос з хору»). Все це взаємопов'язано, і кожен справжній художник повинен сам досягнути,

пережити і вміти по-своєму висловити. Поетичне слово О. Блока були дуже близькими С. Слонімському, що знайшло відповідне музично-художнє втілення у музичному творі.

Як пише композитор, цю кантату він писав «... як світську месу про чорне Двадцяте століття, яке поглинуло людину. Всі верстви фактури і лади - від одноголосної диатоники до рваною атональності складів – нагнітають атмосферу Радості-Страждання життя, холоду і мороку прийдешніх днів. Ще одна ідея: співучі голоси вокальних партій відокремлені від дзвонів і вибухів оркестру – ансамблю, в якому нічого не дублюється. Хоровий месі, яка дивитиметься в старовину, протистоїть сучасний інструментальний монстр. Але акценти, удари не заглушають вокалу»(424, с. 142, 143).

У концепції кантати, як зазначалося раніше (в розділі про символіку «весни і весенності»), виражений блоковський погляд на майбутню Росію з надією на «ясний день». У музиці поряд з жорсткими, металевими ритмоінтонаціями, що передають трагізм ХХ століття, особливо в V частини «Набат» (Токката) звучать голоси надії і любові до життя. Не випадково наскрізним в кантаті є образ-символ Весни, втілений в розливах ліричного мелосу і тонкої звонністю хорових співзвуч (I частина «Про весну»).

У даному творі була досягнута барельєфна інтонаційна чіткість кожного мотиву, звідси ж їх здатність трансформувати свій вигляд за допомогою мінімальних змін, що надає твору одночасно образну багатогранність і тематичну цілісність. Інтонаційно-образна драматургія кантати контрастна, але не конфліктна. Вона вся служить розкриттю різних сторін складного і прекрасного, а іноді трагічного начала в людині-художнику, людині-творцю. Опозиція життя – смерть стає однією з головних тем те тільки даного твору, а й багатьох інших зразків творчості композитора. Що ж стосується музичної стилістики, то вона послужила джерелом багатьох подальших його музичних образів.

Символ вічної молодості світу, молодості життя – це весна, яка також перегукується з настроями «петербурзької весни», про що йшлося раніше. «О, весна» – перша частина, свого роду маніфест кантати. В скороченому вигляді вона служить і її епілогом. А її тематичний матеріал стане основою більшої частини твору. Весна – мрія – життя, це теж нероздільно, адже без мрії немає життя, а з мрією життя – вічна весна. Саме це почуття єдності з життям, відчуття свого місця в ній породило дивно точний і сильний музичний образ, який спирається на діатонічний лад і пентатонічну тріхордовість, і дробові перші або другі частки (що активніше, ніж останні), і висхідні інтонації в кінцях фраз. Цим і створений образ відкритого, безоглядно сміливого прийняття життя – у всіх її майбутніх подіях.

Після сольного заспіву – чисто мелодійного символу - тема проходить у гармонізованому вигляді, причому майже тільки мажорними співзвуччями. Як на сонячному світлі, всі фарби переливаються однаково яскраво. З цієї теми, вийшла вся лірика «Віриней», перейшовши потім в ренесансний пласт «Пісень трубадурів» і «Марію Стюарт». Друга тема цієї частини теж відкриває чималий ряд важливих для С. Слонімського мелодійних образів, але зовсім іншого плану: емоційних, іноді навіть різких, в яких у нього обов'язково є тріолі, великий пунктир, повна тонікальна визначеність, терпкий мажоро-мінор, але всі завершальні фрази співзвуч, як правило, мажорні.

Подальший тематизм заснований на варіантах обох тем. У репризі композитор контрапунктично з'єднує контрастні першу і другу теми, підкреслюючи цим їх внутрішню смислову єдність. У коді, проводячи першу тему в оркестрі, автор дає жіночому голосу невеликий вільний мелізматичний розспів, як би відкриває вихід вільної радості. Оркестровка цієї частини представлена переважно групами струних та дерев'янихдухових.

Саме тембровою забарвленістю – мідним – дисонує до попередньої частини друга частина кантати – «Вогненні дали». На противагу тому –

консонантно-діатонічному, цей образ дисонантно-хроматичний, з вираженою трагедійною складовою, що втілюється, у тому числі, за допомогою експресивних інтонацій співочого голосу. Його тема з двох висхідних великих секунд у напівтоновому співвідношенні інтервально збігається з темою В-А-С-Н або, як зазначає А. Мілка, з барочно-риторичної темою хреста. Дуже цікаво, що це є тематичною модифікацією мотивного зерна «весни», яка повністю змінила свій характер. В середині частини, де за текстом «нечувані зміни, небачені заколоти», мелодика виривається з секунд на простір нонаккордових розспівів, немов «І чорна земна кров обіцяє нам, роздуваючи вени, все руйнуючи рубежі». Реприза цієї частини, як і попередньої, поліфонічна, але на цей раз вона представлена мотетом, побудованим на секундовій темі.

Третя частина кантати, «Світ прекрасний», згідно із законом монументальних циклів продовжує і розвиває образно-сміслові ідеї першої частини. Композитор знайшов для цих слів Блоку рішення в дусі ідеальних образів чистої філософської ідеї. Після прозорою алеаторичної, як би безтілесною, імпровізації челести (яку повинен артистично виконати диригент) на основі спокійної, фоново-імпровізаційної гри органу, що розвиває «весняну» тему першої частини, звучить хорова музика а cappella.

Побудована цілком на білих нотах, проста як істина, як «безпристрасна міра», як символ абсолютної чистоти, нескаламученої віри в досконалість людського духу, палестринівського рівня фактура чотириголосних хору, який змінив сольний заспів, «скляні» переливи тризвуків на білих нотах, які не пов'язані устремліннями, незалежні, немов перебувають у космічній невагомості небесної чистоти і простоти, все це створює стан-образ абсолюту, що висить, як центр тяжіння, над художником і направляє його в складному і непередбачуваному життєвому шляху.

Оркестр знову вступає в романтичній пісні Гаєтана з драми О. Блока «Роза і хрест» («Радість - страждання»), де виконує соло баритон, дана

частина переходить у авангардна за стилістикою і фактурою оркестровою токатою «Набат». Неповний сумний фінал написаний на головній вірш кантати – «Голос з хору», яка є трагедійною кульмінацією всього циклу. Як розповідав С. Слонімський, його серйозно запевняли, що О. Блок сам відмовився від цього вірша («Голос з хору»), але це твердження повністю не відповідало дійсності, адже батько С. Слонімського особисто неодноразово чув даний вірш в авторському читанні. Як свідчив М. Слонімський, О. Блок читав їх в останні роки життя глухим, урочистим, мірним голосом, що скоріше за все, призводило надзвичайно сильний ефект. Заспіває скорботну пісню солістка, приспівує виконує хор. У короткому епілозі воскресають початкові рядки першої частини («О, весна без кінця і без краю») і центрального мотету («Життя – без початку і кінця»). Тихими дзвонити звучанням завершується кантата.

Оркестровий склад даного твору є незвичайним, він представлений всього чотирма сольними струнними інструментами (квартет), по одному сольному дерев'яному духовому, дві труби і два тромбона, але з великою кількістю різноманітних ударних, орган, гітара, арфа, фортепіано, челеста. Співучій мелодиці вокальних партій нібито протистоїть складна сонористика сучасного оркестру. Це було незвичним в 60-і роки (коли єдиними стандартами в жанрі кантати і ораторії були твори Г. Свиридова і К. Орфа). Дуже цікаво, що А. Шнітке в своїй доповіді про музичну полістилістику в 1971 році назвав кантату «Голос з хору» одним з перших прикладів сучасної полістилістики.

Петербурзькі мотиви пронизують і лірику романсів С. Слонімського на вірші Ахматової (особливо рельєфні в циклі 1969 року), де образ Петербурга – Неви, білих ночей – сприймається героїнею крізь призму її драматичних любовних переживань. Така, наприклад, сувора експресія, прихована за «маскою» стриманості в виразному романсі «Я недарма сумною», в якому і в тексті, і в музиці – прихований докір, біль, мука любові.

Більш узагальнено сам «дух Петербурга», петербурзької культури Срібного століття постає в романсах Слонімського на вірші О. Мандельштама. В обраних композитором віршах (в обох циклах – 1974 і 1990 років) немає прямих звернень до міста і його образам, проте загальна «петербурзька культурна аура» відчувається постійно, бо Петербург (Ленінград) для Мандельштама уособлював Росію і був містом-долею, майже Всесвітом, який охоплює російську і світову культури. О. Мандельштаму як істинному петербуржцю був притаманний аристократизм духу, універсалізм мислення. Складний, багатомірний образ Петербурга відображений їм, як відомо, і в прозі («Єгипетська марка», «Шум часу»), і в багатьох віршах, присвячених як «блискучому» Санкт-Петербургу – символу «жорсткої порфіри держави Російської» («Петербурзькі строфи», «Адміралтейство» й ін.), так і Ленінграда. Вражає трагізм одного з його пізніх віршів – «Ленінград» (1930), сповнене страшних передчуттів кінця що наближався («Я повернувся в моє місто, знайоме до сліз»). О. Мандельштам був поетом у багатьох відношеннях духовно близьким С. Слонімському, що і зумовило надзвичайно глибоке проникнення композитора в неповторний лад і філософію його поезії. Розглянемо в зв'язку з цим трохи докладніше його вокальні цикли.

Цикл 1974 року включає, як відомо, чотири романсу: «Про небо, небо, ти мені будеш снитися» (Речитатив), «Ніжніше ніжного» (Романс), «Музикант» «Я здригаюся від холоду» (Пісня), «Я слово забув, що я хотів сказати» (Монолог). У перших трьох романсах немов озвучена символіка «небесного –земного», типова для культури Срібного століття (і особливо символістів), для «петербурзького тексту», до яких звертався і Мандельштам; вона відтворюється і в напруженій експресії речитативом («Про небо, небо, ти мені будеш снитися»), і в тендітній, вишуканій, імпресіоністської ліриці Романсу («Ніжніше ніжного»), і у владній магії скандували ритму

драматичної Пісні – «Музикант» («Я здригаюся від холоду, мені хочеться заніміти! А в небі танцює золото, наказує мені співати»).

У цій Пісні, як зазначалося, проголошується якась непорушність закону творчості, волі якого підпорядковане життя творця. Причому тут, як і в цілому ряді інших віршів, Мандельштам висловив своє особливе ставлення до музики, яка була для нього свого роду філософією буття (у чому він був близьким до символістів), його вірою, релігією.

Нагадаємо, що життя без музики для О. Мандельштама означала духовну смерть, небуття, ніщо. Сприйнятливий до драматизму своєї епохи, він розумів, яким стає страшним світ, коли в ньому закінчується Музика, часом гірко запитуючи: «Чому так мало музики і така тиша?» або «Куди ж ти? На тризні милою тіні в останній раз нам музика звучить». Подібні погляди поета дуже близькі С. Слонімському. У цьому романсі він, можливо, словами О. Мандельштама висловив і свою відданість духу Музики, який підпорядковує і веде його важкими і часом драматичними шляхами (нагадаємо, що цикл написаний незабаром після заборони опери «Майстер і Маргарита», смерті батька і інших драматичних колізій в його житті).

Ось чому воістину присягою звучать в романсі слова: «Томісь, музикант стривожений, люби, згадуй і плач і, з тьмяною планети кинутий, підхоплює легкий м'яч!» Свого роду «Піснею долі» (і поета, і композитора) можна назвати і завершуючий цикл трагічний монолог «Я слово забув, що я хотів сказати» (вірші написані в 1920 році). Як уже зазначалося, романс є глибоко особистісним скорботним висловлюванням від першої особи, сповідь душі, розмірковує про вічну таємницю смерті. Драматургія монологу контрастна: тихі мотиви заціпеніння, їх символ (образ мертвої ластівки) змінюють жалібні інтонації плачу. Спіралеподібний розвиток композиції призводить до Монологу та вибухових кульмінацій, в яких глухі стогони відчаю немов відливаються в міць звучання похоронних дзвонів.

Звернення до «петербурзького тексту», як парадигматичної настанови, актуалізує в творчості обох митців тяжіння до трагедійної семантики, що супроводжується передчуттям катастрофи. Дані психоемоційні стани були розповсюдженими у творчості митців, орієнтованих на художньо-образне втілення «петербурзького тексту», що й знаходить своє вираження у камерно-вокальному циклі «П'ять романсів на вірші О. Блока».

Композиція розкриває надзвичайно напружений стан та складний внутрішній світ ліричного героя, що відчуває гірку долю, злидні, тяготи і знегоди своєї країни, але не мислить себе без неї. С. Слонімський звертається до декількох збірників віршів О. Блока – «Різні вірші», «Батьківщина», «Арфи і скрипки», «Відплата» і «Ямби» та обирає серед них наступні вірші, які стануть основою художньої концепції камерно-вокального циклу та принципів їх втілення – «Не бавь (мани – рос.) мене ти, воля», «Дикий вітер», «Я прибитий (пригвожден – рос.) до трактирної стійки», «Про доблесті, про подвиги, про славу», «О, я хочу безумно жити».

Для музичного втілення поезії О. Блока С. Слонімським була обрана жанрова форма романсу, що, в свою чергу, обумовлює ретельний та деталізований підхід до поетичного першоджерела. Разом з тим, починаючи з самого першого номеру камерно-вокального циклу, «П'ять романсів на вірші О. Блока», очевидними виявляються ознаки народної пісні, що виражаються у характерній ладовій змінності, складних та перемінних розмірах – $7/4$ й $5/4$ – та варіантності як принципу тематичного розвитку. Загальна композиційна побудова та принципи формоутворення окремих номерів, як і камерно-вокального циклу «П'ять романсів на вірші О. Блока» у цілому, продиктовані структурою й внутрішньою драматургією поетичного слова, адже поруч з використаними принципами тричастинності зустрічаються також й варіантні та куплетно-наскрізні форми.

У більшості випадків, головною дійовою особою в обраних віршах стає образ героя, який гостро реагує на незворотність прийдешніх страшних

подій, але все ж сподівається на можливе світле майбутнє. Хоча значення поетичних образів та прагнення до найбільш точного їх відтворення мовою музики стає головним завданням композитора, разом з тим у аналізованому камерно-вокальному циклі ще однією «дійовою особою» стає саме звучання, у тому числі його темброве забарвлення. Прикладом такого способу звучання композитор обирає дзвін, який стає символом народного єднання.

2.3. Художньо-образна семантика «Шести романсів на вірші А. Ахматової» та «Десяти віршів Анни Ахматової» як втілення авторської моделі камерно-вокального циклу

Романс в історії світової музичної культури займає унікальне місце, а розвиток і асиміляція цього жанру на російському ґрунті заслуговує на особливу увагу в силу сформованих в Росії історичних, соціальних і культурних умов. Звернення в даному дослідженні до першовитоків жанру направлено на створення цілісної картини еволюційного шляху романсу, а також продиктовано необхідністю зіставити розвиток камерно-вокального жанру в XIX столітті і його жанрову трансформацію в XX столітті.

Романс пройшов складний і великотрудний шлях. Виникнувши в Іспанії в XIII-XIV століттях у творчості мандрівних поетів-співаків, він являв собою якийсь синтетичний жанр, який з'єднував в собі мелодійне початок, прийоми речитативу і мімічний танець. Романська (іспанська) мова, на якій виконувалися пісні співаки-трубадури, і дав назву новому виду музикування - «романс». Це визначило собою не тільки виконавські традиції і особливий жанр віршованого тексту, а й характерний тип мелодії в супроводі музичного інструменту.

У країнах Західної Європи романс спочатку затверджується як жанр літературний, поетичний, але поступово впроваджується і як жанр музичний, сформувавши у вокальній музиці різних європейських країн самостійний напрям. Найбільш поширеним жанром вокальної музики з супроводом в

Німеччині з'явилася Lied, в Англії – song, у Франції -chanson, в Італії - canzona. Органічно пов'язана з народними витоками, пісня широко культивувалася в міському середовищі і досягла свого найвищого розквіту в професійній музиці. При цьому, по вірному спостереженню Б. Асаф'єва, зв'язок європейської пісні з народно-інтонаційними коренями не втрачався, а лише, в міру розвитку жанру, «то віддалялася, то знову наближалася до них» [6, с.56].

Значні зміни в камерно-вокальній жанр в Європі принесло ХІХ століття. Вони стосуються насамперед, значущості та художньої ваги романсу і пісні в епоху Романтизму. Саме в цей період камерна вокальна музика, звільнившись від великомасштабних концепцій класицизму, стає одним з пріоритетних жанрів в професійному композиторському творчості. Причина подібного зльоту жанру – в самій естетиці епохи, з її прагненням до найтоншої нюансування почуттів, максимальної виразності образів. Лірико-психологічна стихія романтизму з'явилася тим ґрунтом, на якому отримав нове життя і розцвів пишним цвітом камерно-вокальній жанр.

В епоху Романтизму однією з найважливіших проблем в музичній творчості стає проблема жанрового синтезу і, в першу чергу, органічного злиття поезії і музики. Романс, як жанр умовно програмний, з'явився відповідним матеріалом для вирішення цієї проблеми, яка хвилює композиторів і в наступну епоху. Простежуючи історичні долі романтизму в його зв'язку з музикою, І. Ф. Белза пише: «Принципи романтичного синтезу мистецтв продовжують розвиватися в реалістичних творах.

Це стосується не тільки великих форм, а й, наприклад, вокальної лірики. У сотнях творів Ф. Шуберта і Р. Шумана, Ф. Шопена і С. Монюшка, М. Глінки та О. Даргомижського ... відточувалася майстерність поєднання вокального і інструментального образів, мистецтво створення яких стало справжнім завоюванням романтизму, переданим багатьом поколінням майстрів, збагатившим емоційний діапазон цього жанру» [28, с.6]. В. Д.

Конен, характеризуючи музичну культуру ХІХ століття, відзначає також тенденцію до синтезу мистецтв у романтиків: «... В цілому прагнення до зближення вокальної музики з інтонуванням поетичної мови стає характерною ознакою новітньої музики ХІХ століття взагалі, особливо послідовно камерної вокальної» [83, с.354].

Весь арсенал виразних засобів композиторів-романтиків був спрямований на створення яскравих музичних образів, з граничною доступністю втілюють поетичні образи, що мало надзвичайних успіхів у широкій аудиторії, у тому числі любителів. Слід зауважити, що романтична епоха внесла ряд особливостей в камерно-вокальну музику. В першу чергу, це характеризується зверненням до високохудожніх поетичним зразків сучасності. Антична лірика, яка займає чільне місце в пісенній творчості класицистів втрачає своє значення. На перший план висувається новітня поезія і фольклор в майстерній обробці сучасних поетів.

Важливою якістю вокального письма романтиків стає тісний зв'язок мелодики романсу з поетичної промовою, із зображенням в ній окремих мовних нюансів. Звернення до вільних поетичним жанрів сучасності, зокрема, до балади, спричинило звільнення романсу від куплетної форми. Переважною стає нова форма вільної мініатюри. У цей період розквітає новий вокальний жанр – пісенний (або вокальний) цикл. Його великомасштабна форма являє собою чергування нерозривно пов'язаних між собою закінчених мініатюр. Цілісне сприйняття циклу формувалося, як правило, завдяки єдності сюжетної лінії, опорі на поезію одного учасника, але, найчастіше, на момент, психологічний стан, настрій, що так багато значить для романтиків («Зимовий шлях» Ф. Шуберта, «Любов поета» Р. Шумана, «й баг. ін.).

Витоки жанру романсу в Росії сягають ХVІІІ сторіччя і тут необхідно внести певні корективи щодо термінології. Говорячи про цю епоху, чи можливо визначити чіткі термінологічні межі вокальних ліричних творів з

супроводом або без нього. Розхожі численні терміни – кант, арія, пісня, «російська пісня», і, нарешті, романс – стали відображенням історичної еволюції жанру і, в деякій мірі, намітили диференціацію національних витоків.

Національна природа жанру, зокрема, проявилася в назві «російська пісня», що припускає у своїй основі російський поетичний текст. Вокальні ж твори вітчизняних композиторів на іноземний текст позначалися, відповідно, «*canzone italiane*» або «*chansons francaises*». Лише в останній чверті XVIII століття з'являється термін «романс» в якості назви музичного жанру, в основу якого було покладено вірш французькою мовою. До того як романс став називатися романсом в звичному для нас розумінні, він пройшов кілька етапів становлення, увібравши в себе характерні риси кількох жанрів, які стали його генетичною основою.

Значні корективи в камерно-вокальний жанр внесло XX століття. Зберігаючи частково романтичні тенденції попередньої епохи, вокальна мініатюра стає філософськи поглибленою, інтелектуалізованою, збагачується прийомами нових музичних експериментів. Виникнення та подальший розвиток жанрової форми «віршу з музикою» у російській музичній культурі пов'язаний з творчим внеском Ц. Кюї, С. Танєєва, М. Метнера та ін. Як відомо, С. Танєєв та М. Метнер застосовують дефініцію «вірш з музикою» для жанрового визначення своїх камерно-вокальних циклів, підкреслюючи важливість поетичного рівня твору. Жанрово-пісенні елементи поступаються місцем деталізованому декламаційному прочитанні віршованого тексту. «Вірші з музикою» широко культивувалися в творчості А. Берга, А. Веберна, К. Дебюссі, Г. Малера, М. Равеля. Досить складним до XX сторіччя стає питання термінології камерно-вокального жанру. У німецькій мові зберігається назва *Lied*, що відноситься і до пісні, і до романсу.

В інших європейських мовах з'являються нові терміни, що визначають тонку градацію між цими жанрами. Уже в попередню епоху у Франції, поряд

з традиційним словом *chanson*, з'являються назви *romance* і *melodie*; в Англії входить у вжиток *art song*, яке прийшло на зміну *air* та *song*. Коли ж мова йде про російську камерно-вокальну музику XIX і XX століть, найбільш розповсюдженою стає назва «романс», хоча, як вже зазначалось, у XX сторіччі, особливо у другій його половині все більш затребуваним стає жанр «віршу з музикою». У зв'язку з цим дуже важливим є звернення С. Слоніського до обох жанрових різновидів камерно-вокального циклу – до романсів та віршів з музикою.

Незважаючи на велику кількість симфонічних, оперних, кантатно-ораторіальних опусів, які є яскравими репрезентантами індивідуального авторського стилю С. Слоніського, камерно-вокальна творчість композитора є однією з найбільш значущих і цікавих з точки зору стилістичних рішень сфер у творчості композитора. Композитор звертався до камерно-вокальної жанрової музики протягом усього свого творчого шляху, приділяючи особливе значення співвідношенню вербального і музичного її компонентів, принципам відповідності віршованих і музичних метричних структур.

У багатьох літературознавчих дослідженнях відзначається що метричні і композиційні закономірності, властиві поетичному тексту, мають прямі аналогії з структурними принципами метрики музичного тексту. Відомо, наприклад, що віршований метр з рівномірною зміною ударних і ненаголошених складів аналогічний метру музичному, який визначається закономірним чергуванням сильних і слабких долей. Питанням втілення в камерно-вокальній музиці поетичного слова і виявленню особливостей його метричної структури присвячені музикознавчі роботи В. Васиной-Гроссман [29; 30; 31], К. Ручьєвської [129; 131] та ін., в яких вказується, що оскільки вокальна музика нерозривно пов'язана не тільки з образно-смісловим змістом поезії, а й з втіленням віршованих структур, пріоритетним завданням стає вироблення принципів структурного аналізу камерно-вокального жанру.

Ґрунтуючись на наявних напрацюваннях у галузі літературознавства, дослідниці проводять аналогії між метричними віршом і музикою, що дозволило запропонувати власний аналітичний метод, в основі якого лежить співвідношення поетичного і музичного структурних рівнів, що розглядаються з різних позицій і з виділенням різних аспектів явища (метричного, синтаксичного, композиційного).

Надзвичайно важливими у вивченні камерно-вокальної творчості С. Слонімського виявляються музикознавчі роботи самого композитора, в тому числі й про виразові засоби музики. С. Слонімський вибудовує серед них певну ієрархію, розташовуючи їх за шкалою доступності. Самим елементарним засобом, розуміння якого не вимагає спеціальних навичок і підготовки, композитор вважає тембр, більш складним є ритм, і вінчає всю цю структуру мелодійна лінія. Ці засоби виявляються, з одного боку, провідними, з іншого – найбільш доступними, але він відмовляється признавати ієрархічне верховенство за мелодією [147, с. 25]. Обґрунтовує своє твердження С. Слонімський характером сприйняття мелодії, вказуючи на особливості мелодійного матеріалу різного походження та різного рівня художності – «якщо він простий і елементарний, якщо він повністю залежить від ритму і знаходиться у владі тембру електрогітар, сприймається. А своєрідний тривалий, ладів-свіжий мелос що розвивається (не кажучи вже про комплекс пов'язаних ліній, голосових пластів), як виявляється, це і є найскладніше для сприйняття, що вимагає високоорганізованого інтелекту. Отже, мелодія - далеко не найпростіше і дохідливо в музиці з точки зору рефлекторного сприйняття»[147, с. 25-26].

Важливою передумовою розуміння підходу С. Слонімського до явища мелодизму є прагнення зіставляти виразні можливості мелодії з характерною інтонаційною виразністю людської мови. Композитор неодноразово висловлював стурбованість тотальним засиллям знеособлених виразів і стереотипних фраз, які роблять мовну інтонаційність позбавленою своєї

індивідуальності і унікальності. С. Слонімський вказував, що подібні клішовані висловлювання «не тільки розпливчасті за змістом, а й емоційно, інтонаційно безликі, аморфні» [149, с. 9].

Крім відсутності унікальності і індивідуальності в подібних музичних вираженнях, композитор підкреслював ще один надзвичайно важливий аспект проблеми – ці вирази і короткі висловлювання абсолютно неможливо співати, адже «вони абсолютно неспівучі». Особливу небезпеку в поширенні подібних мовних конструктивів С. Слонімський бачив в тому, що «засмічуючи і побутову мову, і урочистий церемоніал, слова ці згубно впливають на інтонаційну атмосферу людського спілкування, привчаючи людей до холодної неконтактності і страшнуватої нейтральності мови і тону. А це серйозно, хоча і зовні непомітно, трансформується і музично-побутової стихією. Вона явно втрачає тепле, щире просторіччя, активно вбираючи і виділяючи його сурогати: награну сентиментальність, надривну патетику, солодкуву чуттєвість – і все це при внутрішній жорсткій ритмічній і тембровій сітці (все тієї ж, як кажуть, «однозначності»)» [149, с. 9-10].

На думку С. Слонімського, в самій сутності музики можна розглянути вираз душі людини: «Для мене суть музики полягає в тому, що в ній, власне кажучи, виходить на поверхню душа людини. Якщо людина не відчуває в собі душу і не вірить, що вона є у неї і у інших людей, то це вже не людина. А якщо в неї немає душі, то в неї немає і музики» [36, с. 165]. З усіх мистецтв саме в музиці набувала найбільшої сили здатність висловлювати рухи душі – «якщо у людини є душа і вона творча людина, то саме душа стає в музиці прозорою і виходить на поверхню буття більш, ніж в будь-якому іншому мистецтві – вокальна чи це музика або інструментальна. Бо нема різниці» [36, с. 165].

Вивчаючи особливі властивості музичного мистецтва, С. Слонімський неодноразово наголошував культурну значимість і важливість явища пам'яті, яка є невід'ємною частиною проблеми «зв'язку часів», «спадкоємності

поколінь» і ширше - культурних традицій і їх розвитку та оновлення. Як вказує в своїх роботах С. Осадча, явище культури постає підлеглим функцій пам'яті, оскільки культура – це складна система для зберігання і передачі інформації. Культура не тільки зберігає необхідну інформацію, а й формує для цього найбільш зручні та ефективні форми, що дозволяють не тільки зберігати і зраджувати якусь культурну інформацію, вдаючись для цього до спеціальних систем кодування, але і трансформувати повідомлення і виробляти нові. Таким чином, саме виступаючи формою колективної пам'яті, культура досягає того рівня символізації, який дозволяє висловлювати постійні антиномії людського буття – «забуття-збереження», «кінцеве-вічне», «смерть-безсмертя» [118, с. 100-101].

Феномен пам'яті культури і культури як пам'яті призводить до необхідності обговорення проблеми традиції і новаторства, які в творчості С. Слонімського ґрунтуються на ролі російської культури у цілому, а також про її вплив на сучасність. Він вказував на важливість для нього як для композитора, і як для творчої індивідуальності розуміння суті поняття національної традиції, яку не можна «поверхнево, поспіхом визначати» адже «без сумніву, що сучасну музику пов'язує з нею багато» [115, с. 298]. В такому масштабному історико-культурному усвідомленні національних традицій композитор по-своєму наближається до ідей Л. Гумільова, який писав про складну і багату етнічну природу російського народу і характер культурних зв'язків [52].

Не випадково композитор називає в зв'язку з цим і ім'я великого М. Глінки, який дійсно зумів охопити справді найширший спектр етнічно різних музичних традицій. Розмірковуючи про традиції російської музики, С. Слонімський особливо виділяє її зв'язок з фольклором, правомірно відводячи провідну роль на даному шляху М. Мусоргському.

У своєму сприйнятті традицій російської культури Слонімський керується ідеєю необхідності їх «справжнього продовження і поновлення»,

які він пов'язує зі здатністю композитора «... знаходити в кожному випадку якийсь гостро актуальний (в хорошому сенсі слова), злободенний больовий вузол, художню проблему, яку можна вирішити музичними засобами» [115, с. 301]. Як приклад С. Слоні́мський наводить творчість видатних композиторів ХХ століття – С. Прокоф'єва і Д. Шостаковича, які не тільки оновили традиції минулого, а й сформували свою традицію в культурі ХХ століття. Суть цього процесу С. Слоні́мський бачить в тому, що «художнє враження, через яке ми сприймаємо традицію, має бути перш за все принципово новим по відношенню до почутого раніше і в той же час органічно з ним пов'язаним». І в цьому процесі розвитку традицій і створення нових для Слоні́мського найважливіших умов є «висока композиторська майстерність», що, на його думку, «зазвичай мало враховується» [115, с. 302-303].

Виявляючи зв'язок між камерно-вокальною творчістю С. Слоні́мського і традиціями російського романсу ХІХ століття, слід виділити ряд їх структурно-композиційних особливостей, заснованих на організації словесно-поетичного рівня. Як відомо, камерно-вокальна лірика ХІХ століття, використовувала, в основному, поетичні тексти силабо-тонічної системи віршування. В результаті, основою для виявлення прийомів вокального втілення тексту стає саме цей тип організації вірша. Це тим більш виправдано, оскільки і в камерно-вокальній ліриці С. Слоні́мського знайшли втілення вірші переважно силабо-тонічні або ті що зберігають в цілому структурну основу силабо-тонічного вірша. При розгляді типів організації вірша в камерно-вокальному творі ХІХ століття, необхідно відзначити, що об'єднання в єдину систематизацію російського романсу і ХІХ, і ХХ століття представляється важким для вирішування, оскільки композитори минулого, ХХ століття не копіюють прийоми ХІХ ст., а тільки відштовхуються від них як від деяких загальних принципів, що стають прообразами для індивідуальних і новаторських методів.

Визначення типів організації поетичного слова в камерно-вокальному циклі базується на дослідженнях К. Ручьєвської [129; 131], в яких пропонується система принципів вокалізації поетичного тексту. Опора на дану систему дозволяє аналізувати камерно-вокальні жанри в нерозривній єдності поетичного слова і музичного його втілення. При аналізі співвідношення вербального та музичного рівнів в камерно-вокальному творі, яке дозволить виявити типи організації поетичного слова, слід приділяти увагу таким параметрам: співвідношенню метричної структури вірша і акцентних структур в музиці, відповідності синтаксичного членування вірша і музики, співвідношенню складів вірша і тонів вокальної лінії.

Проводячи паралелі між творчим методом С. Слонімського і традиціями російського романсу XIX століття, слід зазначити, що для поетичного слова XIX століття ритм, як правило, підкорявся метру і лише в окремих випадках можна було спостерігати ослаблення рівномірності виникнення метричних акцентів стоп, що призводило до посилення ролі фразових наголосів в рядку. Це заклало основи домінуючого в поезії XX століття сприйняття поетичного рядка як цілісної структури. В рамках нашого дослідження це представляється особливо значущим, тому що основним поетичним матеріалом, який використовував С. Слонімський в своїй камерно-вокальній творчості були поетичні опуси А. Ахматової, О. Блока, С. Єсеніна, Ф. Тютчева, О. Мандельштама, М. Цвєтаєвої, Б. Ахмадуліної, О. Городницького та ін. Можна говорити про те, що звернення до поезії названих авторів в циклах романсів і пісень протягом усього творчого шляху С. Слонімського є стійкою рисою кола його творчих інтересів.

У творчості композитора були періоди особливої уваги до гостроноваторських тенденцій, з включенням найновіших технік композиції, але в цей же час С. Слонімський вважав для себе важливим продовжувати роботу в сфері пісенної лірики, не перериваючи зв'язок з традиціями минулого. В

одному з інтерв'ю композитор вказував, що з плином часу він виробив свою «вільну музичну мову», знаходження якої було справою досить складною: «я її шукав, знаходив з болісною працею, а зараз вона у мене є набагато ширшою, ніж тоді, в юності.

Колись я знайшов музичну мову в межах архаїки, скажімо, селянської (наприклад, в «Піснях вольниці»), а за межами виходило щось не те, не своє, або ж взагалі не виходило. Зараз я не цураюсь будь-якого міського побутового жанру (і необов'язково в гротескному ламанні), не цураюсь романсу, де теж можу своє слово сказати. Вважається, наприклад, що Свиридов і Гаврилін мають свою певну стилістику в жанрі романсу. Я маю право сказати, що мої романси на вірші Ахматової не менш популярні, там теж є своя стилістика, при цьому це зовсім не стилізація, але це жанр саме романсу» [182, с. 229].

Далі композитор сам вказував, що його цикли романсів і пісень часто є прямими продовжувачами традицій пісенної лірики М. Балакірева і М. Глінки та ін. Можливість звертатися до даного матеріалу він вважав надзвичайно важливим, адже традиції пісенної лірики дозволяли відкрити йому нові грані власної музичної мови – «зараз у мене ширше палітра, ширше словниковий запас, і музична мова не настільки, вузько індивідуалізована. Я можу знайти щось своє в набагато більш широкій сфері – і жанровій, і стильовій, і, найголовніше, образній» [182, с. 229].

Отже, структурно-композиційні параметри і принципи організації музичного матеріалу в камерно-вокальній творчості С. Слонімського виявляють їх тісний зв'язок з традиціями формоутворення російського класичного романсу XIX століття. Найбільш поширеним прийомом організації вокальної лірики С. Слонімського стає використання принципу варіювання строфи, який є домінуючим у всіх камерно-вокальних творах композитора. У низці романсів С. Слонімського можна виявити характерні особливості російської «міської» лірики початку XIX століття, в тому числі

відхід від проходження строго регламентованої куплетної структури, що досягається за допомогою появи в останній строфі речитативних елементів з відмовою від куплетного розвитку мелодійного матеріалу.

Характерною особливістю формоутворення камерно-вокальних творів С. Слонімського є продовження усталених в сфері російського романсу XIX століття принципів строфічності, заснованих на відповідності внутрішнього цезурування музичного твору відповідно до розподілу віршованого тексту на строфи. Таке співвідношення між поетичним і музичним рівнем в камерно-вокальних творах С. Слонімського є стійкою рисою і творів стилістично орієнтованих на міський романс XIX століття, і в творах інших камерно-вокальних жанрів, в яких застосовуються музично-виражальні засоби що набагато перевищують художні можливості міського романсу.

Поруч з важливістю для камерно-вокальної творчості С. Слонімського традицій міського романсу, дуже важливу роль у загальному погляді на можливості даного жанру має фольклорна тенденція, адже фольклор грає у творчому житті та культурному бутті композитора одну з найбільш важливих ролей. Це не тільки багате джерело, живильне середовище його музики, рідна земля, необхідна стихія творчості, а й щось значно більше. Фольклор – його філософія і його любов, що зумовили особливий лад душі композитора, ставлення до світу, стилю життя, поведінки, ставлення до людей, моральний камертон його людського і композиторського «я».

Дуже цікаво й важливо, що в одному зі своїх висловлювань про Анну Ахматову С. Слонімський визначив значимість фольклору в її долі як спосіб життя, що не могло не стати ще одним фактором зближення творчого слова двох видатних митців XX ст. – А. Ахматової та С. Слонімського.

Як розповідав сам композитор, чималу роль у вихованні серйозного, глибокого інтересу до народної культури зіграла няня композитора («друга мама») – псковська селянка Матрона Олександрівна Нікітіна («Матрьош»), яку він в книзі «Бурлески, елегії, дифірамби у ганебній прозі» називає

«добрим генієм» сім'ї. «Сувора на вигляд, вона ніколи не співала, але любила слухати музику і читати книги» [146, с. 38]. Пам'яті М. Нікітіної С. Слонімський присвятив Чотири хори. Такім «способом життя» думки і почуття став фольклор і в долі самого Слонімського. Ось як він пише про свої фольклорні експедиції, багато з яких проходили під керівництвом «чудової людина» – Наталії Львівни Котикової. Як розповідав композитор, «вона навчила мене записувати тексти, розпитувати співаків, заспокоювати і налаштовувати їх». Важливо і те, що за фольклором для композитора стояла «жива людина». «Життя і характери людей села хвилювали мене не менше, ніж їхні пісні. Я їздив не за «музичними грибами» (наспівами), а дізнатися, як почувуються люди, як вони живуть, що відбувається в глибинці. Звичайно, вбирав і вітамін натуральних ладів і ритмів, живу і непередбачувану музичну мову. Ці зошити – і ноти, і запис звичаїв, слів, текстів, правдивих випадків з життя – в моєму письмовому столі... » [146, с. 140].

М. Рицарева зазначає, що два цикли С. Слонімського, в основі яких лежить поетичне слово А. Ахматової («Шість романсів» та «Десять віршів»), відображають дві іпостасі поетеси – витончену та фольклорну. Як вказує дослідниця, витонченість «графічного музичного портрета, одухотвореного атмосферою рафінованості петербурзьких салонів, антично-ренесансного цвітіння мистецтва і любові, виглядом прекрасної сильної жінки, для якої любов, як і творчість – це життя, якому вона віддавала свої сили і одночасно черпала їх в ньому, – все це так чи інакше відповідає найбільш поширеному уявленню про ранню поезію Ахматової» [133, с. 163]. Даний витончений образ зіставляється з «фольклорним», який малює «несподівану Ахматову», яка з проникливістю жінки і поета осягає душу сучасної їй сільської жінки, в якій вона впізнає себе і бачить в цьому узагальнені риси, що характеризують образ російської жінки, її неосязну і незламну здатність до любові, а також високу духовність почуття, заради оспівування якої можна відмовитися від її «проживання», коли жінка-поет сильніше жінки-подруги.

Як вказує М. Рицарева, у Шести романсах не одна А. Ахматова – фольклорна, а обидві, «що універсального композитору Слонімському було особливо близьким і зрозумілим» [133, с. 164]. Тому він об'єднав вірші фольклорні та безпосередньо особистісні в один цикл, надзавданням якого було знаходження музичної єдності образів. Можна припускати наявність даного надзавдання, адже в безпосередньому втіленні цих граней композитор створює і різні музичні образи, як межі більш ємного – художнього. А композитор знаходить можливість з жанрового боку підкреслити ці відмінності образної сфери, так витончений образ представлений романсом, а фольклорний – піснею [133, с. 164].

Дослідниця стверджує, що чотири з шести вокальних мініатюр цього циклу – безумовно пісні. Тому так природно в них поєднуються протяжно-ліричний, частівковий елемент з характерними ознаками плачів і «вільно-козацькими піснями». Вони зіставляються з «Піснями вольниці» в якості їх продовження і розвитку. Подібно до того як вірші Ахматової по відношенню до народних текстів ледь помітно конкретизують і наближають до сучасності фольклорні образи, так і в музиці, в традиціях Мусоргського, С. Слонімський ледь помітно згущує природні фарби, конкретизуючи портрет. Такі № 1, «Про те, що сон мені співав» (до речі, у самої А. Ахматової названий як «Пісенька»), № 2, «Краще б мені частівки задерикувати викликати», в якому автопортрет зіставляється з фольклорним образом, № 4, «Я з тобою не стану пити вино » і № 6 «Задушливий хміль». Два інших номери: «Я не дарма сумною сливу» («Як ти можеш дивитися на Неву...») і «Твій білий дім і тихий сад залишу» дійсно є більш близькими до камерно-вокальної аріозності.

Пісенність в образно-музичному словнику С. Слонімського – це особлива субстанція, до якої композитор звертається як до вокальних жанрів, що тлумачаться не як історичний незмінний вірець з семантично відстояними формами і ознаками, що існують майже в законсервованому

вигляді, а й як до актуального продукту живої, сьогоднішньої дійсності, що іноді впритул підходить до небезпечної межі банальності, та створюючи і в «міський» сфері ту «об'єктивовану», але від того не менш експресивну ліричність.

У своєму осмисленні настільки улюбленої їм поезії Срібного століття (особливо О. Мандельштама, О. Блока, А. Ахматової, чиї долі, як зазначалося, були духовно пов'язані з сім'єю Слонімських і їхніх сучасників) Слонімський багато в чому перегукується з вокальною музикою тих років: романсами С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, М. Мясковського, А. Лур'є та інших композиторів, що вперше втілили вірші символістів або акмеїстів в своїй творчості. Однак, що природно, майстер сучасної культури йде своїм, оригінальним шляхом, відкриваючи нові грані поетичних світів що близькі йому і не втрачають актуальні сьогодні.

Цикл «Шість романсів на вірші А. Ахматової» Бу завершений композиторов у 1969 році і був вперше виконаний Надією Юрєнєвою у тому же році у супроводі самого автора у Малому залі Ленінградської філармонії. Сьогодні даний цикл є семичасним та був модифікованим С. Слонімським у 1986 році, коли автор додав до циклі романс «Білою ніччю».

Трагедія любові, що не допускає, за М. Бердяєвим, «благоустрою в цьому світі» [21] і що обіцяє героям загибель, глибоко виражена у даному вокальному циклі на вірші А. Ахматової. У музиці розкрита драма жіночої душі, драма любовних переживань, що «розколюють» душу. На відміну від ідеального образу Прекрасної Дами або ідеалізованих оперних героїнь героїня циклу – пристрасна, земна, по своєму грішна жінка, але яка, разом з тим, вміє по-справжньому любити і страждати. У романсах виразно передана динаміка любовного переживання: від тихого смутку очікування («Білою ніччю», «Про те, що сон мені співав»), яка звучить в ніжній колисковій м'яких акордових педалей – споглядань до солодкого передчуття «розливних, митних річок» пристрасності, занепокоєння; від нелегких світанкових дум – до

гіркоти розчарувань в любові, до прози селянської жіночої долі («Краще б мені частівки задерикувато викликати»), до буяння насилу утримуваної темної, шаленої стихії грішної пристрасті, яка змушує глибоко страждати («Задушливий хміль»).

Геніальні рядки А. Ахматової відображені в фіналі циклу в нестримній танцювальній стихії «танцю з відчаю», який в кульмінації обертається стогонами душі («Як мені приховати вас, стогони дзвінки! В серці – темний, задушливий хміль!», у оригіналі – «Как мне скрыть вас, стоны звонкие! В сердце - темный, душный хмель!»). Деякою смисловою протиположністю «темним пристрастям» стають в циклі романси «Я не дарма сумною сливу», «Я з тобою не стану пити вино», «Твій білий дім і тихий сад залишу», в яких виражена благородна жертвовність в любові, свого роду (за Бердяєвим) «зречення від всякої життєвої перспективи» [21].

Такий романс «Я не дарма сумною сливу» з його тихою, стриманою співучістю і яскравою драматичною кульмінацією («Чорних ангелів крила гострі, скоро буде останній суд», у оригіналі – «Черных ангелов крылья остры, скоро будет последний суд»), виконаної напружено, з вибуховою експресією. Такою є і зовні легка, скерцозність «грайливість зречення» в романсі «Я з тобою не стану пити вино», яка раптом змінюється тихим таємним ліризмом, «приховує» глибину почуття. Дивна кульмінаційна фраза, в якій мелодія піднімається вгору і немов нерішуче повисає в повітрі («А у нас – світлих очей немає наказу піднімати!», у оригіналі – «А у нас – светых глаз нет приказа поднимать!»).

Безумовно, кульмінацією циклу (поряд з фінальним романсом «Задушливий хміль») є романс «Твій білий дім і тихий сад залишу», в якому філософія «жертвовності любові», «зречення від життя» підноситься з системи «життєвої» в сферу «любов – творчість». Зречення в ім'я творчості, в ім'я прославлення образу улюбленого у віршах сформульовано Ахматовою жорстко і трагічно: в системі купівлі-продажу «світу цього» (Н. Бердяєв) («А

я товаром рідкісним торгую, твою любов і ніжність продаю», у оригіналі – «А я товаром редкостным торгую, твою любовь и нежность продаю»).

С. Слонімський знаходить для втілення цих ахматівських рядків дуже точні і вірні інтонації. Первісна тема романсу красива і благородна, виконана стримано і умиростворено, у спокої, який сходить на художника «зі світу іншого» як глас Божий, який диктує йому його вище призначення. Ця тема, написана в стилі міського романсу, репрізній формі, яка структурує й повторністю обрамляє твір, надаючи не тільки закругленість його формі, але і стверджуючи важливу для С. Слонімського думку про жертовність творчої любові. Такий повтор-обрамлення (якого, до речі, немає у А. Ахматової) посилює і загострює контраст між зовні «незворушним спокоєм» зреченням і болісним стражданням ахматівських рядків, в яких призначена найвища ціна цього зречення – любов і ніжність. Здається, прав Бердяєв, коли стверджує, «що жертовна загибель в житті» і кладе на любов «печатку вічності». Цю думку, тонко уловлену також М. Булгаковим, А. Ахматової та іншими великими, по-своєму почув й втілив С. Слонімський.

Даному циклу також є властивою дуже показовий художній прийом, який композитор застосовує і в інших жанрах, и який є одним з найбільш показових для російської музичної культури – дзвоновість. Особливо виразна вона в романсах на вірші поетів Срібного століття, що цілком відповідає загальній стилістиці багатьох віршів, пронизаних дзвоновістю. У даному циклі дзвоновість стає важливим психологічним засобом, що розкриває особливі «дзвони» як рису душі російської жінки. Так, в романсі «Білою ніччю» дзвоновість реалізується у тихій педалі фортепіано, що передає стан згасаючого очікування – вслухання в тишу («п'яніти звуком голосу, схожого на твій», у оригіналі – «пьянея звуком голоса, похожего на твой»), а в кульмінації («і знати, що все втрачено, що життя – проклятий ад», у оригіналі – «и знать, что все потеряно, что жизнь - проклятый ад») басові удари дзвіниці як подоба невідворотності долі, раптово змінюються ліричним

розпівним злетом мелодії. У романсі «Задушливий хміль» дзвонівість знаходить трагічний характер, особливо в кульмінаційних рядках («Як мені приховати вас, стогони дзвінків!», у оригіналі – «Как мне скрыть вас, стоны звонкие!»), що звучать подібно плачевному зітханням на тлі дзвонів в партії фортепіано.

Вокальний цикл С. Слонімського «Десять віршів Анни Ахматової» належить до одного з найяскравіших зразків камерної вокальної лірики другої половини ХХ століття. Створений в 1974 році, даний цикл може бути класифікований як ліричний. Будучи твором монографічного типу (поетичної основою якого виступають поезія одного учасника), цикл розповідає про історію нещасливого кохання жінки, яка розкривається в низці спогадів і окремих епізодів життя героїні.

Поетичної основою камерно-вокального твору послужили вірші з ранніх збірок А. Ахматової «Вечір» і «Четки», які композитор розташовує у відповідності до свого задуму. Між віршами, відібраними композитором, виникають очевидні драматургічні та тематичні зв'язки, які забезпечуються завдяки наявності свого роду поетичних лейтмотивів, до яких можна віднести образи природи, що відображають душевний стан ліричної героїні. Окрім образів природи, у даному циклі велике значення має музичне втілення поетичної кольорової палітри.

Десять номерів твору розташовані в наступному сюжетному й номерному порядку: картина першої зустрічі героїні з коханим № 1 «Сум'яття»; характеристика почуття що спалахнуло № 2 «Любов»; спогади та роздуми героїні про сварку з коханим № 3 «І коли один одного проклинали»; картина сварки і одночасно прагнення героїні осмислити причини розставання з коханим № 4 «Віють липи солодко»; спогади та сумування про колишню любов № 5 «Тендітна Снігурка»; емоційний спогад про сварку між героями № 6 «Стисла руки під темною вуаллю»; усвідомлення героїнею неминучості розставання з коханим № 7 «Серце до серцю не прикуте»;

картина останньої зустрічі з коханим № 8 «Пісня останньої зустрічі»; характеристика героїні, яка приховує під маскою благополуччя біль розставання з коханою людиною № 9 «Канатна танцюристка»; фінал, що втілює віру героїні в відданість і любов свого коханого № 10 «Уривок».

Розглядаючи даний камерно-вокальний цикл як специфічну цілісність системи характерних стильових ознак та художніх прийомів, перш за все треба звернути увагу на взаємодію, взаємозалежність та взаємовплив двох художньо-семантичних рівнів вербального та музичного, що забезпечує музичну, драматургічну та художню єдність цілого. Сюжетна цілісність, яка дозволяє нам розглядати певний час драматичні події у житті певного героя(героїні), актуалізують проблему театральності як необхідної складової й розумінні даного твору.

Причому театральність стає основою як для вивчення героя на відстані, так і для визначення шляху самопізнання людини тієї епохи. Відзначимо, що в умовах театральної естетики шлях до реальної людини пролягав по двом магістральним напрямкам. Один передбачав зниження «високого» героя, інший – піднесення земного. В образі героя дуже сильно проявляє себе життєвий початок, адже герой стає не тільки проявом особистісних якостей, він при цьому висловлює «правду життя» і, більш того, якийсь задум Бога. Підкреслимо, що герой цей підпорядковується не стільки авторській волі (хоча і їй теж), скільки, за М. Бахтіним, волі Бога, долучаючись тим самим до «об'єктивного» порядку речей, подієвому строю реальної дійсності, «моральному буттю».

Відзначимо, що про театральність і сюжетність даного циклу згадується в роботі Б. Каца «Стань музикою, слово» [79]. Разом з тим, між віршами, відібраними композитором, виникають очевидні зв'язки, які забезпечуються завдяки наявності свого роду поетичних лейтмотивів. До останніх слід віднести образи природи, що відображають душевний стан ліричної героїні. У віршах «Любов», «Тендітна Снігурка», «Стисла руки під

темною вуаллю», «Серце до серця не прикуте» відчувається холодний подих зими, завдяки яскравим деталям: «іній», «пухнаста муфта», «вуаль». Пейзажі глибокої осені, які також служать ліричним паралелізмом до стану героїні, зустрічаються у віршах «Пісня останньої зустрічі» і заключному номері «Уривок».

Як і у попередньому проаналізованому циклі, у даному творі також значне місце займає дзвонівість, яка стає також одним з факторів, що забезпечує драматургічну й інтонаційну єдність циклу на синтаксичному рівні. Поява художньо-семантичних дзвонівих елементів супроводжує найбільш трагічні фрагменти твору. Так, вперше він з'являється при згадці коханого в номері, що відкриває цикл; набатний дзвін виразно підкреслює напруженість стану героїні у романсі «І коли один одного проклинали...». У цих номерах саме дзвонівість стає виразником, та водночас посередником у передачі почуттів героїні. Одне з найбільш трагічних номерів циклу – романс «Віють липи солодко», також супроводжується включення дзвонівих ефектів, підкреслюючи трагедійну напруженість моменту.

Ще одним дуже важливим елементом загальної художньо-образної картини є звернення до семантики кольору, який набуває значення виразника психоемоційних станів, або підкреслюють характер й перебіг подій. Крім того, кольоровій палітрі надається й об'єднуюча функція, адже колір стає свого роду лейт-мотивом. Найбільш важливими стають чорний, білий і червоний кольори, наприклад білий колір згадується в другому, третьому, п'ятому номерах, виступаючи і як певне уточнення («на білому віконці», «білою завірюхою»), і як виразник емоційного стану героїні («в пристрасті, розпеченої до білого»). Присутні в тексті циклу словосполучення «темний будинок», «коло лампи жовтої» свідчать про те, що його драматургічні колізії розвиваються у вечірній і нічний час доби, що в свою чергу служить аргументом поетичної цілісності вокального твору.

Загальна спрямованість циклу, що знаходить вираження у музичній стилістиці, та його поетичний текст об'єднує почуття туги, гнітючої героїню, втілюють душевний стан жінки, яка переживає любовну драму, що знаходить вираження у таких словосполученнях як «терпка печаль» (№ 6), «молитва скрипки що сумує» (№ 2), «сумна доля» (№ 8).

Нарешті текст вокального циклу пронизаний мотивами смерті, при цьому найчастіше смерть пов'язана з нещасливим коханням. У першому номері циклу любов порівнюється з «надгробним каменем». У віршах «Тендітна Снігурка», «Стисла руки під темною вуаллю», «Серце до серця не прикуте», «Пісня останньої зустрічі», «Уривок» втрата коханого для героїні є рівноцінною смерті. При цьому низці поетичних образів відповідає пов'язана з нею інтонаційна сфера. Так, образна сфера смерті у вокальній мелодії втілюється гострими диссонантними інтонаціями (переважно, це ходи на зменшену кварту і зменшену септиму). Сфера туги (у другому, восьмому, дев'ятому та десятому номерах циклу) реалізується за допомогою низхідного мелодійного ходу у вокальній партії, що традиційно асоціюється зі зітханням, ламентозними інтонаціями та сумними настроями. Також низхідні ходи зустрічаються у вокальній партії при згадці кольорів і відтінків («чорний», «морок», «темний»), що можна спостерігати у першому, восьмому і десятому номерах циклу.

При вивченні даного циклу надзвичайно важливим є визначення композитором жанрової приналежності номерів циклу – це не романси, не вісні, це вірші. Дана жанрова номінація у музикознавчій літературі отримала термінологічне уточнення для уникнення непорозумінь – «вірш з музикою». Треба зазначити, що у багатьох літературознавчих та філологічних дослідженнях проблема музикальності віршу також обговорювалася, але з опорою на свої позиції. Так, у роботах Б. Ейхенбаума та багатьох прихильників і послідовників його теорії, «музикальність» розглядалася як фактор мелодизму у поетичному тексті. Дослідник вказував, що

музикальність вірша забезпечується розгорнутим інтонаційним комплексом з притаманними йому характерними принципами повторності, певної інтонаційної симетрії, а також з відрізняючими музичний мелодизм фазами розвитку. Синтаксичні параметри поетичного тексту розглядаються як необхідний «службовий» прийом, який повинен об'єднати дану знакову послідовність у єдине ціле [191, с. 333, 338].

Сьогодні є доведеним фактом, що музикальність віршованої структури треба розглядати не тільки як його зовнішній параметр, але й як певну структурну послідовність, що дозволяє здійснитися перевтіленню кінцевого в безкінечне. На даному шляху важливим є не спосіб й технологічні принципи вимовляння слова, а який смисл воно несе в собі, яка образна структура стоїть за ним. Сама назва даного жанру обумовлює верховенство вербальної складової, поетичного образу, слова, які визначають загальне музичне рішення, декламаційний рельєф, наявність гнучкої і чуйною інструментальної партії. Перераховані ознаки з усією очевидністю притаманні усім номерам циклу «Десять віршів Анни Ахматової».

Відкриває цикл номер під назвою «Сум'яття», який з перших же звуків вводить нас у складний семантичний комплекс, пов'язаний з загальним емоційним настроєм й психоемоційним станом. Саме сум'яття ліричної героїні є провідною емоцією, почуттям, які супроводжують жіночий образ протягом усього камерно-вокального циклу.

Музична композиція номера є найтоншим відображенням композиції поетичної і за своєю структурою є багаточастинною репрізною формою. Рухома, стрімка тема фортепіанного вступу, заснована на інтонаціях чистої і збільшеною кварта в поєднанні з малосекундовими інтонаціями, вибагливим ритмічним малюнком, вводить в атмосферу циклу, передає всю гаму почуттів, що переповнюють героїню.

Для номера характерно деталізоване втілення поетичного тексту. Так, на словах «здригнулася» в першому розділі форми романсу в партії голоси

з'являється спадна інтонація з пунктирним ритмом. Масштабного й суворонапруженого звучання набуває вокальна мелодія в завершенні першого розділу форми, де героїня (на словах «Нехай каменем надгробним ляже / На життя моя любов», у оригіналі – «Пусть камнем надгробным ляжет / На жизни моей любовь») немов окреслює неможливість щасливого фіналу та виносить сама собі вирок. Фраза-звернення до коханого «як ти гарний, проклятий» у другому розділі тонко втілена композитором, в якому інтонаційної основою тематизму, який припадає на слова «проклятий» виступають інтервали збільшеної і чистої кварта, а гостра тритонова інтонація втілює почуття гіркоти і любові героїні.

Показова в цьому відношенні і вокальна мелодія третій частині («Як велить проста чемність»), яка за своїм характером речитативна, мелодичний рух обмежується типовим вузьким діапазоном партія солістки. Мелодичний рух постійно переривається паузами та підтримується короткими кластерними співзвуччями інструментального супроводу, що дозволяє художньо та філігранно втілювати поетичний текст, який передає почуття стриманості і деякої скутості, яку відчуває героїня. Кожен новий «поворот» в поетичному тексті, який зображує дію коханого («посміхнувся», «поцілунком руки торкнувся»), все знаходить відображення в мелодії номера – розширюється діапазон, мелодія набуває кантиленних рис.

Поглибленого втілення тексту сприяють всі засоби музичної виразності і перш за все, ладогармонічна. Переживань, почуттю сумніву героїні відповідає тональна нестійкість. Композитор використовує так звану розширену (хроматичну) тональність з технікою центрального тону («сіль»). При цьому розділах форми, де в змісті поетичного тексту у героїні з'являється проблиск надії на можливість почуття (початок репризи), відповідає звучання з явно вираженою мажорній забарвленням, і, навпаки, усвідомлення неминучої втрати коханого супроводжуються мінорним звучанням.

Велика виразна роль належить інструментального супроводу, що виконує функцію наскрізного розвитку в формі. Розгорнуті сполучні фортепіанні розділи між частинами номера, засновані на темі вступу, несуть смислове навантаження, передаючи всю гаму почуттів героїні, доповнюючи і поглиблюючи поетичний образ. Невеликий завершальний інструментальний епізод тлумачиться як певний висновок та майже повністю побудований на інтонаціях вокальної партії. Викладений матеріал стає своєрідною аркою, обрамляє весь номер, що сприяє відчуттю цілісності і завершеності форми в цілому.

Поряд з розглянутою поетичною цілісністю, треба відзначити що вокальний цикл характеризується також високим ступенем музичного єдності. У числі факторів, що забезпечують єдність циклу, найбільш виділяються інтонаційні, фактурні, метроритмічні зв'язки між частинами, з дуже значною роллю інтонаційно-тематичного і тонального факторів.

Свого роду лейт-інтонацією циклу виступає квартова інтонація (чиста, збільшена і зменшена), що пронизує всі частини твору. Інтервал зменшеної квартали лежить в основі мотиву, який може бути позначений як мотив «страждання». Вперше він звучить в шостому номеру циклу («Стисла руки під темною вуаллю»), слідуючи відразу за кульмінацією, підкресленою висхідним секстовим стрибком в партії солістки і пульсуючими шістнадцятими інструментальної партії. Його мелодійний контур включає висхідну малосекундову інтонацію, з подальшим низхідним рухом в діапазоні зменшеною квартали. Потужний виразний ефект, відчуття дзвінкої порожнечі досягається завдяки виключенню акомпанементу в момент звучання фрази солістки.

Дуже цікавими є спостереження за віршованою метричною структурою окремих номерів циклу. Так, зокрема, в строфах романсу «Віють липи» (тристопний хорей в розмірі 6/8 і темпі *Andante con moto*), композитор відмовляється від тотального остинатного ритму, заданого в першій строфі.

Ритмічне продовження закінчень фраз в першій строфі кілька затушовує «первинний ритм» (термін М. Гаспарова) вірша (тобто метр), але не здатне завуалювати однаковість його «вторинного ритму» (термін М. Гаспарова), тобто ритмічної монотонності рядків, яка відчувалася б на рівні цілої композиції.

Тому, С. Слонімський в другій строфі раптово переходить від аріозності до речитативного стилю, зберігаючи при цьому періодичність, в принципі не властивої декламаційності. Це оригінальне рішення Слонімський реалізує в такий спосіб: він переносить мелодійну лінію вокальної партії першого куплета в партію фортепіано в другому куплеті, «розцвічуючи» цю мелодійну лінію новим підголоском в прискореному ритмі – фоновим елементом фактури супроводу. Отже, рух двутакт триває, тим самим як би організовуючи, включаючи в свої рамки, декілька обмежуючи свободну декламацію в партії голосу. І тим виразнішим стає ритмічне варіювання, яке долає мірність, приблизно рівних за масштабами фраз у вокальній партії на тлі абсолютно рівного, ритмічно «механістичного» супроводу.

Незважаючи на прихильність С. Слонімського в цілому до метричності віршу, нерідко в музичному тексті зустрічається її порушення. Зазвичай це включається епізодично, на нетривалі відрізки часу, всередині мірних в своїй основі побудов при збереженні загального масштабу такту і єдиного темпу. При цьому епізоди відхилення від метричності сприймаються як відсвіт інваріанта початкової ритмоформули, його дія постійно відчувається в них, як би просвічує «курсивом» через все варіаційне перетворення.

Не зупиняючись детально на кожній частині циклічної композиції, підкреслимо, що верховенство поетичного образу та повна відповідність музичної складової слову є характерною ознакою всього циклу.

У восьмому номері («Пісня останньої зустрічі») мотив «страждання» стає головним інтонаційним «зерном» теми, та реалізований у звучанні в

унісон в вокальній та інструментальній партіях (що дозволяє композитору гранично акцентувати увагу на висловленні ліричної героїні), даний мотив сприймається як концентроване втілення душевних переживань героїні.

У наступному, дев'ятому номері («Канатна танцюристка») вказаний мотив звучить в інструментальній партії вступу і висновку. Так, вступ до номера заснований на пощаблевому, стаккатному висхідному русі басового голосу (від «ля» контроктави до «сі бемоль» малої), що імітує обережні кроки. Він звучить у верхньому регістрі, створюючи відчуття балансуєчого руху героїні, що предстає в образі тендітної танцюристки.

У числі інтонаційно-тематичних факторів слід зазначити, присутню в циклі, лейттем «любові», яка звучить у другому («Любов») і фінальному номерах («Уривок»), скріплюючи твір і уособлюючи віру героїні в відданість коханого. Незважаючи на відсутність тонального обрамлення циклу єдиною тональністю, в творі очевидно присутність тоніки вищого порядку – «а».

Висновки до Розділу 2. Звернення до знакових для світової культури текстів не стало перешкодою для композитора у застосуванні та використанні найактуальніших для ХХ століття технік композиції, серед яких найбільш задіяними виявляються додекафоний й серійний методи, сонористика, принципи мікроінтерваліки. Ці та багато інших видів технік С. Слонімський використовує і для створення взірців як неофольклорного напряму, і в творах, не пов'язаних з фольклорною тематикою та художньо-образною сферою давніх епосів.

Камерно-вокальна творчість С. Слонімського ґрунтується на широкому використанні тембрових характеристик і виконавських можливостей інструментів і голосу, які виявляються, часом, в зовсім несподіваному сусідстві – крім широкого трактування жанрових можливостей камерно-вокальної музики, гостро-сучасних музично-мовних засобів, композитор

використовує й різноманітні виконавські склади. Прикладом подібного підбору складу виконавців в камерно-вокальному творі можуть служити «Строфи Дхаммапади» (флейта, арфа, ударні), «Монологи з давньосхідної лірики» (гобой, арфа, валторна), «Пісні трубадурів» (ансамбль блок-флейт і лютня), «Веселі пісні» (флейта-пікколо, туба, ударні), причому вибір конкретних інструментів завжди обумовлений або прагненням відтворити темброву картину зображуваного історичного періоду, або питаннями художньої образності, що бере свій початок в співвідношенні словесного й музичного рівнів в творі.

Місцем максимального зближення художніх концепцій двох видатних митців – О. Блока та С. Слонімського – стає явище «петербурзького тексту», категорія якого була розроблена Ю. Лотманом та В. Топоровим. «Петербурзький текст» розуміється ними як «гетерогенний міфопоетичний свертхтекст» культури (В. Топоров) та функціонує як семантична система з декількома рівнями знаків-кодів – тих, що лежать на поверхні, та тих, що мають прихований, таємний смисл. Дана проблематика передбачає здійснення інтеграції низки текстів-висловлювань у макротекст як системну єдність. Відомо, що в будь-якій «органічній системі» (термін М. Мамардашвілі) ціле й частина походять від чогось єдиного.

У ліричних музично-поетичних текстах обраної парадигми, пов'язаної з символікою Петербурга, прихований план змісту подібний до символічного (конвенціонального) знаку, що має «зашифрований» сенс. Щоб його розгадати, необхідно заздалегідь знати код – розуміти сутність явища «петербурзького тексту» як цілісної і глобальної структурно-сміслової зв'язності.

Дана інтенція може служити вираженням головного закону структурно-сміслової організації «петербурзького» макротексту і окремих складових його текстів-висловлювань. Узагальнюючи ряд явищ, вона стає

семантично стійкою і тому може розглядатися як генеральна формула семантичного синтаксису. Сміслова сутність «петербурзького тексту» сфокусована на індивідуальній свідомості і полягає у кардинальній роздвоєності – антиномічності світосприйняття. У знаковій системі «петербурзького тексту» головними структурними функціями наділені стійкі (константні) психологічні стани і переживання, а також їх зв'язки і відносини, породжувані специфічною ментальністю образу даного міста.

Важливою передумовою розуміння підходу С. Слонімського до явища мелодизму є прагнення зіставляти виразні можливості мелодії з характерною інтонаційною виразністю людської мови. Композитор неодноразово висловлював стурбованість тотальним засиллям знеособлених виразів і стереотипних фраз, які роблять мовну інтонаційність позбавленою своєї індивідуальності та унікальності. Крім відсутності унікальності і індивідуальності в подібних виразах, композитор підкреслював ще один надзвичайно важливий аспект проблеми – ці вирази і короткі висловлювання абсолютно неможливо співати, адже «вони абсолютно неспівучі» (С. Слонімський). Краса та естетична вагомість поетичного слова, його художня досконалість мали для композитора надзвичайне значення, тому творчість А. Ахматової стає для нього джерелом натхнення а сама поетеса – постійним «співрозмовником» композитора.

Камерно-вокальні цикли «Шість романсів на вірші А. Ахматової» та «Десять віршів Анни Ахматової» по праву можна назвати одними з найбільш яскравих зразків камерної вокальної лірики другої половини ХХ століття. Між названими циклами існує очевидна різниця, що ґрунтується на відношенні до жанрової приналежності частин циклу: якщо у першому випадку мова йде про традиційну жанрову форму романсу, то в іншому циклі композитор вказує, що кожна з частин десятичастинного циклу за жанровою приналежністю є віршом. Автор підкреслює значення поетичного образу, слова, які визначають загальне музичне рішення «віршу з музикою», тобто

вказує на верховенство словесно-поетичної складової камерно-вокального циклу.

ВИСНОВКИ

Дослідження складної семантичної побудови камерно-вокальних творів С. Слонімського дозволяє розкривати механізми взаємодії музичної і поетичної систем, заснованої на протиставленні елементів різних композиційних рівнів. Було встановлено, що творча співдружність композитора і авторів літературних першоджерел пов'язана з процесами активного стильового обміну і перетворення. Обираючи як поетичну першооснову твори, що орієнтовані на різні авторські стилі й культурні традиції, С. Слонімський занурюється в невичерпні смислові глибини, чуйно осягає всю повноту їх естетики та філософії, сприймає їх певний «камертон», творчий імпульс, що породжує художній світ камерно-вокального циклу. Так здійснюється справжнє взаємовтілення музики й слова, свого роду вбудовування однієї мовної системи в іншу.

Обов'язковою умовою існування жанрової сфери камерно-вокальної музики стає взаємовідношення і постійна діалогічна взаємодія двох семіотичних систем – слова і музики. Незважаючи на безліч складових, що об'єднують ці дві системи, все ж мова йде про самостійні явища, що мають власну унікальну специфіку й потужний художній потенціал. У камерно-вокальній творчості вербальна і музична семіотичні системи виявляються об'єднаними загальним художнім завданням, що стає основою для формування принципів їх взаємодії та формування комплексу стилістичних параметрів, що дозволяють втілитися образно-смислового змісту.

Художній синтез словесного і музичного рівнів в камерно-вокальній музиці, в цілому, і в творчості С. Слонімського, зокрема, в першу чергу ґрунтується на двох найважливіших особливостях – з одного боку, на принциповій близькості музичної і вербальної мовних систем і на родинному зв'язку принципів організації процесу інтонування в них, з іншого – на

відмінності в можливостях передачі художньо-образної і змістовної складових, що мають принципово відмінну природу.

Індивідуальною прерогативою для С. Слоніmsького, що суттєво відрізняло його від багатьох інших його сучасників, стає проникнення внутрішніх законів класичного мислення в організацію власної музичної системи і злиття їх в єдине ціле. Про це свідчить значний вплив функціональності і акордових структур, типових для мажоро-мінорної системи, квадратності та періодичності, характер тонально-гармонійного руху, що викликає асоціації з певними розділами класичних форм, а також гомофонно-гармонійні фактурні рішення. Все це проникає як в камерно-вокальні цикли, орієнтовані на традиційні, «класичні» взірці, так і у твори з тяжінням до суттєвого оновлення принципів драматургічної та структурно-композиційної побудови, з авторизованими музично-мовними засобами.

Мелодизм С. Слоніmsького, пов'язаний з інтонаційним змістом музики, можна розглядати як найбільш природний для композитора спосіб вираження музичної думки. Для композиторської поетики С. Слоніmsького характерний синтетичний тип мелодики, узагальнюючий актуальні і найбільш художньо значущі, в тому числі і в інтонаційній сфері, тенденції композиторської творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Самобутність і надзвичайна «свіжість» музичної мови С. Слоніmsького є наслідком його прихильності до таких різномірних жанрово-стильових явищ, як фольклор, древній епос, монодія, середньовічно-ренесансна модальність, з яких композитор черпав свої ідеї протягом всієї творчої біографії. Тяжіння до вокальної інтонаційності, яка трактується як необхідна якість, основа принципу тематизму і характерна особливість всієї системи музично-мовних засобів, показова не лише для камерно-вокальних, оперних, але і для інструментальних творів композитора.

Отже, ключем до розуміння своєрідності новаторства С. Слоніmsького є встановлення властивого його музиці поєднання абсолютно сучасних

засобів мови (складного звукоряду, гостро дисонантних вертикальних комплексів тощо.) з традиційним тлумаченням жанрових ознак камерно-вокального циклу. Також у камерно-вокальній творчості композитора в деяких випадках з'являються несподівані інтонаційні «повороти» в лінії голосу та рішення ритмічної організації твору – від добре знайомих класичних синтаксичних структур до значно трансформованих угруповань, що суттєво оновлює звичну звукову ситуацію. Асоціації з класичними принципами можна відчутти не тільки в аспекті композиційних структур, синтаксису, елементів музичного мовлення, а й в еволюції авторського стилю, що можна спостерігати з початку 90-х років.

Пошук власної музичної мови з усіма обов'язковими мовними складовими – від орфографії, фонології, лексикології до морфології, синтаксису і семантики – є одним з найбільш важливих творчих завдань С. Слонімського, яке йому вдається вдало вирішувати. Будь-який музично-словесний текст, створений композитором, виявляє надзвичайно важливу особливість – потенційну відкритість і тяжіння до встановлення інтертекстуальних зв'язків з іншими авторськими творами, що дозволяє розглядати творчість композитора як єдиний метатекст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
2. Аветян Э. Семиотика и лингвистика. Ереван: Изд-во Ереванского университета, 1989. 288 с.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 345 с.
4. Аристотель. Поэтика. *Сочинения: В 4-х т.* М.: Мысль, 1983. Т. 4. 830 с.
5. Арнольд К. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сб. статей. СПб.: Издательство С.-Петербур. ун-та, 1999. 444 с.
6. Асафьев Б. В. Русский романс XIX века. *Русская музыка. XIX и начало XX века.* Л., 1968. С. 55-99.
7. Асафьев Б. Избранные труды. Т. V. М.: Издательство Академии наук СССР, 1957. 388 с.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
9. Асафьев Б. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. 264 с.
10. Асафьев Б.В. Черты личной преемственности и мимолетности в творчестве композиторов русского романса. *О симфонической и камерной музыке.* Л.: Музыка, 1981. 216 с.
11. Барт Р. От произведения к тексту. *Ролан Барт. Избранные работы: семиотика, поэтика.* М.: Прогресс, 1989. С.413-423.
12. Басманова Т., Уфимцева Е. Зарубежная музыка XX века в контексте ведущих течений художественной культуры. Екатеринбург: Акцидент, 1998. 112 с.
13. Бахтин М. К философии поступка. *Философия и социология науки и техники: Ежегодник.* 1984 – 1985. М., 1986. С. 80–160.

- 14.Бахтин М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира». *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1986. С. 347–355.
- 15.Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
- 16.Бахтин М. Слово в романе. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. М.: Художественная литература, 1975. С. 72—233.
- 17.Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. Эпос и роман*. СПб.: Азбука, 2000. С. 11-193.
- 18.Бахтин под маской. М.: Лабиринт, 1996 .Вып. 5(1). 176 с.
- 19.Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
- 20.Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. Кн. 1-3. М.: Наука, 1993. 713 с.
- 21.Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 608 с.
- 22.Библер В. М. М. Бахтин, или поэтика культуры. (На путях к гуманитарному разуму). М., 1991. 170 с.
- 23.Блок А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3, 5, 6. М.: Правда 1971. Т. 3. 416 с; Т. 5. 560 с; Т. 6. 400 с.
- 24.Болотнова К. Филологический анализ текста. М.: Флинта: Наука, 2007. 520 с.
- 25.Большой энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1993. 1632 с.
26. Брежнева И. Камерно-вокальное творчество Д. Д. Шостаковича: Автореф. дисс. М., 1986. 22 с.
- 27.Бройтман С. Н. Историческая поэтика. *Теория литературы: в 2 т*. М.: Академия, 2004. Т. 2. 368 с.
28. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка. М.: Музыка, 1985. 200 с.

29. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч. 2: Интонация; Ч. 3: Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
30. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово в 3 ч. Ч.1 Ритмика. М.: Музыка, 1972. 151 с.
31. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М.: Академия наук, 1956. 352с.
32. Веришко О.В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э.В. Денисова. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 181 с.
33. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 420 с.
34. Волховская Е. Особенности драматургии оперы «Мария Стюарт» С. Слонимского. *Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра*. М., 1988. С. 118-132.
35. Волховская Е. Проблемы жанра в современной опере («Мария Стюарт» С. Слонимского). *Вопросы жанрового и стилевого многообразия советской музыки*. М., 1988. С. 81-101.
36. Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского. СПб.: Композитор, 2003. 616 с.
37. Воробьев И. С. К определению понятий «Авангард» и «Авангардизм» в русском искусстве первой трети XX века. *Классика и XX век: статьи молодых музыкантов Санкт-Петербургской консерватории*. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 1999. Вып. 2. С. 239–255.
38. Выготский Л. Мышление и речь: Психологические исследования. М.-Л.: Соцэкгиз, 1934. 324 с.
39. Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов н/Д, 1998. 480 с.
40. Высоцкий В. Избранное. Мн., 1993. 592 с.
41. Гаврилова Л. Некоторые черты композиционной драматургии

- советской оперы 1970-х годов (на примере оперы «Мария Стюарт» С. Слонимского). *Выразительные средства музыки*. Красноярск, 1988. С. 62-87.
42. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 700 с.
43. Галеев Б. Содружество чувств и синтез искусств. М.: Знание, 1982. 63 с.
44. Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 351 с.
45. Гаспаров М. Поэтика. *Большая российская энциклопедия*. М., 2015. Том 27. С. 325–326.
46. Гиршман М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М.: языки славянской культуры, 2002. 528 с.
47. Гозенпуд А.А. Оперный словарь. Москва, Ленинград: Музыка, 1965. 480 с.
48. Голосовкер Я. Логика мифа. Имагинативный абсолют. М., 1987. 187 с.
49. Гончаренко Т. Год Слонимского. *Музыкальная академия*. 2002. № 3. С. 8-11.
50. Горский И. Об исторической поэтике Александра Веселовского. *Веселовский А.Н. Историческая поэтика*. М.: Высшая школа, 1989. С. 11–31.
51. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянских культур, 2002. 434 с.
52. Гумилев Л. От Руси к России: очерки этнической истории. М.: Экспресс, 1992. 336 с.
53. Гуревич В. Сергей Слонимский: Быть в общении со слушателем. *Музыкальная жизнь*. 1980. № 22. С. 15–17.

54. Дарвин М. Европейские традиции в становлении понятия цикла. *Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение.* М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2003. С. 38-49.
55. Девятова О. «Русский Гамлет»: от музыки Чайковского к опере Слонимского. *Музыкальный театр XIX-XX веков: вопросы эволюции.* Ростов-на-Дону, 1999. С. 73-87.
56. Девятова О. Культурное бытие композитора Сергея Слонимского: Цикл монографических лекций. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2000. 105 с.
57. Девятова О. Сергей Слонимский и Владимир Кобекин: Учитель и Ученик. *Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского.* СПб., 2003. С. 196-214.
58. Девятова О. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурологического исследования. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2003. 408 с.
59. Дейк Т. ван. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. 312 с.
60. Демченко А. О средствах выразительности в музыке С. Слонимского. *О музыке.* М., 1980. С. 7-39.
61. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 206 с.
62. Денисова Г. В мире интертекста: язык, память, перевод. М.: Азбуковник, 2003. 298 с.
63. Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. 495 с.
64. Долинская Е. Звучит симфоническая музыка [О Второй симфонии С. Слонимского]. *Музыкальная жизнь.* 1980. № 3. С. 6.
65. Долинская Е. О русской музыке последней трети XX века.

- Магнитогорск, 2000. 158 с.
66. Долинская Е. Северный Леонардо. *Сергей Слонимский – собеседник*. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2015. С. 8-20.
67. Достоевский Ф. Подросток. М.: Правда, 1984. 608 с.
68. Жирмунский В. “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского. *Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад*. Л., 1979. С. 84–136.
69. Жирмунский В. Задачи поэтики. В. Жирмунский. *Поэтика русской поэзии*. СПб., 2001. С. 25–79.
70. Жолковский А., Щеглов Ю. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. 344 с.
71. Зайцева Т. Динамическая реприза: О творчестве Сергея Слонимского 90-х годов. *Музыкальная академия*. 1998. № 2. С. 16-24.
72. Зайцева Т. Композитор Сергей Слонимский. СПб.: «Композитор – Санкт-Петербург», 2009. 40 с.
73. Зайцева Т. Слонимский и Петербург. *Музыкальная академия*. 2002. № 3. С. 1-6.
74. Иванов В.В. Поэтика. Краткая Литературная Энциклопедия: В 9-ти тт. М.: Сов. Энциклопедия, 1968. Т. 5. Стлб. 936–943.
75. Иванова Л. Жанр частушки в вокальных циклах В. Гаврилина и С. Слонимского. *Стилевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов*. Л., 1987. С. 119–131.
76. Иготти Е. Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке: дис. ...канд.искусств.: 17.00.02 – музыкальное искусство. СПб., 2011. 170 с.
77. История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.
78. Касевич В. Семантика. Синтаксис. Морфология. М.: Наука, 1988. 309

с.

79. Кац Б. «Стань музыкою, слово!»: Критические этюды. Из опыта претворения поэтической лирики в камерных вокальных циклах советских композиторов. Л.: Советский композитор, Ленинградское отделение, 1983. 150 с.
80. Келдыш Ю.В. Опера. Музыкальная энциклопедия. В 6-ти томах. М.: Советская энциклопедия. 1978. Т.4. 504 с.
81. Климовицкий А. Оперное творчество Сергея Слонимского. *Современная советская опера: сб. научн. тр.* Л., 1985. С. 24–59.
82. Кожевников В.М., Николаев П.А. Поэтика. *Литературный энциклопедический словарь*. М.: Сов Энциклопедия, 1987. 751 с.
83. Конен В. Музыкальная культура XX века. *Очерки по истории зарубежной музыки*. М., 1997. С. 314–378.
84. Костарев В. Строфичность и вокальное формообразование. *Советская музыка*. 1978. №12. С.99–102.
85. Красных В. «Свой» среди «чужих»: Миф или реальность? М.: Гнозис, 2003. 375 с.
86. Красных В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: Курс лекций. М.: ИТДГК «Гнозис», 2002. 284 с.
87. Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра: Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 48 с.
88. Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке. *Вопросы музыкальной формы*. М.: Музыка, 1996. Вып. 1. С. 278–313.
89. Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Музгиз, 1958. 626 с.
90. Кушнер А. Книга стихов. *Вопросы литературы*. М, 1975 № 3. С178-189.

91. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 79 с.
92. Лаврентьева И. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке. *Вопросы музыкальной формы*: сб. ст. М.: Музыка, 1977. Вып.3. С. 254–269.
93. Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. 824 с.
94. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания : дис. канд. искусствоведения, специальность: 17.00.03: Музыкальное искусство. Одесса, 2009. 176 с.
95. Лихачев Д. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 2001. 566 с.
96. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. 359 с.
97. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М.: Академический проект, 2012. 205 с.
98. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста. *Ю. Лотман. История и типология русской культуры*. С.-Пб. Искусство–СПБ, 2002. С. 158–162.
99. Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. *Семиотика города и городской культуры Петербурга*. Тарту, 1984. С. 30–45.
100. Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
101. Лукин В. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Издательство «Ось-89», 1999. 192 с.
102. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. М., 1976. 356 с.
103. Милка А. О двух принципах преломления фольклора (на

- примере творчества С. Слонимского). *Музыка в социалистическом обществе*. М.; Л., 1977. Вып. 3. С. 156-169.
104. Милка А. Сергей Слонимский. Монографический очерк. Л.; М.: Сов. композитор, 1976. 112 с.
105. Милка А. Яркая партитура, интересное воплощение: новая опера С. Слонимского. *Советская музыка*. 1982. № 2. С. 26-31.
106. Минц З., Безродный М., Данилевский А. "Петербургский текст" и русский символизм. *Уч. зап. Тарт. ун-та: Труды по знаковым системам, XVIII. Семиотика города и городской культуры*. Петербург. Тарту, 1984. Вып. 664. С. 78-93.
107. Михайлов А. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры. М.: Наука, 1989. 224 с.
108. Многообразие стилей советской литературы: Вопросы типологии. М.: Наука, 1978. 510 с.
109. Москальская О. Грамматика текста. М.: Высшая школа, 1981. 184 с.
110. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 606 с.
111. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
112. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
113. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., Музыка, 1972. 384 с.
114. Николаева Т. От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000. 680 с.
115. Новая жизнь традиций в советской музыке: Статьи. Интервью. М.: Сов. композитор, 1989. 392 с.
116. Овчинникова И. Ассоциации и высказывание: структура и семантика: Учеб. пособие по спецкурсу. Пермь, 1994. 124 с.

117. Осадчая С. Православная певческая традиция как «самовозрастающий логос». *Музична творчість та наука в історичному просторі: Київське музикознавство*. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2008. Вип. 73. С. 88-96.
118. Осадчая С. Теоретические аспекты изучения православной певческой традиции: история и современность. Монография. Одесса: Астропринт, 2012. 264 с.
119. Осадчая СМ. Триада эстетического-этического-фидеистического как основополагающий принцип музыкальной культуры. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 202-212.
120. Павлова Н. Совмещение разных точек зрения в стиле. *Типология стилевого развития XIX века*. М., 1977. С. 308–340.
121. Петербург в русской поэзии (XVIII - начало XX века): Поэтическая антология. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. 384 с.
122. Порфирьева А. Русская поэзия в вокальных циклах С. Слонимского 1970-х годов. *Стилевые тенденции в советской музыке 1960-х – 1970-х годов*. Л., 1979. С. 33-45.
123. Потебня А. Мысль и язык. Киев, 1993. 192 с.
124. Потебня А. Теоретическая поэтика: Учеб. пособие. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издат. центр «Академия», 2003. 384 с.
125. Радионова Т. Интонация и ее общеэстетическое значение (к постановке проблемы «интонация как категория эстетики»). *Интонология*. Вып. 11. М., 2006. URL: <http://independent-academy.net/science/tetradi/11/radionova2.html>
126. Раппопорт Л. Некоторые стилевые особенности музыки С. Слонимского и его балета «Икар». *Музыка и жизнь*. Вып. 2. Л.; М.,

1973. С. 80–97.
127. Рубинштейн С. Основы общей психологии. СПб: Издательство «Питер», 2000. 712 с.
128. Русалова Г. Семіосфера Петербурга в творчості Владислава Панченка: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків: 2013. 18 с.
129. Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации: на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина. *Поэзия и музыка*. Л., 1973. С. 137-185.
130. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. *Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации*. М.; Л.: Музыка, 1966. С.65-110.
131. Ручьевская Е. Слово и музыка. Л.: Музгиз, 1960. 56 с.
132. Рыцарева М. Вокальное творчество С. Слонимского. *Композиторы Российской Федерации*. М. 1982. Вып. 2. С. 31-55.
133. Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский: Монография. Л.: Сов. композитор, 1991. 256 с.
134. Рыцарева М. Сергей Слонимский. *Музыка России*. Вып. 7. М., 1988. С. 35-46.
135. Сабанеев Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. М.: Работник просвещения, 1923. 201 с.
136. Савенко С. Заметки о поэтике современной музыки. *ГМПИ им. Гнесиных: сб. тр. Вып. 79: Современное искусство музыкальной композиции*. М., 1985. С.5–16.
137. Савенко С. Камерная вокальная музыка. *История современной отечественной музыки*. Вып.3: 1960 – 1990. М.: Музыка, 2001. С.365–397.

138. Савенко С. Послевоенный музыкальный авангард. *Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века*. М.: Типография Внешторгиздат, 1997. С. 407-431.
139. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания. Дис. на соиск. учен. степ. доктора искусствоведения, специальность – 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2003. 437 с.
140. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: [монография]. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
141. Сахарный Л. Тексты-примитивы и закономерности их порождения. *Человеческий фактор в языке: язык и порождение речи*. М.: Наука, 1991. С. 221-237.
142. Свиридова А. Взаимодействие складов как средство фактурной драматургии. *Проблемы фактуры: сб. ст.* С.-Пб.: Издательство С.-ПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1992. С.27–51.
143. Сергей Слонимский – собеседник. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2015. 196 с.
144. Серебрякова Л. О претворении народных черт в мелодике С. Слонимского. *Вопросы музыкального образования: Сб. трудов МГПИ им. Гнесиных*. М., 1980. Вып. 46. С. 96-111.
145. Сидоренко Л. В. Тенденції розвитку камерних вокально-інструментальних жанрів у творчості композиторів України та Польщі останньої третини ХХ – початку ХХІ століття (на матеріалі Львівської та Катовіцької шкіл) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 16 с.
146. Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. 152 с.

147. Слонимский С. Взгляд из предыдущего десятилетия. Интервью с С. Слонимским и А. Шнитке. Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 20–26.
148. Слонимский С. Двенадцать лет спустя // Муз. жизнь. 1992. № 13–14. С. 5–6.
149. Слонимский С. Жизнь – какая она есть. Советская музыка. 1990. № 10. С. 6-10.
150. Слонимский С. Мысли о композиторском ремесле. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2006. 24 с.
151. Слонимский С. Парадоксы в современной музыке и в современной жизни. Несколько интервью. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2017. 40 с.
152. Слонимский С. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. СПб.: Композитор, 2004. 145 с.
153. Соловьев В. Общий смысл искусства. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. 701 с.
154. Сохор А. Музыка как вид искусства. *Вопросы социологии и эстетики музыки. Т. 2. Статьи и исследования.* Л.: Советский композитор, 1981. С. 111-230
155. Степанов Ю. В мире семиотики. *Семиотика.* М.: Радуга, 1983. С. 5–36.
156. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. Автореф. дисс... доктора искусствоведения в виде монографии. М., 1999. 39 с.
157. Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. "Сны Блока" и "петербургский текст" начала XX века. *Тезисы I всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А.Блока и русская культура XX века».* Тарту: ТГУ, 1975. С. 129–135.
158. Тимонен Т. Фольклорные истоки гармонического языка в опере

- С. Слонимского «Виринея». *Анализ, концепция, критика: Статьи молодых музыковедов*. Л., 1977. С. 55-66.
159. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера. Л.: Искусство, 1980. 303 с.
160. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2002. 334 с.
161. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс-«Культура», 1995. 624 с.
162. Топоров В. Петербург и петербургский текст русской литературы (введение в тему). *Уч. зап. Тарт. ун-та: Труды по знаковым системам, XVIII. Семиотика города и городской культуры*. Петербург. Тарту, 1984. Вып. 664. С. 4-30
163. Топоров В. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. Санкт-Петербург: «Искусство–СПБ». 2003. 616 с.
164. Торопова А.В. Интонирующая функция психики в генезисе музыкального сознания. *Развитие личности*. 2011. № 3. С. 40–61
165. Торопова А.В. Феномен интонирования как знаковая функция. *Развитие личности. Теории и исследования. Личность в контексте культуры*. № 1. 2012. С. 136-151
166. Тюпа В. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. 192 с.
167. Уваров М. Поэтика Петербурга: очерки по философии. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2011. 252 с.
168. Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. *Успенский Б. А. Семиотика искусства*. М., 1995. С. 7–218.
169. Фрадкина Э. Служение Сергея Слонимского. *Музыкальная академия*. 1998. № 3-4. С. 125-128.

170. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Монография. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
171. Фрейденберг О. Система литературного сюжета. *Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино.* М.: Наука, 1988. С. 216–237.
172. Фрид Р. Вокальный цикл С. Слонимского [«Весна пришла»]. *Советская музыка.* 1960. № 7. С. 46-48.
173. Хафізова Г. О. Сильові особливості перетворення поезії Олександра Пушкіна у вокальних циклах : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 199 с.
174. Холопова В. Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского. *Музыка из бывшего СССР.* Вып. 1. М., 1994. С. 41-55.
175. Холопова В. Музыка как вид искусства. Учебное пособие. М.: Лань, 2014. 320 с.
176. Холопова В. Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей. *Ученые записки российской академии музыки им. Гнесиных.* М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2015. Вып. 1(12). С. 20-28.
177. Холопова В. Понятие «музыка». *Музыкальная академия.* 2003. № 4. С. 1-18.
178. Холопова В. Философская камерата Сергея Слонимского. *Советская музыка.* 1989. № 10. С. 22-25.
179. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб.: Лань, 2002. 368 с.
180. Цикл // Українська радянська енциклопедія : в 12-ти т. 2-ге вид. Т. 12. / гол. ред. М. П. Бажан; редкол.: О. К. Антонов та ін. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1985. С. 217.

181. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір інтонаційного образу світу у камерній творчості 90-х років. *Festschrift кафедри історії музики етносів та музичної критики НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Ніжин: Вид. ПП Лисенко М. М., 2014. С. 189–198.
182. Черноморская С. Л. Творчество Сергея Слонимского 1990 - 2000-х годов: эстетика, стиль: диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2010. 316 с.
183. Чжен Цзин. Тема любви как эстетическая и музыкально-интонационная парадигма оперного жанра / Дисс.... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2013. 167 с.
184. Шевляков Е. Современные проблемы русского советского романса (на примере творчества Слонимского, Тищенко, Гаврилина, Свиридова, Шостаковича). *Вопросы теории и эстетики музыки*. Л.: Музыка, 1977. Вып. 15. С. 153-169.
185. Шерганова И. Роль «городского мифа» в создании семиотики города (на примере Москвы и Петербурга) [Электронный ресурс] URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/1/Sherganova/>.
186. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті // *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16 : Культурологічні 185 проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка. С. 154–177.
187. Шмидт Н. Эсхатологическое пространство города в творчестве А. Блока и А. Ахматовой. *Вестн. Костромского гос. ун-та им. Н. А. Некрасова*. Кострома, 2007. № 1. С. 145–148.
188. Шулова Я. Петербург Чайковского и «Петербург» Белого. *Музыкальная жизнь*. № 5. М.: Композитор, 2009. С. 41-44. URL: <http://www.nbrkomi.ru/page/844/>. – Загл. с экрана.

189. Шулова Я. Пространство двора Михайловского замка в романе А. Белого «Петербург». *Нева*. № 11. СПб., 2007. С. 236-240.
190. Щедровицкий Г. П. Избранные труды. М.: Шк. культ. полит., 1995. 759 с.
191. Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. *Б. Эйхенбаум. О поэзии*. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 327-511.
192. Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 464 с.
193. Kumpf H. Jazz und Avantgarde II Musik und Bildung. 1977. № 10. S. 521-525.
194. Phillips T. Musik der Bilder: von der Fruhzeit bis zur Gegenwart. Miinchen. London; New York: Prestel, 1998. 128 s.
195. Slonimski N. Music since 1900. New York. 1971.
196. Slonimski Sergei Michailowitsch II Funfzig sowjetische Komponisten der Gegenwart. Fakten und Reflexionen. Eine Dokumentation von Kannelore Gerlach. Edition Peters. Leipzig. Dresden. 1984. S. 433-447.
197. Teuchner Bernd. Kraft stoff Liebe II Opernwelt. 2004. № 1. S. 8-9.
198. Vogt Haus. Neue Musik seit 1945. Philipp Reclam jun. Stuttgart. 1982. 538 s.

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Основні положення дослідження викладені в публікаціях

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Ду Вей. Проблема вокального інтонування у європейському оперному мистецтві. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 29, книга 1. С. 216-226.
2. Ду Вей. Специфічні властивості вокального інтонування в оперному мистецтві: до проблеми емоційно-когнітивного змісту музики. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 29, кн. 2. С. 283–293.
3. Du Wei. Interaction of verbal and musical semantics in chamber and vocal creative work of S. Slonimsky. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: Гельветика, 2020. Вип 30, кн.1. С. 51–56.
4. Du Wei. The influence of the artistic principles of the xix century russian romance on the chamber and vocal work of S. Slonimsky: traditions and innovation. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 30, кн.2. С. 326–336.

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 10): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.;

Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 23–25 квітня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р., Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті пост(сучасності)», Одеса, 31 травня–2 червня 2019 р.; II Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта: теорія, методологія, технології, присвячена 90-річчю заснування Криворізького державного педагогічного університету і 40-річчю художньо-графічного відділення факультету мистецтв»; Кривий Ріг, 14 листопада 2019 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 24–25 квітня 2020 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 3–5 грудня 2020 р.