

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ та ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДУ СЯОШУАН

УДК 78.01/.03 + 784.3/ 781.6

**ДИСЕРТАЦІЯ
ЯВИЩЕ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ В КАМЕРНО-
ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ
Д. ШОСТАКОВИЧА, А. ШНІТКЕ, Е. ДЕНІСОВА)
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 Сяошуан

**Науковий керівник –
ОСАДЧА СВІТЛАНА ВІКТОРІВНА
доктор мистецтвознавства, професор**

ОДЕСА – 2020

АНОТАЦІЯ

Ду Сяошуан. Явище художньої цілісності в камерно-вокальній творчості (на матеріалі творів Д. Шостаковича, А. Шнітке, Е. Денісова). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

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 України, Одеса, 2020.

Дисертація присвячена розгляду камерно-вокальна творчість композиторів ХХ століття – Д. Шостаковича, А. Шнітке, Е. Денісова у контексті художньо-естетичних тенденцій часу. Вивчаються явище художньої цілісності у камерно-вокальній музиці композиторів ХХ століття. Розглядається явище художньої цілісності в камерно-вокальній музиці у широкому дискурсивному колі філософських та мистецтвознавчих досліджень. Досліджено, що художня цілісність обумовлює здатність твору концентровано відобразити у своїй художньо-композиційній формі та внутрішній структурі закономірності існування й розвитку мистецтва у цілому.

Проблема художньої цілісності органічно входить до кола філософсько-естетичних та образно-семантичних характеристик камерно-вокального мистецтва. В світлі вивчення проблеми художньої цілісності слід зазначити, що наукове осмислення даного явища є достатньо новим, перші роботи у цій галузі з'являються наприкінці ХІХ століття. Теоретиками в галузі наукового розуміння художньої цілісності та принципів створення художньої форми були О. Потебня, який обґрунтував три основні аспекти цілісності твору мистецтва (зовнішня форма, внутрішня форма, зміст); М. Бахтін, який представляв художню цілісність як повноту космічного й людського універсуму та обґрунтував поняття змістовної форми; М. Гіршман, який пов'язує поняття художньої цілісності

з концепцією органічності й надорганічності художнього твору в його протилежності як механізмам, конструкціям, так й природним організмам.

Художня цілісність обумовлює здатність твору концентровано відображати у своїй художньо-композиційній формі та внутрішній структурі закономірності існування й розвитку мистецтва у цілому. Тому виявлення параметрів художньої цілісності у камерно-вокальному мистецтві формує комплекс складних й відповідальних творчих завдань, що обумовлені подвійними жанрово-естетичними передумовами даного виду мистецтва, які актуалізують знаходження нових принципів його дослідження та шляхів художньо-сміслового розуміння.

Простежується взаємодія та взаємообумовленість музичного та вербального рівнів у камерно-вокальній музиці як фактор художньої цілісності, ґрунтуючись на чому виявляються передумови та шляхи вивчення явища художнього образу у музичному мистецтві. Виявляються оновлені підходи до вивчення явища художнього образу. у його взаємообумовленості з проблемами художньої та музичної творчості.

Явище художнього образу є необхідною умовою існування музичного мистецтва, чинником об'єктивності результатів художньої творчості та фактором забезпечення музиці ролі і місця в багаторівневій системі культурних надбань. Художній образ в музичному творі може слугувати критерієм художньої істинності та професійної майстерності митця, що наділяє дану категорію рисами універсальності.

Об'єктом дослідження є камерно-вокальна творчість композиторів ХХ століття – Д. Шостаковича, А. Шнітке, Е. Денісова у контексті художньо-естетичних тенденцій часу.

Предметом дослідження є явище художньої цілісності у камерно-вокальній музиці композиторів ХХ століття.

Вивчення параметрів художньої цілісності у камерно-вокальній творчості дозволяє встановити, що цілісність висловлювання, перш за все,

передбачає в ньому наявність певного образу світу та смислового поля. Категорія «цілісності» відображує, з одного боку, самодостатність та автономність об'єктів вивчення, з іншого – їх інтегративність та комунікативність. Осмислення проблеми художньої цілісності привело до розгляду й тлумаченню особистості як носія культурних цінностей та як ініціатора процесу творчості. Був зроблений висновок про те, що цілісність є онтологічним феноменом та об'єднує принципи створення й подальшої інтерпретації художньої форми. Основою систематизації аспектів художньої цілісності в мистецтві у цілому та у камерно-вокальній творчості, зокрема, стає співставлення художньої форми та художнього змісту.

Явище художнього образу є необхідною умовою існування музичного мистецтва, чинником об'єктивності результатів художньої творчості та фактором забезпечення музиці ролі і місця в багаторівневій системі культурних надбань. Художній образ в музичному творі може слугувати критерієм художньої істинності та професійної майстерності митця, що наділяє дану категорію рисами універсальності. Художній образ визначає баланс та гармонічне сполучення в художньому творі між формою вираження та сутністю, між головною ідеєю окремого твору й цілісним художнім явищем, між художньою свободою митця та межами, які обумовлені самим існування певного типу культури (жанр, стиль, культурна традиція).

Семантичний потенціал музичного й вербального рівнів у камерно-вокальній музиці, з одного боку, пов'язаний з особливостями художньої мови кожного з них, з іншого – вибудовує власні умови існування, характерні для камерно-вокальної галузі музичного мистецтва. Для музичної мови притаманна полісемантичність, що обумовлена співіснуванням тембральних, динамічних, інтонаційних, метро-ритмічних рівнів організації музичної тканини.

Показовою відмінною рисою камерно-вокальних опусів Д. Шостаковича є їх циклічна, а у ряді випадків сюїтна, композиція. Вона являє собою складну систему, засновану на паритеті кількох різнофункціональних, різножанрових частин, спаяних єдністю музично-драматургічного задуму, що, у свою чергу, визначає високий рівень її системної організації та вимагає багатоаспектного розкриття художньої ідеї й стилістики твору. Творчість Д. Шостаковича відрізняється багатожанровістю та значним стилістичним радіусом, масштабністю концепцій та глибиною змісту, але камерно-вокальним творам все ж належить особливе місце. Саме у камерно-вокальній творчості композитор реалізував своє прагнення до художнього синтезу через діалогічну взаємодію зі словом. Звернення автора до літературних першоджерел різних історичних епох і національних культур, широке охоплення тем та образів, мовної індивідуальності й стильової контрастності стало для нього моментом духовного одкровення, оригінальним способом втілення творчих задумів, пов'язаних з прагненням до смислового контрапункту та формування складних багаторівневих підтекстів.

У творчості А. Шнітке камерно-вокальні твори займають значне місце, відкриваючи особливу грань його індивідуально-авторського стилю, націленого на тонке відчуття та переживання композитором поетичного слова. Якщо в початкові періоди творчого шляху композитор нерідко звертався до одиничних текстів, то з плином часу провідного значення набуває тенденція циклізації й укрупнення циклічної побудови. У камерно-вокальних циклах найбільш рельєфно виражена авторська позиція відносно словесно-поетичного і музичного рівнів, з явним пріоритетом першого, що знайшло своє відображення в увазі до жанрової форми «вірш з музикою».

Пріоритетність поетичного слова у «віршах з музикою» можна виявити вже в першому зверненні до даної жанрової форми – у циклі «Три

вірші Марини Цвєтаєвої», в якому композитор відходить від домінуючого на той період його творчості додекафонного методу композиції в зв'язку з несумісністю його з поетичною текстовою тканиною. У своєму ставленні до поетичного слова він багато в чому успадковує традиції представників «могутньої купки», які бачили одним з найбільш важливих своїх завдань переведення поетичної метричної організації у змінний метр. Ще одним дуже важливим аспектом своєрідності жанрової форми «віршу з музикою» у творчості А. Шнітке стає буквальне озвучування всіх образних характеристик, різних емоційних станів і сюжетних поворотів, яке знаходять своє відображення як у формоутворенні, так і в інтонаційній будові вокальної та інструментальної складових твору.

У своїй творчості Е. Денісов спирається, з одного боку, на традиційну для вокально-інструментальних жанрів структурно-композиційну й образну основи, з іншого – знаходить шляхи суттєвого оновлення трактування як загальної жанрової основи, так і музично-мовних параметрів. За свідченням самого композитора, в більшості випадків джерелом натхнення і відправною точкою музичної творчості залишається літературне першоджерело.

Відзначимо, що тяжіння Е. Денісова до вокальних жанрів є стійкою рисою його авторського стилю, що знаходить своє втілення в принципах мелодизму камерно-вокальних циклів, а також має суттєвий вплив на композиційні прийоми та стилістичні рішення, у тому числі впливає на загальну побудову серій, у яких в якості конструктивної основи та окремих музично-інтонаційних комплексів композитор обирає опору на терцовість, поступеневий рух та виразне мелодійне звучання, що не є характерним для побудови серії.

Таким чином, однією з основних якостей композиторської творчості у ХХ столітті стає можливість втілення свободи волі у своїй музиці, що має для Е. Денісова надзвичайне значення. Наділяючи художні образи

своїх камерно-вокальних творів символічним сенсом, алюзивними натяками та закодованими посиланнями, композитор міг ставити й вирішувати багато сміливих творчих завдань. Нерідко представлена ним тема розбитих ілюзій та розчарування у коханні може трактуватися набагато складніше, натякаючи на присутність прихованих рівнів та смислової поліфонії. Цей метод застосування прихованого смислу через метод символізації стає характерним прийомом та ознакою стилю композитора.

Ключові слова: художня цілісність, художня форма, художній образ, камерно-вокальна творчість, циклічність, музична мова, поетичне слово, музичне інтонування.

ANNOTATION

Do Xiaoshuang. The phenomenon of artistic integrity in chamber and vocal work (based on the works of D. Shostakovich, A. Schnittke, E. Denisov). - Qualifying scientific work with the manuscript copyright.

Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (PhD) by specialty 17.00.03 – Musical art. – Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2020.

The dissertation is devoted to consideration of chamber and vocal work of composers of the XX century - D. Shostakovich, A. Schnittke, E. Denisov in the context of artistic and aesthetic tendencies of time. The phenomenon of artistic integrity in chamber and vocal music of composers of the XX century is studied. The phenomenon of artistic integrity in chamber and vocal music in a wide discursive circle of philosophical and art studies is considered. It is investigated that artistic integrity determines the ability of a work to concentrate in its artistic and compositional form and internal structure of the laws of existence and development of art in general.

The problem of artistic integrity is organically included in the range of philosophical-aesthetic and figurative-semantic characteristics of chamber and vocal art. In the light of the study of the problem of artistic integrity, it should be noted that the scientific understanding of this phenomenon is quite new, the first works in this field appear in the late XIX century. Theorists in the field of scientific understanding of artistic integrity and the principles of creating art forms were O. Potebnya, who substantiated three main aspects of the integrity of an art work (external form, internal form, content); M. Bakhtin, who represented artistic integrity as the completeness of the cosmic and human universe and substantiated the concept of meaningful form; M. Hirschman, who connects the concept of artistic integrity with the concept of organicity and superorganism of an art work in its opposite as mechanisms, structures and natural organisms.

Artistic integrity determines the ability of the work to concentrate in its artistic and compositional form and internal structure of the laws of existence and development of art in general. Therefore, identifying the parameters of artistic integrity in chamber and vocal art forms a set of complex and responsible creative tasks, due to the double genre and aesthetic prerequisites of this art, which actualize finding new principles of its research and ways of artistic and semantic understanding.

The interaction and interdependence of musical and verbal levels in chamber and vocal music as a factor of artistic integrity is traced, based on which the preconditions and ways of studying the phenomenon of artistic image in musical art are revealed. Updated approaches to the study of the phenomenon of artistic image are revealed in its interdependence with the problems of artistic and musical work.

The phenomenon of artistic image is a necessary condition for the existence of musical art, a factor in the objectivity of the results of artistic work and a factor in providing music with a role and place in a multilevel system of cultural heritage. The artistic image in a musical work can serve as a criterion of

artistic truth and professional skill of the artist, which gives this category the features of universality.

The object of research is the chamber and vocal work of composers of the XX century - D. Shostakovich, A. Schnittke, E. Denisov in the context of artistic and aesthetic trends of the time.

The subject of research is the phenomenon of artistic integrity in the chamber and vocal music of composers of the XX century.

The study of the parameters of artistic integrity in chamber and vocal work allows us to establish that the integrity of expression, above all, implies the presence of a certain image of the world and the semantic field. The category of “integrity” reflects, on the one hand, the self-sufficiency and autonomy of the objects of study, on the other - their integrativeness and communicativeness. Understanding the problem of artistic integrity has led to the consideration and interpretation of the individual as a carrier of cultural values and as the initiator of the creative process. It was concluded that integrity is an ontological phenomenon and combines the principles of creation and further interpretation of the art form. The basis for the systematization of aspects of artistic integrity in art in general and in chamber and vocal art, in particular, is the comparison of art form and artistic content.

The phenomenon of artistic image is a necessary condition for the existence of musical art, a factor in the objectivity of the results of artistic work and a factor in providing music with a role and place in a multilevel system of cultural heritage. The artistic image in a musical composition can serve as a criterion of artistic truth and professional skill of the artist, which gives this category the features of universality. Artistic image determines the balance and harmonious combination in an art work between the form of expression and essence, between the main idea of a work and the whole artistic phenomenon, between the artist's artistic freedom and the boundaries that determine the existence of a particular type of culture (genre, style, cultural tradition).

The semantic potential of musical and verbal levels in chamber and vocal music, on the one hand, is connected with the peculiarities of the artistic language of each of them, on the other hand, it builds its own conditions of existence characteristic of the chamber and vocal branch of musical art. Musical language is characterized by polysemanticism, which is due to the coexistence of timbre, dynamic, intonation, metro-rhythmic levels of organization of musical tissue.

An indicative distinctive feature of D. Shostakovich's chamber and vocal opuses is their cyclic, and in some cases suite, composition. It is a complex system based on the parity of several multifunctional, multi-genre parts, united by the unity of musical and dramatic design, which, in turn, determines the high level of its systemic organization and requires multifaceted disclosure of artistic idea and style. D. Shostakovich's work is multi-genre and has a significant stylistic radius, scale of concepts and depth of content, but chamber and vocal compositions still have a special place. It was in chamber and vocal work that the composer realized his desire for artistic synthesis through dialogical interaction with the word. The author's appeal to literary sources of different historical epochs and national cultures, wide coverage of themes and images, linguistic individuality and stylistic contrast became for him a moment of spiritual revelation, an original way of embodying creative ideas related to the desire for semantic counterpoint and complex multilevel subtexts.

In A. Schnittke's work chamber and vocal compositions occupy a significant place, revealing a special facet of his individual authorial style, aimed at the subtle feeling and experience of the composer's poetic word. If in the initial periods of the creative path the composer often turned to individual texts, then over time the tendency of cyclization and consolidation of cyclic construction acquires leading importance. In the chamber and vocal cycles the author's position concerning the verbal-poetic and musical levels is most

emphatically expressed, with a clear priority of the first, which was reflected in the genre form “poem with music”.

The priority of the poetic word in “poems with music” can be found in the first appeal to this genre form - in the cycle “Three poems by Marina Tsvetaeva”, in which the composer departs from the dodecaphonic method of composition that is dominant at that time due to its incompatibility with poetic text fabric. In his attitude to the poetic word, he largely inherits the traditions of the “mighty handful”, who saw one of their most important tasks as the translation of the poetic metric organization into a variable meter. Another very important aspect of the originality of the genre form of “poem with music” in the work of A. Schnittke is the literal sounding of all figurative characteristics, different emotional states and plot twists, which is reflected in the formation and intonation of vocal and instrumental components of the composition.

In his work, E. Denisov relies, on the one hand, on the traditional for vocal and instrumental genres structural-compositional and figurative basis, on the other - he finds ways to significantly update the interpretation of both the general genre basis and musical and linguistic parameters. According to the composer himself, in most cases the source of inspiration and the starting point of musical work is the literary source.

It should be noted that the attraction of E. Denisov to vocal genres is a stable feature of his authorial style, which is embodied in the principles of melody of chamber and vocal cycles, and also has a significant impact on compositional techniques and stylistic decisions, including influencing the overall construction of series, in which as a constructive basis and separate musical and intonation complexes the composer chooses a support on thirdness, gradual movement and expressive melodic sounding which is not characteristic for construction of a series.

Thus, one of the main qualities of composition in the XX century is the ability to embody freedom of will in the music, which is extremely important for

E. Denisov. By endowing the artistic images of his chamber and vocal compositions with symbolic meaning, allusive hints and coded references, the composer could set and solve many bold creative tasks. Often his theme of shattered illusions and frustration in love can be interpreted much more complicated, alluding to the presence of hidden levels and semantic polyphony. This method of applying the hidden meaning through the method of symbolization becomes a characteristic technique and a sign of the composer's style.

Key words: artistic integrity, art form, artistic image, chamber and vocal work, cyclicity, musical language, poetic word, musical intonation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Ду Сяошуан. Проблема художнього синтезу у камерно-вокальних циклах Д. Шостаковича. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 239–249
2. Do Xiaoshuang. Traditional and innovative in the interpretation of vocal and instrumental genres in the work of E. Denisov. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27, кн. 2. С. 183–192.
3. Ду Сяошуан. Стилиевые параметры и семантические свойства жанровой формы «стихотворение с музыкой» в творчестве А. Шнитке. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип 28, кн.1. С. 117–127.
4. Ду Сяошуан. Поетика трагічного як художня домінанта камерно-вокальних циклів Д. Шостаковича. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 29, кн.1. С. 169–178.

ЗМІСТ:

АНОТАЦІЇ	2
ВСТУП.....	15

РОЗДІЛ 1. ЯВИЩЕ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ ЯК ПРОБЛЕМНИЙ НАПРЯМ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

1.1. Проблема художньої цілісності у гуманітарних та мистецтвознавчих дослідженнях.....	22
1.2. Передумови дослідження явища художнього образу у музичному мистецтві.....	40
1.3. Взаємозв'язок музичного та вербального рівнів у камерно-вокальній музиці як фактор художньої цілісності	60
Висновки до Розділу 1.....	85

РОЗДІЛ 2. ПАРАМЕТРИ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ Д. ШОСТАКОВИЧА, А. ШНІТКЕ ТА Е. ДЕНІСОВА

2.1. Явище художнього синтезу у камерно-вокальних циклах Д. Шостаковича.....	88
2.2. Особливості втілення жанрової форми «вірш з музикою» у творчості А. Шнітке: від художньої образності до принципів циклізації.....	116
2.3. Традиційне й новаторське в трактуванні камерно-вокальних жанрів у творчості Е. Денісова.....	142

Висновки до Розділу 2.....	168
ВИСНОВКИ.....	171

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Протягом багатьох століть камерно-вокальна творчість накопичила колосальну інформацію, узагальнивши з одного боку історичний шлях розвитку вокального мистецтва у цілому, з іншого – відкриває можливості для нових художніх пошуків композиторів сучасності. Тому камерно-вокальна творчість як унікальна жанрова галузь музичного мистецтва й виконавської традиції має певну специфіку, яка полягає в тому, що їх художні закономірності формуються на перетині декількох мистецтв, розкривають природу взаємодії музики і поезії. Камерно-вокальна творчість яскраво реалізує комунікативні властивості музичного жанру як композиційну єдність композитора та автора поетичного тексту, а тому проблема художньої цілісності стає надзвичайно актуальною у даній сфері творчості.

Проблема художньої цілісності органічно входить до кола філософсько-естетичних та образно-семантичних характеристик камерно-вокального мистецтва. В світлі вивчення проблеми художньої цілісності слід зазначити, що наукове осмислення даного явища є достатньо новим, перші роботи у цій галузі з'являються наприкінці ХІХ століття. Теоретиками в галузі наукового розуміння художньої цілісності та принципів створення художньої форми були О. Потебня, який обґрунтував три основні аспекти цілісності твору мистецтва (зовнішня форма, внутрішня форма, зміст); М. Бахтін, який представляв художню цілісність як повноту космічного й людського універсуму та обґрунтував поняття змістовної форми; М. Гіршман, який пов'язує поняття художньої цілісності з концепцією органічності й надорганічності художнього твору в його протилежності як механізмам, конструкціям, так й природним організмам.

Художня цілісність обумовлює здатність твору концентровано відобразити у своїй художньо-композиційній формі та внутрішній структурі закономірності існування й розвитку мистецтва у цілому. Тому виявлення параметрів художньої цілісності у камерно-вокальному мистецтві формує комплекс складних й відповідальних творчих завдань, що обумовлені подвійними жанрово-естетичними передумовами даного виду мистецтва, які актуалізують знаходження нових принципів його дослідження та шляхів художньо-сміслового розуміння.

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 № 10 – «Теорія жанру в музикознавстві та її методичні інтенції в сучасному науковому знанні».

Мета роботи – визначити фактори та параметри художньої цілісності у камерно-вокальній творчості композиторів ХХ століття (Д. Шостаковича, А. Шнітке, Е. Денісова).

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

- розглянути явище художньої цілісності як проблемний напрям сучасного музикознавства;
- дослідити проблему художньої цілісності у гуманітарних та мистецтвознавчих дослідженнях;
- проаналізувати передумови дослідження явища художнього образу у музичному мистецтві;
- розглянути взаємозв'язок музичного та вербального рівнів у камерно-вокальній музиці як фактор художньої цілісності;
- вивчити принципи взаємодії словесного й музичного рівнів у жанровій формі «вірш із музикою», що дозволяє поглиблювати уяви про її

структурно-композиційні особливості й виявляти шляхи формування її семантичних властивостей;

- проаналізувати явище художнього синтезу у камерно-вокальних циклах Д. Шостаковича;

- простежити особливості втілення жанрової форми «вірш з музикою» у творчості А. Шнітке: від художньої образності до принципів циклізації;

- визначити традиційне й новаторське в трактуванні камерно-вокальних жанрів у творчості Е. Денісова.

Об'єктом дослідження є камерно-вокальна творчість композиторів ХХ століття – Д. Шостаковича, А. Шнітке, Е. Денісова у контексті художньо-естетичних тенденцій часу.

Предметом дослідження є явище художньої цілісності у камерно-вокальній музиці композиторів ХХ століття.

Хронологічні межі дослідження охоплюють ХХ століття, від передумов формування індивідуального стилю Д. Шостаковича до художніх настанов представників композиторів-«шістдесятників» А. Шнітке та Е. Денісова.

Матеріалом дослідження стали камерно-вокальні твори Д. Шостаковича, А. Шнітке, Е. Денісова.

Методологічна основа роботи обумовлена жанровим, естетичним, холістичним, текстологічним, семантичним та музикознавчим аналітичним підходами, які утворюють єдину методологічну основу дослідження відповідно до завдань музикознавчого аналізу параметрів художньої цілісності у камерно-вокальній музиці.

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

Першу групу складають праці, присвячені теоретичним аспектам та визначенню філософських, естетичних, загальногуманітарних та музикознавчих концепцій явища художньої цілісності та художнього образу (С. Аверинцев, М. Арановський, М. Бахтін, В. Бичков, Л. Бергер, Г. Гачев, М. Гіршман, С. Гутова, М. Каган, І. Кант, Б. Корман, О. Лосєв, Ю. Лотман, Х. Ортега-и-Гассет, О. Потебня, о. Павло Флоренський, Н. Римарь, В. Топоров, О. Самойленко, Ю. Солонін, М. Уваров, Е. Фромм, М. Храмченко, Ф. Шеллінг, деяк. ін.);

Другу групу визначають праці, присвячені розгляду вербальної та музичної семантики у музиці, а також роботи, в яких вивчаються історичні та структурно-композиційні 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. Єрємєєв, Р. Інгарден, Ю. Кремлев, О. Лісова, Ю. Лотман, Д. Ліхачов, О. Лосєв, Л. Мазель, Є. Назайкінський, К. Руч'євська, К. Сімакова, А. Сохор, Б. Теплов О. Філатової, 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 Д. Шостаковича, А. Шнітке, Е. Денісова (Л. Акопян, М. Арановський, Б. Асаф'єв, В. Бобровський, Д. Галкіна, О. Демченко, Е. Денісов, О. Долинська, О. Дурандіна, В. Задерацький, В. Жаркова, Д. Житомирський, Л. Ковнацька, Т. Лева, О. Лісова, К. Мейєр, Є. Назайкінський, Л. Повзун, К. Руч'євська, О. Самойленко, О. Ханнанова, С. Хєнтова, Ю. Холопов, В. Холопова, Н. Харандюк, А. Хуторська, О. Філатова, П. Цветкова, Т. Чередніченко, Є. Чигарьова, Л. Шаповалова, А. Шнітке, Д. Шульгін, деяк. ін.).

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Вперше:

- розглядається явище художньої цілісності в камерно-вокальній музиці у широкому дискурсивному колі філософських та мистецтвознавчих досліджень;
- досліджується взаємодія та взаємообумовленість музичного та вербального рівнів у камерно-вокальній музиці як фактор художньої цілісності;
- виявляються передумови та шляхи вивчення явища художнього образу у музичному мистецтві;
- розроблено підхід до розгляду камерно-вокальних творів Д. Шостаковича, А. Шнітке, Е. Денісова з позиції виявлення в них параметрів та чинників художньої цілісності;

Одержали подальший розвиток:

- поняття «художнього образу» у його взаємообумовленості з проблемами художньої та музичної творчості;
- музикознавчий поняттєвий апарат, пов'язаний з явищем художньої цілісності, художнього образу, музичної та вербальної семантики;
- вивчення діалогічної взаємодії словесного й музичного рівнів у жанровій формі «вірш із музикою», що дозволяє поглиблювати уявлення про її структурно-композиційні особливості.

Уточнене:

- поняття художнього образу, «віршу з музикою»;
- визначення взаємозалежності вербальної та музичної семантики камерно-вокального циклу у зв'язку з виявленням параметрів художньої цілісності.

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 виконавській діяльності та сприяти більшій художній досконалості їх інтерпретації, успішній роботі над нами у класі камерного співу. 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 8): 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.

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 208 позицій.

РОЗДІЛ 1. ЯВИЩЕ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ ЯК ПРОБЛЕМНИЙ НАПРЯМ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Підрозділ 1.1. «Проблема художньої цілісності у гуманітарних та мистецтвознавчих дослідженнях».

Серед багатьох наукових напрямів сучасної гуманітарної думки явище художньої цілісності визнається однією з найважливіших та методологічно навантажених філософсько-естетичних характеристик твору в мистецтві нового часу. Привертання уваги та актуалізація цього поняття обумовлене значним світоглядним, соціально-історичним та загальнокультурним переломом, що можна спостерігати у кризові періоди культурного розвитку, які часто співпадають зі зламом століть. Дані процеси яскраво проявилися на межі XVIII–XIX, коли єдність картини світосприйняття та її божественна впорядкованість та осмисленість беруться під сумнів, а закони й канонічні правила риторичної культури втрачають свою актуальність й затребуваність, а тому сприймаються як мертві схеми. Як вказує М. Гіршман, якщо раніше рух від цілого до його частин спирався на тверді та безперечні уявлення про єдність світу, то після проходження кризових періодів єдність стає найгострішою проблемою [31].

Одним з характерних та типових проявів подвійної побудови світу, що стають помітнішими у епохальні періоди зламу, є відчуття внутрішнього протистояння ідеальної гармонії світового цілого і реальної роздробленості дійсності, безлічі складових її різних цілих: предметів і видів, змістів і форм. Тому саме тут можуть прояснитися головні передумови та змістовні підстави, які дають можливість визначати

сутність музичного твору як художньої цілісності. На цьому ґрунтується поняття “художня цілісність” як вираз ідеальної єдності буття світу і особистості в художній реальності твору.

Питання про твір у мистецтві (у тому числі музичному) як особливе художнє ціле займає одне з центральних місць у естетиці, та чим більш проблематичним за змістом стає в ці роки життєве ціле у площині буття, тим актуальнішим виявляється розуміння художньої цілісності. Як вказує Д. Веневітінов у онтології естетичної думки «Російські естетичні трактати першої третини ХІХ ст.», – «закони частин не визначаються самі собою, коли ціле направлено до певної мети», що є вираженням загально-романтичного акценту на творчість цілого, яке передує частинам й визначає їх [142, с.192].

Обговорюючи питання цілого та цілісності в мистецтві, прагнучи з’ясувати джерело цього цілого, багато дослідників пропонували свої розвідки у цієї галузі. Серед теоретичних концепцій у даному напрямку можна привести висловлювання І. Кронеберга, який, спираючись на досвід німецького й російського романтизму, писав, що «кожен твір мистецтва походить від однієї ідеї, подібно величного древу, що виростає з одного насіння ... Розгляд поетичного доробку буває ідеальним, коли ми намагаємося досягнути поетичний дух в його цілості. Бо оскільки поезія зображує внутрішній світ людини в його цілості, то різні явища його повинні мати між собою зв’язок, і твори поета у ставленні до нього такі ж самі, як планети в ставленні до сонця» [142, с. 291-292].

Далі автор продовжує роздуми про творіння мистецтва та вказує, що воно перш за все бере своє начало у душі, а тому є протилежним за своєю сутністю «органічному творінню» в природі: «У творіннях природи початок, поступовий розвиток, і кінець, і повне буття оних є непомітний для нас момент кульмінації їх життя; в творіннях мистецтва немає ні

початку, ні змінного розвитку, ні кінця, а тільки повне буття у всьому його блиску» [142, с. 295].

Для тлумачення художнього твору та розуміння його цілісності потрібно враховувати два параметри: по-перше, відповідним та адекватним за смисловим та змістовним наповненням «творінню мистецтва» може бути тільки «повне буття», по-друге, відтворити та повноцінно передати це «повне буття» може тільки «створюючий ідею поетичний дух» [31, с. 20].

Говорячи про повноту буття, М. Гіршман вказує на початкову єдність всіх буттєвих змістів, які мають здатність до саморозвитку та відокремлення у комплексі з їх глибинною неподільністю. Поняття «цілісність» відображає також інтегративність, самодостатність та автономність об'єктів, а також виражає притаманну їм внутрішню активність. Таким чином, дане поняття характеризує системну впорядкованість об'єкта у комплексі з його якісною своєрідністю, що обумовлена внутрішніми закономірностями існування.

«Цілісність» і «ціле» – співвідносні, але не тотожні поняття, що мають різний зміст, різне тлумачення та належать різним планам буття. «Цілісність» розуміється як явище, що поєднує та внутрішньо пов'язує відособлені та відокремлені «цілі» одиниці; «ціле» – те що являє собою, в собі і через себе породжуюча його «цілісність». Тому «цілісність» та «ціле» можна характеризувати як гранично загальні позначення двох аспектів буття, які взаємно актуалізуються в творах мистецтва. Художня творчість, в цьому сенсі, це і є актуалізація цілісності в формі цілого. Художник, створюючи якесь обмежене в часі і просторі «ціле», прагне відтворити і його позачасову та поза просторову основу – «цілісність», яку у багатьох наукових галузях, у тому числі у літературознавстві та мистецтвознавстві, визначають як «художню».

Проблема цілого та цілісності має широке розповсюдження у наукових роботах філософського та естетичного напрямів. Історичний шлях розгляду проблеми цілісності досить тривалий, та охоплює період від філософів-досократиків до сьогодення, а тому філософське вивчення проблеми цілісності, є «ймовірно, настільки ж старі як сама філософія» [199, с. 10]. Холістична або цілісна установка притаманна роботам філософів-досократиків (наприклад, у Геракліта), а в класичну епоху звернення до концепції холізму можна помітити в філософії Платона (діалог «Парменід»). У Новий час вона отримує подальший розвиток у філософських роботах від Спінози та Лейбніца до праць Канта та Гегеля.

Сама категорія холізму (від грец. *Holos* – цілий) виникає у зв'язку з розробкою в ХХ столітті системної методології і системної парадигми в пізнанні. Дане поняття, на думку Е. Янчука [198], може бути розглянуто на кількох рівнях. По-перше, холізм постає як пізнавальний методологічний принцип, відповідно до якого «ціле більше суми своїх частин». У цій своїй якості холізм «протистоїть редукціонізму, що шукає специфіку цілого в складових його частинах, і зводить ціле до набору деяких первинних елементів» [198, с. 793]. Холістичний метод полягає в пріоритетному розгляді системного цілого з точки зору виникнення при взаємодії його елементів нових якостей або цілісних властивостей, відсутніх у складових систему інгредієнтів. Визначення та вивчення даних властивостей дає можливість розділяти системи за характером взаємодії їх елементів на адитивні (сумативні), в яких ціле дорівнює сумі своїх частин, і емерджентні (цілісні), в яких ціле більше, ніж сума частин, що складають його. До таких систем можна віднести системи з наявністю особливих якостей, наприклад, органічні живі системи, психологічні, художні, соціальні, релігійні, соціокультурні, тощо. Холістичний підхід дає

можливість створювати цілісне уявлення про досліджуваний об'єкт або явище, особливо в їх функціональне призначення [198].

По-друге, холізм також трактується як вчення про цілісність, вперше сформульоване південноафриканським філософом Я. Сматсом в роботі «Холізм і еволюція» [207]. Оригінальність вчення полягає в гіпертрофованій подачі формули «ціле більше своїх частин», аж до виключного пріоритету цілого над його частинами, коли вищим онтологічним ідеалом визнається цілісність досліджуваного об'єкта у всіх його ракурсах – якісному, структурно-організаційному та змістовому. Слід зазначити, що концепція холізму мала помітний вплив на уявлення про «творчу еволюцію» А. Бергсона, «філософію процесу» А. Уайтхеда, феноменологію, гештальтпсихологію, філософію науки [198].

Головною метою своєї роботи «Holism and evolution» Я. Сматс називав дослідження певних пунктів взаємодії між наукою і філософією, яка стає можливою, на його думку, спираючись на досягнення сучасної науки, що демонструє зв'язок неорганічних основ з вищими рівнями духовного буття [207]. Характеризуючи опозицію напрямків у філософії природознавства ХІХ ст., Сматсом наводиться аналогія ліри і її звучання з «Федона» (де розглядаються докази безсмертя душі); підкреслюється однобічність як прихильників матеріалістичного, так і духовного (спіритуалістичного) підходів до теорії еволюції [207, с. 8].

На думку Яна Христіана Сматса, еволюція повинна бути зрозуміла як творчий процес розвитку, епігенезису, в якому матерія, розум та енергія знаходяться у постійному взаємному зв'язку [207, с. 9]. Через такі взаємозалежні стосунки, на думку дослідника, долається протилежність матеріального та духовного, адже вони знаходяться в одному ряду, оскільки фізичні процеси не є механічними, а тому вписуються в його концепцію холізму [207, р. 9]. Ґрунтуючись на даному уявленні, Сматс

пропонує принципово нове, як він пише, поняття матерії (так само як і інших, ключових понять його концепції, («життя» («life»)) та «розум, душа» («mind»)) [207, р. 36]. Різниця між даними феноменами на думку дослідника виявляється лише через різницю в характерних особливостях способу їх дії.

Звернемо увагу, що можливість такого підходу зв'язується Сматсом ні з філософськими міркуваннями про природу матерії як об'єкта думки, але з прийняттям всієї сукупності доступного природничо-наукового знання [207, р. 52]. Автор концепції холізму звертається до робіт давньогрецького мислителя Платона, в яких останній розглядає проблему цілого та цілісності. Грунтуючись на ідеях Платона, Я. Сматс пропонує власну концепцію цілого як унікальної індивідуальної цілісності, що стає метафізичним поглядом, виробленим філософією, який передбачає такі властивості цілого, як абсолютність, вічність, незмінність [207, р. 104]. Платон наводить в «Федоні» як приклад такого роду цілого – душу, з чим, на думку Я. Сматса пов'язане обґрунтування концепції невмирущості душі [207, р. 104]. Але, наведені вище роздуми Я. Сматса свідчать про відмінність у деяких параметрах розуміння холізму Сматсом та концепції метафізики цілісності в роботах Платона.

Проблема цілісності була поставлена в філософській школі Платона в рамках співвідношення єдиного і множинного, де «безмежна безліч окремих речей і (властивостей), що містяться в них неминуче робить також безмежною і безглуздою твою думку...» [137, с. 19]. Мислитель вважав, що для того щоб зробити мислення можливим, множинність потрібно зрозуміти через її долучення до єдиного та через простеження тих відношень, що склалися між ними.

Платон вважає, що для кожної множинності, що позначається одним ім'ям, зазвичай встановлюється лише один певний вид, адже множинність

речей в світі виявляє свою цілісність тільки завдяки та через ідею. Аналогічний ракурс проблеми можна спостерігати у роботах Аристотеля, який вказував, що «якщо нічого не існує окрім одиничних речей, – а таких речей безліч, – то як можливо досягти знання про цю незлічену кількість?» [8, с. 109].

Платон (427 – 347 рр. до н.е.) пропонує та викладає в «Іарменіде» свою теорію ідей (idea – eidos), що представляє собою початковий Образ (першоформу) та містить в собі безліч «проявлених» в бутті речей. Треба зауважити, що у платонівському вченні слова «idea» та «eidos» використовуються як взаємозамінюючі категорії, але у перекладах, у тому числі й на латину, дані категорії буди розведені – idea перетворилася в ідею, а eidos – у форму) [136, с. 409]. Для; доведення своєї правоти Платон використовує аналогію дня, що знаходиться в багатьох місцях одночасно, але, тим не менше, того ж самого дня [136]. Платон розрізняє діяльність ремісника, художника та Бога, котрий «містить» в собі в «нерозгорнутій єдності» все ейдоси буття. Ремісничу ж діяльність Платон розглядає як «темний», непізнаваний процес становлення, що направляється ідеєю, але ідеєю ремісник володіти не може, вона відкривається тільки знавцю, що може піднятися до споглядання чистого буття.

Отже, розглядаючи платонівську теорію, стає очевидним зв'язок між художником та різними формами його творчого прояву та концепцією «ейдосу», що дає можливість застосування платонівських ейдосів до аналізу творчої діяльності і мистецтва у цілому. За Платоном, мета творчості полягає у наближенні обмеженого світу до ідеалу Божества. До такого розуміння він прийшов в кінці життя, стверджуючи, що ідеєю можуть стати тільки у етичній та естетичній площині поняття, а тому гносеологічне поняття «ідея» набуває аксіологічних якостей. Багаторівнева та ієрархічна побудована картина реальності у філософській школі

Платона безпосередньо співвідноситься «з її метафізичними і божественними корінням, знання якої дає свідомість і вищу мету людського існування» [173 с. 5].

Отже, цілісність можна визначити як властивість об'єктів, що завдяки сукупності складових їх елементів можуть організовуватися та об'єднуватися у відповідності до визначених ідей та власних принципів. Наслідком цього процесу стає вибудовування певної форми, адже кожна річ є неподільною по відношенню до самої себе, що й а це означає – бути цілісним, мати форму. Тому матерія може набувати певних ознак тільки за допомогою та завдяки формі. Ідея у концепції Платона та форма у вченні Аристотеля виходять за межі чуттєвого сприйняття та є вираженням цілісності, прилучення до якої робить пізнавання речей можливим. У неоплатонізмі ієрархію буття очолює єдине понад-існуюче, прилучення до якого дає цілісне сприйняття світу.

Філософські уявлення Аристотеля (384 – 322 гг. до н.е.) про художню форму мають безпосередній зв'язок та наслідують багато у чому філософські ідеї Платона. Точкою відліку та вихідною концепцією у вченні Аристотеля виступає потенційне, абстрактне буття, тоді як реально існує лише буття конкретних предметів. Наступне, співвідношення буття та мислення є співвідношенням конкретного оформленого предмету та думки (ідеї) щодо даного предмета [163]. Загальність ідеї буття як прояв його основного закону знаходить своє вираження через безпосереднє та однозначне існування конкретних предметів [33, с. 189].

Як вже зазначалось, теорія ідей (ейдосов) Платона багато у чому співвідноситься та кореспондує з теорією форм Аристотеля. Зокрема, у Аристотель у своїй роботі «Метафізика» критикує концепцію ідей (ейдосов) Платона, але на думку вельми поважних дослідників й вчених (наприклад, О.Ф. Лосєва), критика ця не є завжди переконливою [90, с. 548-554]. Для Аристотеля пізнати річ означає встановити її природу,

сутність, формулу, то що їй притаманно, а тому всяка річ є цілісною реалізацією мети, задуму, оформленою матерією.

В системі уявлень Аристотеля при обговоренні живої «речі», природно, виникає питання про душу, яка відповідно до вчення філософа є формою тіла, що, звичайно не має значення його обрису. Душа у Аристотеля є те, що робить тіло однією річчю з вираженою єдністю мети й характерними ознаками, які ми асоціюємо зі словом «організм». Отже, форма будь-якої речі є її сутністю і первинною субстанцією, а також тим, що надає єдність окремим частинам матерії [8].

За Аристотелем матерія може розумітися як потенційна можливість реалізувати конкретну форму. Відокремити їх в природі одну від одної можна лише теоретично, адже серед видимого світу немає матерії без форми та форми без матерії. Будучи, чимось оформленим, річ може стати «матерією» для нової, більш складної форми; і ця діалектика двох начал закономірна і доцільна. За Аристотелем форма розуміється як творче начало природи, а коли художник створює свій твір, він має перед собою мету, яку можна співвіднести з несвідомою формотворчою спрямованістю організмів. Цей формотворний принцип Аристотель назвав ентелехією, вона проявляється в пориві природи у найвищому прагненні до чистої досконалої форми. Філософ висуває важливу думку про цілісність людини, бо розум, на відміну від усього іншого, не схильний до руйнування і здатний пізнавати верховну форму [8].

Отже, основний закон світобудови слід шукати в співвідношенні чистої Матерії і чистої Форми, що Аристотель розкриває через поняття руху, а тому замінює дефініцію «*idea*» на близьку до нього, але все ж таки значно відмінну категорію «*morfē* – форма». У концепції Аристотеля форма є сутністю предмета, а її буття здійснюється в якомусь субстраті матерії. Підкреслимо, що форма розглядається як рушійний принцип у

прямуванні до свого цілковитого здійснення: вона є і даністю, і упередженістю для свого виду, а також законом її розвитку, що робить річ втіленням своєї ідеї. Незважаючи на те, що форми існують тільки в речах, їм належить самостійне буття, в тому сенсі, що вони є першоосновами речей: форма існує раніше предметів та є головною причиною предметів, поєднує елементи в одне ціле, вносить гармонію і направляє предмет до мети і веде до досконалості. Оскільки ж форма виступає причиною зміни і руху, якому все підлягає в світі, то це дозволяє Аристотелю переконливо пояснити співвідношення між формою і предметом [8].

Уявлення про світ як ціле має першість в історії пізнання, а цілісний підхід та сама категорія цілісності не залишалися константними та отримали багато трансформацій та модифікацій. Сприйняття світу як живої цілісної сутності сприяло формуванню первинного ставлення до нього людини і знайшло своє втілення через систему міфо-релігійного світосприйняття, що у подальшому вплинуло на філософське вчення. Тут воно концептуалізувалося в самих різних аспектах, але, мабуть, головним інтелектуальним підґрунтям, на якому ідея цілісності визрівала, структурно розгортаючи свої уявлення, та згодом жодна філософська школа не залишилася осторонь від проблеми цілісності. Починаючи зі школи Платона, академічної школи, а потім у неоплатонізмі та стоїцизмі дана проблема ставала однією з центральних та найбільш затребуваних.

Значний вплив ідей Платона можна спостерігати протягом всього розвитку філософської думки в її метафізичній та натурфілософській лініях. Дані впливи платонівських ідей у цілому, та стосовно категорії цілісності зокрема, можна простежувати у роботах І. Канта та Г. Лейбніца. І. Кант мислив та позиціонував свою філософську систему як цілісну, органічну єдність, в якій «все є орган, тобто ціле служить кожній частині, і кожна частина – цілому» [48, с. 16]. Саме у цілому та цілісності І. Кант

знаходив головну мету в організації матеріалу. У зв'язку з цим, він вказував, що його дослідження, «раніше порізно спрямовані на всілякі предмети філософії, набули систематичного вигляду й поступово привели мене до ідеї цілого, яка одна тільки й робить можливим судження про цінності й взаємний вплив частин» [цит. по 48, с. 16].

Треба зазначити, що поруч з кантівським трактуванням категорії цілісності, якому він приділив багато уваги, у цілому для німецької філософської вивчення поняття цілого (Ganzheit) займала особливе місце. Наприклад, поняття цілого є також розповсюдженим та розвинутим у філософії Ф. Шеллінга і, зокрема, безпосередньо пов'язане з його вченням про Абсолют. Відповідно до уявлень Ф. Шеллінга, цілісність може визначатися в своїх сутнісних ознаках через наявність в ній Абсолюту. У натурфілософських роботах Ф. Шеллінга трактування та простежування існування природності також пов'язане з виявленням одухотвореною цілісністю, що наповнена потенціями.

Основні положення філософії мистецтва, яке мислитель ставить вище науки, викладені Шеллінгом в «Системі трансцендентального ідеалізму». Як вказує Ф. Шеллінг, закони природи раз і назавжди задані, утворюючи гармонію світобудови, адже існує природа (несвідоме) поруч з якою існує свобода людини (свідоме). За допомогою виключно тих можливостей, що нам пропонує свідомість, пізнання абсолютної істини або осягнення гармонії несвідомої природи є неможливим [186, с. 472].

У «Філософії мистецтва» мислитель стверджує, що творіння генія не є проявом його волі, адже в стані породження свого твору він підпорядковується законам абсолюту, в «абсолютному» міститься основа встановленої гармонії між свідомим і несвідомим. Рефлексивне осягнення цього продукту синтезу природи і свободи можливе лише геніями, а геніальність проявляється лише в мистецтві. Досягнення стану злиття

свідомого та несвідомого у творчості Ф. Шеллінг називає «почуттям нескінченної гармонії», тобто катарсисом [187].

Художник створюючи художню форму, стає «підлеглим деяким силам, що відокремлюють його від всіх інших людей і змушують його висловлювати або зображати те, чого він і сам повністю не осягає, і смисл чого є нескінченним за своєю глибиною» [186, с.475]. У зв'язку з цим положенням у самого філософа виникає питання (яке, до речі, пізніше ставили перед собою російські акмеїсти) – чи можна навчитися мистецтву, і які, пропорції таланту та технічних навичок повинні бути при створенні художнього твору. Ф. Шеллінг дає відповідь на власне запитання – для створення шедеврів мистецтва необхідним є цілий комплекс (і природна геніальність, і майстерність), бо мистецтво є результатом двох різних форм діяльності, а геній стає тим, хто може піднятися над ними.

Досліджуючи художню творчість, Шеллінг виділяє у творах мистецтва чотири їх характерних особливості: по-перше, твір мистецтва є синтезом природи та свободи, а тому є «несвідомою нескінченністю»; по-друге, художня творчість бере своє начало у «почутті нескінченного протиріччя»; по-третє, в творі мистецтва «нескінченне» має бути виражене в «кінцевому»; в четверте, там, де немає краси, там немає і твору мистецтва [187, с. 11-12]. Підсумовуючи вищесказане, Ф. Шеллінг пропонує одне з головних положень своєї філософсько-естетичної концепції: «Універсум, перебуваючи в абсолютному як органічне ціле, так само перебуває в ньому і як художнє ціле, і витвір мистецтва. Музика, словесність, живопис, – все мистецтва, як мистецтво взагалі, мають своє по-собі-буття в абсолютному» [187, с. 11-12].

Отже, ми можемо констатувати наявність незмінного інтересу до цієї категорії, та визначення її як однієї з центральних категорій в певному типі філософствування. Разом з тим треба відзначити, окрім її провідного

значення для філософської думки того часу, зв'язок ідеї цілісності з динамічними потенціями і силами, що стали підставою для побудови філософії життя, філософії духу, філософії смислу та ін., а також вплинули на ідеї органічної цілісності [150, с. 366]. Не випадково існує погляд, що витoki «філософії життя» слід шукати в надрах гегелівської філософії, якої не тільки не чуже поняття органічної, одухотвореної цілісності, а й саме поняття життя розглядається як ідентичне йому.

Більш того, вихід на конкретність Гегель і його послідовники бачили в розумінні дійсності як цілісності життєвого процесу. «Першою ідеєю, яку Гегель виводить як вираз єднання протиріч, є ідея життя ... Гегель осмислив життя як дух» [107, с. 68]. Але у даному контексті дух розуміється як вища цілісність, що породжує життєдіяльні частини.

У ХХ столітті в розумінні проблем художньої цілісності, художньої форми, художнього змісту відбувається суттєві зміни. Філософія Мартіна Гайдеггера займає особливе місце в філософії і культурі ХХ століття, його ідеї мали величезний вплив на розвиток гуманітарного знання у ХХ століття. Він підкреслює у всякому мистецтві поетичне начало, яке може бути пов'язане з цілісністю мистецтва як такого [169]. Німецький історик культури Вільгельм Дільтей уточнює цю думку і характеризує поезію як уявлення і вираз життя: «Вона висловлює зовнішню дійсність життя» [201, с.177].

В. Дільтей в своїх дослідженнях пропонує виявити взаємну обумовленість культури, і життя, розглядаючи форми культури в історичній зміні їх життєвого змісту. У своїх дослідженнях він багато у чому є продовжувачем традицій Ф. Шеллінга та спирається на його трактування символічності культури, не уникаючи разом з тим й впливів з боку робіт І. Канта. Слідуючи кантівського поділу природи та свободи, Дільтей вперше чітко ставить питання про своєрідність методології дослідження обох об'єктів. Історична реальність, згідно Дільтею, є

іраціональний життєвий потік, пропущений через розум і волю людей. Дільтей протиставляє натуру та культуру, природне й гуманітарне знання, сприяючи витісненню наук про природу зі сфери культури, або обґрунтування дегуманізації природознавства [201].

В. Дильтей говорить про цілісність історичної епохи в усій повноті, що виражається в переживанні та втілюється в художній культурі, а проникнення через художнє співпереживання в світоглядний зміст культури є ключем до вивчення історії суспільства. Застосування запропонованого дослідницького методу вчений демонструє на матеріалі дослідження художньої культури Німеччини XVIII – XIX століть, розглядаючи літературні художні форми (жанри) в залежності від вираження, в них історичного життя [201].

Християнство привнесло в дослідження культури й розуміння художніх процесів нові виміри та способи пізнання, такі як аксіологія та онтологія. Ґрунтуючись на поглядах А. Августина, Ф. Аквінського та баг. ін., філософи даного напрямку пропонують нові підходи до вивчення світоустрою, а також тих культурних процесів, які розвиваються у даний період часу. Глибоко вивчається нова система символів, а художник виступає в ролі інтерпретатора Божественної ідеї, а також тієї особистості, що втілює її в матерії. Це – процес реконструкції форм зорового світу в їх співвіднесеності зі світом релігійних цінностей. При цьому люди Середньовіччя, вірили в існування прообразу в свідомості художника, що твір створюється відповідно до нього, не дуже переймаючись тим, як відбувається його матеріальне втілення та оформлення.

Спеціальна увагу з'ясуванню проблеми цілого та цілісності приділив російський філософ О.Ф. Лосєв. Основний корпус його творів пов'язаний з проясненням платонізму як серцевини теоретичного мислення взагалі, і в ньому, в платонізмі, центральною онтологічною константою Лосєв визнає вчення про цілісність. У низці своїх робіт, а саме «Діалектиці міфу»,

«Філософії. Міфології, Культури», О. Лосєв звертається до проблеми цілісності та пропонує власні погляди та роздуми. У «Діалектиці міфу» О. Лосєв вказує, що світ для нього є тією «єдинороздільною цілісністю», тим універсумом, «всі частини якого несуть на собі печатку цієї цілісності, складаючи якийсь організм, а зовсім не механічне з'єднання частин» [88, с. 5].

Головні параметри цієї цілісності можуть досліджуватися у всіх зовнішніх проявах і формах її частин, за допомогою яких знаходить своє вираження енергія сутності. Звідси масштабність та методологічна ґрунтовність наукових інтересів О. Лосєва, який вивчав прояв сутності цілого в його частинах, причому це було вивчення, що базується не на антиномічному протиставленні матерії та духу, а саме на їх єдності, коли ідея одушевляє матерію, а ця остання надає ідеї плоть, упередметнює її.

Розвиваючи думки Платона, О.Ф. Лосєв вказує на властивість цілого ділитися на частини, але при цьому само по собі ціле не є сумою своїх частин, що дозволяє, з одного боку, підкреслити парадоксальність даного явища, з іншого – визначити особливий онтологічний статус цілого, для якого не є властивим ані дробитися, ані передавати свою сутнісність окремо взятій частині. Як вказує філософ, «частини, взяті самі по собі, не мають ніякого відношення ні один до одного, ні до цілого, і тому ніяка їх сума не може утворити цілості даної речі в повному розумінні слова. Однак, за Платоном, необхідно не просто складати частини речі одну з іншого, тобто складати їх механічно, але слід дивитися на нову якість, яке виникає в результаті з'єднання частин і яке робиться зрозумілим тільки в результаті застосування закону єдності і боротьби протилежностей» [90, с. 337].

Для підтвердження своїх думок, О. Лосєв наводить приклад, що взяті самі по собі дошки, метали, цегла, скло, й. т. ін. залишаються самі собою, та ніяке механічне їх об'єднання не створює з них цілого. Водночас,

побудований з них об'єкт є вже така цілісність, що представляється новою якістю в порівнянні з тими частинами і матеріалами, з яких він фактично складається. Тому, «отримавши таку нову цілісність, таку нову якість, ми вже не можемо по-старому розцінювати ці частини або матеріали, з механічного складання яких вийшов будинок» [90, с. 338]. Автор підкреслює, що подібного роду діалектика цілого й частин у Платона максимально матеріалістична та максимально реалістична, а сама категорія цілого набуває величезного гносеологічного смислу, без опори на яку було б дуже складно «оперувати з речами» [90, с. 338].

Тому ціле, у тому числі художнє, є визначальним для своїх складових, але окремо взяту складову, без співвіднесення зі своєю конкретною цілісністю, остаточно визначити не можна. Разом з тим, поділення на частини обумовлює загальне розуміння цілого як такого, що має внутрішню структуру, тобто ціле визначає свої частини, частина ж поза явним співвідношенням зі своєю конкретною цілісністю визначитися не може. Протиріччя подільності й неподільності цілого може зніматися у синтезі, де ціле виступає як певний організм (О. Лосєв), в якому формується особливий тип зв'язку й принцип поєднання частин, що дає нову якість. Ціле як організм означає особливий тип зв'язку та принципи поєднання його частин, що формує нові їх якості. Так, у відповідності до уявлень О. Лосєва, в організмі неможливо заперечувати ні цілісності, абсолютно неподільною на будь-які окремі складові, ні наявності частин, які дійсно несуть на собі це ціле.

Філософ вказує, що «енергія, яка виходить від самого Першоджерела всякої енергії, є, звичайно, неподільна цілісність Смислу. Вона всюди рівно і однаково сяє, не зустрічаючи ніяких для себе перешкод. Цей потік енергій, звичайно, може бути тільки світлом, а не кольором» [88, с. 391].

Але у будь-якому разі проблема вивчення художньої форми призводить до дослідження цілісності як її суті. Отже, художня цілісність, за О. Лосєвим, є результатом творчого подолання антиномічності й недосконалості буття, а мистецтво спрямоване на перетворення людської реальності та створює свої структури на протигагу «спотвореному буттю».

Категорія «художньої цілісності» може виступати фундаментом обґрунтування й розкриття ролі художнього твору будь якої направленості (музичного, літературного, тощо) як подвійного процесу втілення зображуваної дійсності в художній текст й перетворення тексту через втілення художнього світу в унікальну форму існування.

Як вказує М. Гіршман [31], для дослідницької конкретизації та виявлення внутрішніх процесів, що відбувається у світлі концепції художньої цілісності, стають можливими такі важливі характеристики художнього твору як:

1) подвійна єдність творчих процесів, що ведуть до побудови художньої цілісності в кожному значимому елементі та завершення формування художнього цілого в створеному творі;

2) художня незавершеність окремих елементів твору, які набуваються своєї значущості лише у остаточно сформованому художньому тексті;

3) відсутність заданої ієрархічності відносин елемента і цілого.

Художня цілісність виступає не як організуючий принцип, що нав'язує елементам твору певну структурно-композиційну заданість та схему їх організації, а як щось властиве цим елементам, точніше, властиве процесу та енергії їх взаємодії. У даному випадку саме взаємодія тут виявляється домінуючим та первинним елементом, що відображує вагомість та первинність спілкування рівноправних та рівно-вагомих цілих. Повнота буття, що відтворюється завдяки художній цілісності, є

тією силою, головним завданням якої є протистояння відсутності індивідуальної свободи з одного боку, з іншого – відокремленому індивіду як єдиної реальності людського існування.

Еволюція категорії «художня цілісність» також є пов'язаним з ідеєю органічності та сверхорганічності художнього твору в його протиставленні як механізмам, конструкцій, так і природним організмам. Цілісність перш за все вказує на можливість художньому твору відтворити та відобразити в своєму внутрішньому житті закономірності існування і подальшого розвитку світу в цілому. Підтвердження даним думкам ми знаходимо у роботах О. Потебні, котрий що неодноразово писав про те, що єдність і цілісність є найважливішими властивостями підходу, який дозволяє художнику-творцю з своєї особистісної позиції відобразити та відтворити цілий світ явищ.

«Прекрасне призначення поета – за допомогою всебічного обмеження свого матеріалу зробити необмежену і нескінченне дію, за допомогою індивідуального образу задовольнити вимогам ідеї, з однієї точки зору відкрити цілий світ явища ... Справа зовсім не в тому, щоб показати все ... або навіть багато, а в тому, щоб привести в такий настрій, при якому ми готові все осягнути поглядом ... Нехай тільки поет змусить нас зосередитися в одному пункті, забути себе заради відомого предмета – і ось, яким би не був предмет, перед нами – мир. Тоді все наше єство виявить творчу діяльність, і все, що воно не справить в цьому настрої, повинно відповідати йому самому і мати ту же єдність і цілісність. Але саме ці два поняття ми з'єднуємо в слові світ» [цит. по 139, с. 187].

Отже, цілісність композиційної єдності твору не просто вибудовується з окремих складових, а й перебудовує кожний елемент зсередини, перетворює його, переводить в нову якість, що сприяє формуванню нової художньої єдності. Структурно-композиційні закономірності художнього цілого стають невід'ємною частиною

внутрішньої структури і смислового навантаження кожного окремого елемента, що входить до його складу.

Таким чином, онтологічне, колективне та особистісне принципово не зводяться один до одного, в характер їх взаємин може бути визначений як початкова єдність, що розвивається як глибинна нероздільність та неможливість злитися в одне ціле водночас. Це свідчить про принципову співвіднесеність повноти буття, «повноти космічного та людського універсуму» [14, с. 77–78] і повноти художнього твору, що розкривається як художня цілісність.

Підрозділ 1.2. Передумови дослідження явища художнього образу у музичному мистецтві.

Категорія «художнього образу» є одним з найбільш затребуваних у різних галузях мистецтвознавчої науки, та поєднує в собі два самостійних та надзвичайно важливих елементи. Перший пов'язаний зі змістом та сутнісними ознаками поняття «образу», яке є провідним у різних напрямках наукової думки, а саме – для філософії, естетиці, психології, лінгвістиці, мистецтвознавства, музикознавства, культурології, тощо. Другий визначається смисловими, змістовними та науковими аспектами використання поняття «художній», де визначаються якісні характеристики даної категорії, а також простежується своя дослідницька традиція, що охоплює також значну кількість самостійних наукових способів пізнання. Тому комплексний розгляд даної категорії у її проекції у сферу музичного мистецтва є актуальним та важливим. Серед значної кількості наукових напрямів, в яких протягом всієї їх еволюції відбувалося звернення до проблеми образу, художнього та художнього образу, виділяються філософія, естетика та лінгвістика, в кожній з яких була вибудована своя концепція даних дефініцій та наукових підходів до них.

Витоки вивчення категорії «образу» в західноєвропейській філософії пов'язані з ім'ям Платона та його з діалогом «Держава», а конкретніше – зі знаменитою «Притчею про печеру», де розкривається розуміння явища образу Платоном та виражається ставлення автора до «Я» та навколишньої реальності. Як відомо, у цій притчі людська спільнота зображена алегорично, а люди живуть в ув'язненні в печері невігластва. Мешканці печери можуть бачити тільки тіні на стіні, які відкидають об'єкти зовні, які вони приймають за реальність. І якщо кому-небудь з них вдається вийти з печери назовні, на яскраве сонячне світло і вперше побачити реальні об'єкти, тоді з'являється можливість зрозуміти, що люди в печері обмануті тінями які відкидав на їх стіну реальний світ.

Платонівська теорія образу і знання базується на апріорному існуванні у вічності ідей, архетипів, першообразів. Величезна безліч речей одного виду зводиться до єдиної ідеї, форми, архетипу. Відображення речі в дзеркалі є видимість, а не реальність. Точно так само і безліч речей одного виду в матеріальному світі є лише відображення, тіні архетипу, його ідеї вічності. Матеріальний світ є копією, як відображення ідеї в дзеркалі матеріальності. Образ відповідно до платонівської теорії, є відображенням матеріального світу, копія копії ідеї, яка перебуває у вічності. У діалозі «Держава» Сократ запитує у свого учня: «Живопис – це відтворення примар або дійсності?» І коли учень відповідає: «Примар», він погоджується з ним і робить висновок: «Значить, імітуюче мистецтво далеко від дійсності». Художник стоїть на третьому місці після Бога та ремісника [135, с. 424-425].

Для розкриття сутності категорії «образу» Платон застосує терміни «зображення» та «малювання», як, наприклад, при ліпленні або створенні зовнішньої форми. Образи розглядаються ним як те, що знаходиться за межами душі та порівнює їх з ліками, які можуть служити як на користь, так й наносити шкоду душі. Платон вказує, що образ як ліки може

допомагати зберегти людський досвід для нащадків, не даючи часу знищити його; образ як отрута затуманює наш зір і змушує приймати копію за оригінал. Філософ наголошує, що образ який набуває ознак ідола неминуче стає отрутою. Платон визначає образи як зовнішні похідні матеріального світу, який сам є відбитком ідеального світу. Таким чином, у платонівському вченні образи є копіями копій, а не первинним принципом [135].

Загальний розгляд теорії образу у філософській концепції Аристотеля переміщується зі сфери метафізики в галузь психології. У трактаті «Про душу» він стверджує, що образ знаходиться всередині людини, а джерелом образу є не ідеальний, а матеріальний світ, а тому образи можна тлумачити як психічні посередники між почуттями і розумом, як сполучну ланку між внутрішнім світом свідомості і зовнішнім світом матеріальної реальності. Автор пише, що «уявою є те, завдяки чому у нас виникає, як то кажуть, образ, до того ж образ не в переносному сенсі, то воно є одна з тих здібностей або властивостей, завдяки яким ми розрізняємо, знаходимо істину або помиляємося. А такими є відчуття, думка, пізнання, розум» [9, с. 86].

Описуючи процес виникнення образів Аристотель властивістю первинності наділяє не образ, а певні почуттєві, сенсорні дані, а образ стає їх відображенням, а не джерелом. У багатьох філософських дослідженнях останніх часів, присвячених даній проблематиці, вказується що процес виникнення образу у працях Платона та Аристотеля не розглядається як первинний і автономний. Для обох мислителів виникнення образу є результатом копіювання або повторення. Крім того, і Платон, і Аристотель вважають психічний образ вторинним відображенням якогось більш сутнісного джерела, що знаходиться поза межами людської істоти. Створення образу стає процесом імітації, а не творіння.

Імітаційна теорія виникнення образів продовжує своє існування протягом багатьох століть, проходячи через філософські системи неоплатників Порфирія, Прокла, Плотіна та через всю середньовічну релігійну філософію. Саме ставлення до образу об'єднує онтологію еллінізму і християнське богослов'я. І християнська, і грецька традиції вважали створення образів відтворюючою активністю, відображенням істинного джерела смислу, що знаходиться за межами людського світу.

Найважливішою особливістю середньовічної культури є особлива роль християнського віровчення та християнської церкви загалом. В умовах загального занепаду культури відразу після руйнування Римської імперії тільки церква протягом багатьох століть пропонувала людям струнку систему знань про світ та його устрій, а також залишалася єдиним соціальним інститутом, загальним для всієї Європи. Таким чином, християнство привнесло в культуру нові ціннісно-сміслові орієнтири, породжуючи тим самим протистояння двох філософсько-культурних традицій. Цю проблему неодноразово описував С. С. Аверінцев у різних своїх роботах, у тому числі у статті «Сенс віровчення і форми культури», де він вказує, що «хронотопічна локалізація початку християнства поставила нову віру на кордоні двох традицій: юдейської та еллінської. Перша була релігійною, друга – секулярно-культурною. Для всього Середземномор'я грецька культура стала до цього часу беззастережно і абсолютно культурою взагалі, універсальною за своїм принципом, самосвідомістю та домаганням; її нормам і стандартам добровільно підкорився переможець-Рим. В особі грецької культури і елліністичної цивілізації християнство вперше зустрілося з “автономними” початками культури як такої, цивілізації як такої» [2, с. 104-105].

Ранні християнські мислителі Тертуліан (155–220), Климент Олександрійський (150–213), Лактанцій (250–325) й баг. ін., розуміли, що «язичницьке» мистецтво еллінів засноване на чужорідних для

християнства принципах. У творі мистецтва, на думку християнських мислителів, повинна бути не краса зовнішньої форми, яка тільки відволікає від мети, а внутрішня! витончена краса, що співвідноситься з духовним змістом [105].

Мистецтво доби Середньовіччя поступово починає набувати символічно-алегоричного характеру, а важливу роль в уявленнях про художню творчість починає грати таке поняття як художній образ, який в християнській системі цінностей співвідноситься з Образом Божієм. Як вказує В. Бичков, образ апелював до глибинних підстав людського духу – до «всесвітнього першоджерела» та мав провідне значення у формуванні основ функціонування духовної культури [18, с. 157]. Образ свідчив про з'єднання на сутнісному рівні суб'єкта сприйняття з об'єктом, вираженим в образі, що означало рух людини до Божественної сутності, що й пояснювало трепетне ставлення християнських митців до процесу зображення або музичного втілення кола культових образів, оскільки в ньому здійснювався зв'язок з Богом як з трансцендентним початком сущого. Однак у зв'язку з неоднаковою трактовкою суті прототипу виникає конфліктне протистояння іконоборців та іконошанувальників, що привело к доволі жорстким формам відстоювання позицій кожної з груп.

У християнській догматиці та патристиці є декілька імен, які є однаково важливими і для західного, і для східного типу богослужбової та культурної традиції. Як вказував М. Уваров, «наряд чи можна знайти в світовій літературі скільки-небудь значне... дослідження, в якому були відсутні б посилання на блаженного Августина. І це не просто «данина вічності». Особистість, долю, творчість Августина просто неможливо обійти» [165].

Концепції образу у роботах Августина, Бонавентури і Фоми Аквінського є багато у чому близькими розробкам Платона і Аристотеля. Всі представники середньовічної філософії розглядали образ як копію, яка

вказує на існування за нею початкового джерела – божественного Абсолюту, що є не досяжним людині в силу недосконалості людської природи.

Для Августина (Блаженного) характерною є підкреслена увага до ідеї художнього твору, а чи не для її форми. Ідея існує в розумі творця, а твір матеріально. Причому тільки у Бога ідея творіння відповідає самому творінню, а у земних художників лише в тій чи іншій мірі (залежно від майстерності) наближається до неї. З точки зору Августина, не матеріальний твір мистецтва реально існує, а навпаки, тільки ідея цього твору. Августин не визнає суб'єктивність художника. Те, що існує в душі художника, більш реально, більш наближене до справжньої-реальності, ніж матеріальне втілення душевних образів (ідей) у вигляді якоїсь художньої форми. Краса створеного в матеріальному світі твору мистецтва походить від вищої ідеальної краси і нагадує про неї глядачеві, читачеві й слухачеві.

Так, в основі поняття краси Блаженний Августин бачив категорію порядку (*ordo*), що є розташуванням речей, що мають кожна своє місце: немає нічого впорядкованого, що не було б прекрасним, і «самого загального порядку світ зобов'язаний своєю красою» [1, с. 332]. Таким чином, відповідно до вчення Августина, Бог створив матерію і наділив її різними формами, властивостями і призначеннями, тим самим створивши все суще. Діяння Бога є благо, а значить і все суще також є благо тому що воно існує. Бог є джерелом буття, чистою формою, найвищою красою та джерелом блага. Матерія характеризується через вид, міру, число і порядок, а у світовому порядку кожна річ має своє місце. У цілому, вчення Августина (Блаженного) та його погляд на мистецтво мало величезний вплив на середньовічних мислителів та філософів подальших поколінь [18].

Через неплатників імітаційна теорія образу переходить також у візантійське богослов'я Максима Сповідника, у якого вже можна знайти розвинене вчення про образ і його реальності причасті першообразу («архетипу») по енергіях. Подальшу розробку і більш просте формулювання східнохристиянська теорія образу отримала за часів іконоборства у Іоанна Дамаскіна, а також під час другої хвилі іконоборства у Феодора Студита. У «Першому захисному слові проти тих хто паплюжить святі ікони» Іоанн Дамаскін дає наступне визначення образу: «Образ є подобою, що виражає прототип і, разом з тим, має і деяку у ставленні до нього відмінність». У подальшому мислитель уточнює, що «образ є подібність, і зразок, і відбиток чогось, що показує собою те, що зображується» [54, с. 89].

З часів Іоанна Дамаскіна у християнській філософії домінують уявлення про те, що вище знання відкривається людині не в поняттях та теоретичних розвідках, а в образах та символах, тоді як понятійному ж мисленню є доступною обмежена сфера знання. Саме художні образи, на думку Іоанна Дамаскіна створюють умови для осягнення та пізнання вищого знання. Продовжуючи традиції Аристотеля, Іоанн Дамаскін виокремлює шість різновидів образів. Перший вид – образи природні, тобто ті, що виникли «за своєю природою» (першим «природним» образом невидимого Бога є його Син, а Дух Святий є природний образ Сина) [54]. Другий вид образів – це задум усього універсуму в Бога, тобто, ідеальний прообраз (передзадум Бога) всього світу в його історичному розвитку. Третій – це образ людини, створений Богом «по наслідуванню», в якому розум, слово і дух подібні іпостасям Трійці. Четвертий вид – це символічні та алегоричні образи. П'ятий вид образу – знаки або пророцтва. Шостий вид образу – словесні і зорові, дані людині «через чуттєве споглядання» (наприклад, релігійні зображення і художні образи) [54].

Отже, на основі багатовікової традиції (християнської і неоплатонічної) Іоанн Дамаскін приходив до висновку про існування шести видів образів, які коротко можуть бути представлені в наступному вигляді:

- 1) природні;
- 2) божественний задум;
- 3) людина як образ Бога;
- 4) символічні;
- 5) знакові;
- 6) міметичні.

Із зазначених шести видів перші три відносяться до християнської онтології і співвідносяться детально розробленими теоріям образної структури універсуму (Філона, Климента Олександрійського, Діонісія Ареопагіта, й деяк. ін.). Три останні види мають пряме відношення до теорії знання, бо за їх допомогою здійснюється пізнання світобудови та його першопричини. Частина цих образів, на думку Іоанна Дамаскіна, відображають духовні сутності і самого Бога та «гуманно божественним промислом» передані людині, а решта образи, в тому числі й художні, створюються, людьми для отримання, збереження та передачі знання про прототипи [54].

У добу пізнього Середньовіччя одним з найбільш значних мислителів стає Фома Аквінський, який здійснив значний перегляд існуючих теорій та запропонував зближення філософської концепції Аристотеля з християнською доктриною. Він підкреслював гармонію розуму і віри, розвиваючи таким чином основи природної теології, що заклало основи для поєднання метафізики Аристотеля з філософськими концепціями Платона, у тому числі через категорії та явища есенції та екзистенції (сутності та існування) [29].

У Бога сутність тотожна з існуванням, тоді як сутність усіх створених речей не узгоджується з існуванням, бо вона не впливає з їхньої одиничної суті. Все одиничне є створеним, існує завдяки іншим факторам, таким чином, має характер обумовлений і випадковий. Лише Бог є абсолютним, а тому існує з необхідністю, бо необхідність міститься в його сутності. Якщо Бог є простим буттям, сущим, то створена річ є буттям складним. Наслідуючи традиції філософії Аристотеля, Фома Аквінський залучив до своїх роздумів вчення про «активну форму», що дає життя «пасивній матерії».

Коли Фома Аквінський говорить про форму в зв'язку з явищем «прекрасне», то має на увазі не стільки сутнісну форму, скільки сутність в цілому, організм як конкретний синтез матерії і форми. Вживання терміну «форма» в значенні «сутність» не є у Фоми Аквінського винятковим. «Форму» можна розуміти і в сенсі зовнішніх ознак, як об'ємний контур, обриси (*morphe*), і тоді це тлумачиться як образ, постать (*figura*). «Форма» є сутністю, яка починає існувати, тільки втілюючись в будь-якій матерії і виходячи, таким чином, зі стану абстракції [168].

Отже, на думку Фоми Аквінського, «форма» є змістовною стороною речі, тобто є сутністю, що піддається розумінню і визначенню. Закони досконалості, краси органічної форми Фома Аквінський співвідносить з поняттям «цілісності», яка повинна сприйматися як присутність в органічній єдності всіх складових частин, завдяки взаємодії яких річ визначається як така (в зв'язку з цим він вводить і категорію «потворне») [168]. Це принципи органічної естетики представляють інтерес для розуміння художньої цілісності, незважаючи на те, що по відношенню до мистецтва концепція первинної досконалості Фоми Аквінського дещо обмежена, і її слід розуміти так: твір завершено, якщо воно адекватно ідеї, яка присутня у свідомості свого творця [29].

Твір мистецтва у вченні Фоми Аквінського є присвяченим Богу, тому що творець мистецтва (художник, поет, композитор) сам є творіння Боже, і взагалі, все те що відбувається в мистецтві є результатом прояву волі Божої [168]. Значне місце в уявленнях про специфіку художньої творчості Фоми Аквінського грає традиційне для Середніх століть поняття символу. Художній образ, з його точки зору, не є сутністю мистецтва, адже зміст образу знаходиться не в ньому самому. Художній образ зовні подібний до речей видимої природи, проте, його цінність, як належить мистецтву, полягає у висловленні невимовного, того, що не можна сприйняти органами чуття, тому що цього немає в зовнішній стороні природи, а художній образ в такому тлумаченні і є символом [38].

Отже, Фому Аквінського можна вважати типовим представником символічного розуміння мистецтва західного християнського Середньовіччя. Для Аквінського художня ідея речі, яку належить створити, існує в розумі художника як ідеальний образ, за подобою якого створюється щось. «Арістотелізм» цієї позиції підкреслюється тією обставиною, що мова йде не про ідею субстанціональної форми, форми як чогось відмінного від матерії, подібності платонівської суті.

В епоху Відродження відбувається поглиблення суб'єктивізму в розумінні творчого акту, процесу створення художньої форми та художнього образу, які можна назвати головними факторами художньої цілісності. Зовнішня чуттєва краса, яка приносилася в жертву внутрішній моральній красі в християнському мистецтві, зводиться в культ, адже вона теж починає вважатися створенням Бога. Мислителі Нового часу створюють низку інноваційних естетико-філософських теорій.

У XVII столітті революційний крок в переосмисленні поняття матерії (форми) зробив Р. Декарт, у нього сам образ людини починає втрачати, свою цілісність, «роздвоюючись» на душу і тіло, хоча сама Р. Декарта вимагає обов'язкової єдності форми і змісту, яке він тлумачить

у дусі раціоналістичного світорозуміння. Декарт підпорядковує художню творчість абстрактним вимогам розуму, що знаходить своє вираження через суворе регламентування художніх жанрів. Теоретичні розвідки Ф. Бекона, Р. Декарта, Б. Спінози та ін., які поривають з традиціями богословської науки і культури, закладає методологічні основи сучасного наукового знання.

Німецький ідеалізм кінця XVIII – першої половини XIX століть виокремив наукове осмислення мистецтва як один з найбільш вагомих напрямів філософської думки даного періоду. І. Кант підкреслює неусвідомлений характер художньої творчості, проте вчений дає тільки матеріал, зміст для твору мистецтва, а форма його вимагає «школи». За Ф. Шеллінгом, завдання мистецтва полягає в зображенні істинно суцього, чистої буттєвості, при цьому уяву нічого заново не створює, а лише воз'єднує з прототипом. Геній для Ф. Шеллінга, як і для І. Канта, є обов'язковою умовою створення твору мистецтва, іншою умовою є майстерність, професійність. І тільки гармонія свідомого і несвідомого в творчому акті дозволить появитися справжньому та художньо вагомому твору мистецтва. На думку Г. Гегеля, опора виключно на християнську картину світосприйняття є вже недостатньо актуальною, а тому не може бути представленою мистецтвом в адекватній формі [17].

У 1781 році в трактаті «Критика чистого розуму» І. Кант здійснює «коперніканський» переворот у філософії, що для теорії образу означало наступне твердження: процес формування образу стає невід'ємною умова будь-якого знання. У першому виданні «Критики чистого розуму» він показав, що розум і почуття, два головних поняття будь-якої теорії пізнання, виробляються, а не відтворюються роботою уяви. І. Кант поміщає синтетичні категорії і процес створення образів трансцендентно по відношенню до розуму. Нова підстава, затверджена І. Кантом, знаходиться всередині людського розуму, але є трансцендентною по

відношенню до суб'єкту що пізнає. Всі знання підпорядковані обмеженим можливостям людської суб'єктивності, а уява є незмінною початковою умовою будь-якого знання [63, с. 196]. З часу епістемологічної революції І. Канта філософія перестала розглядати образи як копії або копії копій і надала їм роль творчого початку, джерела смислу і нашого відчуття буття і реальності. Саме виникнення художніх образів породжує нашу свідомість, яка, в свою чергу, проливає світло на наш світ.

Представники неklasичної філософії трактують процес створення художніх форм ґрунтуючись на інших позиціях. Відповідно до уявлень А. Шопенгауера, смислове навантаження цього процесу полягає в здатності суб'єкта досягнути суть світу та відмовитися від бажань. У Шопенгауера культура приписується до сфери належного, призначення якого: піднятися над природно-сущим шляхом придушення всіх природних проявів життя. Ф. Ніцше вважає життя людини трагічним процесом, нескінченного творчого становлення: породження і знищення всіх цінностей культури, що вимагає «надлишку життя» – діонісійського начала в культурі.

Наступна радикальна трансформація теорії образу пов'язана з ім'ям З. Фрейда, який досліджує несвідомі підстави людського розуму за допомогою аналізу психічних образів. Продовжуючи цю лінію, К.-Г. Юнг розглядає образ як первинний феномен, автономну активність душі, здатну як до створення, так і відтворення. Якщо І. Кант називає деякі апіорні структури, необхідні для розуму, такі як час, простір, число і інші, то К.-Г. Юнг вводить поняття архетипу як апіорного в людській психіці [197, с. 76].

В кінці ХХ століття суперечка з приводу ролі образу продовжує розвиватися, але набуває нових обертів. Сучасна філософія переживає зміщення акценту в концепції образу з вивчення людського знання на вивчення мови. Особливе значення для сучасної теорії образів має такий

напрям як гештальт-психологія (від «гештальт» – цілісний образ, структура, форма). Термін «гештальт» означає цілісне об'єднання елементів психічного життя, що не зводиться до суми складових його частин.

На відміну від західного естетико-філософського суб'єктивізму, російська свідомість, навіть в окремих філософських, літературних, мистецтвознавчих концепціях частіше демонструвало домінування концепції цілісності, соборності, общинності і майже літургійності. Оригінальна російська філософія та культура, як підкреслював О.Ф. Лосєв, бере за основу кладе (в-відміну, від. західної філософії і культури) в основу ідею Логоса (Слова), а не ідею ratio. Тому концептуальною основою вітчизняних естетико-філософських побудов були ідеї, почерпнуті з Біблії, і апокрифічних творів, творів патристики і історичних хронік.

Головні парадигматичні настанови системи давньоруського світосприйняття реалізовані в множинності художніх проявів культури та мистецтва, а саме у літописних взірцях, агіографічних записах, культових архітектурних ансамблях, іконопису та богослужбовому співі.

У науковому дослідницькому колі першим дав чітку характеристику художнього твору та художнього образу в українському та російському гуманітарному знанні представник галузі теоретичної поетики Олександр Опанасович Потебня (1835–1891). Він назвав три основні аспекти твору мистецтва, а саме зовнішня форма, внутрішня форма та зміст. В своїй роботі О. Потебня розглядає образ як відтворене уявлення «даність, що сприймається чуттєво» [140, с. 32-35].

Кожна значуща одиниця, в тому числі і слово (поетична конструкція), була для нього маленьким художнім твором. Для нього внутрішня форма слова і образ були творчими моментами мови, за допомогою чого мова мала можливість ускладнюватися та розширювати свої художні можливості. Разом з тим, О. Потебня виходив з того, що зміст

словесно-художнього твору, коли він повністю завершений, розвивається не в самому художнику, а в тих, хто сприймає цей текст. Головною заслугою художника О.Потебня вважав не той «змістовний мінімум», який автор мав на увазі при створенні твору, а той «гнучкий образ», що був здатним «збуджувати найрізноманітніший зміст» [140].

Розробляючи проблему мови та мислення, О.Потебня знайшов аналогію між розвитком мови і створенням художнього образу. «З двох станів думки позначаються в слові з живим і в слові з забутим уявленням, в області більш складного словесного (що відбувається за допомогою слова) мислення, виникає поезія і проза» [140, с. 11].

М. Гіршман підтверджує, що художній твір зумовлює ту «духовну глибину», на якій «можуть і повинні зійтися різні особистості», формують «точку зустрічі зі справжніми і майбутніми читачами», що відкриває «перспективу виявлення і творчого розвитку-глибинного рівня їх особистості» [31]. Автор вказує, що міра глибини тут є водночас і мірою художньої цінності. Єдність світу людської життєдіяльності реально проявляється через свою протилежність – через нескінчене різноманіття різних явищ цього світу: Тим важливіше отримувати від глибин цього різноманіття, що кореняться в ньому єдність та цілісність. Саме такою цілісністю, що сприймається безпосередньо, постає людський світ в образній єдності художнього твору [140]. В даному випадку розглядається як абсолют саме творча ініціатива читача, слухача або глядача, який продовжує несвідомо та свідомо у подальшому розгортати буття художньої форми у часопросторі.

Виникнення нових культурно-історичних умов сприяло перехід від старої художньої форми до форми нового зразка, який повинен був відбуватися в межах одного покоління з метою «художньо виправдати» існування нової форми. Вельми показовим у цьому зв'язку є і висловлювання Б. Ейхенбаума, який вважав, що «створення нових

художніх форм є актом не зображення, а відкриття, тому що форми ці приховано існують в формах попередніх періодів» [195, с. 12]. При цьому в літературі, наприклад, художня цілісність найчастіше виникає як результат творчого подолання недосконалості (антиномій) життя, про що говорить Олексій Федорович Лосєв у своїй роботі «Діалектика художньої форми». Від вважає, що мистецтво, так чи інакше спрямоване до перетворення людської реальності, споруджує свої структури на противагу «спотвореному буттю» [90а, с. 301]. Але в будь-якому випадку проблема вивчення художньої форми призводить до дослідження цілісності як її сутності.

О. Лосєв вивчаючи явище художньої форми, бачить розгадку даного феномена в її прототипі. Він визначає художню форму як «арену гри прототипу з самим собою, коли він енергійно виливається на самого себе, породжуючи тотожність чуттєвості чистого сенсу зі сенсом чистої чуттєвості [90а, с. 111].

Цей висновок перегукується з думками М.С. Кагана про самодостатню природу художньої творчості. Він розглядає художню творчість в пізнавальному аспекті та відмежовує художнє світовідчуття від інших видів, наполягаючи при тому на їх загальній основі. М. Каган визначає ряд функцій художнього образу як засобу освоєння людиною світу. При даному ракурсі вивчення пізнавальний аспект діяльності наділяє художній образ сутнісною властивістю пізнання та робить узагальненим відображенням пізнаваного предмета. Разом з тим, ціннісно-орієнтаційний аспект діяльності вносить в художній образ ставлення до оцінюваного предмету, а перетворюючий аспект проявляється на обох рівнях – матеріально-практичному і духовно-практичному, нарешті, аспект спілкування надає художньому образу інформаційно-знакова властивість [56, с. 245].

Специфікою художнього творчості А.Ф. Лосєв вважає співвідношення факту й сенсу і якість сенсу. Так твір мистецтва можна сприймати як річ, як факт буття, весь сенс якої полягає в його корисності та придатності для виконання своїх функцій; але твір мистецтва, будучи одночасно річчю, художнім фактом своєї форми, являє нам сенс, що перевершує практично багато важать його складових.

У межах нашого дослідження дуже важливими є думки А.Ф. Лосєв, що торкаються музичного мистецтва безпосередньо. Так автор вказує, що «при описі справжнього музичного феномена залишитися на незалежній філософській позиції і в ставленні до вищезгаданої проблеми не-знеособлення музики» [89, с. 207]. Філософ вказує, що люди, які бачать сутність музики в «фізико-фізіолого-психологічних явищах, знеособлюють мистецтво, замінюючи його мертвим і спотвореним трупом без душі і свідомості» [89, с. 207].

Разом з тим, на думку О. Лосєва, дуже легко впасти в пряму протилежність цьому і почати поетично і художньо зображувати в словах сутність окремих музичних творів. Звичайно, це може бути справжнім описом справжнього музичного феномена, вірніше, музичних феноменів; і якщо воно зроблено правильно, тобто якщо художній критик вірно відбив художню суть музичного твору, їм слід дорожити і керуватися [89, с. 207]. Автор наголошує на необхідності пам'ятати, що «феноменологія, хоча вона в даному випадку і говорить про художні образи, сама не складається з художніх образів і не оперує ними. Вона ставить своєю задачею конструкцію живого музичного предмета у свідомості, користуючись при цьому описі і конструюванні виключно абстрактними поняттями, а не художніми образами» [89, с. 207].

Навіть в області естетичної думки, що займається: специфікою творчості в мистецтві, часто, чи внаслідок нерозуміння відмінностей, чи внаслідок свідомого спрощення проблеми, відбувалося ототожнення

естетичного і художнього. Якщо специфіка естетичної діяльності людини в створенні естетичної оцінки світу, що має переважно свідомий характер і вимагає свідомого відсторонення від об'єкта оцінки, то особливістю художнього освоєння світу, що включає в себе і естетичний момент, можна назвати, як справедливо визначає М.С. Каган, синкретичність, недиференційованість свідомості зумовлюють цілісність сприйняття [56].

Саме тому таку важливу роль у художній творчості грають міф та архетип як глибинні компоненти структури свідомості, що належать дораціональному рівню світовідчуття. Науці більш властива дискретність сприйняття світу та аналітичний підхід до сприйняття об'єкта для кращого його розуміння, а також суб'єктно-об'єктний підхід до самого процесу.

Підводячи деякі підсумки історичному розвитку поняття «образу», можна виділити кілька основних позицій:

1) у всіх філософських концепціях образ фігурує як щось співпричетне людському способу існування, пов'язане, перш за все, з освоєнням реальності, як те, що виникає на межі людського та трансцендентному;

2) різноманітні філософські концепції роблять акцент або на трансцендентному змісті образу, або на людському (психологічному), історія західноєвропейської філософії – це історія переходу акценту з трансцендентного змісту в образі на психологічний;

3) жодна з протилежних концепцій не володіє аргументами, здатними повністю нівелювати іншу, але кожна з них виходить з прямо протилежних підстав і робить взаємовиключні висновки.

Логіка розвитку поняття «образ» призводить до його аналізу в поле мистецтва, саме мистецтво розкриває найбільш важливі аспекти цього поняття. Філософсько-естетичне визначення поняття «художній образ», що було розповсюджене у науковій думці в 20-80-х роках ХХ століття, обов'язково підкреслюють важливість двох параметрів даного явища: по-

перше, показовою ознакою даного явища є той факт, що художній образ має бути формою відображення дійсності мистецтвом; по-друге, в якості видових ознак підкреслюється важливість факту перетворення дійсності, яке вчиняє художник, створюючи художній образ.

«Художній образ – форма відображення дійсності мистецтвом, конкретна і, разом з тим, узагальнена картина людського життя, що перетворюється в світлі естетичного ідеалу художника, створена за допомогою творчої фантазії. Його основні функції – пізнавальна, комунікативна, естетична, виховна» [154, с. 241-248].

М. Епштейн визначає художній образ як категорію естетики, що характеризує особливий, притаманний тільки мистецтву спосіб освоєння і перетворення дійсності, і вказує на зв'язок художнього образу і інших ідеальних об'єктів (злитість об'єктивно-пізнавального і суб'єктивно-творчого начал), але на відміну від понять, уявлень, моделей, гіпотез і інших розумових конструкцій образ «наочний, зберігає чуттєву цілісність і неповторність» [154, с. 252-257]. Даний дослідник відтворює стару традицію поміщати художній образ між почуттями і розумом, але вважає, що його унікальність заключена в перетворенні реального матеріалу: фарб, звуків, слів, за допомогою яких створюється особлива річ серед інших речей предметного світу – художній твір мистецтва.

Але Л.С. Виготський в «Психології мистецтва» прямо вказує на непотрібність твору мистецтва для появи художнього образу. Непотрібність твору мистецтва як такого, вважає Виготський, пов'язана з базовим визначенням мистецтва, яке «відрізняється від науки тільки своїм методом, тобто способом переживання, тобто психологічно». Він стверджує, що будь-яке художній твір може бути застосованим як «присудок» до нових, непізнаних явищ або ідей і апперципувати їх, подібно до того, як образ в слові допомагає апперципувати нове значення. Мистецтво в рамках даної теорії «вимагає тільки розуму, тільки роботи

думки». Висновок Л. Виготського є прямим та і односпрямованим: «Раз вся справа не в тому змісті, який вклав в твір автор, а в тому, який привносить від себе читач, то абсолютно ясно, що зміст цього художнього твору є залежною змінною величиною, функцією від психіки суспільної людини і змінюється разом з останньою <...> саме по собі твір ніколи не може бути відповідальним за ті думки, які можуть з'явитися в результаті його <...> завдання полягає в тому, щоб показати, що ми не тільки тлумачимо по-різному художні твори, але по-різному їх переживаємо <...> Нарешті, що найважливіше, суб'єктивність розуміння, що привноситься нами від себе сенс ні в якій мірі не є специфічною особливістю поезії – він є ознака будь-якого взагалі розуміння» [28, с. 59-62].

Отже, виявити головне смислове цілепокладання художньої форми, допомагає вивчення принципів художньої завершеності. Не випадково Л. Виготський приділяв особливу увагу фінальним епізодами, сценам. Однак художній образ в будь-який момент свого становлення є завершенням за допомогою даної художньої композиції як «невизначених» життєвих значень, так і певних, але багатозначних, відкритих художньо-текстуальних. Отже, принципи завершення утворюють свою логічну систему, що діє на різних етапах композиційного здійснення художньої ідеї.

Для визначення специфіки явища художнього образу в музиці велике значення мають властивості її художньої мови, важливою відмінною особливістю якої є полісемантичність, що задана первісною множинністю організаційних структур – кодів (гармонійна, динамічна, тембральна, ритмічна виразності). Тобто музична мова концентрує у собі значну кількість різного характеру структур ще до того, як в конкретному творі до нього долучаються такі коди, як жанрово-стильові параметри, унікальний художній вигляд епохи, вербальний текст, тощо. Варто відзначити і той факт, що цей апіорний набір очевидний для кожного слухача, однак ці

структури при постійній взаємодії не мають остаточно затвердженого алгоритму їх співвіднесення, та вступають доволі вільно у діалогічні взаємини, уникаючи остаточної регламентованості. Тобто «між ритмом і тембром, артикуляцією і теситурою не існує іманентних, конструктивно-логічних зв'язків, сенс утримує від розбігання ці далекі сторони» [109, с. 22]. При цьому, незважаючи на те, що звуковисотні відносини домінують в цій системі кодів, ані їх організаційна структура, ані мова в цілому не досягли рівня умовного знаку.

Як вказує М. Арановський, жоден окремо взятий виразний фрагмент «не має денотата» [7, с. 104] а «безпосередня семантизація певного відрізка тексту ... в музиці виявляється тільки у виняткових випадках» [50 с. 445]. Таким чином, кожен елемент музичної мови апріорі знаходиться в структурній точці перетину різних закономірностей, що забезпечують тим самим сприймання свідомістю необхідності застосування безлічі дешифрувальних кодів, згідно з Ю. Лотманом, має два наслідки.

По-перше, це висока смислова навантаженість, в результаті якої елемент сприймаючої свідомості набуває індивідуального і позасистемного характеру, що ускладнює в рамках музичної мови дію дискурсивної (абстрактно-логічної) стратегії інтелекту. По-друге, «застосування багаторазових і різних кодів» пов'язане з підвищеним рівнем чуттєвої насолоди [93, с. 77], що забезпечує музичній мові, поряд зі специфікою звукових проявів, домінанту емоційного впливу, пов'язаного, у тому числі, зі створенням художньо-образних конструктів. Тобто, як цілком справедливо вважав О. Лосєв, «конструювання предмета» музики «має свої тверді закони, точно виведені шляхом введення алогічного моменту з категорії самого сенсу» [89, с. 297].

В силу подібних особливостей (первісної полісемантичності) музичної мови повідомлень – текстів нехудожнього значення на ньому не існує, оскільки в останніх, як відомо, «інформативною є не мова, а

повідомлення на ній» [94, с. 362]. Отже, музична мова апіорі є мовою мистецтва, призначеною для комунікації за допомогою художніх образів.

В результаті «приховування художнього змісту музики пов'язана з її спрямованістю» переважно до конкретно-чуттєву сфері мислення [109, с. 166]. Воно «охоплює світ в цілісних образах», володіючи здатністю «до жахливих смислових стискань», «в основі чуттєвого узагальнення лежить інший вид абстракції – абстракції ототожнення» [109], в той час як «суть розвитку інтонаційного слуху полягає в паралельній диференціації смислового і звукового плану» [109, с. 160]. Таким чином, вирішуючи ключову проблему «музичної семіотики – відношення між звуком і смислом» [109, с. 149], В. Медушевский стверджує, що звукові уявлення «в основі своїй – це саме смислослукове узагальнення» [109, с. 51].

Спираючись як на вищесказане, так і на теорію сприйняття С. Раппопорта, можна зробити висновок про те, що музичний образ (також як і в інших видах мистецтва) набуває характерну зовнішність в формі спеціалізованого художнього уявлення. При цьому в ході його формування на рівні взаємозв'язку елементів музичної мови також домінують цілісно-образні процеси інтелекту. Тобто музичні інтонації, які є умовними знаками (на відміну від слів), в більшій мірі несуть «навантаження цілісних смислів» [110] образного подання, не вимагаючи при цьому попередньо послідовного співвіднесення між собою їх значень.

Дана тенденція зосереджує та акцентує увагу на творчій активності суб'єкта, пов'язуючи з цією активністю весь зміст образу (у тому числі і художнього). На рівні матеріального втілення між елементами мови вербального та музичного рівнів існує послідовний зв'язок, і в ній одночасно функціонує декілька типів структурної організації, головним зерном якої є система кодів. Як свідчать роботи багатьох дослідників, продуктивні процеси формування художніх образів безпосередньо пов'язане з феноменом уяви та її функціонуванням. Саме уява є сутнісною

основою та головним каталізатором художньої діяльності, будучи однією з пізнавальних здібностей суб'єкта, водночас стає основою можливості поєднання чуттєвого та розсудливого, емоційного та раціонального.

Підрозділ 1.3. Взаємозв'язок музичного та вербального рівнів у камерно-вокальній музиці як фактор художньої цілісності.

Серед актуальних напрямів сучасної музикознавчої думки одним з найбільш вагомих та затребуваних є дослідження взаємовідносин вербального та музичного рівнів у камерно-вокальній музиці. Підкреслимо, що для сучасної гуманітарної науки ця проблема є також надзвичайно актуальною, але найбільш вагомі результати у дослідженні взаємодії слова і музики були досягнені саме у музикознавстві. Крім величезної кількості робіт, присвячених аналітичному розбору вокальних творів, в яких приділяється увага зв'язкам поетичного тексту з музикою, необхідно відзначити наступний ряд досліджень, в яких у центрі уваги опиняються різні сторони даної проблеми.

Найбільш пріоритетним у музикознавчому вивченні камерно-вокальної музики тривалий час залишався порівняльний аналіз спорідненості інтонацій, а також виявлення принципів організації інтонаційного процесу в музиці й мови. Ця тема займала значне місце як в роботах, присвячених загальним питанням музикознавства у роботах Б. Асаф'єва, Б. Ярустовського, Є. Назайкінського, В. Медушевського, а також ставала предметом спеціального вивчення взаємозв'язку музики і слова у працях В. Васіної-Гроссман, К. Руч'євської та баг. ін. Однак контекст аналітичних задач переважно не виходив за рамки дослідження композиційної та інтонаційної будови та метро-ритмічної організації. Можливості спеціалізованого аналізу співвідношення музичної та вербальної семантики до недавнього часу були обмежені в зв'язку з «пізнім – в порівнянні з іншими областями музичної теорії – формуванням

музичної семіотики», де принципи і методи до цих пір знаходяться в стадії вдосконалення [161, с. 5].

Як свідчать численні літературознавчі роботи, виникнення слова є результатом процесу філогенезу і його поява ознаменувала собою підсумок формування повсякденної комунікативної діяльності людини, поза якої воно не існує. Д. Кирнарська також вказує, «що спочатку часів, на зорі цивілізації музика і мова були нероздільним цілим, і люди спілкувалися за допомогою півслів-полузвуків, значення яких лише малося на увазі, народжуючись в контексті спілкування...» [64, с. 60].

На сучасному етапі людської культури слово є засобом комунікації і визначається як «одиниця мови, що служить для найменування понять, предметів, осіб, дій, станів, ознак, зв'язків, стосунків, оцінок», маючи на увазі досить конкретне значення [164]. Однак з точки зору смислової сфери це найменування не носить формального характеру. Як вказував О. Лосєв, «Слово і, зокрема, ім'я є необхідним результатом думки, і тільки в ньому думка досягає свого найвищого напруження і значення» [87, с. 24]. Отже, поняття «слово» містить в собі якийсь результат пізнання сукупності певного роду предметів або явищ, що отримали цілком певну фіксацію в загальноприйнятій системі знаків. Таким чином, ми підійшли до попередньої диференціації складу слова: по-перше, це ідейна сторона – «смислова стихія» [87, с. 36] як така; по-друге – це його фізичне втілення – комбінація конкретних звуків, які відповідають певним буквам алфавіту, наділена певним значенням, за словами О. Лосєва, «сфера символічної семіми» [87, с. 28].

Тут важливо зазначити, що звуковий спосіб є не єдиною знаковою системою, здатною до передачі вербальної інформації (наприклад, мова жестів у глухонімих), отже, розглядається фізичне втілення слова не може бути визначальним його початком. На думку О. Лосєва, «звук ... є щось безглузде з точки зору повного і самостійно осмисленого слова; і тому є

неприпустимим введення його в сферу діалектики. Сенс, навпаки, – справжня сфера діалектики» [87, с. 45]. Стає очевидним, що домінуюча комунікативна функція слова лежить в області смислової сфери. Однак в процесі спілкування слово не містить у собі абсолютно однозначної інформації, але, навпаки, являє собою рухливий «живий» обмін результатами розумової діяльності.

Для того щоб точніше зрозуміти суть цього процесу, необхідно звернутися до центральної тези концепції О. Лосєва: «Ім'я речі є виражена річ. Слово речі є зрозуміла річ» [87, с. 47]. Отже, в ході розгляду діалектичних можливостей основний комунікативної сторони слова набуває надзвичайної вагомості питання: які ж складові «смисловий стихії» необхідно розрізняти, щоб констатувати факт сприйняття слова – «вираженої» і «зрозумілої речі»? Перш за все, щоб слово могло існувати, його смислова сфера повинна містити в собі адекватне відображення предметної сутності або ідею, тобто мати можливість демонструвати «чисту кореляцію предмета» [87, с. 48]. Значущим тут є той факт, що ім'ям – словом наділяється сукупність предметів або явищ, чия «різноманітність вказує на деяку єдність, яка не бере участь у різноманітті» [87, с. 49]. Тобто ідея предметної сутності відображає щось однакове для всіх образів, але в той же час жоден з конкретно взятих.

Такий підхід сприяє актуалізації лінгвістично-семіотичного ракурсу дослідження. Природність, а в деяких випадках необхідність, цього підходу обумовлена як спорідненістю мови музичної з промовою словесною та їх близькою знаково-мовною природою, а також і здібностями музики, що дозволяють їй як окремій знаково-мовній системі зберігати і передавати інформацію.

За словами Ю. Лотмана, основним питанням опису будь-якої семіотичної системи є її ставлення до світу, який лежить за її межами, який дослідник називає поза-системою. «Простір, що лежить поза мовою,

потрапляє в область мови і перетворюється в «зміст» тільки як складовий елемент дихотомії «зміст – вираз». На думку Ю. Лотмана говорити про невиражений зміст неможливо, адже, як автор вказує – це нонсенс. Він наголошує, що в даному випадку мова йде не про ставлення змісту та вираження, а про протиставлення області мови з його змістом і вираженням, що лежить поза мовою світу. План змісту в тому вигляді, в якому це поняття було введено Ф. де Соссюром, є конвенціональною реальністю. Мова створює свій світ. Таким чином, від початку передбачається існування двох ступенів об'єктивності: світу, що належить мові (тобто об'єктивного, з його точки зору), і світу, що лежить за межами мови»[96, с. 13].

Для нас ці теоретичні положення виявляються надзвичайно важливими, адже, крім усього іншого, вони дають привід до проясненню термінологічної плутанини в ряду понять, що стосуються проблеми змісту в музиці. Необхідно відзначити, що велика заслуга в цій справі належить Л. Казанцевій, яка в своїх роботах не просто ставить і вирішує в категоріальному апараті своїх робіт питання про розмежування таких понять як «музичний зміст», «зміст в музиці» і «художній зміст», але так само обґрунтовує їх ієрархічну системність. Так, «музичний зміст» являє собою «втілену в звучанні духовну сторону музики, «зміст в музиці» – є вже музичний зміст, збагачене ознаками інших видів мистецтв, а «художній зміст» являє собою цілісність, яка складається двома або кількома оглядовими змістами [59].

У межах нашого дослідження надзвичайно важливим є необхідність в розмежуванні двох основних понять:

- «зміст музики», в даному випадку музики як виду мистецтва, як мовної системи, з усією сукупністю жанрів, стилів, засобів вираження.

- «зміст музичного твору» – центрального об'єкта нашої уваги, того, що виявляється на перетині кордонів двох просторів: світу поза-мовної реальності та світу змісту музики.

Одним з центральних питань, за словами Ю. М. Лотмана, тут виявляється питання перекладу світу змісту системи (її внутрішньої реальності) на позамежну для мови реальність. Даний кут огляду провокує виникнення двох наступних питань: по-перше, необхідність більш ніж одного (мінімально двох) мов для відображення позамежної реальності; по-друге – неминучість того, що простір реальності не охоплюється жодною мовою окремо, а тільки їх сукупністю.

Таким чином, на думку Ю. Лотмана «мінімальною працюючою структурою є наявність двох мов і їх нездатність, кожної окремо, охопити зовнішній світ [...] Мови ці як накладаються одна на одну, по-різному відображаючи одне і те ж, так і розташовуються в «одній площині», утворюючи в ній внутрішні кордони. Їх взаємна неможливість перекладення (або обмежена можливість) є джерелом адекватності позамовного об'єкта його відображенню в світі мов» [96, с. 14].

Проекція у сферу музичного мистецтва актуалізує питання стосовно пошуку того, що в музиці може відповідати цій сукупності мов, необхідної для охоплення простору реальності. Як вважають авторитетні музикознавці, у тому числі Є. Назайкінський, цілком логічно уявити в цій функції способи звукоорганізації, якими, як мовами, користується та чи інша культурна епоха. Іншим претендентом на цю роль може виступати система стилів, в якій авторський, національний та історичний стилі можуть утворювати як горизонтальну площину, так і вертикальний зріз. Однак і спосіб звукоорганізації, і будь-який з перерахованих стилів в музиці самі по собі виявляються складними неодномірними об'єктами, які для свого вираження потребують системі більш простих мов.

Такою системою простіших мов є система засобів виразності в музиці. Але тут виникає інша проблема: засобів художньої виразності дуже багато, і для того, щоб розглядати їх з системно-мовної точки зору, потрібні особливі механізми їх класифікації. Створюючи свою класифікацію засобів вираження, Л. Мазель [99; 100; 102] дуже чітко позначив проблемні точки, які ускладнюють цю систематизацію, серед них:

- різна ступінь внутрішньої організованості кожного засобу виразності;
- різний генезис;
- різні функції в музичній мові.

В результаті замість мовної систематизації засобів виразності він прийшов до відкриття структурних механізмів мовленевого використання виразних засобів у вигляді «виразного комплексу» та «художнього відкриття».

Тому можна констатувати наявність деякої невідповідності у аналогіях між мовним простором словесної мови, з його національним та історичним різноманіттям, діалектами і говірками, та мовним простором музики з тим же національним та історичним різноманіттям способів звукоорганізації та стилів. Систематизація музично-виразних засобів є складною, тому що незважаючи на факти структурно-системної подібності, на які спираються більшість дослідників, що займаються проблемами музичної семіотики, по своїй суті, по своїй глибинній природі – словесна і музична мови є автономними феноменами.

Необхідно враховувати, що словесна мова – це семіотична система, опосередкована мисленням, більш того, з трьох основних видів мислення: наочно-образного, практично-дієвого і словесно-логічного, мова в більшій мірі співвідноситься з останнім, як його безпосередня матеріальна опора. Одна з головних заслуг Є. Назайкінського полягає у тому, що він

специфікував сутнісні відмінності мови музичної від мови словесної, створивши свою глибоко антропологічну ієрархічну систему змістоутворення, що є надзвичайно важливим при дослідженні взаємодії вербального на музичного рівнів у камерно-вокальній музиці.

Досліджуючи особливості музичної мови, Є. Назайкінський Продовжуючи роздуми у напрямку вивчення особливостей музичної мови, констатував її глибоко онтологічну природу, що зачіпає всі рівні сприйняття, апелює в більшій мірі до підсвідомості, яка становить понад 95% психіки людини, і, зокрема, до колективного несвідомого. Саме в цьому міститься один із секретів загальнозрозумілості музичної мови, яка не потребує спеціальних конвенціональних процедур [120].

Окрім того, у музичної мови є ще одна сутнісна відмінність, а саме орієнтованість та зверненість музичної мови і мовлення на людське сприйняття в цілому. Таким чином, якщо словесна мова перш за все демонструє онтологічну зв'язок з явищем мислення, то музична мова має зв'язок з музичним мисленням, а також актуалізує буття людини взагалі, і для його сприйняття важливі рівні, що передують словесно-логічного, тобто сенсорний і емоційний. У словесних мовах ці рівні також присутні, вони криються в фоносемантичних асоціаціях, в просодичному шарі. Але все ж для словесних мов в більшій мірі важлива логічно-сміслова навантаженість знакової системи.

Звертаючись до наукових пошуків Ю. Лотмана, треба звернути увагу на його думки с приводу необхідності двох і більше мов для адекватного відображення простору реальності. У ситуації, коли визначальним є логічно-смісловий рівень, адекватне відображення простору реальності можливо при лінійної, одновимірної вибудуваності мов – в одній площині. Автор вказує, що при зверненні до двох мов, які є влаштованими принципово настільки по-різному, «точний переклад з одного на інший видається взагалі неможливим. Припустимо, що один з

них буде мовою з дискретними знаковими одиницями, що мають стабільні значення, і з лінійною послідовністю синтагматичної організації тексту, а інший буде характеризуватися недискретністю і просторовою (континуальною) організацією елементів.

Відповідно і плани змісту цих мов будуть побудовані принципово різним чином» [95, с. 35]. Дослідник вказує, що у випадку, коли буде потрібно передати текст на мові одного типу засобами мови другого типу, про точність перекладу не може йти мови. Ю. Лотман вважає, що у такому випадку «виникне текст, який у ставленні до деякого культурного контексту зможе розглядатися як адекватний першому» [95, с. 36].

Дослідник наводить приклад «перекладання» з природної словесної мови на іконічну мову живопису XIX ст., але якщо потім зробити зворотний переклад на перший варіант мови, то ми, звичайно, «не отримаємо вихідного тексту. Отриманий нами текст буде по відношенню до вихідного новим повідомленням. Структура умовно адекватних перекладів може виступати в якості однієї з спрощених моделей творчого інтелектуального процесу» [95, с. 36]. Хоча прикладом виступають природна словесна мова та мова живопису, ці слова у повній мірі можуть бути застосовані у варіанті з музичною мовою.

Отже, Ю. Лотман доходить висновку, що ніякий мислячий пристрій не може бути одноструктурним та одномовним, а тому він обов'язково повинен включати в себе різномовні та взаємно неможливі для перекладу семіотичні утворення. Обов'язковою умовою будь-якої інтелектуальної структури є її внутрішня семіотична неоднорідність [95, с. 36].

Тому особлива ситуація, що виявляється у галузі поезії та музики, демонструє актуалізацію сенсорного і емоційного каналів сприйняття, що передують словесно-логічному, з орієнтацією на глибинні шари людської психіки, результатом чого стає нескінченне розширення тезауруса аж до біологічних шарів пам'яті.

Отже, головна специфіка музичної мови полягає в її двоїстій природі, яка явлена тут дуже яскраво, на відміну від мов вербальних. У концепції К. Леві-Стросса ця бінарна природа музичної мови позначена поняттям «подвійної артикуляції» або «двох решіток», одна з яких спирається на внутрішні органічні і фізіологічні ритми, наближаючи тим самим музику до природи, друга, навпаки, утворює зовнішні базові структури, що визначаються «культурою» [80]. Ця двоїста природа музичної мови, в якій, на відміну від мови словесної, дуже яскраво представлено те, що йде «від природи», і те, що «від культури», і є умовою адекватного відображення поза-мовної реальності, при цьому повністю відповідаючи обґрунтованій Є. Назайкінським структурі одноразового контрасту.

Як відомо, лексика і синтаксис словесної мови і мовлення – явища опосередковані соціальним та культурним досвідом людства. У музиці історичними механізмами узагальнення соціокультурного досвіду є жанр, що функціонує як культурна пам'ять. Музичних жанрів існує велика безліч, проте основних жанрових начал або жанрових прототипів існує тільки три – мовне, моторно-пластичне та пісенне, саме вони відповідають трьом формам людської активності – мислення, поведінки, стану. Таким чином, каталогізатором на цьому рівні є жанр.

Як вказує О. Махов [108], розгляд взаємозв'язків різних рівнів між словом та музикою має значну історію. Ще барокові теоретики застосовували до музичної творчості риторичне вчення про «спільні місця» (*loci topici*). У риторичній «загальній місцеві» займало місце «евристичної формули (*Suchformel*) для винаходу (*inventio*) відповідної думки», а також саму «думку, знайдену за допомогою цієї формули» [205, с. 740]. У трактатах містилися великі списки слів, які могли бути передані музичними фігурами; ці слова нерідко розбивалися на групи, в наслідування риторичним списками загальних місць: «слова руху», «слова

місця», «слова часу» і т. п. Передбачалося, що композитор пише, тримаючи в свідомості ці списки і вибираючи з них відповідні фігури, – подібно ритору, який, пишучи мова, звертається до «місцях, де заховані аргументи і звідки їх слід витягувати» (Квінтіліан) [205, с. 103].

Однак в риторичних категоріях осмислювався не тільки окремі фігури, а й цілісна композиція музичного твору: музика була усвідомлена як відтворення самої структури ораторської мови. Процес створення музики також уподібнений створенню літературного твору з усіма його складовими, а головні етапи за технологічні принципи роботи оратора роботи оратора проектуються на діяльність композитора. Одним з перших це зробив Атанасіус Кірхер (в розділі «De partibus rhetoricae musurgicae» з трактату «Musurgia universalis», 1650), який виділив три стадії «музичної риторики»: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* [205, с. 105].

Традиція сприйняття та інтерпретування музики в термінах і поняттях риторики продовжує подальший розвиток і в першій третині XIX ст., Співіснуючи з іншими, новими тенденціями. «Ще Фрідріх Август Канні, друг Людвіга ван Бетховена і видавець на початку 1820-х років віденської газети «Allgemeinen Musikalischen Zeitung mit besonderer Riicksicht auf den osterreichischen Kaiserstaat», в 1821 р в серії статей «Досвід аналізу моцартівських клавірних творів з окремими зауваженнями про їх виконання» широко використовує термінологію риторичних фігур, щоб розкрити зміст композицій Моцарта» [203].

Продовжує стійку тенденцію зближення музики наукового осмислення словесної тканини та музики введення у роздумах про музичне мистецтво категорії стилю, також сприйняте з риторики, яке відбуваються на межі XVI-XVII ст.. Створюються класифікації музичних стилів, що наслідують аналогічні риторичні та поетологічні класифікації. Мова та музика зближуються і в генетичному аспекті, адже вони виникли разом, з універсальної потреби людини в вираженні. При цьому музика трактується

або як «природня» мову, на відміну від конвенційної «мови слів», або розділяє з мовою її конвенціональність.

Водночас, поруч з тенденцією розглядати слово й музику як структурно та семантично близькі явища, існує достатньо виражена тенденція розглядати конфліктні взаємини між даними двома явищами. Так про конфлікт слова та музики писав ще грецький історик, ритор й критик I ст. до н. е. Діонісій Галікарнаський, який вказував, що даний конфлікт був неминучим в музиці куплетної форми, при якій одна і та ж мелодія повторювалася з різними строфами тексту: написана від імені однієї строфі, мелодія до іншої строфі могла «підходити» гірше. Такий конфлікт міг особливо відчуватися у давньогрецькій музиці, де наголоси, мабуть, знаходилися в певній відповідності з висотою музичних тонів.

Саме про такий випадок, ймовірно, пише Діонісій Галікарнаський, коли стверджує, що в співі «слова підкоряються мелодії» і наводить приклад з «Ореста» Евріпіда, де висота музичних тонів підпорядковує собі розподіл наголосів, що стає неприродним з точки зору внутрішньої структури слова [202, с. 73-74]. Однак описаний Діонісієм конфлікт продовжується усвідомлюватися і пізніше, у європейській культурі, і стає однією з тем нормативної поетики, що пропонує поетам писати вірші для музики так, щоб мелодія «підходила» до всіх строфах тексту.

Конфлікт між музикою і словом описує і Даніель Георг Морхоф в трактаті «Про німецьку мову і поезію» (1682). Союз музики і слова є, на його думку, надзвичайно бажаним: «Ніщо не має більшої влади над людським духом, ніж зв'язок прекрасної добре складеної пісні з музикою, бо музика немов би надає віршам життя і тим самим бадьорить душі й спонукає їх до всіляких рухів» [208, с. 40].

Ідеальний союз музики і слова, на думку Д. Морхофа, можна знайти в античній поезії: «Старі метри мали свою музику в собі і могли рухати душі силою стоп, коли їх проспівують певними способами; нинішні ж

[вірші] можуть рухати душі лише силою слів. Старі музиканти поміщали над кожним стилем свої ноти, з яких можна було дізнатися, який тон потрібно було в цьому місці співати або грати» [206]. Цей ідеальний союз у нинішній поезії зруйнований, а головою проблемою на думку Д. Морхофа є повторення однієї і тієї ж мелодії з новим текстом.

У міркуванні Морхофа представляють інтерес два моменти. По-перше, Морхоф намагається осмислити проблему союзу музики і слова історично: ідеальний союз двох мистецтв існував в античності, але згодом був зруйнований. Цією схемою Морхоф передбачає численні історичні екскурси XVIII ст., таким чином вказуючи на втрачений первинний стан «єдності мистецтв». По-друге, проблема переноситься з чисто версифікаційної (розбіжність акцентів) на смисловий рівень: він говорить про розбіжності характеру музики і смислу тексту. Так вперше в європейській естетиці чітко сформульована думка про те, що музика становить небезпеку для слова, що вона здатна зруйнувати словесний твір.

У XX ст. роздуми з цього приводу продовжуються, в тому числі у роботах Сьюзен Лангер. В її розумінні, з'єднання слова і музики означає насправді руйнування словесного тексту як цілісності: «Коли слова входять в музику, вони перестають бути поезією або прозою, але стають елементами музики. Тепер вони служать тому, щоб створити ілюзію не літератури, але музики – ілюзію віртуального часу; таким чином, вони позбавляються свого літературного статусу і беруть на себе чисто музичні функції ... Все, що може увійти в живий символізм музики, стає власністю музики, а все те, що не може в нього увійти, залишається поза її меж. (...) Коли слова і музика з'єднуються в пісні, музика поглинає слова; не тільки окремі слова і пропозиції, але саму літературно-словесну структуру, саму поезію. Пісня – не компроміс між поезією і музикою, хоча б текст її сам по собі і був великою поезією; пісня – це музика. (...) Принципи музики цілком обумовлюють її форму, незалежно від того, яким матеріалом вона

користується ... Коли композитор пише музику до вірша, він знищує вірш і створює пісню» [204, с. 153-154].

У порівнянні з промовою природа музики є значно іншою, адже повтор в музиці є абсолютно нормальним і органічним явищем, адже музика як процес що розгортається у часі, в набагато значній мірі ніж слово, озирається назад, враховує те, що вже відлунало. Словесна мова може обірватися, зупинитися і знову початися, вона не утворює суцільного звукового континууму, музика ж навпаки – триває, вона є щось суцільне, навіть якщо всередині цього суцільного є паузи, які теж включені в загальну музичну тривалість. Як вказує О. Махов, «ця «суцільність» музики забезпечена повторами – вірніше, постійною оглядкою, постійною внутрішньої спрямованістю назад при русі вперед. Навіть в музичній драмі Вагнера або Мусоргського, де музичний синтаксис, що переборює квадратність періоду, як би навмисно пристосований до принципової неповторності мови, слух все одно ловить постійні музичні повторення, не знаходячи їм відповідників в словесному тексті» [108, с. 156-157].

Комплексний підхід до вивчення взаємин між словом та музикою є результатом вироблених методологічних принципів аналізу вокальних творів. Тільки в опорі на досягнуті результати стає можливим подальший рух у вивченні камерно-вокальних творів. Найбільш актуальною щодо музично-поетичних творів є постановка питання про дослідження так званих «автономних форм» (Р. Грубер). Звернення до методології сучасного мовознавства та літературознавства може значно сприяти вирішенню даної задачі.

До проблеми автономних форм і закономірностей їх організації в у поезії звертаються сучасне психолінгвістика та психопоетика. Як стверджує О. Леонтьєв, «у поезії є «змістовна граматики», але немає «формальної граматики», а системоутворюючу роль поетичний семантичний синтаксис набуває тільки завдяки «домінантному змісту

художнього тексту», «смісловому полю, що стоїть «за» віршом» [83, с. 213].

Розгляд тієї художньої інформації, що міститься у ліричному тексті як переважно конотативна (прихована), визначає дослідницький вектор та метрологічні настанови багатьох робіт. Пошуки «конкретних форм докази змістовності» [161], спрямовані до глибинних, внутрішніх (позамовних) верств структури, видаються адекватними завданню виявлення знаковості камерно-вокального твору.

Про реальність існування двох іпостасей слова (звучної та незвучної) писали багато дослідників, які займалися питаннями літератури та мистецтва загалом, серед яких треба назвати М. Бахтіна, Ю. Лотмана, В. Віноградова, та ін. Незвучне слово мислення і самосвідомості не менше «живо», ніж слово спілкування, хоча і «живе» воно не в реальності усного виголошення, а в беззвучній ідеальності внутрішнього світу людської психіки.

Думка про нематеріальну психічну сутність мовного знаку формується в сучасній науці під впливом ідей Ф. де Сосюра, що були висловлені в його «Трудах з мовознавства». «Звучання» усного слова це «ще не слово як таке», звук для нього є матеріальним аналогом відбитку ідеального «акустичного образу». Обидві сторони двостороннього мовного знаку – те що означається та те що означає – є, по Соссюру, ідеальними психічними сутностями, причому «менш ідеальне» те що означає («акустичний образ») принципово невіддільне від «більш ідеального» того що означається (смісл), якому взагалі немає відповідності в зовнішньому світі [158, с. 51, 99].

У сучасній «семантичній поетиці» (Ю. Ларін) всі мовні рівні поетичного тексту (фонічний, морфологічний, лексичний, синтаксичний) прийнято вважати «смісловими просторами». Їх властивостями наділені навіть елементи поетичного дискурсу: графіка – «візуально-смісловий

простір», ритмічна інтонація – «музично-інтонаційний смисловий простір» (Терміни Ю. Казаріна). Зв'язки мовних елементів, в результаті трансформацій семантичного характеру, стають «Сверх'язиковими» (Ю. Лотман). На їх основі формуються «синкретичні, комплексні, синтетичні знаки» (В. Медушевський): мовні (текстові) одиниці з властивими їм індивідуально-мовними семантичними, емоційними і іншими значеннями.

В сучасних текстологічних дослідженнях нового змісту набуває поняття музикальності вірша. Свого часу в теорії Б.М. Ейхенбаума і його послідовників «музикальність», як відомо, прирівнювалася до «мелодиці» – «розгорнутої системі інтонування, з характерними явищами інтонаційної симетрії, повторності, наростання, кадансуванням й т.ін.», а синтаксис при цьому розглядався як «службовий» засіб, покликаний «реалізувати поєднання певних інтонаційних фігур» [194, с. 333, 338]. Зараз доводиться, що музикальність вірша не тільки зовнішня його прикмета, але, перш за все, структура, яка перетворює кінцеве (що втілювалося, матеріальне) в нескінченне (безмежне, духовне). Важливо не те, як вимовляється, а те, що виражає слово, введене в інтонаційно-звуковий космос тексту. За словами Ю. Еткінда, «музично-образні звукосполучення допомагають подолати смислову обмеженість конкретно-матеріального слова» [цит. за: 166, с. 154].

У поетичній ліриці 1890-х – 1900-х років склався такий тип мовних висловлювань, при якому позначається (конкретні референтні значення слів) явно поступилося місцем позначаємому (обійденою концептуальним сенсів). На думку П. Смирнова, розвинулася гранична семіотизація дійсності, де явне (план вираження) і таємне (план змісту) принципово не збігалися.

Трактування музикальності як способу занурення в «в глибини нескінченного» (А. Михайлов) передбачає відповідну методологію

дослідження, а саме -аналіз «структури, народженої всією системою текстових відносин» [цит. за: 166, с. 155, 145].

Доцільність орієнтації методологічної установки на незвучний рівень смислової структури як на основу синтезу слова і музики у камерно-вокальному тексті підтверджується і в процесі виявлення знакової специфіки музичної і словесної мов.

За словами М. Кагана, мова музики спочиває «не на відтворенні будь-яких життєво-реальних форм – природних або культурних, просторових або тимчасових, зримих або чутних, <...> а на прямому зв'язку того що виражається з тим що виражає, чутного з пережитим, того що звучить з емоційним, матеріального з духовним» [55, с. 52]. Музично-інтонаційні структури «значать», але не «позначають».

Словесній мові, навпаки, властива зображувальність: слово не тільки «значить», а й «позначає», називаючи предмети, явища, події зовнішньої дійсності. І в літературно-художньому мовленні слово, ідеально пристосоване до вираження чітко структурованих інтелектуальних процесів, залишається дискретним, «понятійно квантованим». У ліричній поезії здатність слова до безпосереднього вираження емоційних станів і рухів різко зростає. У прагненні поетів до безпосереднього вираження почуття виявляється незадоволеність, недовіра до слова («О, якщо б без слова позначитися душею було можна» – Ф. Тютчев). Інтонаційно-музичні структури поезії дозволяють подолати «аналітичність» мови.

Хід міркувань переконує: розгляд ліричного тексту як знакової системи повинно бути, перш за все, спрямована на внутрішні, незвучні, позамовні шари семантичної структури. Пошук глибинних основ процесу зіткнення двох кореспондуючих текстів – тексту-першоджерела і синтетичного, музично-поетичного – призводить до їх виявлення на рівні об'єднуючого підтексту.

Поняття «підтекст» осмислюється багатьма вченими і все ж термін залишається неоднозначним, тому що предмет вивчення не має чітких меж. Ставлення до підтексту як до прихованого, внутрішнього змісту, який не має вираження в мовній матерії, довгий час передбачало його інтуїтивне розгадування, суб'єктивну інтерпретацію. Лише в дослідженнях 1970-х років феномен підтексту придбав відчутні смислові контури і отримав визнання як загальноновизнаної категорії.

Дуже важливі у даному контексті думки Л. Виготського про універсальність підтексту: «... жива фраза, сказана живою людиною, завжди має свій підтекст, думку що ховається за ним» [27, с. 334]. Присутність підтексту виявилася у всіх областях людської творчості – відповідно, намітилися дослідницькі підходи та методики. В даний час підтекст вивчається з різних позицій: як семантичний спосіб зв'язків; як зашифрована інформація; як засіб типізації та узагальнення; як внутрішня форма.

У ліричних музично-поетичних текстах обраної парадигми прихований план змісту подібний до символічного (конвенціонального) знаку, що має «зашифрований» сенс. Щоб його розгадати, необхідно заздалегідь знати код – «важливо бути посвяченим у якийсь негласно укладений договір – угоду» [97, с. 17].

У роботах прихильників сучасного «лінгво-смислового» аналітичного підходу денотативна, предметно-логічна інформація характеризується як поверхневий сенс, прив'язаний до конкретної мовної матерії тексту (Ю. Лотман, Ю. Левін, Ю. Казарін). Він розглядається як сходи́нка до розуміння глибинного сенсу, тобто конотативної (додаткової) інформації, що має в художньому мовленні сутнісне, ідейно-концептуальне значення.

На думку Ю. Казаріна, глибинний сенс, розосереджений в семіотичному просторі тексту, є «не тільки і не стільки інформативність,

але, перш за все, експресивність і концептуалізація (символізація)» [61, с.12]. Розглядаючи текст в гармонійному злитті двох планів змісту – відкритого і прихованого (і відповідних їм експліцитно і імпліцитно планів вираження) – філологи підкреслюють важливість виявлення підтексту синтаксичних і загально-композиційних зв'язків. Формується уявлення про те, що мовні засоби різних рівнів набувають нових, імпліцитних функцій лише в особливих умовах їх координованості між собою.

Першим і давнім відкриттям в цій сфері (що передбачив формування сучасної методики декодування) стали «Семантичні етюди» Б. Ларіна (1923). Глибини художнього тексту криються, за словами вченого, «в багатоступеневій системі комбінаторних збільшень» – таким висновком увінчався його «пошук смислового коефіцієнта художнього мовлення» [76, с. 47, 36]. Симптоматичною також є орієнтація на систему тексту в цілому, з залученням понять «смысл слова», «звукообраз».

У музикознавчій науковій думці проблема підтексту була піднята та окреслилася з виходом у світ книги Є. Назайкінського «Логіка музичної композиції» (1982). Введення тріади понять «контекст – текст – підтекст» заклало підґрунтя для розгляду та осмисленню смислу музики. За підтекстом закріпилося уявлення про ідеальний, психічний, перцептивно-особистісний компонент в будові твору. Визначається як «ілюзорна проекція «книги свідомості» слухача на звукове полотно тексту» [120, с. 29, 40], підтекст розглядається вченим як змістовна категорія, що відноситься до образної сфері власне художньої інформації, яка міститься та передається за допомогою текстової структури. У підтексті міститься «прихований внутрішній зміст музичного сприйняття, який суб'єктивно переживається як розгортання особливого інтроспективного світу». Змістовним «наповненням» підтексту визначаються семантичні функції композиції – і саме тому, на думку Є. Назайкінського, «семантика лірично

організованої композиції може бути описана в категоріях емоційно-хвильового процесу» [120, с. 102, 105].

«Відчутність», реальність існування підтексту підтверджується можливістю його структурування. До принципів побудови змістовного підтексту Є. Назайкінський відносить художню образність, типізування та узагальненість, парадоксальну суперечливість і вищу природність, а також загальні естетичні принципи єдності форми і змісту, художньої специфіки та умовності [120, с. 96].

Пара понять «текст – підтекст» проглядається також в міркуваннях Ю. Холопова про необхідність двонаправленого дослідження музики: як живого звукового організму і як живого духовного організму. Закликаючи до проникнення за допомогою аналізу вглиб явищ музики, автор постулює ідею знакової природи «технічних» (безпосередньо текстових) музичних понять (мотивний зв'язок, темброва тканина, акорд, метр, канон й т.ін.). «Вони мають сенс лише за умови висловлення ними музичної краси. Вони – знаки, які окреслюють контури шарів музичного змісту що стоять за ними. Завдання аналізу полягає, таким чином, в розкритті значення знаків» [174, с. 148].

У концепції В. Медушевського аналогом понять «текст – підтекст» виступає аналітична і протоінтонаційна сторони інтонаційної форми музики, які апелюють, відповідно, до звукової і смислової субстанцій. Звук і смисл нероздільно пов'язані, проростають один в одного – «всесвіт світоглядного сенсу незбагненим чином поєднується із всесвітом звукової організації». Протоінтонація, по В. Медушевському, – «смутні передчуття музики», її потенційна передоснова». У протоінтонаційній формі первинною є структура синкретичного, континуального позначаємого, а тому вона служить об'єднанню і одухотворенню матеріально-конструктивних засобів аналітичної форми: «...через протоінтонацію в музику вливається життя», і тоді «...метр стає сухим

відбиванням опор, але живим диханням акцентів, а композиція – не формальною правильністю в дослідженні розділів, а поезією смислу, що розгортається» [109].

Спираючись на семіотичні позиції, В. Медушевський пропонує (замість відомого «листа паперу Сосюра») власну метафору, яка відобразатиме характер взаємозв'язків звукової і смислової сторін інтонаційної форми – її означаючого і означуваного. Текст, на думку вченого, влаштований подібно людині, в якому є тіло і одухотворена душа. Категорія сенсу (змістовного підтексту) знаходить, тим самим, об'ємність (ступінь натхненності душі може бути різною – душевна радість не можна порівняти з радістю духовною), динамічність (енергії душі, життя духу надають музиці дієву силу), незбагненність і вищу простоту («музика – дихання осмисленого життя»).

Відносинами звуку і сенсу керують, на думку В. Медушевського, психосеміотичні механізми звукосмислового згортання і розгортання. За словами вченого, ідеальне (єдиномиттєвий, симультанно-позачасовий образ) завжди таїть в собі можливість перетворення в матеріальне (дискретний векторний процес). При зануренні в багатовимірність звукових характеристик інтонації «синтаксис і композиція врастають в передвідчувають звукосмисловий устрій музичної драматургії» [109, с. 153, 154].

В аспекті проблеми знаковості синтетичного музично-поетичного тексту надзвичайно актуальними видаються роздуми вченого про семіотичну природу слова та музичної інтонації. Особливим змістом наділяється незвучна складова слова. При цьому доводиться, що «процеси енергійно-смислового насичення лежать за межами звукової оболонки слова. <...> Сміслові енергії поняття, що позначається словом, незрівнянно сильніше енергій звучання». Якщо слово, покликане, перш за все, фіксувати поняття, лише символізує смислову енергію, то музична

інтонація, на думку В. Медушевського, її безпосередньо втілює, уподібнюється їй, втілюючи її в звукову енергію. Лише пізніше розум перетворює інтонацію в символ і думку [109, с. 200-204].

Отже, знаковими в системі музично-поетичного тексту доцільно вважати семантичні взаємодії словесного й музичного рядів, їх смислові зв'язки та відносини. Поставивши перед собою завдання пошуку спільності між ними на рівні підтексту, ми повинні шукати точки дотику кореспондуючих текстів на незвучному, позамовному, глибинному рівні художньої структури, що здатен перетворювати матеріальне в духовне.

В умовах символічної знакової ситуації, коли провідне значення набуває те що означається (укладена в підтексті вірша конотативна інформація), поетичний та музично-поетичний тексти стають як ніколи наближеними, взаємно затребуваними. Вони магнетично притягуються один до одного за рахунок спільності внутрішньої структури, а предметом особливої уваги стає при цьому психологічна символіка поетичного тексту.

У музикознавчих роботах, присвячених вивченню камерно-вокальної музики, виявляються численні симптоми формування семіотичної проблематики. До розуміння знакової специфіки поетичного тексту ведуть роздуми про психологічні причини його структурно-смислової організації. Такі новації, як правило, виявляються пов'язаними з зануренням «в безодню» позатекстової та підтекстової структур.

Ці структури не піддаються безпосередньому зображенню в звуковий матерії: до такого висновку приходять, наприклад, К. Ручьєвская в результаті дослідження камерно-вокальної музики у цілому, та вокального циклу «Без сонця» М. Мусоргського зокрема. При зверненні до поглибленого лірико-психологічного твору всі традиційні засоби й прийоми аналізу виявляються недостатніми. Так, фонічний дисонанс перестає бути засобом тембрового «розфарбовування» мови. Звучання

набуває характеру невагомості, безтілесності: «Це якийсь рівний білий світ без тіней» – знаходимо в статті [144, с. 149]. «Звуження», «обмеженості» віртуального простору пісні «В чотирьох стінах» відповідає вибір епітетів: «суцільний мажор» деформується, за словами автора, таким чином, що мелодія стає «стягнутою», інтервально «зменшеною», тяжіння – «замаскованими», а дисонанси – «пасивними». Виявлені вченим специфічні особливості музичної мови композитора служать підтвердженню ідеї про невичерпну смислову глибину його ліричного шедевра.

Інтуїтивно вгадувана внутрішня динаміка, прихована за зовнішньою нерухомістю – «оціпенінням» музики, отримує раціональне обґрунтування в категорії внутрішнього ритму. Це ритм «психічного» часу, що формується «мікро» – і (за аналогією) «макроімпульсами». Мікроімпульси, «здатні фіксувати миттєві зміни настроїв», ледь помітні «порухи людської душі», реалізуються в тексті на рівні синтаксису. Тип розвитку, утворений «нанизування мікроімпульсів – закінчених фрагментів (фраз)», визначається О. Дурандіна як «розосереджена динаміка» - стремительное і, одночасно, «лише позірне» рух до «безперервно досягається, але так і не можливо досягти» кульмінації.

Як виявляється О. Дурандіною у зв'язку з дослідженням камерно-вокальної творчості М. Мусоргського, у камерно-вокальних циклах часто двоплановість мікроструктурного рівня корелює з широкомасштабною двоплановістю, рівні окремих романсів і всього циклу в цілому. На думку дослідника, прориви зі сфери підсвідомого – спогади, фантазмагорії, сновидіння, – готують драматургічно значимий контраст в емоційно-образній сфері на загально-композиційному рівні [43, с. 54].

До психосеміотичного трактування виразних засобів лірики Чайковського впритул наблизився у своєму дослідженні 1971 року В. Цуккерман. Керуючись ідеєю відповідності виявлених інтонаційних

комплексів типам психічних процесів, вчений дійшов висновку про принципову можливість опосередкованого («узагальнено-ідеалізованого», «стиснуто-посиленого») відображення емоцій в музиці [182, с. 185]. Відповідно до його міркувань, це такий спосіб «заломлення порухів душі», при якому «мовна в тісному смислі слова (тобто речитативна, декламаційна) сторона образу» не настільки суттєва, набагато важливіше внутрішнє наповнення промови, її «експресивний малюнок» [182]. Дане заключення, перекладене в семіотичний контекст, можна зрозуміти як констатацію факту виключення позначаємого з числа складових тріади Ф. де Сосюра. Наслідком безпосереднього зв'язку того що означає (інтонаційно) з тим що означається (переживаннями, станами, рухами душі), стає формування символічної знакової ситуації, в умовах якої «висловлені музикою життєвідчуття переводяться в область мислення» (Б. Асаф'єв).

Симптоматичним є вибір В. Цуккерманом принципу систематизації матеріалу і методології аналізу. В основі книги не послідовний огляд окремих сторін – мовних засобів ліричної музики, а виявлення логіки їх відносин в умовах контексту – «горизонтального і вертикального оточення». «Згустки контексту» формують інтонаційні комплекси («інтроспективний», «хвильовий», «драматично переломний» та ін.), що розглядаються як «живі» динамічні утворення – «ембріони емоційних процесів». В їх послідовній взаємодії здійснюється протягом звучання музики – «емоційно-насичена безперервність» [182].

На думку В. Цуккермана, «емоційні випромінювання» інтонацій на мікро- та макрорівні в камерно-вокальній музиці різноспрямовані: інтроспективній сутнісній ліриці з властивою їй «експресією, спрямованою всередину», протистоїть спрямована зовні та яскрава «лірика світла». В. Цуккерман будує свої теоретичні концепції на матеріалі творчості П.І. Чайковського, та визначає, що у творах раннього і середнього періодів

творчості композитора, зазначені емоційні сфери тяжіють до зближення, взаємодоповнення.

Тенденція до поляризації сфер характеризує пізні твори, де панує «розлита інтроспективність» з притаманними їй поглибленою, замкнутістю, «затаєних в світі переживань». Мелодико-лінійні, тонально-гармонійні, фактурні, ритмічні і інші прийоми створення внутрішньої конфліктності виявляються, зокрема, в романсах ор. 60 і 73. Взаємопроникнення інтонаційних комплексів – «інтроспективного» і «спрямованого» – В. Цуккерман вважає основним засобом вираження у багатьох камерно-вокальних творах.

Планомірним є проведення В. Цуккерманом ідеї «двоєдності», діалогічної подвійності творчої свідомості Чайковського, що підтверджується напруженою взаємодією в музичній мові композитора протилежних ладових форм («згущений мінор» і «розріджена пентатоніка»), функціональних відносин в гармонії, різновидів контрапунктів й т. ін. Ці та інші структурно-сміслові опозиції можна розглядати як індивідуально-синтагматичні засоби даної знакової системи, де в ролі тих що означають виступають «типи людських переживань».

Запропонований В. Цуккерманом метод дослідження дозволяє враховувати роль дрібних деталей у формуванні цілісного процесу розвитку ліричного образу. Однією з заслуг вченого в галузі вивчення процесуального боку форми є відкриття двох – протилежних за змістом – структуроутворюючих принципів. Один з них – «підготовлюваний мелогенез» [182, с. 229-230]. Другий – «оголення інтонаційного кореня» – заснований на русі від більшої демонстрації розгортання «афекту» до його граничної концентрації у відокремленому... і зібраному мотиві – зерні [182]. Подібне «стиснення», що веде до втрати мелодійної цілісності, виявлено вченим в особливо експресивних моментах вокальної музики – від жанрової форми опери до окремих камерно-вокальних опусів.

Аналіз, на думку Цуккермана, повинен еволюціонувати «як в бік укрупнення, так і в бік деталізації» [182, с. 243]. Сучасний текстологічний підхід дозволяє поєднувати вивчення всередині-текстових й міжтекстових зв'язків. До проблеми інтертекстуальних взаємодій в межах «романсного простору» звернена, зокрема, робота О. Ручьєвської. Процес вибудовування автономних камерно-вокальних текстів в єдине ціле призводить до виявлення їх глобальної функціонально-смісловий пов'язаності.

Виявлення в ліричних текстах особливого роду зв'язків планів змісту та вираження пов'язане з вивченням знакової специфіки ліричної вокальної мови, заснованої на «символізації переживань». «Програмним маніфестом» психосеміотичного методу можна вважати ідею В. Цуккерман про відповідність інтонаційних комплексів типам психічних процесів. Про становлення психосеміотичних позицій в роботах музикознавців свідчить увага до психологічної стороні художнього образу – «внутрішнього ритму», «внутрішній логіці розвитку», які є факторами художньої цілісності. Передумови формування психосеміотичної проблематики вгадуються в дослідженнях, спрямованих на виявлення структуроутворюючих принципів, що лежать на рівні психологічного підтексту.

Відносно вищезазначених текстів інтровертної вокальної лірики знаковий характер набуває ідея внутрішньої конфліктності – поєднання двох полярних емоційних сфер (у зв'язку з цим симптоматично тяжіння у музикознавчих дослідження до проєціювання поняття «внутрішнього діалогу» М. Бахтіна у музичну галузь). Внутрішньо конфліктна ідея «подвійної структури світу» – болісної роздвоєності душі при збереженні можливості духовного порятунку склалася в умовах однієї з провідних естетико-художніх традицій музичної культури.

Порівнюючи характеристики вербального й музичного рівнів у камерно-вокальній музиці, треба відзначити, що загальний генезис музичної культури пов'язаний міцними стосунками з явищем мовної інтонації. На думку численних дослідників, саме з мовної інтонації починається більшість семантичних можливостей музики, що й пояснює близькість музики та мови в їх зовнішньому втіленні та на рівні принципів організації інтонаційного процесу. Проте, незважаючи на названі спільні риси, обидві системи, як засоби комунікації, отримали надалі автономні напрями розвитку. Якщо вербальна семантика рухалася шляхом фіксації результатів пізнання, то музика формує власні форми вираження пізнавальних процесів, які багато у чому пов'язані з психоемоційними оцінками та художніми параметрами.

Висновки до Розділу 1.

У багатьох дослідженнях гуманітарної спрямованості дається визначення категорії цілісності в найширшому сенсі – як повноти буття, що розуміється як поєднання та співвіднесеність трьох найважливіших її складових, а саме – наявності первинної єдності усього буттєвого змісту, їх глибинної неподільності та здатності до постійного відособленого саморозвитку.

Проблема цілого (холізму) є достатньо розвинутою у філософії та естетиці, її розробку ми можемо знайти у роботах філософів-досократиків (Геракліта), в працях філософів класичної доби (Платона), та у філософії Нового часу (Спінози, Канта, Гегеля й ін). Надзвичайно важливими у дослідженні проблеми цілісності стали роботи видатного філософа О.Ф. Лосєва, коло наукових інтересів якого включало мистецтвознавчі питання. Більшість робіт О.Ф. Лосєва пов'язані з розглядом ідей платонізму як серцевини теоретичного мислення взагалі, його

онтологічною константою філософ визначає вчення про цілісність та називає низку фундаментальних її характеристик.

Значний дослідницький досвід та найбільш об'ємне уявлення про даний феномен були накопичені естетичною науковою думкою, якою він розглядається як результат особливого осмислення дійсності, що включає взаємозв'язок її пізнання й осмислення, відображення й перетворення. Тому художня реальність відтворює не образи людини або природи в їх онтологічній даності, а створює їх культурні проекції як художньо осмислене й перетворене у певну форму явище у відповідності до домінуючих настанов культури (духовних, філософських, релігійних, естетичних й т.ін.).

Результатом цього стає розуміння цілісності художнього образу як складної багаторівневої моделі дійсності, що знаходить своє унікальне вираження та характерні художні риси в усіх видах мистецтва. Саме тому важливим у межах нашого дослідження стає розуміння специфіки художньої мови музичного й вербального рівнів, завдяки чому можна виявити, як на рівні образу змінюється спектр виразових можливостей двох автономних семіотичних систем. Як зазначав у своїх роботах Ю. Лотман, однією з провідних характеристик образної моделі стає визначення рухливості меж даного явища, адже образному вираженню в художньому творі не притаманні чіткі обмеження, в мистецтві і поняття знаку, і саме розуміння межі тлумачиться доволі вільно, у відповідності до конкретних художніх умов.

Питання взаємозв'язку музичного та вербального рівнів у музичній творчості у цілому, та у камерно-вокальній музиці зокрема є специфічно музикознавчим, а тому пріоритетними напрямками у дослідженнях цього спрямування є виявлення факторів спорідненості інтонацій та принципів організації інтонаційного процесу в музиці та слові.

Розглядаючи специфіку співіснування вербального та музичного рівнів у камерно-вокальній музиці, треба визначити принципи існування кожного з них. Характеризуючи музичний рівень треба виділити декілька важливих його параметрів, серед яких здатність музичної інтонації в силу граничної її узагальненості та варіативного смислового значення викликати психо-емоційні реакції. Також важливим змістовним аспектом музичного рівня є його принципова полісемантичність, яка забезпечується за допомогою властивих їй елементів окремих характеристик, що мають об'єктивну основу, результатом чого стає множинність індивідуальних емоційних оцінок. Разом з тим, на відміну від музичного, на вербальному рівні можливості художнього слова мають певні обмеження. В першу чергу, це остаточна визначеність звукового складу кожного слова, а внесення коректив на рівні словесних елементарних семантичних одиниць приведе до повної втрати його смислового навантаження. Тому інтонаційні можливості художнього слова не досягають, як в музиці, автономного у художньому сенсі значення, а розширення можливостей та збагачення семантичного потенціалу вербального рівня можливе лише на рівні художньо-словесної образності.

РОЗДІЛ 2

ПАРАМЕТРИ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ У КАМЕРНО- ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ Д. ШОСТАКОВИЧА, А. ШНИТКЕ ТА Е. ДЕНІСОВА

2.1. Явище художнього синтезу у камерно-вокальних циклах Д. Шостаковича

Унікальні стилістичні риси та невичерпна глибина й потужний енергетичний потенціал музики Д. Шостаковича викликають величезний інтерес дослідників та виконавців з моменту першого звучання цих творів до сьогодні. Творчість Д. Шостаковича мала величезний вплив на розвиток музичної культури не тільки ХХ, а й ХХІ століття, бо з кожним роком зростаюча часова дистанція дозволяє по-новому подивитися на творчість композитора, залучаючи для цього раніше невідомі архівні матеріали, спогади сучасників композитора, що дає можливість його дослідникам відкривати цілком нові аспекти діяльності Д. Шостаковича.

Об'єктом наукового інтересу вітчизняних та зарубіжних вчених є не тільки творча спадщина композитора, що досліджується у широкому культурному й історичному контексті, а й його людська доля, що розкривається в подіях особистої біографії, листах, виступах у пресі та бесідах із колегами. Надзвичайно актуальним напрямом стає також відкриття нових аспектів та визначення головних чинників художнього синтезу у камерно-вокальній творчості Д. Шостаковича, виявлення характерних жанрових та стильових ознак як семантичної усталеності жанрово-стильової форми камерно-вокальної музики.

Серед найбільш вагомих робіт, присвячених вивченню різних аспектів творчої спадщини Д. Шостаковича, слід виділити роботи М. Арановського, Л. Акопяна, Ю. Холопова, О. Долинської, Т. Левої, К. Мейера, Л. Ковнацької, що побудовані на великому фактологічному й

аналітичному матеріалі, а також публікація бесід з Д. Шостаковичем, здійснених І. Глікманом, що дає змогу лунає живому слову самого композитора. Зазначимо, що переважна більшість сучасних дослідників прагнуть відкрити нові сторони та виявити унікальні риси творчого методу Д. Шостаковича, але поруч з тим у дослідженнях останніх років виникає й досить «модна» тенденція скандального розкриття та розповсюдження неприємних фактів, які мають негативно вплинути на оцінку особистих якостей митця. У зв'язку з цим очевидна своєчасність подальшої розробки і поглиблення намічених аспектів у вивченні індивідуально-авторського стилю Д. Шостаковича, розкриття його своєрідності у творах різної жанрової спрямованості.

У творчому доробку Д. Шостаковича жанр камерно-вокального циклу займає особливе місце, бо його перу належать шістнадцять вокальних творів, перший з яких був створений ще в юному віці («Дві байки І. Крилова» ор. 4), а останній став одним з «прощальних» творів автора («Чотири вірші капітана Лебядкіна» ор.146). Розгорнута упродовж п'ятдесяти творчих років жанрова парадигма була тією сполучною ланкою, яка об'єднала різні періоди творчого шляху композитора, стала відображенням етапів становлення, розвитку, кристалізації унікальних рис авторського стилю композитора. Тому дуже важливим є осягнення механізмів художнього синтезу музики та поезії в вокальних творах Д. Шостаковича, які треба розглянути у безпосередньому їх зв'язку з процесами еволюції авторського стилю.

До проблеми художнього синтезу звертаються багато дослідників, екстраполюючи цю проблему на різні види мистецтв, але для музикального мистецтва у цілому, та зокрема – для камерно-вокальної творчості ця категорія набуває надзвичайної важливості. Так, більшість дослідників приходять до висновку, що багатогранність навколишнього світу навряд чи можна розкрити за допомогою одного будь-якого виду

мистецтва, тому тенденція до зближення різних видів мистецтва на ґрунті загального ідейного фундаменту, яка отримала назву «художній синтез», набуває домінуючу форму. Зазначимо, що художній синтез слід розуміти не у якості механічної єдності складових частин, а як опору декількох видів мистецтв на спільний фундамент, який має, як правило, соціально-історичне підґрунтя.

Концепція художнього синтезу мала значне розповсюдження у європейській гуманітарній думці початку ХХ століття та одним з провідних напрямів розвитку передбачала вихід за межі «ізоляціоністського» перебування в рамках певного виду мистецтва з метою злиття творчого начала з самим життям. Як вказує Ж. Рябчевська, у контексті культурної динаміки в цьому сенсі дуже показова епоха «Срібного століття», вся творча атмосфера якого перебувала під впливом ідей художнього синтезу. Їх прихильниками виступали люди, які іноді примикали до різних ідеологічних платформ, наприклад, В. Соловйов, М. Бердяєв або О. Блок. Невідповідність колишніх засобів вираження змінилася життєвим змістам, що спонукало багатьох вітчизняних представників творчих сил межі ХІХ–ХХ століть до мобілізації різноманітних засобів вираження всіх видів мистецтва для відображення якісно нових соціальних явищ, що визначалося прагненням як «до найбільшої виразності специфічних засобів кожного мистецтва, так і їх міжвидового синтезу» [148, с. 204].

Будь-яка структура регламентує відносини між елементами, що і визначає її специфіку, та, водночас, накладає тим самим певні обмеження на її можливості. Подібна визначеність меж семантики обох видів мистецтва дозволяє говорити про можливості і необхідності їх взаємозв'язків в рамках творів спрямованих на синтез. Оскільки звернення з позиції однієї художньої мови до властивостей, аналогічних основним комунікативним можливостям іншої має певні обмеження, то саме

взаємодія двох мов здатна значно збагатити виразний потенціал «художнього тексту». У зв'язку з цим необхідно розглянути основний ефект поєднання цих структур, завдяки якому долаються фактори, що обмежують комунікативні, отже, і змістовні можливості даних видів мистецтва.

Необхідність синтезу обумовлена потребою розширення спектра виразних засобів з метою найбільш повного відображення індивідуальних творчих тяжінь та художніх завдань. У зв'язку з цим зазначена вище функціональна взаємодія доповнюється семантичним взаємозв'язком на основі специфічних особливостей двох різних видів мистецтва. Перш за все, це виразні можливості літератури з її здатністю відображати конкретику предметно-ідейного осмислення дійсності, і музики, чия емоційність розкривається на рівні широких предметних узагальнень. Завдяки цим відмінностям в ході практичної діяльності виникає можливість для створення різних форм семантичних взаємозв'язків.

Різноманіття можливостей взаємодії музичного мистецтва та літератури в синтетичних структурах, що сприяло виникненню протягом історико-культурного розвитку «різних форм [їх] діалектики» [161, с. 7]. Тобто поряд з взаємозбагаченням, полярність семантики двох мов породжувала також й деякі протиріччя. Основною точкою напруження тут була задача поєднання без взаємного збитку ідейної конкретизації вербального смислу з абстрактною загальністю музичної виразності. На цьому перетині й виникали різні типи художнього синтезу музики і літератури, які пропонували авторські варіанти вирішення цієї проблеми.

Основним фактором, що визначає можливості взаємодії семантики двох мовних систем, була наявність автономного авторського тексту, реагуючи на який інший художник, прагне висловити себе, результатом чого стає створення нової художньої цілісності. У галузі камерно-вокальної музики необхідність адаптації музичного викладу під заданий

мініатюрний, але ємкий поетичний текст, визначила витончено-складну побудову семантичних взаємозв'язків. В авторському мистецтві класичного романсу прояви «змістовної суперечливості та опозиційності безмежні по конкретних формах, довільні та непередбачувані» [161, с. 27].

Внаслідок вищесказаного, панівними стають характеристики пластичності музичної мови та її взаємодія з літературними текстами, що поєднується з відсутністю регламентованих, типових відносин між ними. Подібний розподіл позицій дає композитору велику можливість вибору в сфері семантичної інтерпретації поетичного джерела. На практиці виявилось велике розмаїття підходів, за винятком тих випадків, коли первинний текст жорстко регламентує конкретні форми, роблячи схожими різні версії музичного прочитання. Камерно-вокальна сфера музичної творчості має складну багат шарову семантичну структуру, в якій взаємодіють вокальна партія, яку складають вербальна сторона та мелодика, а також інструментальний супровід, що має деяку (а іноді значну) виразну автономність.

Співвідношення між усіма елементами є надзвичайно рухливим та може характеризуватися як семантичним зближенням, так й розбіжностями, демонструючи абсолютну єдність лише в рідкісних випадках. Так, у відповідності до смислового наповнення та основної ідеї, в кожному творі «складається заново і індивідуально свій семантичний “ансамбль”» [161, с. 22]. Відгукуючись на конкретний комплекс виразних засобів вірша, музика досягає зближення в основному відповідно до певного параметру (метроритм, синтаксис й т. ін.), що є найчастіше лідируючим в поетичному тексті.

Там, де на рівні виразності можлива конкуренція, музична сторона нерідко починає домінувати або виробляє ефект багаторазового посилення вербального значення. Полісемантичність слова й музики при взаємодії художніх мов також проявляється по-різному. Поетичний текст,

збагачуючись на емоційному рівні, нерідко втрачає під впливом музики свою багатозначність. У той же час на музичному мікрорівні при передачі мовних інтонацій в одній фразі можуть об'єднуватися питання і твердження, біль і насолода, й т. ін. Індивідуальні композиторські лексеми теж здатні змінювати свій сенс в залежності від конкретного художнього завдання. Отже, музика, позбавляючи слово деяких додаткових смислів, збагачує його іншими, відповідно до властивих їй художньо-семантичних можливостей.

Структурно-драматургічні та художньо-семантичні особливості існування камерно-вокального жанру у ХХ столітті, що існує на перетині кількох видів мистецтв, дозволяють виявляти важливі закономірності художнього синтезу та розкрити природу взаємодії музики й поезії. Отже захопленість Д. Шостаковича вокальними жанрами та відкритість до діалогу зі словом, прагнення розширити межі свого творчого мислення через вихід у структурно-семантичний простір іншої мови знайшли своє відображення у сфері інструментальної, симфонічної творчості композитора, прикладом чого можуть слугувати Друга, Третя, Тринадцята, Чотирнадцята симфонії.

Жанрова сфера камерно-вокальної творчості має величезне значення в творчості Д. Шостаковича та демонструє, з одного боку, прихильність композитора традиційним настановам у даній галузі музичної культури, з іншого – стає творчою лабораторією композитора, в якій втілюються головні художньо-сміслові орієнтири його творчості. У творчому доробку Д. Шостаковича налічується шістнадцять камерно-вокальних творів, перший з яких був створений ще в юному віці («Дві байки І. Крилова» ор. 4), а останній став одним з завершальних творів композитора, написаних наприкінці його життєвого шляху («Чотири вірші капітана Лебядкіна» ор.146). Отже, дана жанрова парадигма, що розгорнулася в п'ятдесятилітньому часовому відрізку, була тією сполучною ланкою, яка

об'єднала різні періоди творчого шляху композитора, стала відображенням різних етапів становлення, подальшого розвитку, та остаточної кристалізації унікального авторського стилю.

Хоча вивченню камерно-вокальної творчості Д. Шостаковича присвячена обширна музикознавча література, водночас, далеко не всі проблемні питання були охоплені у існуючих дослідженнях, що залишає простір для спеціального вивчення даних творів у світлі проблеми художньої цілісності. Серед найбільш важливих досліджень, які мають велике значення у розгляді даної проблематики, треба вказати, в першу чергу, роботи, що трактують камерно-вокальну жанрову сферу у творчості композитора як цілісний феномен (К. Васільєвої, Ю. Корєва), а також низка досліджень, в яких автори простежує динаміку і хронологію розвитку камерно-вокальної музики Д. Шостаковича, проводять паралелі з іншими жанровими сферами композитора та зупиняються на дослідженні окремих вірців його творчості (М. Арановського, В. Васіної-Гроссман, Т. Куришевої, Т. Левої, К. Дурандіної, та баг. інш.).

Як вже зазначалося, дослідження творів камерно-вокального жанру має певну специфіку, яка полягає в тому, що їх художні закономірності формуються на перетині кількох мистецтв, розкривають природу взаємодії та умов синтезу музичного й словесного рівнів.

Показовою відмінною рисою камерно-вокальних опусів Д. Шостаковича є їх циклічна, а у ряді випадків сюїтна композиція. Вона являє собою складну систему, засновану на паритеті кількох різнофункціональних, різножанрових частин, спаяних єдністю музично-драматургічного задуму, що, у свою чергу, визначає високий рівень її системної організації та вимагає багатоаспектного розкриття художньої ідеї й стилістики твору.

Такий процес зближення самостійних та автономно діючих художніх текстів, якими є музичне й літературне мистецтво, завжди виробляє власні

шляхи сенсоутворення, яке є за твердженням Ю. Лотмана творчою функцією. Так, у роботі «Риторика» Ю. Лотман [91] виділяє два типи смислових генераторів – дискретний та континуальний, які завжди присутні у складному тексті. У дискретному смисловому генераторі одиницею сенсу стає саме знак, а текст чітко розпадається на знаки і являє собою лінійний ланцюжок знаків; у континуальному смисловому генераторі сам текст є первинним нерозкладним цілим, тобто сам він є знаком або ізоморфний до нього [91, с. 168]. Знак же в даному випадку має мистецьку природу, бо найбільш характерні тексти, за думкою Ю. Лотмана – саме тексти мистецтва, наприклад, музики, театру чи балету [91, с. 169–170]. Однак, якщо у нехудожній комунікації дискретні й недискретні (континуальні) генератори протиставлені один одному як дві полярні тенденції, то в мистецтві, як вказує Ю. Лотман, можна спостерігати їх складну структурну взаємодію [92, с. 49]. Таким чином, текст, який здійснює функцію породження нових смислів, відрізняється поліструктурністю, багатомовністю, внутрішньою неоднорідністю. У просторі тексту в процесі комунікації має місце конфліктна напруга між двома абсолютно різними групами кодів, а результатом взаємодії цих асиметричних кодів є їх синтез, що створює умови для появи нового тексту.

Процес створення музичного тексту як складного художнього явища у випадку звернення до камерно-вокальної творчості виявляє взаємодію двох художньо самостійних текстових механізмів, в результаті чого можливе створення художнього явища нового рівня. В цьому сенсі дуже показовим є вокальний цикл Д. Шостаковича «Шість романсів на слова японських поетів» (ор.21). Якщо говорити про музику Д. Шостаковича, то їй загалом притаманні сповідальність й автобіографічність, поглиблений самоаналіз й рефлексивність, однак особливе узагальнено-філософське прагнення сублімувати через звукову тканину світ інтимних почуттів та

переживань притаманне не тільки творам останнього періоду, навіть у досить ранніх творах композитора ми знаходимо звернення до подібної образної сфери, а саме у вокальному циклі «Шість романсів на слова японських поетів». Цикл був створений в період з 1928 по 1932 роки, став одним з перших творів Д. Шостаковича, в якому з'являються ключові для композитора складні переплетення образів любові, життя й смерті, як констатації трагічності життєвих обставин та тлінності буття, яка набула згодом значення смислової домінанти авторського стилю.

Історичні обставини створення цього вокального циклу безпосередньо пов'язані з драматичними та одночасно глибоко особистими подіями, пережитими Д. Шостаковичем в період його написання. Як вказують більшість біографів та дослідників творчості композитора, постать Тетяни Гливленко має надзвичайно великий вплив на творчість

Д. Шостаковича даного періоду, бо вона була не тільки його першим коханням, а ще й причиною сильних переживань і душевних мук через розставання з нею. У 1927 році композитор знайомиться зі своєю майбутньою дружиною Ніною Варзар, але не залишає безуспішних спроб повернути Т. Гливленко. В цей же час композитор почав працювати над першими романсами циклу, вихід яких датований 7 жовтня 1928 року, але при першому погляді на назви романсів та на обрані для них літературні тексти, стає зрозумілим, що композитор під час роботи над циклом був сповнений суперечливих й гірких терзань. Досить звернути увагу на їх заголовки, що належать самому автору, «Любов», «Перед самогубством» та «Нескромний погляд», щоб підтвердити думку про складний емоційний стан Д. Шостаковича. Трепетні і світлі любовні переживання крайніх романсів затьмарені несподіваною «інтермедією», яка видає таємні душевні терзання автора: «...Сни похмурі витають над моєю головою; на серці тяжкість...».

Оскільки бажанню Д. Шостаковича відновити відносини з Т. Гливенко не судилося збутися, у другому півріччі 1931 композитор приймає рішення про одруження. Дуже цікаво, що саме тоді він повертається до роботи над циклом на вірші японських поетів – четвертий романс циклу «В перший і останній раз» був написаний 29 листопада року, через три роки після завершення перших трьох. Сам романс наповнений символікою прощання, розставання, тяжкої втрати, що демонструє емоційну спрямованість композитора у минуле, усвідомлення ним сьогодення і майбутнього як трагічної неминучості: «...але мій час рвати квіти пройшов, і в темній ночі немає у мене милої. Залишився лише біль, лише біль...». Подальші життєві обставини приводять Д. Шостаковича до низки подій – через рішення одружитися з Н. Варзар та неможливість впоратися з важкими передчуттями композитор ховається від усіх друзів та близьких і не з'являється на власному весіллі.

Тяжкий емоційний стан переростає у важку нервову кризу, що знаходить своє відображення в останніх романсах циклу, бо у квітні року він завершує роботу над циклом, емоційне забарвлення цих романсів має трагічний та безпорадний характер. Композитор нібито прощається за допомогою романсів «Безнадійна любов» та «Смерть» не тільки зі своїм першим коханням, а з життям, а поруч із заголовком початкової мініатюри лишає примітку з передбачуваною назвою всього циклу «Епітафія». Але сам автор змінив своє рішення стосовно загальної назви циклу, що, можливо, стало знаком подолання емоційної кризи та упокоренням з неминучістю, він одружився з Н. Варзар 13 травня 1932 року, а цикл присвятив саме їй. Отже, вокальний цикл Д. Шостаковича «Шість романсів на слова японських поетів» став своєрідним літописом почуттів та виразом складного духовного стану композитора, характерних ознак відчуженості, чому дуже сприяла японська поезія, наповнена глибинними підтекстами та складними символічними переплетіннями. Зазначимо, що «японська тема»

та звернення до японської поезії були достатньо популярними серед композиторів початку ХХ століття, прикладом чого можуть бути «Три поезії з японської лірики для голосу, фортепіано і камерного оркестру» І. Стравінського, «5 японських віршей для голосу та фортепіано» М. Іпполітова-Іванова, «Японські мелодії» ор.49 С. Василенка та баг. ін.

Японській поезії притаманні унікальні якості, за допомогою яких вираження головної ідеї вуалюється завдяки натякам й таємним аналогіям, які поєднують екзотичну лексику та незвичайний конструктивний мінімалізм, що композитори використовують як модель для створення музично-інтонаційних побудов. Японська лірика є продуктом унікальної взаємодії та поетичним вираженням синтезу кількох східних релігій, а саме – синтоїзму, конфуціанства, даосизму та буддизму, та завдяки цьому відрізняється спогляданням та відчуженістю, граничною сугестивністю, сакральним сприйняттям природи, побуту і почуттів, гармонією земного та небесного начал. І хоча японська поезія завжди говорить про сокровенне та найцінніше, завжди внутрішньо емоційна й пристрасна, але все це вона робить без вигуків та зайвої експресії.

Звернення Д. Шостаковича саме до «японської теми» пояснюється ще й тим, що звернення до східної поезії було в певній мірі спровоковано присутністю композитора на чотирьох концертах японських музикантів, що відбулися в 1931 році в Ленінграді. Гастрольна діяльність японських музикантів та безпосередні контакти з ними стали спільною темою для багатьох художників, музикантів, літераторів [71, с. 52].

Важливо й те, що художні принципи японської лірики виявилися співзвучними деяким літературним течіям перших десятиліть ХХ століття, що справили суттєвий вплив на творчість композитора у період 1920–1930 рр. Як поетичне вираження своїх особистих переживань композитор вибирає шість окремих віршів, написаних різними, а іноді й зовсім невідомими авторами. Перші три вірша Д. Шостакович запозичив з

дореволюційного збірника «Японська лірика» (переклад А. Брандта. СПб., 1912), романс «Любов» написаний на вірш невідомого автора, «Перед самогубством» – на слова Оцуно Одзи (VII століття) та «Нескромний погляд» – на слова невідомого автора XVIII століття. Автор (або можливі автори) віршів останніх трьох романсів не встановлені. Більше того, між дослідниками творчості Д. Шостаковича існує припущення, що можливо, вірші написав сам композитор [148].

Ще один дуже важливий аспект стосовно літературного першоджерела циклу, крім відсутності будь якої аргументації стосовно вибору саме цих зразків японської поезії, – це редагування Д. Шостаковичем обраних текстів. С. Сретенська висловлює припущення, що для передачі своїх особистих почуттів композитору знадобилися такі вірші, за допомогою яких йому вдається висловити свій емоційний стан, для чого він їх переінакшує, роблячи співзвучними своїм почуттям, і лише потім пише до них музику про любов і смерть [160]. Дослідниця звертає увагу на те, що Д. Шостакович у творі активно вторгається у структурно-композиційні та художні особливості вірша через зміну важливих для японської поезії метафор, випускає окремі фрагменти тексту. Саме композиторові належать заголовки романсів, які витримані в співзвучному віршу вишукано-символістському дусі, що може провокувати необхідність формування кола додаткових образів та розширення його смислового поля. Відзначимо, що причина такої активної перетворюючої діяльності композитора криється у прагненні максимально наблизити світ власних таємних почуттів до поетичних образів, встановити особливий діалог музики душі й вірша.

Стосовно музичної мови циклу слід також відзначити, що, звернувшись до «екзотичної» поезії середньовічної Японії, Д. Шостакович уникнув прагнення наповнити текст явними алюзіями до східних музичних систем. Проте момент стилізації, що є відображенням діалогічної взаємодії

музичного та вербального рядів, тут, безумовно, присутній та проявляється в індивідуалізації автором «чужого» тексту, залученні його у свій внутрішній світ.

Творчість Д. Шостаковіча відрізняється багатожанровістю та значним стилістичним радіусом, масштабністю концепцій та глибиною змісту, камерно-вокальних творам все ж належить особливе місце. Саме у камерно-вокальній творчості композитор реалізував своє прагнення до художнього синтезу через діалогічну взаємодію зі словом. Звернення автора до літературних першоджерел різних історичних епох і національних культур, широке охоплення тем та образів, мовної індивідуальності й стильової контрастності стало для нього моментом духовного одкровення, оригінальним способом втілення творчих задумів, пов'язаних з прагненням до смислового контрапункту та формування складних багаторівневих підтекстів. Вокальний цикл «Шість романсів на слова японських поетів» був створений під впливом потужних психологічних імпульсів, що стало сповіддю, граничним душевним одкровенням композитора, пов'язаним з його пристрасним бажанням висловити, виплеснути в звуках стихійний порив дуже особистих та глибоко прихованих емоцій. Вперше головним тематично-образним комплексом твору композитора стають взаємодії любові, життя та смерті, які стають «генералізованою інтонацією» усієї творчості Д. Шостаковича. Це перший камерно-вокальний цикл, об'єднаний єдиною сюжетною лінією, драматургією, монолітним лексичним та ритмічним ладом, символікою, організуючою всі рівні художньої системи, який мав великий вплив на подальшу творчість митця та став прообразом багатьох вокальних та інструментальних його творів.

Дуже важливим у творчості Д. Шостаковича є цикл «З єврейської народної поезії» (ор.79) для сопрано, контральто, тенора і фортепіано, що створювався протягом трьох місяців 1948 роки (перші вісім романсів

з'явилися в період з 1-го по 29-е серпня, останні три – з 10 по 24 жовтня). Як вказує К. Мейєр, задум написання даного циклу виник влітку 1948 року, коли випадково композитор ознайомився з зошитом єврейських пісень (зібрані І. Добрушиним та А. Юдицьким), тексти якого представляли собою російський переклад з ідишу. Ця поезія дуже схвилювала Д. Шостаковича, а оскільки після нападів на його творчість він не мав ніяких конкретних планів, то взявся за твір пісень. П'ять пісень виконуються соло з акомпанементом, чотири – дуетами і дві – терцетами. Цей цикл належить до самих зворушливих та, одночасно, інтимних сторінок творчості Д. Шостаковича [117, с. 292-263]. Тому саме знайдені поетичні тексти єврейської фольклорної традиції стали своєрідним джерелом, який породив художній світ цього твору, вихідною моделлю та об'єднуючою ідеєю якого стала опора на образно-поетичний лад і музичні компоненти (ладо-інтонаційний комплект, ритмічна структура) єврейської народної культури.

Це був трагічний період в житті Д. Шостаковича, пов'язаний із сумнозвісною постановою ЦК ВКП (б), а також з тими подіями, що відбувалися після її оприлюднення (від звільнення з консерваторії до заборони виконання творів). Разом зі значним політичним тиском та посиленням тиску на всіх рівнях, в країні, на фоні зростаючого антисемітизму, відбуваються жахливі події – 13 січня 1948 трагічно загинув великий актор Соломон Міхоелс, посилилися арешти і репресії єврейської творчої інтелігенції, що звинувачувалась в «антипатріотичних» і «космополітичних» помилках. Серед них було чимало знайомих і друзів Д. Шостаковича. Таким чином, цикл «З єврейської народної поезії», спочатку був приречений на замовчування і з великими труднощами був виконаний лише через шість років після написання, став виразом болю, відчаю, глибокої трагедії тисяч людей.

В день народження Д. Шостаковича, 25 вересня 1948 року народження, вісім пісень були виконані у нього вдома в присутності кількох друзів, в тому числі Мстислава Ростроповича і Наталії та Мойсея Вайнберг, які були надзвичайно вражені прослуханим твором.

Одинадцять частин циклу вибудовуються як одинадцять сценок з народного життя: щирих і задушевних, переважно пронизливо трагічних, що оповідають про прикрощі і страждання простих людей, дивно конкретних, реальних героїв «з іменами і прізвищами», чії долі об'єдналися в якусь єдину лінію, від життєвих подій – до вироку як неминучості. Загальна драматургічна побудова циклу має два етапи розвитку. У перших восьми піснях, спрямованих до підсумку-кульмінації як своєрідної межі, кожен персонаж наділяється своєю долею, а головним фактором, що визначає її стає випадковість [10, с.310].

В останній тріаді романсів починається справжня гра: несподіваний поворот сюжету висуває на перший план ідею везіння-невезіння; Доля обертається Фортуною, втрачаючи байдужість, але не нерозсудливість, бо кожна подія здійснюється по волі випадку. Тільки інтуїція як передчуття дозволяє побачити в усмішці Фортуни страшну гримасу, в очищенні і звільненні – дисгармонію.

Перший романс циклу «Плач над померлим дитинку» відразу ж повідомляє його трагічну спрямованість: доля тут метафорично виступає у вигляді Смерті, точніше, як якийсь план, позбавлений своєї серцевини. Обов'язковий для кожної людини шлях, в якому маркуються три точки: народження, життя і смерть, гранично згортається – залишаються лише початок і кінець. Тому, в пісні сильні такі смислові мотиви, як оплакування, положення в труну, які сходять до стійких архетипових образів європейської культури і смислових домінант творчості самого Д. Шостаковича, пов'язаних з так званим сюжетним комплексом Голгофи

[20]; не випадково вибір композитора зупиняється на тембральному забарвленні жіночих голосів – сопрано і контральто.

«Турботливі мама і тітка» – ця колискова-примовка, що виконується тим же дуєтом, продовжує «дитячі» образи циклу В перебільшених інтонаціях співчуття виражається типово фольклорна семантика оберігання, охорони, вигнання горя-хвороби, а також релігійні мотиви надії і молитви: прагнення вижити, як головна заповідь єврейської культурної та соціально-історичної традиції [30, с. 225].

Замикає цю групу пісень «Коліскова» – скорботний монолог жінки (контральто), що з'єднує в собі смислові мотиви двох попередніх пісень: материнства-охорони та плачу-оплакування. Доля-рок в цьому тексті співвідноситься з мотивом кармічної обумовленості як прояву генетичної пам'яті, адже гіркий жереб батька дістанеться і синові [152, с.240].

Наступні три пісні – це розповідь про прикрощі любові, де Доля стає розлучницею двох закоханих, батька і доньки. Цей розрив «сполучної ниточки» обертається душевним розладом, катастрофою для героїв.

«Перед довгою розлукою» – з'єднання гротескного танцю і плачу, світлих спогадів про минуле, трагічного розставання в сьогоденні і страшного в своїй невідомості майбутнього. Герої цієї пісні знаходяться під владою «невідвортної необхідності, незбагненною зумовленості подій», Долі-фатуму, яка постає для них «сумною і важкою», але і «дивовижною таємницею, глибокою багатозначністю» [138, с.210-213].

«Пересторога» – наступний «жіночий» монолог циклу (сопрано), який концентрує наскрізні мотиви передзнання, передбачення, оберігання. Тут чується голос Долі, що пророкує, «позначається» свій вирок, але, одночасно, що попереджає людину про те що їй загрожує кара.

«Кинутий батько» – розповідь про біль, розпачі, самоті, трагедії розладу між близькими людьми (діалог тенора і контролюють). Доля-суддя виносить свій жорстокий вирок нещасному старому, хто виганяє дочкою, –

цей сюжет відсилає нас до ще одного компонента смислового комплексу Голгофи – мотиву знущання і бичування [20, с. 698].

Два заключних романсу цієї частини циклу: «Пісня про нужду», де смерть сприймається як благо і стає єдиним способом звільнення від пут, сплечених самою Долею (що виражається в поетичній метафорі «павучок в ній тче біду»), і, власне, підсумок – «Зима», що виконується всіма трьома солістами, – є останнім словом, невідворотним і необхідним, що акумулює в собі весь пройдений шлях від буття до інобуття.

Друга частина циклу являє собою тріаду, що об'єднала романси «Хороше життя», «Пісня дівчини» (два сольних номери, виконуваних тенором і сопрано) і «Щастя» – кульмінаційне тріо. Саме виникнення цих трьох номерів у багатьох дослідників, у тому числі у К. Мейєра визивають досить суперечливі думки. Саме той факт, що Шостакович через два місяці після завершення циклу повертається до роботи над ним, нібито достатньо часто зустрічається у композиторській творчості, а тому не це визиває сумніви. Найбільша дискусія виникає з приводу самого характеру музики, а К. Мейєра взагалі пише, що ці «три пісні, цінність яких не йде ні в яке порівняння з попередніми» випадають з циклу повністю. Найбільші зауваження в нього викликає пісня «Хороше життя» – «досить банального романсу, текст якого – о диво! – оспівує працю на колгоспних полях; але і дві інші не являють собою нічого цікавого» [117, с.263]. Хоча існують і інші думки дослідників, які вважають що композитор навпаки відтворює абсолютно штучну картину, що організується за законами іншої, «перевернутої» реальності.

Всі висловлювання стосовно останніх трьох пісень можна умовно розділити на три групи. Перша з них об'єднує музикознавців, що характеризують фінал як позитивний, радісний та світлий висновок, що не передбачає в ньому або замовчуючи якесь протиріччя. Серед них С. Хентова [171, с. 42], А. Сохор [159], [69, с. 30], В. Васіна-Гроссман, яка,

однак, зауважує, що «пісні другої частині дуже гарні самі по собі..., але в них немає... сили узагальнення», а з приводу заключного терцету говорить про недостатню його значущість та надмірну буденність й простоту [22, с.234-235].

Інша низка дослідників ставляться до подібної кінцівці вельми критично, оцінюючи її як своєрідний компроміс, який забезпечив можливість виконання і публікації твору в умовах непростой політичної ситуації в країні. У їх числі відзначимо вже процитованого вище К. Мейера, а також М. Арановського [6, с.228], та К. Долинська, яка пише: «До восьми дивовижних пісень, у яких по-малерівські ревно втілив страждання маленької людини, Шостакович явно був змушений в атмосфері кінця 40-х років приписати буквально happy end – три пісні, що розповідають про радощі життя єврейського народу після Жовтневої революції. І їх милостивий колорит, навіяний радянським варіантом шубертовских *Lieder*, абсолютно не стикується з мовою та загальним тематичним наповненням циклу» [41, с.37].

Нарешті, третій, оригінальний варіант трактування фіналу пропонують Л. Міхеєва [118], Д. Житомирський [47], які вбачають в заключних романсах циклу стилістику інакомовлення, «подвійний код», момент тайнопису та приховану гірку іронію.

На нашу думку, Д. Шостакович дійсно був змушений написати світлий фінал до трагічного твору, щоб забезпечити можливість його публічного виконання, але це не треба сприймати надто спрощено. Після найсильнішої за своїм емоційним напруженням картини фізичної смерті, даної автором у восьмому романсі циклу, зазвучали не менш сильні по впливу, та не менш глибокі за своїм таємним змістом три пісні, які уклали в собі розповідь про духовну, моральну смерть, коли людина перестає відчувати себе як особистість, індивідуальність, коли страх бути знищеним диктує слова й думки.

Таким чином, даний цикл є одним з найбільш семантично насичених та трагедійно напружених у камерно-вокальній творчості Д. Шостаковича, а мотив є розлучення стає свого роду смисловою домінантою, над-ідеєю всього циклу, що забезпечує цілісність та смислову концептуальність всього твору.

Саме в цьому криється глибокий сенс даного циклу, створеного композитором, який пропустив крізь себе відчуття величезної людської болі: «...він чув, як плачуть люди, він вловлював низький гул гніву і ріжучий серце тремтячий стогін відчаю. Він чув, як гула земля...» [67, с. 433]. Тому його створення стало для Д. Шостаковича моментом духовного очищення, свого роду катарсису, самовираження, звільнення, і, може бути, в якійсь мірі, відродження. Це засвідчено в висловлюванні самого композитора, зверненого до І. Глікмана: «...Ти говорив, що, слухаючи мої пісні, ти відчуваєш себе євреєм, росіянином, вірменином, іспанцем, італійцем, тобто сином всього людства ... В цих піснях мені багато чого вдалося добре зробити» [134, с. 111].

Посилена увага до трагедійної тематики у творчості є стійкою рисою індивідуального стилю Д. Шостаковича. Почуття та переживання трагічного є одним з найважливіших усталень європейської культури, що пов'язується з наявністю протиріч буття, які зачіпають самі основи людського існування. Поняття трагічного є невід'ємною складовою західноєвропейської культури, а з XIX століття стає предметом дослідження у сфері теоретичного, філософського, історичного та мистецтвознавчого пізнання, де категорія трагічного акумулює у собі множинність глибинних смислів людського буття. Звернення до естетики трагічного в музиці XX століття тісно пов'язане з оновленим тлумаченням даної категорії у XX столітті, що супроводжується загальною тенденцією інтелектуального ускладнення сучасної музичної мови, пошуками нових музично-мовних прийомів та принципів музичного мислення.

Тому розгляд категорії трагічного як невід'ємної складової європейської музичної культури з виділенням її значення для творчого методу Д. Шостаковича є надзвичайно важливим при вивченні камерно-вокальної творчості композитора. Феномен трагічного стає, з одного боку, характеристикою художньої образності в музичному творі, з іншого – функціонує як алгоритм сприйняття даного образу, де при відстороненні від зовнішнього рівня трагічного як сюжетно-подієвого елемента, залишається розуміння глибинного рівня вираження страждання.

У більшості робіт філософського-естетичного нахилу, присвячених вивченню категорії трагічного, даний феномен розглядається як «нерозв'язний конфлікт», що супроводжується «людським стражданням і загибеллю важливих для життя цінностей» [85, с. 692]. У більшості музикознавчих робіт, у тому числі у працях О. Самойленко трагічне пов'язується з образною драматургією музичних творів, а «суттєвою особливістю композиційного шляху до трагічного катарсису в музиці стає прагнення автора до визначеності, смислової зафіксованості та чітке розмежування (в цілісному розгортанні задуму) різних граней образного змісту: це є умовою показу нездоланності внутрішніх протиріч художнього образу як трагічного. Тому можна говорити про «персоніфікації» образу в музичній «трагедії»... і про набуття музичною композицією рис сюжетності» [149, с. 5].

Таким чином, трагічне в музиці зв'язується з семантично усталеним комплексом музично-виразових засобів, до яких належать ладо-тональні параметри, темброво-регістрові властивості та музично-стилістичні засоби, завдяки яким створюваний у музичному творі образ можна визначати як трагічний. Дана ситуація була характерною для музики класичної та романтичної доби, але у ХХ столітті виокремлення трагічного напряму в музичному мистецтві суттєво змінюється. У ХХ столітті створюються нові

художні умови існування поетики трагічного у музичному мистецтві, де виникає відчуття художньо-образної сфери трагічного при відсутності класичного «набору ознак» трагічного в музиці. У багатьох випадках трагічне може виражатися через парадоксальне та абсурдистське образне середовище, через музично-іронічний вислів, у проявах гротеску, в нарочитому використанні цитат та алюзій, та баг. ін.

Серед видатних композиторів ХХ ст., у творчості яких поетика трагічного займає особливе місце та складає основу творчого методу, творча постать Д. Шостаковича займає особливе місце, що пояснюється, з одного боку, суттєвим оновленням Такий вибір обумовлений, з одного боку, унікальністю творів цих композиторів музично-мовних принципів, з іншого – широким жанровим діапазоном творчості митця та зверненням у своїй творчості до найскладніших філософсько-естетичних проблем ХХ століття.

Характерною ознакою музичного мистецтва ХХ століття у цілому, та творчості Д. Шостаковича зокрема, є підвищення їх загальної інтелектуальної насиченості та психоемоційної напруженості, що потребує від слухача особливої підготовки та аналітичної включеності у виявленні прихованих семантично-сміслові рівнів. Поява суттєво оновленої музичної мови демонструє тенденцію до актуалізації значущості музичного об'єкта як такого, а композитор запрошує до інтелектуального пошуку та пошуку істини. Іntenція пошуку справжнього, істинного виявляється через співвіднесення внутрішніх моральних орієнтирів та психоемоційних уявлень з відповідними їм музично-мовними принципами, що створює можливість створення унікального музичного образу.

У музикознавчих працях, що досліджують особливості творчого метода Д. Шостаковича, зазначається, що у кульмінаційних фрагментах творів композитора найчастіше проглядає особистість самого

Шостаковича, його внутрішнє трагічне Я. Так, Б. Асаф'єв відзначав вражаючу «трагічну тишу», в якій вимовляється це останнє визнання душі що страждає [12, с. 313].

Трагічне як процесуальна ознака художнього образу в музичному творі переходить у характер сприйняття даного образу, де при відстороненні від зовнішнього рівня трагічного як сюжетно-подієвого елемента, залишається розуміння глибинного рівня вираження страждання. Д. Шостакович практично у всіх жанрових формах, до яких він звертається у своїй творчості, підкреслює велике значення інструментальних та оркестрових епізодів в динамічному характері сприйняття образів, бо для нього майже у камерно-вокальних жанрах інструментальне звучання є надзвичайною цінністю, яке здатне передавати глибокі відчуття та складні психоемоційні стани героя.

У великий камерно-вокальній спадщині Д. Шостаковича твір «Сім віршів О. Блока» займає особливе місце, бо саме даний цикл відкриває останній етап творчості митця, в якому на перший план виходить філософське осмислення дійсності, звернення до загальнолюдських вічних тем й переживань. В даному творі композитор формує стійкий виразний комплекс, який зумовив стилістичну спільність і своєрідність трьох камерно-вокальних циклів останнього періоду творчості композитора. Комплекс значних та прикметних музично-стилістичних рис складається з об'єднання таких напрямків як тенденція камернізації, тяжіння до розкриття глибоких психоемоційних станів та внутрішніх сенсів, що, у свою чергу, призводить до відмови від яскравих зовнішніх ефектів та помітних, монологічний тип висловлювання, та ін.

Треба особливо підкреслити, що цикл «Сім віршів О. Блока» є унікальним твором і для самого Д. Шостаковича, бо це єдиний зразок у його творчому доробку, який написаний для голосу (сопрано) та

інструментального тріо (скрипка, віолончель, фортепіано), а самі партії були написані з думкою про конкретних виконавців. Так партія сопрано була написана для Г. Вішневської, партія віолончелі – для М. Ростроповича, партія скрипки – для Д. Ойстрах, а партію фортепіано композитор співвідносив з власними піаністичними можливостями.

Загальна художня концепція циклу «Сім віршів О. Блока» була звернена до тієї світоглядної ідеї, яку позиціонує слово поезії символізму. У тісному співавторстві з О. Блоком, Д. Шостакович був втягнутий в «магнітне поле» однієї з значних художніх течій минулого століття, в надрах якої здійснився «синтез філософських, релігійних, містичних і художніх ідей всієї світової культури...» [143, с. 40]. Композитор знайшов свій ключ до розуміння таємного знання, коли поклав поетичне слово О. Блока на музичний текст і зумів за допомогою іншої художньої системи передати тонке плетіння поетичних міфологем, та, водночас, трагедійну наповненість й всеосяжність образів.

Поетичним першоджерелом твору «Сім віршів О. Блока» стали контрастні за образним змістом вірші раннього періоду творчості О. Блока, що були написані у період 1898-1902 рр. Незважаючи на контрастність та різноплановість образів у обраних Д. Шостаковичем віршах, вони створюють єдине драматургічне ціле, єдиний діалогічний простір, в якому варіюються та розвиваються одні і ті ж образи, які «переходять з одного вірша до іншого, взаємно посилюючи один одного, інтерферуючи, накладаючись один на одний, формуючи.. складну ієрархію...» [157, с. 16] з одного боку, з іншого – композитор створює об'ємну панорамну картину розвитку образів у діапазоні від ліричного споглядання до трагедійного напруження.

Звернення саме до блоківської лірики не тільки як до джерела натхнення, а ще й як до того матеріалу, завдяки якому композитор мав змогу торкнутися самих складних філософських питань, було для

Д. Шостаковича значним етапом еволюції авторського стилю. Як вказує С. Хентова [172, с. 490], з перших же кроків роботи над циклом «Сім віршів О. Блока» Д. Шостакович продемонстрував особливий підхід до вирішення творчого завдання, який в першу чергу розпочався з відбору матеріалу для циклу. Принцип відбору матеріалу для даного циклу був аналогічним тому, яким композитор керувався у своїй Симфонії №13 – принцип максимального зовнішнього контрасту матеріалу – «не по близькості, а навпаки, за приголомшливою контрастністю, відсутністю будь-якого зовнішнього зв'язку, єдності, по удаваним капризам переходів і послідовності» [172 с. 491]. Для Д. Шостаковича головним критерієм відбору матеріалу для циклу стає музикальність віршів О. Блока, їх пластичність та образна поліфонічність.

У відібраних Д. Шостаковичем блоківських текстах можна простежити як особистісна печаль і беззахисність у «Пісні Офелії» трансформується у очікування вселюдського горя у романсі «Гамаюн – птаха віща», де композитор торкається теми зла, що його невідступно переслідує і тривожить у більшості творів останнього періоду. Думка про невідворотне і неминуче зло змінюється пасторальною темою ніжнього відкритого любовного почуття романсу-сповіді «Ми були разом», яку, у свою чергу змінює лейттема всієї творчості О. Блока – тема Петербургу «Город спить». З картинами сплячого міста і тишею ночі знову різко контрастує тема наступного романсу «Буря», в якому повертається тема зла і прагнення людини протистояти йому.

Дана тема знаходить своє вираження через усвідомлення людиною необхідності протистояння природньому хаосу, інфернальному стихійному початку, чому передують «тривожні знаки», нагадуванням про жахи і страждання «страшного світу», апокаліптичні провісники, що й знайшло своє відображення у наступному романсі «Темні знаки». Але незважаючи

на неминучий рок, на непоборність зла, спасіння є, і Д. Шостакович бачить його у музиці. Не випадково, заключний романс циклу має саму таку назву – «Музика», хоча вірш не мав власної назви, а дане найменування романсу було створене самим композитором.

На думку багатьох дослідників, у тому числі й В. Васіної-Гроссман, ключ до розгадки драматургічної єдності циклу полягає у характерній для Д. Шостаковича психоемоційної витонченості й досконалості музики, бо те що не до кінця вимовлено у поетичному тексті, все знайшло своє вираження у музиці циклу. Композитор спирається не стільки на текст віршів О. Блока, скільки та прочитаний та побачений Д. Шостаковичем підтекст, «як би проектуючи на обрані ним вірші своє розуміння всього поетичного світу Блоку» [23, с. 325].

Продовжує музично-семантичний ряд що має безпосередній зв'язок з трагедійною художньо-образною сферою, звернення до характерного для символістської естетики поезії О. Блока інструментального озвучення природних явищ та проявів стихій. Означена образна сфера найбільш показово представлена у двох номерах твору «Сім віршів О. Блока», а саме – в «Бурі» та «Музиці», в музичному тексті яких малюється нищівна стихія за допомогою остинатного руху у супроводі, який подається у численних варіантах з злетами пасажів, що зображують бурхливу та мінливу стихію, пориви вітру, й т. ін.

Поруч з названими остинатними рухами великого значення набуває використання симетричних ладових конструкцій, що упорядковують весь звуковисотний простір твору («Буря», «Гамаюн»). Нерідко вказані ладові конструктивні утворення фіксуються на конкретному звуковисотному рівні та утворюють інтонаційні синтагми, які можна спостерігати в інших номерах циклу. Таким чином, більшість компонентів цього музично-мовного комплексу отримує константне значення в творі «Сім віршів

О. Блока», що дозволяє посилювати його трагедійну художньо-образну спрямованість.

Дуже цікавим аспектом циклу є увага Д. Шостаковича та тонке відчуття у поетичному слові О. Блока смислового значення кольорової палітри, яка буквально пронизує усі вірші. Так, у поетичній основі кожного с номерів циклу створюється власна кольорова гама як певна символічна аура. Так, у вірші «Гамаюн» надзвичайне значення має червоний колір у багатьох його відтінках, що створює смисловий ланцюг: «захід – пурпур – кривавих – горить – кров'ю – пожежа – уста». Як відомо, мистецтво дуже часто трактує цю фарбу як колір вогню, пожежі, зорі, крові, та сприймається як передчуття трагедії, знак апокаліптичних образів. Б. Пастернак називав відтінки червоного квітами «страшної краси», а, В. Кандинський вбачав у них «душевну вібрацію, подібну полум'я», «хворобливу болісність», що виникає завдяки схожості з поточної кров'ю, «незвичайну силу», енергію і інтенсивність [62, с. 26, 47-48].

Дана кольорова гамма властива також деяким іншим віршам циклу, які доповнюють, збагачують символічне поле «Гамаюна». Користуючись засобами поетичної мови, вони насичують червоний колір різними градаціями і інтенсивністю, що створює відповідні по настрою художні ефекти.

Особливого звучання набуває також чорний колір, що має значення «лейт-кольору» сюїти. У творчості О. Блока він уособлює «забуття, смерть, жахи страшного світу», «... щось згасле, як спалене багаття, щось нерухоме, як труп, що лежить за межами сприйняття всіх подій» [62, с. 47]. Відтінки чорного містяться практично в кожному вірші сюїти, де зникаються з нічними образами, наділяються значенням не-бачення як «зречення від зору», втечі від реальності в світ сновидінь, інобуття: «нічні печери – чорний сон» («Таємні знаки»), «темрява – чорне перо» («Пісня

Офелії)), «жахлива ніч – боротися з темрявою» («Буря»), «оповитий імлюю» («Місто спить»), «в ночі – сховається в імлі» («Музика»).

Для музичного тексту сюїти також найбільш значущими виявилися символічні відображення двох кольорів: червоного і чорного, семантично пов'язаних з похмурими, інфернальними образами. Кожен з названих відтінків наділений певною звуковисотною позицією або інтонацією. Так, «криваву» символіку поетичного першоджерела романсу «Гамаюн» Д. Шостакович передає за допомогою таких прийомів музичної мови, як використання симетричних ладових конструкцій, в тому числі, у тритоновому діапазоні, які озвучують такі фрагменти поетичного тексту, як «заходом в пурпур», «кривавих», «пожежа», «горить» (в партії фортепіано), «уста, спрагли кров'ю» (в партії сопрано); а також за допомогою багаторазового акцентування тону “fis”, представленого у вигляді самостійної музичної одиниці або в складі співзвуччя, що відповідає словами: «заходом в пурпур», «пожежа», «кров'ю» та ін.).

З символікою чорного кольору Д. Шостакович співвідносить інші звуковисотні позиції. У романсах «Пісня Офелії», «Ми були разом», «Місто спить», «Буря» в партії сопрано багаторазово маркуються тони «as» («а»), а також емоційному сприйняттю чорного кольору як статичної, «самої беззвучної фарби» [62, с. 47] відповідає також досить часте використання прийому речитації на одному звуці, що проникає в різні виконавські партії.

Таким чином, поетика кольору блоківських віршів породжує цілу серію наскрізних інтонаційно-гармонійних комплексів, які створюють музичні тексти сюїти. Стаючи знаковою функцією і стійкою семантичною одиницею, вони забезпечують діалогічність романсів на різних композиційних рівнях.

У музичних текстах твору «Сім віршів О. Блока» трагедійна символіка набуває провідного значення та отримує стійкий комплекс

музично-мовних виражальних засобів, який включає в себе малотерцову, трітонову, малосекундову інтонації, напружену фоніку зменшеного тризвуку, що розгортається у вертикальному та горизонтальному планах фактури. Означені інтонаційно-інтервальні та акордові структури набувають свого семантичного значення у безпосередньому контакті зі словом, бо окремо від вербального рівня названий комплекс втрачає свою конкретність та завершеність.

Отже, цикл «Сім віршів О. Блока» Д. Шостаковича демонструє органічне входження композитора з одного боку в герменевтичне коло символістської поетики, з іншого – демонструє звернення до трагедійної символіки як художньої домінанти творчого методу. Це підтверджується поєднанням двох образно-сміслових рівнів – реального та прихованого, де перший передає за допомогою мовних конструктів зовнішньо-сміслові контури художнього змісту, інший же, прихований апелює до глибинних контекстуально-сміслових пластів, які відрізняються множинністю варіантів інтерпретацій та полісемантичністю. Художній зміст та смислове наповнення даного твору формується завдяки мінливій грі цих образно-сміслових рівнів, які породжують створення низки метафоричних розгалужень.

Також треба відмітити особливе значення фонетико-інтонаційного ладу, що також є носієм трагедійної художньо-образної концепції твору. Її художні образами простору і часу, які впливають на вибір лексичного, фактурного, звуковисотностного профілів романсів циклу і містять багату інформацію про їх трагедійну художню образність та загальну драматургію, про авторське художнє бачення літературного першоджерела.

Виділені нами чинники утворюють тісне взаємопроникнення музики та поетичного слова в даному творі, що втілює одну з центральних ідей символістської культури, пов'язану з тотальною єдністю всіх сфер життя і

творчості та виражається в узгодженості та взаємопроникненні різних видів мистецтв. Таким чином, кожен з композиційних рівнів даного твору є знаком, уособленням якого-небудь символічного образу, що має смислову поліфонічність й художню множинність, та апелює до інтуїтивних форм пізнання, допускає неоднозначність, варіативність тлумачень та інтерпретацій. Причому подібними властивостями наділені обидві мови семіосфери, які максимально взаємодіють, обмінюючись одна з одною своїми родовими, природними властивостями: поезія стає музичною, стикаючись з «духом» і «буквою» музики, а музика, в свою чергу, поетичною, насичуючись яскравою конкретикою, складними переплетеннями образів, просторовими координатами, особливої ритмічної організації поезії. Все це дозволяє говорити про об'єднання поетичного і музичного текстів даної сюїти в сінкретизис, бо межа між ними прозора та практично відсутня, а співдружність їх породжує вищу форму символічної музикальності, укладеної в категоріях гармонії й краси, глибини й духовності.

2.2. Особливості втілення жанрової форми «вірш з музикою» у творчості А. Шнітке: від художньої образності до принципів циклізації

В історії музичної культури ХХ століття одним з найяскравіших представників авангардного руху «радянського» періоду, який справив значний вплив на творчість багатьох композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст., є Альфред Гаррійович Шнітке. Пошук нових форм і способів існування музичного мистецтва, нових музично-мовних проявів здійснювався в непростих соціокультурних та історичних умовах «перехідної епохи» – епохи «відлиги». Цей період ознаменований глобальними змінами в області моральної самосвідомості соціуму, що знайшло своє відображення в творчості багатьох культурних діячів того часу – композиторів, літераторів, театральних діячів, художників, й т. ін.

Незважаючи на десятиліттями культивовані й строго регламентовані ідеологічні орієнтири художньої діяльності, творчість композиторів-шістдесятників демонструє повернення в коло найбільш актуальних тем – теми моральних роздумів, пошуку правди, зіткнення добра і зла, духовного зростання, філософського осмислення дійсності, що стає продовженням і розвитком існуючих раніше традицій російської культури, які так старанно викорінювалися в епоху верховенства естетики «соцреалізму».

Межа п'ятого й шостого десятиліть ХХ століття відкрила новий етап в історії радянської музики, пов'язаний зі значними змінами у політичному та соціокультурному середовищі. Він був багато у чому він був ініційований та стимульований тими рішучими змінами, що відбулися у суспільному житті країни. Ці приголомшливі зміни немов вивільнили ту утримувану та накопичувану кількома десятиріччями енергію від довгих років панування тоталітарної системи. Після смерті Й. Сталіна в березні 1953 року радянське суспільство почало змінюватися досить швидко, можна навіть сказати, стрімко.

Швидкість цього процесу красномовно свідчила про глибоку кризу сталінської імперії, особливо наприкінці його правління. Хоча новій офіційній владі знадобилося майже три роки для того щоб висловити офіційну думку з приводу правління Сталіна, але це все ж відбулося на ХХ з'їзді КПРС (1956). В своїй доповіді М. Хрущова різко засудив репресії сталінських часів, тоталітарна війна сталінського режиму проти власного народу відтепер визначалася як «порушення соціалістичної законності» і була цілком списана на «культ особистості». У суспільстві міцніли надії на неможливість повернення до минулого, а зміни в настоях й сподіваннях найбільш повно і безпосередньо висловила сфера художньої творчості, у тому числі література і музичне мистецтво.

Певною мірою художня творчість і, ширше, духовна життєдіяльність покликані були компенсувати недолік справжніх соціальних змін; адже

лібералізація, по суті, не торкнулася ні економічної, ні політичної структури суспільства, орієнтованого як і раніше, на «комуністичні цінності». З цим була пов'язана половинчастість і короткостроковість лібералізації, що не встигла і не зуміла вкоренитися в радянській державі.

Хоча офіційна влада ще не дала ніякого коментаря на той момент, надії на свободу, спочатку досить смутні, вже знайшли своє вираження вже в перших творах, які з'явилися після смерті Сталіна. У травневому випуску журналу «Стяг» 1953 року вперше була опублікована повість І. Еренбурга «Відлига», чия назва та загальна атмосфера дала ім'я всьому культурно-історичному періоду. Відчуття свободи вже відчувалося і почало міцніти, завдяки новим творам, що з'являлися у даний період. Вже у грудні того ж року відбулася прем'єра Десятої симфонії Д. Шостаковича, в якій з надзвичайною силою і художньою досконалістю були висловлені передчуття значних змін та відображений дух часу. З приводу прем'єри даного твору Д. Шостаковича відбулася дуже показова дискусія, в якій хоча й пролунали всі положення, характерні для даного виду процедур та загалом вона протікала під знаком непорушного регламенту «соціалістичного реалізму», але ж загалом це був достатньо мирний й творчий по тону обговорення захід, що не супроводжувався ні вже традиційними заборонами, ні офіційними резолюціями.

А через п'ять років, у 1958 році, було офіційно зняте обвинувачення з багатьох видатних діячів музичної культури того часу з виходом нової постанови – «Щодо виправлення помилок в оцінці опер «Велика дружба», «Від щирого серця» та «Богдан Хмельницький»». Це нібито стало офіційним завершенням десятирічного існування сумнозвісної постанови 1948 року народження, але принципова установка на «боротьбу з формалізмом» була знову підтверджена, що й викликало значні сумніви стосовно даної постанови у багатьох творчих діячів.

У даній атмосфері нове покоління митців різних творчих напрямів, яке не мало безпосереднього досвіду сталінських часів, а тому не було інфіковано страхом, стали тією силою, яка сприяла виникненню нових напрямів у культурі. Саме вони несли в собі потужний заряд життєвої сили і творчої енергії, втіленню та проявам якої вперше за довгі часи нібито нічого не перешкоджало. Це стало часом відкриттів і для молодих поетів, які збирали тисячні аудиторії на стадіонах, і для молодих художників та композиторів, які вперше за довгий час отримали можливість вступити у творче спілкування зі світовим художнім досвідом. Все це на деякий час зробило відчуття свободи майже безмежним, а масштаб змін достатньо значним.

У цей час починають звучати не тільки твори сучасних європейських композиторів, таких як Бріттен, Онеггер, Хіндеміт, Пуленк, Орф, Мійо, а й композиторів першої третини ХХ століття, виконання та вивчення творів яких також було заборонено – Дебюссі, Равель, Стравінський неокласичного і пізнього періоду. Пізніше у радянських камерних концертних залах можна було зустріти включення у програми виконавців творів Мессіана, Берга, Веберна. Шенберга грали майже виключно іноземні гастролери (але «Уцілілого з Варшави» вдалося одного разу виконати як антифашистський твір), але все це свідчило про надзвичайний інтерес та міцний попит з боку як композиторів, так й виконавців та слухачів к творчості названих композиторів.

Однак тяга до нової художньої інформації була в той час настільки велика, що обмеженість концертного репертуару легко переборювалася іншими способами, особливо в професійному середовищі. Виникнення прямих особистісних контактів із музикантами зарубіжжя багато у чому стало тією віддушиною, яка допомогла багатьом композиторам та

виконавцям, коли період «відлиги» був завершений й почалося посилювання тиску на митців вже з боку нового уряду.

Одним з найбільш яскравих виразників світоглядних установок й настроїв свого покоління був Альфред Шнітке, в творчості якого, як вказував А. Івашкін, ясно відчувається «багато з того, що складає духовну атмосферу часу; в них сплавлені і відображені різні проблеми, сприйняті художником звідусіль. Для Шнітке не існує “свого” й “чужого”, старого й нового – так само як не існувало цих понять для Джойса, Ейнштейна, Еліота, Стравінського, що розширили наші уявлення про єдність світу і універсальний характер людської культури» [53, с. 9].

В європейській аудиторії поруч з великою увагою до творчості Альфреда Шнітке виникає зацікавленість до багатьох композиторів-шістдесятників, але багато європейських дослідників, що займалися вивченням діяльності композиторів «радянського» періоду» (зокрема Франс Ш. Лемер) підкреслюють, що творча особистість Альфреда Шнітке займає особливе місце в світовій музичній культурі, адже композитор є «уособленням совісті там, де здавалося, їй не було місця» [82, с. 9].

Серед літератури що присвячена вивченню творчості А. Шнітке слід виділити роботи самого композитора, в яких він визначає пріоритетні напрямки в розвитку музичної культури його часу («полістилістична тенденція в сучасній музиці»). Матеріал наукових робіт композитора відображує власні погляди митця на головні тенденції та пріоритетні напрями у музичній культурі того часу, які мали для нього велике значення та суттєво вплинули на формування його власного авторського стилю.

Як вказують В. Холопова та Є. Чігарьова, перехід до нового стилістичного виміру та пошукі нових музично-мовних прийомів А. Шнітке не тільки втілював у своїй творчості, но і здійснив його теоретичне обґрунтування та пояснення. Саме композитору належить

введення у науковий музикознавчий загальноприйнятий ужиток категорії «полістилістиці» [179]. Композитор виступив з даною темою з кількома доповідями, в тому числі на Міжнародному музичному конгресі в 1971 р в Москві (8 жовтня), і написав низку теоретичних робіт з цього приводу.

У своїх теоретичних дослідженнях А. Шнітке виділяє два прийоми, яким дає назву «принцип цитування» та «принцип алюзії», які вже стали загальноприйнятою музикознавчою термінологією. «В цитуванні він тільки диференціює щось відоме (як внесення бахівського хоралу в Скрипковий концерт Берга) і теоретично введене вперше: адаптація – переказ чужого нотного тексту власною музичною мовою («Пульчинелла» Стравінського, «Кармен-сюїта» Щедріна), цитування техніки чужого стилю («Ваш Фауст» Пуссер). Важливе музичне поняття, назване Шнітке принципом алюзії, ілюструється прикладом усієї творчості Стравінського» [179, с. 39-40].

Як зазначає А. Шнітке, «принцип цитування давно є відомим і проявляється в цілій шкалі прийомів – від відтворення стереотипних мікроелементів стилю іншої епохи чи іншої національної традиції (мелодичні інтонації, гармонійні послідовності, кадансові формули) до точних або перероблених цитат або псевдоцитат», тоді як «принцип алюзії проявляється в найтонших натяках і невиконані обіцянки на межі цитати – але не переступаючи її» [189, с. 327–328].

Як вказує композитор, широке застосування стилістичних натяків і алюзій в інструментальному театрі (Кейдж, Кагель) або найтонші флюїди полістилістики в музиці настільки протилежних композиторів, як Булез та Лігеті, або серед «радянських» композиторів – Денісов, Сильвестров, Губайдуліна, також є показовими [189, с. 329]. Автор ставить закономірне питання про відмінність між загальними музичними асоціаціями та спеціальними полістилістичними, та відповідаючи на власне запитання,

стверджує, що полістилістика стала навмисним прийомом, особливою формою виразності.

Полістилістика дозволяє, на думку композитора, значно розширити коло виразних засобів, та можливою стає «інтеграція «низького» і «високого» стилів, «банального» і «вишуканого», тобто більш широкий музичний світ і загальна демократизація стилю. Суб'єктивна пристрасність авторського висловлювання підкріплюється документальною об'єктивністю музичної реальності, представленої не тільки індивідуально відображено, але й цитатно» [189, с. 330].

Постійно проводячи аналітичне вивчення творів багатьох видатних та сучасних йому композиторів, творчість яких раніше була під повною забороною, А. Шнітке вказує, що у багатьох з них присутні колажі цитат, які він сприймає як «апокаліптичне нагадування про нашу відповідальність за долю світу» та комплекс «музичних документів різних епох», які він порівнює з документальною кінопубліцистикою. Крім того, завдяки полістилістичним моментам «виникають нові можливості для музично-драматичного втілення «вічних» проблем - «війни і миру», «життя і смерті» й т. ін.» [189, с. 331]. А тому, на його думку «навіть чи можна було б знайти настільки ж переконливий музичний засіб для художнього вираження «зв'язку часів», як полістилістика» [189, с. 331].

Крім музично-аналітичних робіт композитора важливою методологічною базою вивчення його творчості стають музикознавчі роботи, серед яких найбільш помітними є монографічні дослідження В. Холопової та Є. Чігарьової «Альфред Шнітке. Нарис життя та творчості», Д. Шульгіна «Роки невідомості Альфреда Шнітке», В. Холопової «Композитор Альфред Шнітке», О. Івашкіна «Бесіди з Альфредом Шнітке», Є. Чігарьової «Художній світ Альфреда Шнітке».

Перші аналітичні музикознавчі роботи, присвячені вивченню вокальних (у тому числі епізодично й камерно-вокальних) був здійснений

у вище зазначених монографіях здійснювалося в зазначених монографіях та у низці коротких аналітичних есе та статтях. Так, в книзі В. Холопової та Є. Чігарьової вперше згадуються Три вірші Марини Цветаєвої, сценічна композиція «Жовтий звук», Три Мадригал і Три сцени. Дуже цінні висловлювання самого композитора з приводу його вокальної творчості зафіксовані в книзі Д. Шульгіна (Три вірші Марини Цветаєвої, сценічна композиція «Жовтий звук»). У розділі, присвяченому Реквієму, дана інформація про виставу «Дон Карлос» театру імені Моссовета. У бесідах з А. Івашкіним є свідчення композитора про історію створення пісень на вірші Б. Пастернака, в тому числі Пісні Магдалини, а також про творчий союз А. Шнітке з Театром на Таганці і довгі творчі стосунки з режисером Ю. Любімовим.

Разом з тим, робіт присвячених безпосередньо камерно-вокальній творчості А. Шнітке бракує досі, тим більш що частина його камерно-вокальних циклів ще чекає своєї публікації, адже деяка частина з них досі знаходиться у приватних колекціях архівах фондів.

Поряд з монографічними дослідженнями, які побачили світ у кінці ХХ – початку ХХІ ст., з'являються численні статті й кілька дисертаційних досліджень, присвячених вивченню різних жанрових напрямків у творчості композитора. Водночас, незважаючи на досить значну кількість робіт, націлених на вивчення творчості А. Шнітке, з упевненістю можна сказати, що вивчення його творчої спадщини тільки розпочато, адже залишається ще багато того, що потребує докладного вивчення й спеціального наукового осмислення.

Діяльність композиторів-шістдесятників обумовлена, з одного боку прагненням до суттєвого оновлення музичної мови і освоєння заборонених радянською ідеологічною цензурою технологічних прийомів та художніх принципів композиції, з іншого – розширенням можливого кола тем, які

торкалися питань філософського осмислення світу, вічної теми боротьби добра і зла, пошуку духовних орієнтирів.

Освоєння принципів додекафонії та серійної техніки, а також ознайомлення з творчістю та аналітичне вивчення композиторської спадщини А. Берга, А. Веберна, П. Булез, Л. Ноно й багатьох інших заборонених для вивчення в консерваторських курсах того часу композиторів, привело до перших «проб пера», а пізніше до активного використання композиторами-шістдесятниками в своїх творах найбільш новаторських технік й прийомів. Подібні експерименти не залишилися непоміченими європейськими та американськими критиками, проте, як показує Л. Акоюн, в більшості випадків не дивлячись на позитивну оцінку опусів «радянських авангардистів» та на явну симпатію до їх творчості, все ж в оцінках даних критиків відчувалося доволі поблажливе ставлення.

В їх оцінках творчість представників «радянського авангарду» можна було розцінювати як цікаве, але в значній мірі залежне від певного зразка, а тому вторинне явище, яке не можна розглядати як самостійне «відгалуження «великого» світового авангарду», яке має унікальні індивідуальні риси. «Прозорливості «великого світу» довгий час не вистачало на те, щоб визнати, що мистецтво цих майстрів наділене глибокою та абсолютно самобутньою метафізикою» [4, с. 29].

У творчому мисленні композитора сила інтелекту і глибина таланту розкрили значне й масштабне смислове поле музично-знакових уявлень. С. Слонімський писав про А. Шнітке: «Це особистість, і особистість надзвичайно глибока, парадоксально мисляча, він мислить глибинно, філософськи» [155, с. 186]. Те ж знаходять і Є. Баранкин, і Є. Чигарьова: «Альфред оригінально мислив, у нього був філософський склад розуму, і здавалося, що він знає абсолютно все» [13, с. 66]; «Це завжди був мислитель, який шукає відповіді на найболючіші питання ... Він був як

струна що вібрує, яка тонко реагує на вплив часу ... прослухати твори А. Шнітке ... – все одно що прожити ціле життя» [185, с. 194-195].

Сам композитор вважав що спонукаючою творчою силою та генератором творчої активності своєї думки є сумнів, з приводу чого й пояснював – «сумнів змушує думку працювати на максимумі якоїсь своєї інтенсивності. Для художника саме сумнів, незадоволеність - він може це усвідомлювати або не усвідомлювати – виступає як движок, каталізатор, який змушує його думку, його психіку працювати на максимальних обертах» [183, с. 103]. У зв'язку з цим, аналітичний погляд на музичну спадщину А. Шнітке можна представити як нескінченні філософські шукання, болісні питання і відповіді, що прийняли художньо-звукову форму. Для нього як для мислителя було природно, щоб слово оточувало звучання, продовжувало і конкретизував його. Як вказувала В. Холопова, «звучання без думки – це не А. Шнітке».

Смислова наповненість музики А. Шнітке надзвичайно раціоналістична. Однак тяжіння до продуманості й аналітичної впорядкованості завжди пов'язані у нього з натхненням: «інтуїтивне і раціональне завжди подають один одному руку. Натхнення абсолютно невід'ємно від творчості – і тут треба не впасти ні в лицемірство, ні в самообман» [див.: 200, с. 64]. Композитор, відчуваючи у своїй роботі пріоритет раціонального начала («раціональне завжди під рукою»), в той же час вважав емоційний імпульс надзвичайно важливим та творчо необхідним. А. Шнітке акцентував увагу на нерозривності категорій чуттєвого і раціонального, на тісній взаємодії обох начал, що визначають будь-який художній процес, і тому апелював до поняття «чуттєве» (з робіт М. Періха). У концепційному мисленні композитора співіснують в граничному вираженні і символічний аспект, і необмежені музично-емоційні ресурси, які виявляють специфіку змісту його музики.

Звернення до камерно-вокальних жанрів в творчості А. Шнітке стає стійкою рисою його індивідуально-авторського стилю, підтвердженням чого є поява перших, написаних в традиціоналістській манері романсів ще в роки навчання в консерваторії, а потім, звернення протягом усієї творчої біографії до даної жанрової сфери з особливою увагою до словесної складової творів, до точного втілення смислового та емоційного втілення літературного тексту в музиці.

А. Шнітке зі скрупульозністю намагається відтворити в своїй музиці всі нюанси психологічних станів та художніх образів героїв обраних літературних творів, та рухаючись слідом за поетичним текстом, відтворює яскраві та переконливі психологічні портрети героїв. Композитор звертається до поетичних текстів М. Цветаєвої, Б. Пастернака, В. Шнітке, Есхіла (в перекладі на німецьку), Ф. Шиллера, Ф. Танцера, Г. Нарекаці й баг. ін., знаходячи для кожного з текстів унікальне музичне втілення, що виражає його особисте ставлення до тексту.

В цілому, можна сказати що вся музика А. Шнітке автобіографічна, пов'язана з певними думками і переживаннями, які турбували композитора в момент роботи над твором.

Однією з найбільш показових характеристик та параметрів художньої цілісності камерно-вокальної музики митця виявляється тісна діалогічна взаємодія рівнозначних її компонентів – словесного й музичного рівнів, що знаходить своє безпосереднє вираження в структурно-композиційних та драматургічних складових творів.

Інструментальна складова камерно-вокальних опусів вельми різноманітна за складом і тембровому втіленню, адже включає широку палітру інструментальних голосів – від клавішних інструментів, в числі яких фортепіано, орган, клавесин, до нехарактерних для академічного напрямку музичного мистецтва електрогітари й бас-гітари. Крім того,

постійними учасниками камерно-вокальних складів стають струнні, духові та ударні інструменти.

Співвідношення музичного та поетичного рівнів в камерно-вокальному творі, принципи їх взаємодії і взаємовпливу, є ключовим питанням в процесі осмислення його структурно-композиційних, драматургічних і семантичних параметрів. Б. Асаф'єв вказував, що між поетичним і музичним рівнем в камерно-вокальному творі «повна гармонія» недосяжна, адже, на його думку «це скоріше «договір про взаємодопомогу», а іноді й «поле брані», єдиноборство» [11, с. 233]. З одного боку, поетична сторона диктує свої умови, вимагаючи збереження закладеного поетом емоційно-психологічного та інтонаційно-ритмічного комплексів, з іншого – інструментальна складова твору, що включає тембральні властивості, «їх матеріал, їх стрій ..., техніку гри на них etc.» [11, с. 31], є, на думку Б. Асаф'єва, фактором, що робить особливий вплив на процес формоутворення. Дослідник вважає, що виникаюча єдність між поетичним й музичним рівнями в камерно-вокальному творі, є результатом «суперництва інтонацій поезії і музики», наслідком їхньої боротьби.

Формування жанрової форми «вірш з музикою», а також її найменування свідчить про пріоритетність в діалогічній взаємодії вербального та музичного рівнів саме словесної (віршованої) складової, тим самим виділяючи її як самостійну область в комплексі камерно-вокальних жанрів. Як вказує О. Філатова, найбільш показовою відмінною рисою «віршу з музикою» є надзвичайне значення й вагомість поетичного слова з його складною багаторівневою символікою, бо прагнення втілити за допомогою музично-мовних прийомів весь складний художній комплекс притаманний заданості поетичного твору, актуалізує пошук відповідної йому «нової музичної стилістики та нових музично-виконавських прийомів» [167, с. 84].

Тому головним устремлінням в жанрі «вірш з музикою» стає сам поетичний текст та його художні особливості, разом з тим композитор зберігає за собою право розташування поетичних текстів, можливість компоновки та навіть деякої коректури літературного першоджерела. Отже, як вказує О. Філатова, увага до поетичного слова з боку композитора «парадоксальним чином поєднується з великою музичною свободою, і таким чином формується особливий між-авторський діалог композитора й поета, для якого хронотопічна дистанція (між авторами) стає не перешкодою, а, навпаки, спонукальним умовою. Дане «правило жанру» підтверджується в творчості російських і українських композиторів ХХ століття» [167, с. 85].

Простежуючи етапи розвитку жанрової форми «вірш з музикою», слід вказати, що в європейській музичній культурі першими композиторами, що звернулися до даного жанру, були Р. Вагнер («П'ять віршів», написаних на слова Матильди Везендонк); Х. Вольф (Букет пісень (Liederstrauß), 7 віршів з Книги пісень Г. Гейне; Пісні на вірші І. В. Гете; Три вірші Мікеланджело), й деяк. ін. В російській музичній культурі розвиток жанру «вірш з музикою» пов'язаний з творчістю Ц. Кюї (численні звернення до поезії О. Пушкіна, Ю. Лермонтова, М. Некрасова), А. Рубінштейна (Байки, ор. 64), С. Танєєва (4, 5 і 7 віршів на слова Я.П. Полонського (ор. 32, 33 і 34, 1911-1912). Слід зазначити, що в циклі ор. 17, виданому в 1905 р «10 романсів на слова П. Б. Шеллі (в перекладі К. Бальмонта), О. Толстого, А. Фета і ін.» сам С. Танєєв застосовує до ряду романсів жанрове позначення «вірш з музикою», підкреслюючи тим самим верховенство поетичної складової твору. Значний внесок у розвиток жанрової форми «вірші з музикою» належить М. Метнеру, у творчості якого значна частина його камерно-вокальних циклів отримала найменування «Вірші» (Три вірші Гейне ор. 12, Шість віршів Гете ор. 18, Три вірші Ніцше ор. 19, Два вірші Ніцше ор. 19а, Вісім віршів Тютчева і

Фета ор. 24, Сім віршів Фета, Брюсова, Тютчева ор. 28, Сім віршів Пушкіна ор. 29, Шість віршів Пушкіна ор. 32 і мн. ін.).

Таким чином, взаємодія словесно-поетичного і музичного рівнів в камерно-вокальній творчості виявляє два підходи до вирішення даної проблеми – в першій спостерігається максимально точно дотримання всіх нюансів та особливостей поетичного тексту з прагненням найбільш повного розкриття його змістовно-емоційної сторони; у другій спостерігається досить вільне поводження з поетичним текстом, можливі перестановки (навіть заміни) слів, купюри, повторність й т. ін., тобто композитор стає в деякій мірі співавтором поетичного тексту, розглядає його як один з доступних йому засобів музичної виразності.

Зазначені тенденції розвитку жанрової форми «вірші з музикою» знаходять свій подальший розвиток у творчості багатьох композиторів ХХ століття, прикладом чого є камерно-вокальні цикли С. Прокоф'єва (Два вірші О. Апухтіна та К. Бальмонта, П'ять віршів А. Ахматової), Д. Шостаковича (Чотири вірші капітана Лебядкіна, Сім віршів О. Блока), С. Слонімського (Чотири вірші О. Мандельштама та Десять віршів А. Ахматової), а також А. Шнітке (Три вірші Марини Цвєтаєвої, Вірші складені вночі під час безсоння, Три вірші Віктора Шнітке).

Поява камерно-вокального циклу «Три вірші Марини Цвєтаєвої» у творчості А. Шнітке є надзвичайно показовим, адже це не тільки перший твір у творчості композитора, написаний в жанрі «вірші з музикою», а ще й перший камерно-вокальний твір у його творчості в цілому. Характеризуючи власну творчість, А Шнітке вказує, що період 1963-1967 рр. був пов'язаний з активним використанням додекафонії та серіалізму, «коли існувала віра в правильність техніки» [179, с. 32].

Головною композиційною основою свого композиторського методу А. Шнітке називає «звучну, контрольовану слухом техніку» в поєднанні з увагою до інтонаційно-фактурної насиченості музичного тексту [179, с.

23]. Він намагався уникати зайвої стильової герметичності шляхом введення в звукову тканину аллюзівних натяків, оскільки «його особистому музичному мисленню притаманний вербальний асоціативний компонент в поданні музичного образу і задуму» [179, с. 23].

Цикл «Три вірші Марини Цветаєвої» був завершений в 1965 році, який був для А. Шнітке перехідним, тому що період 1966-1972 рр. композитор визначає як період своєї творчої зрілості, який був ознаменований остаточним формуванням індивідуального стилю і створенням «великих концепцій з радикальним збагаченням музичного матеріалу» [179, с. 24]. Звернення А. Шнітке до поезії М. Цветаєвої супроводжувалося надзвичайної шанобливістю до слова – «якщо брати такі вірші – тонкі, поглиблені, – їх хочеться слухати, і вони утворюють з вокальною партією єдине ціле, яке прекрасно» [179, с. 32].

Композитор вважав, що робота з словесно-поетичними є найбільш складною, адже віршовані тексти мають власну структурно-композиційну та образно-семантичну логіку, яку необхідно враховувати, що зумовило майже повну відмову від додекафонної техніки в даному творі. А. Шнітке вважав неприродним поєднання поетичного слова з додекафонією, бо застосування додекафонії має на увазі дотримання її жорстким нормам і правилам, що вкрай негативно позначиться на словесно-поетичному рівні – «з додекафонією слово поєднується погано, тому що та сама визначає все решта» [179, с. 32]. Отже, можна сказати що в циклі «Три вірші Марини Цветаєвої» А. Шнітке свідомо відходить від додекафонії, висуваючи в якості головної своєї задачі точне дотримання всіх нюансів поетичного слова – як в структурно-композиційному, так і в образно-семантичному вимірах.

Ідея звернутися до поезії М. Цветаєвої при написанні вокального твору належить другу А. Шнітке та першому виконавцю декількох його творів – Марку Лубоцькому. У поезії М. Цветаєвої композитора дуже

приваблювали та не активізували творчий пошук яскравість і несподіванка метафор поетеси, особлива виразність епітетів, гнучкість і нетрафаретність інтонаційного ладу, а також ритмічна різноманітність метру віршів. Загалом, композитор вважав, що поезія М. Цветаєвої відрізняється тонкою музикальністю та нестандартністю мислення, що робить її далекою від класичних канонів. У поетичному слові М. Цветаєвої на перший план висувається ритм, що стає для композитора надзвичайно цікавим художнім завданням, адже вона є майстром ритмічних прискорень, вповільнень, що ґрунтується на міцній метричній основі і близькості до пісенної і мовної народній культурі.

Після вимушеної еміграції, в період тривалих поневірянь за кордоном в поетичному словнику поета з'являються характерні слова: дороги і версти, вітер і ніч, безсоння і плач. Змінюється і загальна емоційне забарвлення поетичних рядків – вони наповнюються темними кольорами: сірим, сизим, чорним, а також червоним.

Героями поезії М. Цветаєвої, переважно, є жінки, які з'являються у самих різних образах та життєвих обставинах – вона може бути закоханою жінкою, чаклункою, та навіть злодійкою. Важливим шифром для проникнення в суть цветаєвських текстів стає особливе розуміння поетесою сутності любові. Світовідчуття Цветаєвої багато в чому обумовлено самим сприйняттям реального світу, який представляється їй спотворенням світу ідеального.

У Трьох віршах Марини Цветаєвої А. Шнітке демонструє надзвичайно дбайливе ставлення до поетичного слова та прагне відтворити його у всіх найдрібніших нюансах у своєму циклі. Відібрані композитором вірші Марини Цветаєвої, хоча й належать різним періодам творчості поетеси, складають єдину літературну композицію. «Проста моя осанка» написано в 1920 році, «Чорна як зіниця» – в 1916года, а вірш «Розрізала жили» (рос. «Вскрыла жилы»), який завершує цикл – в 1934 році. Кожен з

обраних віршів несе в собі настрій та думки різних періодів життя М. Цветаєвої.

Як зізнавався композитор: «... текст і створював тут форму: повторювані рядки вели до аналогій і в музиці, в тексті містилися смислові кульмінації, а, отже, і музичні, і текст давав всьому цьому зв'язок», тому сам цикл був створений «вільно і, як би, мимоволі» [192, с. 41].

У вірші М. Цветаєвої «Проста моя осанка», що відкриває цикл, загальний настрій поетичного тексту виражається у відчуттях самотності, болі, депресивному стані людської душі. Вірш Цветаєвої має п'ять строф, та написаний в двоскладовому стовпі (ямбі) з наголосом на другому складі. Поширений прийом, що організує загальну ритміку та метричну побудову вірша – чергування чоловічих і жіночих рим, з наголосом на передостанньому і останньому складах в рядку. Крім цього, тут застосовується перехресна система римування (першого рядка з третім, другого з четвертим).

У музичному втіленні п'яти строф поетичного тексту Шнітке надає подобу тричастинності, де експозицію формує перша строфа, розвиток і кульмінація припадають на другу – четверту строфи, а репризі віддана п'ята строфа.

Головним інтонаційним зерном цього віршу з музикою є поспівка, яка складається з висхідної великої секунди, чистої кварта і низхідної малої секунди. Вперше дана інтонаційна формула з'являється в фортепіанному вступі. При явній близькості цієї поспівки до архаїчних пластів фольклору (велика секунда в з'єднанні з чистою квартою) і чіткому ритмі (восьма – чверть) мимоволі виникають паралелі з древніми охоронними ритуалами, адже структура інтонаційного зерна викликає паралелі з заклинаннями обрядової традиції.

Одночасно дві секунди знаходяться як би в стані опозиції: висхідна велика секунда (des-es) звучить як питання, а нисхідна мала секунда (as-g)

містить відповідь. Питання повторюється двічі (тт.1, 3), «повисаючи» на педалі і перериваючись кластером, в якому велика і мала секунди об'єднуються по вертикалі.

Повертаючись до проблеми музичного втілення слова, відзначимо, що А. Шнітке різному трактує місце ударних складів у першій строфі вірша і сильних часткою в усьому романсі. Так, у вірші «Проста моя осанка» композитор змінює ударний склад: замість слова мій (ударний склад у Цветаєвої) він виділяє слово бідний. Окремі репліки особливо виділяються композитором. Так, слова «проста моя осанка» підкреслюються висхідним стрибком на чисту кварту. У тексті «ніхто не потрібен» слово «ніхто» посилюється примітним мотивом в обсязі чистої кварта, а слова «не потрібен» підкреслені форшлагом і стрибком вниз на тритон. Мета епізоду – відтворити стан непевності героїні, підкреслити зранене її душі.

Також значну смислову роль в циклі мають способи звуковидобування, які мають спеціальні позначки, що пов'язані зі змістом тексту в цілому і в його окремих словах, серед яких «o+» (натискання клавіші однією рукою і миттєве притиснення звучної струни іншою рукою), в результаті виникає «мертвий» звук без обертонів; «o» – *ordinario* – традиційна гра по клавішах; «*pizz*» – гра на струнах рояля; «X» – приблизна висота ноти (для голосу і гри по струнах рояля). З перших же тактів композитор демонструє всі способи: висхідна велика секунда основної поспівки виконується «мертвим» звуком, нисхідна мала секунда – *pizzicato* «живим» звуком, кластер великий секунди, який як би підноситься над ними – *ordinario*. Ці специфічні способи звуковидобування створюють ще один змістовний рівень, який допомагає досягнути філософську глибину поетичного слова М. Цветаєвої.

Якщо вокальна партія в першій строфі обмежується діапазоном від «а» малої до «d» другої октави, то з другої строфи вона, відштовхуючись

від первісної поспівки, набуває значної свободи. Діапазон розширюється (від «g» малої до «g» другої октави), з'являються широкі скачки, розмір постійно змінюється (4/8, 7/16, 5/8, 3/8, 2/4, 2/8). Все вказує на наближення кульмінації.

Починаючи з третьої строфи, вокальна партія виконується в техніці *Sprechstimme*, при цьому основним прийомом звуковидобування у фортепіано стає удар по струнах з приблизною висотою звуку. Четверта строфа на словах «так і жила» підводить до другої кульмінації, яка є дзеркальним відображенням першої.

У наступному вірші «Чорна як зіниця» А. Шнітке занурює слухача у створений у музично-поетичній єдності образ інфернальної ночі, що розуміється як область за межею людського світу, містичність й зловісний характер якого отримує вираження різними засобами музичної виразності. Вокальна партія з одного боку пронизана секундами аж до мікрохроматиці, з іншого – «роздирається» широкими стрибками на дисонуючі інтервали великої септими і зменшеної октави. Основним формотворчим засобом стає дзеркальність: початок фрази, зазначений висхідним стрибком, в кінці неї врівноважується стрибком низхідним.

Фортепіанна партія також видозмінюється і практично відмовляється від традиційної форми викладення та нотного запису, вона майже повністю складається з прийому *glissando*. Воно виконується на одній струні, але в міру наближення до кульмінації захоплює все більшу відстань – від найнижчого до найвищого звуків партитури, що породжує наростання напруженості й посилення відчуття неминучої біди.

Спрямованість до кульмінації підкреслена тридольним метром, який приходить на зміну первісної метричної невизначеності. Кульмінація на слові Ніч підкреслена динамікою *ff* найвищим звуком вокальної партії (g другої октави), різко гліссандуючим вниз, тривалої Фермата, в той час як у

фортепіано звучить кластер *ordinario* (велика септима – ще одне інтонаційне зерно номера) на тлі найнижчого звуку, взятого *sff*.

Первісна секундова тема тепер нагадує заклинання, поступово розчиняючись в мікрохроматиці, вона сповзає до найнижчого звуку. Так, у другій частині на п'єдестал сходить Ніч, як уособлення негативної субстанції Зла.

Третя частина циклу «Розрізала жили» відкривається звуками «с», що виконується звичайним способом (*ordimrio*), і «fis» зі знаком «o+», що є вираженням «мертвого» звуку, що посилюється інтонацією тритону. Тут повністю зникає *pizzicato* з його первозданним киснем струни.

Відчуття присутності ворожби поступається місцем поривчастому вислову, емоційному сплеску, що втілюється музично-виразовими засобами. Слово «життя» виділено подвійним висхідним стрибком на широкі інтервали. Розвиток спрямовано до кінця, де за допомогою особливих комбінацій з педаллю виникає зменшений септакорд, в якому міститься інтонаційна антитеза (g-a – b-a). Отже, головною ідеєю та фактором художньої цілісності Трьох віршів Марини Цвєтаєвої стає трагедійне підґрунтя у поєднанні з яскравою художньою образністю з одного боку, з іншого, пояснюється «трагічною констатацією самим композитором відсутності в світі понять абсолютного Добра і абсолютного Зла, з його переконаністю в вічному протистоянні в людині діаметрально протилежних начал, якому не буде кінця» [188, с. 61].

Прихильність образотворчим прийомам підводить Шнітке до відмови від традиційної манери співу, від *belcanto*. Композитора більше привертають образно-інтонаційні контрасти, що більш притаманні для розмовної мови. Звідси - рішення використовувати всі можливості музичної тканини, іноді створюючи для цього нові характерні прийоми: з одного боку широкі скачки на дисонуючі інтервали, з іншого – секундові ходи, що звужуються аж до мікрохроматиці. Для голосу, як і для гри по

струнах рояля, композитор застосовує приблизну висоту звуку. Спів же на певних звуках, максимально наближений до розмови.

Але, безумовно, такі нововведення у камерно-вокальній творчості не могли не викликати певні труднощі у виконанні подібного тексту, що виникають не тільки у галузі вокального інтонування (широкі скачки на інтервали через октаву; витіюваті хроматичні обороти й т. ін.), але і в плані виконання особливих технічних вимог композитора, обумовлених сучасною музичною лексикою. У зв'язку з цим, в кінці романсів (як і в багатьох інструментальних опусах – симфонічних і камерних), автор надає докладні супровідні пояснення щодо принципів та необхідної манери виконання (це стосується і вокальної, і інструментальної партій).

У камерно-вокальній творчості А. Шнітке є дуже цікаві взірці темброво-змішаних жанрів, де колос виконує роль інструментального тембру. Прикладами такого напрямку у творчості А. Шнітке можуть слугувати Три Мадригали (1980) і П'ять фрагментів на сюжети картин Ієронімуса Босха (1994). У структурно-композиційній побудові та жанровій вираженості даним творам досить важко дати остаточне визначення, окрім того що всі тяжіють до циклічній формі та є вираженням цілісної художньої ідеї.

Три мадригала написані на вірші сучасного німецького поета Ф.Танцера, к творчості якого зверталися багато композиторів-«шістдесятників», серед яких можна назвати С. Губайдуліну, А. Шнітке та Е. Денісова. Дуже цікаво, що сам Франциско Танцер вважав що виведуть з кризи та майже спасуть світову музичну культуру саме композитори, вихідці з Росії [180, с. 152] Текст кожного з обраних для циклу віршів має глибокий філософський зміст, що й об'єднує їх вже на самому загальному рівні. Дуже цікаво, що обрані тексти звучать на різних мовах – німецькою, французькою та англійською.

Об'єднання декількох мов в творах - характерна риса стилю Ф. Танцера. Виходячи з фонетичних особливостей трьох мов, Шнітке знаходить особливе рішення для кожного з мадригалів: перший мадригал написаний у жанрі французької шансон, другий пов'язаний з манерою письма нововіденської школи, в третьому чути інтонації спірічуелс.

Вельми показово, як змінювалося ставлення композитора до поетичного джерела. Якщо на початку творчого шляху Шнітке ілюструє слово, що з усією визначеністю проявилось у цветаєвському циклі, то пізніше він відкидає подібний ілюстративний підхід і прагне знайти більш загальну, асоціативну основу побудови взаємозв'язку та взаємовідносин між музичним та словесним рівнями. Стосовно відношень між словом й музикою композитор висловлювався досить однозначно, й вважав, «якщо йти за текстом докладно, то виникає ілюстративність. В тих випадках, коли текст не може бути сприйнятий, очевидно, на перший план виходить музичний зміст твору» [192, с. 90].

Дуже цікаво, що у творчості більшості композиторів-«шістдесятників» є багато творів, що були написані на замовлення, або мали присвячення колегам-музикантам. Так, Три мадригали присвячені колезі А. Шнітке – Софії Губайдуліній в зв'язку з її 50-річчям, а також автору тексту Франциско Танцеру в зв'язку з його 60-річним ювілеєм. Також зауважимо, що багато творів були написані для виконання конкретними митцями, що іноді супроводжувалося присвятами, адже сам композитор вказував що для нього велике значення має адресат його музики. На думку композитора, саме особистість виконавця (в даному випадку ювіляра), для якого створюється твір, накладає відбиток на його концепцію: «Я все-таки знаю завжди, для кого пишу <...> Зараз я буду писати концерт для Кремера (подвійний концерт для двох скрипок) і це буде зовсім інша музика, ніж та, що писалася для Лубоцького, тому що я не можу не враховувати характеру виконавця» [192, с. 82].

Вибір інструментальної палітри, як і інших виразних засобів, також багато в чому залежав від виконавців, на прохання та в обговоренні з якими твори були написані, адже іноді музикантами висувалися до композитора конкретні побажання, які визначали тематику, форму, жанр твору, а також склад виконавців.

У музиці камерно-вокальній, як і оркестровій музиці, А. Шнітке використовує весь значний арсенал виразних засобів, накопичених до ХХ сторіччя включно. В формуванні художніх концепцій своїх творів та образному змісті для нього надзвичайно важливим був діалог зі стилями минулих епох, як виражений «зв'язок з попередниками, – як вказував сам композитор, – зумовлений всіма тими полістилістичними «іграми», які я собі дозволяю вже багато років» [53, с.147].

Про можливості людського голосу міркували багато композиторів, працюючих у камерно-вокальних жанрах, серед яких можна назвати С. Танєєва, О. Гречанінова, М. Метнера та А. Шнітке. Зокрема, М. Метнер, говорив про те, що голос є досконалим з інструментів, здатний стати провідником не тільки почуттів, а й думок.

Мадригали Шнітке написані на слова Франциско Танцер, до творчості якого, як вже зазначалось, зверталися багато композиторів-сучасників, в тому числі Герберт Лаурерман, Софія Губайдуліна, Едісон Денісов, Олександр Кнайфель, Клаус Агер та Джон Кейдж.

Три Мадригала – твір надзвичайно характерний для індивідуального стилю композитора. Цей триптих А. Шнітке є досить складним в інтонаційному плані, що в цілому характерно для вокальних творів, створених у ХХ столітті, які відчули на собі повною мірою вплив інструменталізму.

Паралельно з Е. Денісовим та С. Слонімським, А. Шнітке звертається до досить об'ємного переліку світової музичної літератури, успадковуючи та застосовуючи у своїй творчості жанрові форми музики епохи

Відродження і Бароко, такі як мес, реквієм, мотет, ричеркар і канцони, та поєднуючи їх з баченням сучасного художника. Саме в ці історичні епохи виник і жанр Мадригал. Спочатку він трактувався як світський музично-поетичний жанр. Самі ж витоки мадригала сходять до народної поезії, до старовинної італійської ліриці ідилічного змісту. З XIV по XVI століття поетичні мадригали створювалися, як правило, для музичного втілення. Ранні музично-поетичні мадригали представляли собою 2х-3х-голосні вокально-інструментальні опуси, написані в куплетній формі з рефреном з домінуванням любовно-ліричної, жартівливо-побутової та міфологічної тематики.

У низці численних жанрів старовинної музики, що отримали нове «дихання» у XX столітті, мадригал займає особливе місце. При збереженні вірності канонічним характеристикам композиторів привертала можливість достатня свобода в трактуванні даної жанрової форми. У цьому мадригал зближується з ораторією, концертом і кантатою. Паралельно на формування мадригала вплинули такі жанри духовної музики як мес і мотет. Їх, за словами В. Конен, відрізняли «... настрої глибокої зосередженості, заглибленості у внутрішній світ, відчуженості від всього буденного, дрібного, чуттєвого». Вони не обов'язково містили божественний, містичний початок, але обов'язково були присутніми «образи абстрактної, піднесеної думки» [68, с. 37]. Мадригали з подібним змістом мали особливу назву «*madrigalia sacra*» – духовний мадригал.

Перший мадригал композитор вибудовує у вигляді трьох строф, написаних в серійній техніці. Фрази формуються тут з коротких поспівок, які, не виходячи за межі терції (рідше тритону або квінти), постійно варіюються. Імпровізаційність вокальної партії укупі з постійною зміною метра і підвищенням теситури (кожна нова строфа звучить на півтону вище - *es-e-f*) створює відчуття внутрішньої схвильованості та напруженості.

У виконавському плані цей номер досить складний. Вокальна партія в ньому заснована на 11-звуковій серії (з додаванням 12 звуку в супроводі). Підкреслимо, Шнітке допомагає співакці, передбачаючи звуки вокальної партії то у вібрафона, то у чембало. Крім цього, після кожної фрази композитор вводить або фермату, або паузи (в кінці кожної фрази є уповільнення), а після 5, 10 і 15 тактів ставить коми, що позначають цезуру. Тим самим вокалісту дається можливість налаштуватися на складну канву наступних побудов.

Агогічні прийоми першої строфи мадригалів Шнітке можна порівняти з подібними прийомами в піснях М. Метнера, який був одним з перших, хто для посилення більш глибокого усвідомлення принципів вокального інтонування виставляв коми у вокальному рядку.

Перша і друга строфи звучать у вокальній партії в супроводі вібрафону й чембало. При цьому між сопрано та верхнім, або нижнім голосом чембало поперемінно, виникає точний або дзеркальний канон. Сопрано вторить чембало з деяким запізненням. У другій строфі до діалогічної взаємодії голосу та чембало приєднується вібрафон, наповнюючи фактуру особливою тембральною забарвленістю звучання. У третій строфі на словах «*Nous nous sommes separees*» («Ми розлучилися») до тріо долучається струнна група, в якій скрипка і альт каноном в сексту вторять партії сопрано, що є достатньо розповсюдженим прийомом у поліфонічних жанрах.

Загальних розвиток тематичного матеріалу підводиться до кульмінації, яка припадає на кінець третьої строфи. Емоційний пік досягається завдяки підвищенню теситури вокальної партії, розростання до *f* динаміки (до цього динаміка обмежувалася межами *p* і *pp*) і звучанням майже повного складу інструментів.

На заключних словах («*Maintenant il faut revenir sur terre*» – «Зараз потрібно повернутися на землю») ансамбль занурюється в красивий as-

mol. Після складних гармонійних побудов первозданна краса мінорного тризвуку проступає особливо яскраво і приваблює своєю кришталевою звучністю.

Другий мадригал в інноваційному плані ще більш експресивний та має форму наскрізного розвитку. Партія сопрано вступає з теми VАСН, яка в цифрі 2 звучить в дзеркальному відображенні. Фактура другого мадригала інструментальна і спочатку витримана в пуантилістичній манері, музичний матеріал створює враження мазків на полотнах художників.

Партії сопрано вторить чембало та вібрафон, які немов доспівують вокальну лінію, та створюють розгорнуті барвисті відлуння, в той час як струнній групі композитор доручає педаль. Тільки в кінці п'єси на перший план виходить скрипка з акомпануючим їй чембало, за яким закріплюється остинатна фактура.

Другий мадригал складений в атональній техніці з періодичним вкрапленням акордових вертикалей, які формуються за допомогою накладення тризвуків різного складу (мажорних, мінорних, збільшених). Періодично в супроводі виникають кластери, які фокусують увагу на значенні тексту («Двоє людей розлучилися» і т.д.). «Широкі стрибкоподібні підйоми та спади, високі мелодійні вершини, тонка ритміка, гнучка агогіка, наскрізний розвиток – все наближає (цей мадригал) до манери пісень Веберна або Берга» [179, с.152].

Об'єднання мадригалів в триптих Шнітке здійснює шляхом образного контрасту і різних композиторських технік (в тому числі і повернення до тонального письма). У третьому мадригалі - цьому своєрідному гімні любові - він звертається до чистого С-dur (партія сопрано рухається тут по звуках тризвуку). Однак з кожним наступним тактом світлоносний мажор поступається місцем дисонансам, що покликане підкреслити зміст тексту – «Любов, перенесена в космос – це

небеса мільйонів відтінків». Слова «Любов, перенесена в космос - це кінець людського роду» (в середньому розділі, *ritu mosso*) Шнітке виділяє ритмічними фігурами в манері джазу. На словах «Кінець людського роду» голос ніби злітає вгору, в космос. У його партії звучить с третьої октави. Смысл словесного рівня композитор неодноразово підкреслює, спираючись на риторичні фігури *anabasis* й *katabasis*. На словах «Небеса мільйонів відтінків» (мелодія починається з найвищої точки фрази).

У творчості А. Шнітке камерно-вокальні твори займають значне місце, відкриваючи особливу грань його індивідуально-авторського стилю, націленого на тонке відчуття та переживання композитором поетичного слова. Якщо в початкові періоди творчого шляху композитор нерідко звертався до одиничних текстів, то з плином часу провідне значення набуває тенденція циклізації й укрупнення циклічної побудови. У камерно-вокальних циклах найбільш рельєфно виражена авторська позиція про взаємовідносини словесно-поетичного і музичного рівнів з явним пріоритетом першого, що знайшло своє відображення в увазі до жанрової формі «вірш з музикою».

Пріоритетність поетичного слова в «віршах з музикою» можна виявити вже в першому зверненні до даної жанрової формі – у циклі «Три вірші Марини Цвєтаєвої», в якому композитор відходить від домінуючого в той період його творчості додекафонного методу композиції в зв'язку з несумісністю його з поетичною текстовою тканиною. У своєму ставленні до поетичного слова він багато в чому успадковує традиції представників «могутньої купки», які бачили одним з найбільш важливих своїх завдань переведення поетичної метричної організації в змінний метр. Ще одним дуже важливим аспектом своєрідності жанрової формі «вірш з музикою» у творчості А. Шнітке стає буквально озвучування всіх, образних характеристик, різних емоційних станів і сюжетних поворотів, яке

знаходить своє відображення як у формоутворенні, так і в інтонаційній будові вокальної та інструментальної складової твору.

2.3. Традиційне й новаторське в трактуванні камерно-вокальних жанрів у творчості Е. Денісова

Едісон Денісов увійшов в історію музичного мистецтва як один з головних представників авангардного напрямку в музичній культурі «радянського періоду» середини ХХ ст. і сьогодні його твори займають значне місце в репертуарі сучасних виконавців. Вивчення авангардного напрямку в музичній культурі «радянського періоду» в роботах багатьох дослідників, в тому числі у роботах Ю. Холопова, приводить до необхідності розмежування авангардного руху початку ХХ століття (Авангард-I) і 60-70-х років (Авангард-II) [177; 178, с . 244].

Ю. Холопов вказував, що «рідкісний період в історії культури заслуговує епітета «переломний» з такою приголомшливою переконливістю, як епоха ХХ століття з його спершу «Новою», а далі і «Новітньою» музикою. Звичайно, те, що відбувається поруч, завжди здається сучасникам особливо значним, тим більше, якщо вони самі порушені змінами» [177]. Характеризуючи відмінні особливості Авангарду-I, Ю. Холопов зазначав, що головною новацією даного періоду стає появлення нової парадигми тональності («атональність»), коли мелодичний матеріал ґрунтується не на звичному діатонічному звукоряді, а на 12-ступеневому. Результатом цього є формування абсолютно нового відчуття музичного ладу, в основі якого лежить «приголомшливо нова парадигма 12-тонової серійної музики (додекафонія)» [177].

Говорячи про Авангард першої хвилі, треба вказати, що він позиціонувався самими безпосередніми його учасниками як «мистецтво прекрасного майбутнього, протиставленого мистецтву минулого, що вже вичерпало себе» [25, с. 239]. Серед представників авангарду першої хвилі

слід назвати таких яскравих та самобутніх композиторів та музикальних діячів як О. Мосолов, А. Авраамов А. Лур'є, М. Рославець, Б. Лятошинський, І. Вишнеградський й баг. ін. Але музично-культурна діяльність та творчі звершення більшості названих авторів були майже викреслені з музичної історії країни, так само як і їхні долі були забуті на багато десятиріч.

Для Авангарду-II центральною вихідною ідеєю нової парадигми музично-прекрасного є опора на нові процесуальні умови існування музики, адже головний матеріал музики – звуковідношення – тепер не використовується, а створюється композитором в процесі твору, взагалі в процесі його діяльності. П. Булез розвиває думку про це й вказує, що «сьогоднішній музичний світ – світ відносний; під цим я розумію те, що структурні відношення не визначаються раз і назавжди абсолютними критеріями, але, навпаки, організовуються по мінливих схемами. Цей світ виник завдяки поширенню поняття серії» [цит. по 177]. На думку Ю. Холопова, ця «авангардна парадигма діаметрально протилежна філософсько-естетичним принципам Нового часу і методологічним настановам Просвітництва, згідно з якими кінцева причина музичного буття є вічна і незмінна Природа з її абсолютними і вічними законами» [177].

Ідея творчої свободи, звільнення музики від догм та обмежувачих творчу волю заборон – була однією з провідних тенденцій авангарду другої половини XX століття. Дуже показовим з цього приводу є висловлювання одного з найбільш значних діячів європейського авангарду другої половини XX століття К. Штокхаузена: «Важливо звільнити музику від функціонального призначення: раніше писали для церкви, для свят, для концертів й т.п., і лише в XX столітті в Європі народилася єдина музика, музика взагалі. Тільки тепер художник може творити для мистецтва, абсолютно вільно розвивати мистецтво творчості» [191, с. 201].

Ім'я Едісона Денісова нерозривно пов'язано з радянським авангардом другої половини ХХ століття, що сьогодні, вже не викликає жодних сумнівів, більш того, існують думки у мистецтвознавчих дослідженнях, в яких стверджується, що саме Е. Денісов багато у чому став однією з вирішальних фігур «радянського» авангардного руху другої половини ХХ ст.

Розквіт творчості композитора припав на період, коли в СРСР авангардний напрям був під фактичною забороною з боку партійного керівництва, а до композиторів-авангардистів було сформовано упереджене ставлення та чинився на них значний тиск. Така доля спіткала цілу групу талановитих композиторів, які заявили про себе на початку 1960-х років, серед яких значне місце займав Едісон Денісов.

Безсумнівно, «авангардною» і спрямованою до всього нового можна назвати саму особистість Е. Денісова, про що він і сам розповідав: «Я, звичайно, в силу того, що за характером своїм досить наполеглива людина, завжди намагався йти до нового. Можна сказати, навіть біг до нього» [Денісов, цит. по: 193, с. 28].

Творча спадщина Едісона Денісова представлена надзвичайно широким і різноманітним колом жанрових форм, але, за свідченням самого композитора, камерно-вокальні жанри мають велике значення для розуміння головних художніх ідей та загального спрямування його творчості. Саме вокальна інтонаційна сфера визивала в нього велике зацікавлення та постійну потребу звертатися до неї знову та знову – «мені весь час хочеться писати вокальну музику, а я змушений писати інструментальну» [35, с. 28]. Саме в вокально-інструментальних творах риси індивідуальної стилістики композитора виявляються найбільш рельєфно. Починаючи з одного з ранніх творів – кантати «Сонце інків» (1964), Денісов прагнув висловлювати свої музичні ідеї виходячи за рамки

традиційного і загальноприйнятого, адже вони представлялися йому надмірно академічними й застарілими.

60-70-ті роки ХХ століття стали плідним етапом творчої діяльності Е. Денісова, що характеризується пошуками нових стилістичних прийомів та суттєвим оновленням музичної мови митця. Сьогодні в контексті сучасного розвитку музикознавчої думки, коли ідеологічні заборони лишилися у минулому, важливо спробувати об'єктивно розглянути специфіку прояву авангардних принципів у творчості композитора, який одним з перших серед своїх сучасників звернувся до художніх та музично-мовних настанов Новітньої музики. Дана постановка проблеми дозволяє зрозуміти, як вписується музика композитора в тенденції часу, а можливо і впливає на формування цих тенденцій.

При вивченні творчого методу Едісона Денісова необхідно виділити роботи самого композитора, які стають цінним матеріалом, демонструючим погляди композитора на музику ХХ ст., на принципи та основи композиції якими він керувався, а також його оцінки процесів, що відбуваються в музичній культурі.

Музикознавчі роботи Е. Денісова є надзвичайно цікавою сторінкою його творчої спадщини, які дозволяють прояснити погляди композитора на власну творчість та на творчість його сучасників. Денісов є автором значної кількості серйозних новаторських за своїм змістом теоретичних робіт, серед яких, при всій різноманітності тем, все ж переважають публікації, які безпосередньо торкалися питань Новітньої музики.

У своїх дослідницьких роботах композитор звертається до розгляду творчих відкриттів найбільших значних композиторів-новаторів ХХ століття (Д. Шостаковича, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Б. Бартока). Наступна група публікацій присвячена питанням сучасних технік композиції, у тому числі численні глибокі аналітичні розбори яскравих творів композиторів європейського авангарду другої половини ХХ століття

– А. Циммермана, Л. Ноно й баг. ін. У коло найбільш обговорюваних питань попадають важливі аспекти власної творчості, де композитор не тільки аналізує власні твори, простежує еволюцію власного стилю, а й дає надзвичайно детальні та докладні рекомендації щодо виконання власних творів, які дають можливість побачити в деталях концепційні й художні задуми композитора

60-ті роки були дуже важливим періодом для Е. Денісова - науковця, адже фактично щороку з'являлися нові статті, присвячені питанням сучасного музичного мистецтва. Така інтенсивність була доволі закономірною та пояснювалась вивченням та опануванням саме у цей період нових технік композиції та бажанням систематизувати опрацьований матеріал.

Значну цінність представляють наукові роботи, присвячені авангардним технікам композиції: «додекафонія і проблеми еволюції композиторської техніки» і «Стабільні і мобільні елементи музичної форми». У подібних публікаціях автор переслідував, перш за все, просвітницькі цілі: дати сучасному вітчизняному музикантові об'єктивну науково вивірену інформацію про нові явища в сучасній музиці. У статті про додекафонію композитор розглядає це явище як «еволюційну» галузь творчості, що розкриває перед композитором нові горизонти. Денісов, з одного боку, простежує процес зародження додекафонії в її глибинному зв'язку з поліфонією, а з іншого боку, дає пояснення новим музичним явищам, таким як «атональність», «серія» й ін. Важливо відзначити, що в аналітичній статті «Варіації ор . 27 для фортепіано А. Веберна» Денісов одним з перших серед «радянських» музикознавців робить детальний аналіз твору, написаному в серійній техніці. Спочатку цей матеріал в неповному обсязі пролунав як доповідь на комісії «Музикознавство» в Спілці композиторів, потім автор оформив його в статтю, яка спочатку була опублікована в за рубежом, а потім, через тривалий час – й у

батьківщини композитора. Денісов в статті, присвяченій варіацій А. Веберна, пропонує свій метод аналізу додекафоної музики, який носить детальний, покроковий характер занурення в музику «нововіденців». При всій глибині дослідження, композитор з властивою йому скромністю в кінці статті резюмує: «Не дивлячись на уявну подробицю зробленого аналізу фортепіанних варіацій А. Веберна, він не в якій мірі не може претендувати на повноту, і, тим більше, на остаточність висновків» [34, с. 206].

Серед музикознавчих досліджень, які відіграли важливу роль у формуванні сучасного погляду на творчість Е. Денісова особливо слід виділити роботи Ю. Холопова, який був одним з перших музикознавців, які присвятили свої роботи вивченню творчості композитора. Широко відомі монографічні дослідження Ю. Холопова і В. Ценової «Едісон Денісов», а також збірники «Музика Едісона Денісова», «Простір Едісона Денісова», окремі статті в різних книгах, а також низка дисертаційних досліджень останніх років. Однак, незважаючи на стійкий інтерес в музикознавчих колах до творчості Е. Денісова, з упевненістю можна сказати, що вивчення творчості Е. Денісова знаходиться на початковому етапі.

За власним запевненням Е. Денісова, вокально-інструментальні жанри займають в його творчості особливе місце. У бесіді з Д. Шульгіним композитор говорив про те, що на протязі всього свого життя відчував нагальну потребу писати вокальну музику. З початкового періоду творчості і до останніх днів життя композитора, як говорив сам Денісов, «і тоді, і зараз в мені живе відчуття, що вокальна музика у мене виходить якось природніше і краще, ніж інструментальна. Принаймні, мені її завжди легше писати» [193, с. 262]. Крім легкості і природності роботи в вокально-інструментальних жанрах, Е. Денісов називає ще одну причину свого інтересу до даної жанрової сфери, а саме – любов до поетичного

слова – «поезія, яка мені особливо дорога, яка ніби живе в мені і для мене – вона завжди пов'язана з якоюсь захованою всередині мене музикою» [193, с. 262].

Серед численних творів, що складають вокально-інструментальну спадщину Е. Денісова можна виявити практично всі жанри, пов'язані зі співом, а саме опери «Чотири дівчини», «Піна днів», ораторії «Історія життя і смерті Господа нашого Ісуса Христа», «Сибірська земля», Реквієм, кантату «Сонце інків», камерно-вокальні цикли «Плачі», «Життя в червоному кольорі», «На сніжному багатті», вокальні номери до театральних постановок «Медея» та багато інших. ін.

Пошук нових прийомів і принципів композиції, робота над суттєвим оновленням музичної мови і нових джерел натхнення почався у Е. Денісова вже в 60-і роки. Цей період композитор називав «моя друга консерваторія», адже близько десяти років займався самостійним вивченням тієї музики і тих стильових напрямків, які були абсолютно недоступні для вивчення в ході навчання в консерваторії в зв'язку з повною забороною не тільки на виконання неугодних творів, а й на їх вивчення [193, с. 22]. За власним запевненням цей десятирічний період «самоосвіти» став основою створення низки абсолютно нових для музичної культури «радянського» періоду творів.

Продовжуючи тенденцію, започатковану ще на початку століття, Е. Денісов з великою увагою та граничною чуйністю ставиться до поетичного слова, практично визнаючи його перевагу у камерно-вокальних жанрах. Підвищена увага митця до вербально-поетичної складової як до озвученого слова сприяє тому, що вокальна лінія набуває рис речитативної дискретності та декламаційності. Водночас, до безсумнівної вагомості поетичної складової, що маю надзвичайну впливовість на побудову мелодійної лінії додається суто музичне використання словесних елементів, виділення окремих слів у якості певного знаку, символу, яким

композитор користується як лейт-комплексом. Таким чином, відводячи значне місце поетично-вербальній складовій вокальної музики, композитор врівноважує його звукоінтонаційним початком поезії, рисами її музичної виразності у поєднанні з темпо-ритмічними структурами, що стає важливим фактором художньої цілісності камерно-вокальних циклів Е. Денісова.

Камерно-вокальним творам Е. Денісова властива глибока психологічність. Цим, в свою чергу, визначається «наростання ваги» практично кожної музичної інтонації, що, за словами композитора, сприяє «загальному поглибленню виразності і все більшої інтимності тихого висловлювання» [193, с. 340]. З психологізацією музичного мислення пов'язана і ще одна риса стилю – безумовне переважання стриманих темпів в творах. Все це свідчить про схильність до глибокого занурення в світ душевних переживань, до зосередження на його найдрібніших відтінках й рухах.

Поглиблений психологізм творів композитора пов'язаний і з тенденцією занурення в трагедійну, часом похмуро-фатальну сферу. Свого часу це стало однією з провідних властивостей поетико-музичного символізму: мотивами самотності, приреченості, смерті, настільки частими в віршах символістів, яким віддали данину майже всі автори романсів початку ХХ століття. У циклах Е. Денісова мотиви приреченості і смерті відчутні особливо гостро. Однак образ надії, який композитор, в відповідності зі своїми поглядами, шукав і знаходив у віршах поетів, також отримує яскраве втілення (наприклад, в блоківському циклі «На сніжному багатті»). Так, відбувається органічне «входження» в вірші при одночасному прояві активно вираженої «зустрічної» композиторської ініціативи, динамічна спряженість словесного і музичного рядів як гарантія повноцінного художнього синтезу.

Природно, що стиль композитора розвивається безперервно. І знайшовши себе в «Сонце інків», Денісов продовжує йти далі, причому відразу в різних напрямках. Лише з кінця 70-х років, в епоху «поставангарду», настає якесь замикання в досягнутій якості. А в 90-х роках з'являються трохи нові стильові ознаки та аспекти.

Індивідуальний стиль Денисова своїм розкриттям ставить нас перед фактом настільки ж дивним, як і невимушено-природним: нова музика як проблема. Як вказує В. Ценова, він свідомо ризикував долею, пориваючи з загальноприйнятими поглядами і смаками. Поверхневим було б твердження, що порив до нового пояснюється «впливами» сучасників, авангардистів. Поверхнево тому, що впливи, які безсумнівно були, головним чином грали роль «каталізатора», а причиною все ж таки були внутрішні стимули. Вони концентруються в музичній системі, тобто у внутрішній музиці, інтонації яку відчуває в собі композитор. Музична система в ораторії «Сибірська земля» і в Тріо 1957 року лише зовні здається цілком традиційною.

Насправді ситуація «An den Grenzen der Tonart» загрожує вибухом системи, і композитор не може не відчувати себе тим медіумом (В. Ценова), на якого таємничі сили покладають місію зробити рішучий крок. Є закон художньої природи в тому, що композитор приходиться до цього самотіно, через значну кількість художніх експериментів та спроб.

Звичайно, вирішальний фактор стильового прориву - непереборний духовний рух, прагнення привести на світ нові художні та духовні цінності. Але щоб стати реальністю, цей прорив неодмінно повинен втілитися в елементах музичної системи – звуковисотної, ритмічної, синтаксичної структури, причому відповідає духу часу. «Пропустивши» все це через себе, композитор тільки тоді переміщується в вірну позицію для творчого прориву. Трамплін позиція, кажучи конкретніше, складається, таким чином, в стані музичної системи, що сприйняла насіння

нових тенденцій і готової дати їм можливість прорости в нову якість, яке «раптом», «несподівано» проривається у вигляді нового індивідуального сучасного стилю.

У вокальній музиці Е. Денісова знаходиться втілення і ряд інших тенденцій, пов'язаних з проявами музичного символізму рубежу століть. Це стосується, зокрема, проблеми, яку Т. Ліва характеризує як «поляризацію способів висловлювання», що реалізується при втіленні символістських сюжетів та ідей. Дослідниця відзначає характерну образну антитезу двох начал – «шаленого пориву і сковували сили мовчання, смерті, небуття» [77, с. 27]. Причому, перший, дієвий спосіб, нерідко поглинається другим і тоді превалюючою в співвідношенні взаємодіючих сил стає «тиша».

Тема тиші була дуже привабливою для цілого ряду композиторів, які зверталися до цього явища у своїй творчості. Прикладом цього можуть слугувати творчість таких композиторів початку ХХ століття як А. Лядов («Чарівне озеро»), С. Василенко («Сад смерті»), та композиторів другої половини ХХ століття, в творчості яких явище тиші займає значне місце – К. Штокхаузена, Л. Ноно, Дж. Кейджа, С. Губайдуліної, Д. Лігеті, В. Сільвестрова, А. Пярта, О. Кнайфеля та інших.

Втілюючи ефект мовчання «що звучить», Е. Денісов використовує і прийом «беззвучної» гри, коли музиканти лише зображують звуковидобування. Наприклад, в «Італійських піснях» (на вірші О. Блока) в певний момент (в коді останньої частини «Успіння») всі музиканти перестають грати: клавесиніст відключає регістри і відтворює лише шум натискання на клавіші, скрипаль вистукує ритм кінцем смичка по деці, а флейтист видобуває звук шляхом натискання клапанів. Все це Е. Денісов назвав «символом музичних звуків» [193, с. 755], відзначаючи особливу важливість даного прийому. Він стверджував, що якщо прибрати цей «символ музики, .. то твору немає - він зруйнований, він знищений... Це

необхідна, логічно виправдана і найважливіша за змістом драматургії частина всього циклу ... Чим ближче кінець в «Успіння», тим публіка слухає музику з усе більшою внутрішньою напруженістю, ловить буквально кожен звук, кожен ноту. І коли раптом вона в самому кінці чекає нову ноту, а замість цього приходить тиша і якісь символи рухів, то ця тиша виявляється для неї ще більш виразним «звуком», ніж реальні ноти, що звучали досі, ще більш виразною музичною інтонацією. Інтонації немає, але вона є» [193, с. 156-157].

Так, відбувається органічне «входження» в вірші при одночасному прояві активно вираженої «зустрічної» композиторської ініціативи, динамічна взаємодія та співіснування словесного й музичного рядів як вираження художньої цілісності та гарантія повноцінного художнього синтезу.

У своїй творчості Е. Денісов спирається з одного боку на традиційну для вокально-інструментальних жанрів образну структурно-композиційну і образну основи, з іншого – знаходить шляхи суттєвого оновлення трактування як загальної жанрової основи, так і музично-мовних параметрів. Для творів композитора характерна міцний зв'язок музичного і вербального рівнів, оскільки смислове навантаження твору, що йде від словесного тексту, надає потужний вплив на побудову майбутнього твору. Тобто, за свідченням самого композитора, в більшості випадків джерелом натхнення і відправною точкою у створенні твору залишається літературне першоджерело.

Вокальна та камерно-вокальна музика є надзвичайно важливою сферою творчих пошуків Е. Денісова, до якої він зберігав незмінну прихильність протягом всього життя, тому вона складає значну частину в його спадщині. Симптоматично, що свій композиторський Е. Денісова розпочав саме з музики для голосу і фортепіано. Коли в 1950 році починаючий автор, визначаючи свою подальшу долю, звернувся за

порадою до Д. Шостаковича, він послав визнаному майстру кілька творів, в числі яких був всього один романс на вірші О. Блока «Повний місяць встав над лугом», який, до речі, був високо оціненим Шостаковичем, який Саме це вокальне твір Д. Шостакович оцінив особливо високо: «Ви володієте великим композиторським даром. І буде великий гріх, якщо Ви зарите Ваш талант в землю» [цит. по: 178, с. 9].

Е свідочтва про написання більш ранніх вокальних опусів, які були датовані 1947-1949 роками, що підкреслює тяжіння ще юного композитора до даної жанрової сфери. Отже, стає очевидним, що Е. Денісов відчував потребу в роботі з жанрами, пов'язаними зі словом з перших своїх кроків у творчості до самих останніх днів. Можливо, тяжіння до вокальних жанрів було обумовлене природним хистом Е. Денісова, адже композитор сам вказував що йому була більш близькою саме вокальна музики: «в мене є відчуття, що вокальна музика у мене виходить якось природніше і краще, ніж інструментальна» [цит. по: 193, с. 257].

Одним з перших творів, які привернули до себе особливу увагу новизною прийомів й сміливістю задуму, стає кантата «Сонце інків» на вірші Габрієли Містраль. Завдяки цьому твору про Денісова заговорили як про яскравого представника авангардного руху в музиці другої половини ХХ століття, більш того, завдяки діяльності Е. Денісова і його найближчих однодумців – А. Шнітке, С. Губайдуліної, в зарубіжній пресі народився оксюморон «радянський авангард».

Прем'єра твору відбулася в 1964 році і як неодноразово говорив сам композитор, це був чи не єдиний твір того періоду, прем'єра якого відбулася на батьківщині. Ініціатором, натхненником і організатором цієї прем'єри виявився Г. Рождественський, який випадково ознайомившись з ще незавершеною партитурою, висловив бажання виконати цей твір на запланованому концерті. Свій намір диригент здійснив і відбулося два

концерти, на яких з приголомшливим успіхом була виконана кантата «Сонце інків».

Як свідчив С. Слонімський, який був присутній на цьому концерті, Е. Денісова під бурхливі овації викликали на сцену понад десять разів. Цілком очікувана реакція від офіційних властей не змусила себе довго чекати, і як розповідав в бесіді з Д. Шульгіним сам композитор, директора філармонії, який схвалив репертуар концерту зняли, а Г. Рождественського в грубій манері відчитали. Однак ці протидії новим віянням, новим прагненням молодих композиторів лише переконували останніх в правильності обраного напрямку і саме з цього твору почалася світова популярність Е. Денісова. Як відомо, після прем'єрного Дармштадтського показу твору, всесвітньо відомий композитор і диригент П. Булез включив «Сонце інків» в програму концерту «*Domaine musicale*», супроводивши це листом із запрошенням на концерт самого автора. Але так як ці події розгорталися в 1965 році, приїзд автора на концерт не представлявся можливим через низку причин [193, с. 32].

Вивчення принципів серійної техніки і використання отриманих знань у своїй композиторській діяльності дозволило Е. Денісову виробляти власні унікальні стильові риси та стилістичні прийоми. Найважливіше місце в його творчих пошуках займає серійна техніка, яка є основою організації матеріалу в більшості творів цього періоду.

На шляху вироблення власного стилю Е. Денісов використовує ряд характерних прийомів – від вільних тональних зіставлень, гостро-дісонантних співзвучій, до роботи з серійною, додекафоною техніками. Твір написано в нетрадиційно трактований серійної техніці з широким використанням сонористичних прийомів. Звернення до творчості чилійської поетеси Габрієли Містраль було випадковим – «Прочитав навмання один вірш, інший ... здалося цікавим, і переклад добрий. Книжку я купив і потім, як у мене це часто буває, почав розмічати, робити якийсь

монтаж. Ну, коротше, почав працювати» [193, с. 35]. Назва циклу композитор запозичив з одного з віршів Габрієли Містраль, який, до речі, не увійшов у остаточний варіант самого циклу. Подібний вибір назви був обумовлений спільною позицією Е. Денісова до програмних заголовків, адже, на його думку, це дуже важливий і складний етап у створенні твору. Він говорив, що пошук назви у нього займає часом більше часу, ніж написання самого твору, бо «назва – це дуже важливо, по-моєму, і важливо, в першу чергу, для розуміння твору, для настройки на це розуміння» [193, с. 35].

«Сонце інків» складається з шести частин, в яких реалізується ідея чергування двох різних планів – інструментального (перша, третя, п'ята частини) і вокального (друга, четверта, шоста частини). Інструментальні частини мають підзаголовки – Прелюдія, Інтермедія, «Прокляте слово», вокальні – «Сумний бог», «Червоний вечір», «Пісня про пальчик». Драматургічної вершиною всього циклу стає п'ята частина («Прокляте слово»), в якій виголошений читцем текст знаходить своє втілення виключно інструментальними засобами.

В «Сонце інків» особливу увагу привертає використання Е. Денісовим різних технік і прийомів композиції, які він майстерно комбінує, створюючи унікальні поєднання технологічних прийомів. Так, в першій частині циклу «Прелюдії» переплітаються принципи серійної і пуантілістичної технік; у другій частині («Сумний Бог») розгортається вільна розробка серії; в третій частині («Інтермедія») композитор розглядає як основу серії цифру «шість», використовуючи шість відтінків громкостної динаміки, шість тембрів, шість початкових звуків серії, шість ритмічних груп; в четвертій частині («Червоний вечір») композитор поєднує алеаторичні і серійні принципи; в п'ятій частині («Прокляте слово») композитор використовує з'єднання всіх прийомів, які лунають в попередніх частинах; в шостій частині («Пісня про пальчику»)

застосовується комплекс прийомів, в числі яких сонористика, серійність, quasi-діатоніка, елементи просторової музики (застосування магнітофонного запису).

Говорячи про задум твору, Е. Денісов вказував, що в основі лежить зіставлення і взаємодія двох планів – інструментального і вокального, реалізуючи ідею «крапкового перекидання звуків від одного інструменту до іншого – це ніби весь час мерехтлива звукова матерія, яка постійно змінює свої фарби – структура тут як би біжить від одного інструменту до іншого, вона весь час перефарбовується і перефарбовується, і не тільки завдяки тембровим змінам, а й змінам діапазонів. А зміна діапазонів ... дає ... в ... творах якісь дивовижні темброві зближення» [193, с. 147].

Показ серії в основному вигляді в «Сонце інків» композитор застосовує на початку частин, а прийоми розробки і вичленення сегментів – протягом усього частині. Цикл в цілому заснований на одній серії, але це не ортодоксальна додекафонія в чистому вигляді: автор допускає застосування фрагментів серії, як по горизонталі (мелодійно), так і при з'єднанні сегментів серії в вертикальній співзвуччя; окрема частина циклу може будуватися в опорі на фрагмент серії (в третій частині циклу опора на 1-6 звуки серії; в четвертій частині опора на 7-12 звуки серії). За словами Д. Шульгіна в цьому творі вперше в творчому методі композитора проявилось «письмо серійного типу, але у вільному, неформальному ламанні ... від точних повних проведеннь серії до найрізноманітніших її модифікацій, дроблень, мікросерійної роботи» [193, с. 148].

Відзначимо, що тяжіння Е. Денісова до вокальних жанрів є стійкою рисою його авторського стилю, що знаходить своє втілення в принципах мелодизму вокально-інструментальних циклів, а також впливає на будову серій, в яких в якості конструктивної основи композитор обирає терцові інтервали, поступовий рух, окремі мелодійні звучання. Багато дослідників і колеги-композитори відзначали провідне значення мелодизму в

трактуванні Е. Денісовим серійної техніки, в тому числі, кажучи про «Сонце інків» А. Шнітке зазначав «інтонаційну цінність кожного інтервалу», яка обумовлена особливостями серійної техніки Е. Денісова [193, с. 278].

Денісов застосував в «Сонце інків» всі свої напрацювання (на той момент) та засвоєні сучасні техніки композиції. Для композитора важливо було зрозуміти і реалізувати на практиці в художній формі можливості нових технік, знайти органічну для себе міру свободи в можливостях їх з'єднань. У своєму підході до серійного методу Денісов не дотримався жорстких правил організації матеріалу, що існують в ортодоксальній додекафонії. Навпаки, він неодноразово говорив про своє розуміння серійності, як про метод, що надає чималу свободу: «Ніколи не вважав для себе необхідним суворе шиккування всіх форм своїх серій зі зверненнями, ракохід й так далі» [193, с. 134].

У камерно-вокальній музиці взаємодія літературного та музичного рівнів має надзвичайне значення, а тому через вибір літературно-поетичного матеріалу, а також в через принципи й форми роботи з текстом Е. Денісов проявив себе як композитор авангардного напрямку. Але, треба зазначити, що новаторські риси в цій сфері у творчості митця виявилися не відразу. У роки навчання Денісов ще дотримувався традиційних поглядів щодо поетичної основи і форм роботи з нею.

Як композитор, який віддавав значну частину своєї творчої енергії вокальній музики, Денісов був у великій мірі стурбований й роботою з текстовою основою (її змістом та формою), а також характером взаємодії тексту й музики. Саме відношення Денісова до поезії та літератури було дуже уважним та дбайливим: «Я і тоді, і зараз дуже любив і люблю вірші. Раніше я взагалі не міг жити без того, щоб не читати їх весь час, не купувати збірники віршів, а тексти, які мені особливо подобалися, я вивчав напам'ять, і не тільки окремі вірші, а й цілі поеми» [193, с. 162-163].

Взаємодія тексту і музики представляє актуальну проблему, про що композитор говорив: «Для мене у всіх творах головне – щоб текст був почутий, щоб кожен вигин слова і кожен вигин музики взаємно впливали один на одного, взаємно доповнювалися» [193, с. 287].

З точки зору співвідношення поетичного тексту і музики Денісов дотримувався позиції, згідно з якою музика повинна доповнювати текст і працювати на смисл, що міститься в тексті. Іншими словами в синтезі поезії та музики, на його думку, першість віддається поезії, слова: «Музика повинна посилювати вірші, змушувати їх грати новими фарбами, повертати їх у нову, іноді несподівану сторону, посилювати їх підтекст. Музика повинна створювати єдино можливе прочитання віршів» [35, с. 38].

У вокальних творах Денісова присутні два підходи до проблеми змісту тексту і його трактування. Перший підхід полягає в опорі на традицію, характерну для композиторів ХІХ століття і дотримання її основних рис. Він позначився в творах на вірші російських поетів. Денісов дуже високо цінував гідності російської поезії, про що говорив неодноразово: «Є поети - такі, як Пушкін або Блок, Фет або Тютчев, які ніби народилися для того, щоб на них постійно писали музику» [193, с. 254].

У текстах названих поетів композитор, перш за все, чув музично-інтонаційну основу: «Прекрасна музика слів, яку я любив і у Тютчева, і у Пушкіна, і у Блока» [193, с. 182]. Музикальністю тексту, на думку Денісова, відрізнявся і Є. Баратинський: «Для мене це справжній великий російський поет, вся творчість якого завжди наповнена чисто російською дуже музичною стихією» [193, с. 257].

Протилежний підхід типовий для Денісова як художника авангардного напрямку, що відбивається і на виборі авторів (некласичної російської поезії) і на способах роботи з текстом. У такому ракурсі саме

здатність до залучення тексту до експерименту стає визначальною при обранні літературного першоджерела, його мови викладення та кола образів.

Зазвичай глибоке занурення в літературний текст, детальний аналіз його поетичних властивостей, а саме рим, ритмічної структури, метру, музикальності в поєднанні складів і фонем є характерними умовами роботи для багатьох композиторів, до числа яких належав і Е. Денісов.

Текст у вокальному творі безпосередньо пов'язаний з розкриттям задуму, а тому композитор при роботі над текстом, підсилює значущість окремих слів-образів та підкреслює їх характерологічні та художньо-образні ознаки. Денісов неодноразово писав, наскільки важливо для нього вжитися в текст, відчувати його і пропустити через себе. Виникаючі при цій роботі заміни слів пов'язані з його індивідуальним баченням конкретного тексту: «Якщо я не зроблю слова моїми, я не можу на них писати» [35, с. 17].

Коло літературних джерел в творах Денісова багато контрастами. Протягом життя він звертався до поетів різних епох, різних поетичних шкіл і стильових напрямків – від «давнини» до ХХ століття. Незалежно від авторства Денісов вмів бачити в тексті глибокі можливості для роботи з ним, і з завзяттям брався за вирішення подібних складних завдань. Відзначимо, що серед поетів є автори, до творчості яких Денісов звертався неодноразово, до числа таких можна віднести О. Блока, Б. Віана, Ф. Танцера, О. Мандельштама. І в даному випадку інтерес композитора до творінь того чи іншого автора був пов'язаний як зі змістом, так і з особистісними рисами та життєвими обставинами творчості конкретного митця.

Наприклад, вплив творчості Бориса Віана на Е. Денісова був абсолютно безпрецедентним, адже з текстами даного літератора композитор зустрічався декілька разів і кожен раз це ставало етапним

твором для композитора. На поетичні тексти Б. Віана Е. Денісов написав цикл «Життя в червоному кольорі» та на текст роману – оперу «Піна Днів». Композитора вказував, що «Віан був не тільки чудовим письменником і чудовим поетом, але був і не менш чудовим музикантом <...> був талановитим джазовим трубачем і відмінним автором абсолютно блискучих шансон, чому і вся його проза виявилася такою різноманітною музикальною. На неї також легко писати, як і на його вірші» [193, с. 268].

Цикл «Життя в червоному кольорі» був написаний Е. Денісовим у 1973 році на тексти Бориса Віана, і як вже зазначалось вище, цей поет та письменник дуже зацікавив композитора саме й той час. Як розповідав сам композитор, він застосував у даному творі інструментальний склад, який ми можемо бачити у «Місячному П'єро», але з деякими варіаціями. У партитурі твору присутні наступні інструменти: флейта, яка по ходу виконання може змінюватися на флейту пікколо); кларнет, який також може змінюватися на кларнет пікколо; фортепіано та ударні інструменти. У зв'язку з останніми існує спеціальне бачення Е. Денісова процесу виконання, а саме, на його думку піаніст має грати і на роялі, і на ударних інструментах. У бесіді з Д. Шульгіним композитор саме про це вказує, що звичайно, піаніст що має виступати також й у ролі ударника, повинен перед тим, як виконувати твір, взяти кілька уроків у ударника для того, щоб навчитися трошки грати на деяких дуже простих ударних інструментах.

Незважаючи на практично ідентичний інструментальний склад з «Місячним П'єро», композитор зауважував що його цикл «Життя у червоному кольорі» крім цього, більш ніяк не пов'язаний з «Місячним П'єро». Він наголошував, що «тут немає ніякого натяку на експресіонізм, немає нічого ні від естетики експресіонізму, ні від його манери письма. У мене зберігся компакт-диск з дуже хорошим французьким ансамблем «Kaleidocollage» і з прекрасною співачкою Гердою Хартман, де, разом з

цим моїм твором, записаний і «Місячний П'єро» Шенберга, і всі ці відмінності особливо добре видно при прослуховуванні» [193, с. 215].

І далі композитор критикує ту манеру виконання, яка була запропонована на обговорюваному записі, він вказує, що «співачка зробила тут величезну помилку, яка, практично, зруйнувала мій твір: вона заспівала «Життя в червоному кольорі» так само, як і «Місячний П'єро», тобто в манері *Sprechstimme*, і це було жахливо, чому відразу, природно, і виникають такі алюзії з експресіоністичними листом, його образністю - мені абсолютно чужими» [193, с. 215].

На думку композитора, даному циклу більш притаманна виконавська стилістика, яка є характерною для камерно-вокальних творів Глінки, Моцарта і Шуберта. У вокальний цикл «Життя в червоному кольорі» для голосу і ансамблю, що складається з сіми частин, увійшли вірші поета різних років. Тематика їх обмежена двома образними сферами, що протистоять одна одній – лірико-філософська і гротесково-саркастична. Жорстокий сарказм і похмурий гротеск дуже глибоко відобразили гнітючий настрій страху і песимізму військової і післявоєнної Франції (звідси – «життя в червоному»).

Три частини циклу пов'язані з цим образним пластом: друга («Справжні веселоці») є своєрідним «бенкетом під час чуми», що перегукується з абсурдистськими моментами літературного стилю Віана; третя («Жнива атомних бомб») – знущальна розповідь про якогось дядька, який був «знаменитий мастак» і «робив просто так всі атомні бомби» (тут як засіб гротеску використовується цитата з «Марсельєзи», яка виникає на тексті «думав я про народ і про славу Франції»); п'ята («В'язень») – трагічна розповідь про солдата, що зрадив своїх друзів. На іншому образному полюсі – тяжкі роздуми про цінності життя. Пройшовши через шлях пошуків і відбору, поет відповідає на питання «Навіщо я живу?» – «Заради життя самого».

У циклі при протиставленні двох образних пластів акцент робиться на одному з них, а саме – на ліричному (як і в опері «Піна днів»). Звідси і загальний характер твору - лірико-філософський монолог, і розташування його частин, при якому дві останні частини виявляються підсумком розвитку цієї образної лінії.

Єдність твору досягається за допомогою наступних моментів – яскравого контрастного зіставлення двох образних сфер, з одного боку, і обрамлення циклу філософською лірикою, з іншого; розподілу функцій між образними лініями: лірико-філософська лінія – це образна константа, опора циклу, та гротесково-саркастична розташована за принципом «зростання», адже в ній посилюється до кінця трагізм і відкритий емоційний вплив.

Треба особливо підкреслити, що у творі «Життя в червоному кольорі» вперше в вокальному циклі з'явився новий для Денісова образно-музичний пласт – джазовий, з алюзіями на пісні французьких шансоньє (до цього джазовий стиль можна було побачити у саксофонній сонаті). Його виникнення тут пов'язано безпосередньо з діяльністю Б. Віана, який сам був джазовим трубачем і шансоньє. І тому цілком закономірно використання такого типу музичної образності з характерними музичними особливостями ритміки, аккордики, артикуляції, інструментування, що значно розширюють можливості та збагачують виразні засоби композитора.

Композитор підкреслював, що даний твір мав величезне значення для його творчості, адже «воно, з одного боку, начебто завершує те, що я робив в 60-е роки в циклах для голосу з різними групами інструментів. І тут за своїм змістом і завершенням найбільше воно, мабуть, пов'язано з «Сонцем інків», з «Плачами» і «Італійськими піснями». Заключний номер твору «Життя в червоному кольорі» – «Останній вальс» – це смерть, самогубство, як безвихідний кінець всім проблемам у вірші Віана; смертю

закінчуються «Італійські пісні» і тема смерті, природно, буквально пронизує «Плачі» [193, с. 215].

Але з іншого боку, як вказує композитор, даний цикл пов'язаний з абсолютно іншим за характером та музично-мовними елементами, ніж всі ці три цикли, твором. Денісов вказує на його зв'язок з твором «П'ять історій про пана Койнере» на тексти Б. Брехта. «І в ньому теж є багато такої ж іронії, схожих «прозаїзмів», як і в брехтівському циклі, і є подібна манера трактування складу як quasi-джазового. Наприклад, віолончель тут іноді трактується як свого роду контрабас або бас-гітара. І є і інші зв'язку більш-менш важливі. Якщо ви візьмете «Мудрість мудреця в його поставі» з брехтівського циклу, то побачите, що там після початкового речитативу в супроводі тільки одного фортепіано (свого роду оперний речитатив *secco*) йде основний куплет, який починається вступом піццикато контрабаса, побудованим на остинатной фігурі з семи восьмих» [193, с. 215–216].

Е. Денісов проводить аналогію з куплетами третьої частини «Життя в червоному кольорі» – «Жава атомних бомб», яка також розпочинається вступним речитативом, але набагато більшим й масштабнішим за розмірами. Даний речитатив супроводжується й коментується солюючим кларнетом, а у ритмічній побудові є присутньою остинатна фігура з семи восьмих, аналогічна тій, що з'являлась на початку частини. Причому ці фігури аналогічні не тільки завдяки тому, що містять ці сім восьмих або мають подібну хвильоподібність руху, але й завдяки своїй інтонаційній структурі.

Поряд з серійністю в циклі важливим компонентом музичного цілого стає мікротонна техніка в голосах інструментального супроводу. Вони обволікають вокальний голос вишуканими чвертітоновими сонорні голосами-тінями при гетерофонія полифонічного плетінні ліній. Отже, в даному випадку об'єднуючим фактором, індивідуалізуючим форму цілого циклу, виступає серійний метод, який отримує авторське вільне

тлумачення та переломлення. Однак, всередині циклу очевидна опора на типові форми окремих частин, що пов'язано з особливостями структурно-композиційної побудови та розподілу на строфи. Також традиційним виступає репризне проведення матеріалу першої частини, що забезпечує арочне зчеплення розділів всередині циклу. Такому чином тип форми поєднується з принципами поліпараметрової композиції.

Використання куплетної форми зустрічається в п'ятій частині циклу «Життя в червоному кольорі». Цей твір відносяться до серійного і за своїм музичним і текстовому змісту в повній мірі виражає ідеї Новітньої музики.

В п'ятій частині «Ув'язнений» важливу виразну драматургічну роль грають ударні інструменти, при тому, що в циклі в цілому роль ударних мінімальна (на відміну від «Сонця інків»). У частині «Ув'язнений» барабанний дріб пов'язаний зі зверненням до жанру маршу і зображенням маршового кроку через остінатність барабана.

Форма складається з 5 куплетів (тт. 1-16, 17-29, 30-43, 44-57, 58-72), де в приспіві незмінно повторюється один і той же текст: «Іди, хоробрий солдат, йди по дорозі, йди вони зробили з тебе бранця ... ». Залучення куплетної форми тут також, як і в «Пісні про пальчику», викликане самим жанром, в даному випадку маршем (також виникає цитування жанру).

Музичний матеріал пісні заснований на серійній техніці, про яку Денісов сказав, що твір «в окремих моментах базується і на тональних, і на серійних елементах» [193, с. 225]. У циклі кілька серій, які складають основу для різних частин.

Ще однією надзвичайно показовою рисою індивідуального стилю композитора є глобальне значення монограми у творчості Е. Денісова. Особливе значення «EDS» обумовлено глибоко особистісним характером змісту вокальної творчості композитора. Е. Денісов стверджував: «Всі мої цикли, починаючи з «*La vie en rouge*» (« Життя в червоному кольорі»)

повністю автобіографічні ... Якщо щось не сходиться з пережитим мною або на щось я дивлюся по-іншому, то я не беру ці вірші» [35, с. 55].

Активне використання монограми надає творам особливого відтінку сповідальні сприяє посиленню ностальгічних настроїв, в цілому панують у вокальній музиці Е. Денісова. Що ж стосується традиційності мелодики і природності висловлювання, то в певний період дані якості стали визначальними для композитора. «Не треба боятися сентиментальності - ми тепер, взагалі, всього боїмося», – написав він одного разу [35, с. 23]. Відомо, що важливі для себе думки Е. Денісов заносив в невеликі записні книжки. Вокальні ж цикли стали своєрідними сторінками музичного щоденника художника, в якому знайшли відображення найпотемніші його почуття і думки.

Можливо, звернення композитора до сталою мелодійним формулами пов'язано з його колишнім захопленням прийомами серійної техніки. Ю. Холопов зазначає, що в музиці Е. Денісова відбувається «перетворення різних серій в досить вузький комплекс лейтмотивних утворень» [178, с. 83]. Дійсно, про допустимість подібних аналогій свідчать деякі прийоми, використовувані в розвитку символ-мотивів. Один з них – безперервне повторення інтонаційних комплексів, часто при збереженні їх звуковисотних параметрів. Мотиви «Любові», «Смерті», «Сумніви», а також «EDS» і «Романс» мотиви відрізняються стабільною висотою звучання. Однак, як і в серійної музиці, це правило не є непорушним.

Ю. Холопов обговорюючи саме вокальна творчість Едісона Денісова, запропонував введення нової категорії – «індивідуального проекту», та застосував у своїх роботах цей вислів, підкресливши тим самим авангардний ракурс творчого мислення композитора. У його стилі дослідник виділив перевагу пошуків нових форм індивідуального проекту. Необхідно відзначити, що набули поширення в музикознавчих працях визначення - «індивідуальний проект», «індивідуально творені форми»,

«інопараметрові» форми – є синонімами і означають одне і те ж явище в області музичної форми другої половини ХХ століття. Одним з термінів, які об'єднали названі процеси став «індивідуальний проект». Цим словосполученням стали називати музичні композиції, в яких відсутня опора на типові форми.

Радикальне оновлення музичної форми виявилось можливим завдяки новим методам композиції (серійності, серіалізму, алеаториці, сонористиці, пуантилізму, мінімалізму й ін.). Саме оригінальний задум є поштовхом для композитора щодо освоєння нових, раніше не використаних прийомів.

Прагнення йти вперед призвело композиторів в область нових електронних і комп'ютерних технологій, які набули важливого значення в другій половині ХХ століття. Ідея поєднати музику і технології електронних звучань дає нові можливості для розкриття оригінальних музично-змістовних концепцій.

При цьому «реалізація індивідуального задуму захоплює всі рівні форми, не залишаючи приводів для традиційних музичних форм» [193, с. 453]. Е. Кюрегян також відзначає стрімкі процеси, що відбуваються в області форми, і пов'язує їх з індивідуалізацією окремих елементів музичної тканини: «Загальна тенденція в розвитку музики - поступова індивідуалізація її параметрів (тематизм, гармонія, фактура) - досягає свого апогею і захоплює найбільш фундаментальний і найменш рухливий рівень – музичну форму» [74, с. 199]. Ю. Холопов підкреслив, що «для кожного твору композитор складає, разом з матеріалом, свою особливу форму, тим самим відмовляючись від вікового принципу типової форми: замість форми-типу тепер створюється не тип, а індивідуальний проект (ІП) речі» [177, с. 257].

Револьюційні нововведення в області музичної форми в ХХ столітті музикознавці прагнуть осмислити в контексті загальної типології форм.

Зміни, що відбулися в області форми, на думку В. Ценової пов'язані з відсутністю «повторюваних варіантів будови» [181, с. 108].

Першими авторами в нашій країні, в творчості яких з'являються твори, побудовані за принципами форми за індивідуальним проектом були такі представники вітчизняного музичного авангарду другої половини ХХ століття, як А. Волконський, Л. Грабовський, С. Губайдуліна, А. Шнітке, Е. Денісов. У кожного композитора – своя мотивація при роботі над творами, форма яких являє собою приклад «індивідуального проекту». Денісов, розмірковуючи про втілення авторської ідеї, зауважив наступне: «Кожен композитор робить власний вибір, індивідуальний вибір у безлічі звукових об'єктів і встановлює між ними певну систему відповідностей, впорядковуючи цю безліч і створюючи форму твору» [36, с. 17].

Стереотипні мелодико-інтонаційні елементи музичної мови є важливою складовою в творах Е. Денісова, багато в чому визначальною змістовну логіку музики композитора. Особливу роль в розшифровці значень такого роду елементів грають вокальні твори, текст яких спирається на гнучку структуровану систему символічних комплексів, що виконують особливу роль в процесі смислоутворення. Розуміння того, як саме вони працюють, нерозривно пов'язане з позамузичними компонентами, що впливають на музичний матеріал. Взаємодія зі словом створює можливості розшифровки сенсу музичних інваріантів, що утворюють єдину міжтекстову систему інтонаційних структур, а порівняльний семантичний аналіз різних вокальних творах сприяє виявленню ланцюга їх значень. Символіка мелодійних комплексів характеризується змістовністю, багатозначністю і взаємозворотністю смислів, має такі якості як комунікативність та діалогічність, здатність до втілення надособистісного та загальнозначущого, а також лаконічності форми.

Висновки до Розділу 2.

Унікальні стилістичні риси та невичерпна глибина й потужний енергетичний потенціал музики Д. Шостаковича викликають величезний інтерес дослідників та виконавців з моменту першого звучання цих творів до сьогодні. Творчість Д. Шостаковича мала величезний вплив на розвиток музичної культури не тільки ХХ, а й ХХІ століття, бо з кожним роком зростаюча часова дистанція дозволяє по-новому подивитися на творчість композитора, залучаючи для цього раніше невідомі архівні матеріали, спогади сучасників композитора, що дає можливість його дослідникам відкривати цілком нові аспекти діяльності Д. Шостаковича.

Трагічне як процесуальна ознака художнього образу в музичному творі переходить у характер сприйняття даного образу, де при відстороненні від зовнішнього рівня трагічного, як сюжетно-подієвого елемента, залишається розуміння глибинного рівня вираження страждання. Д. Шостакович практично у всіх жанрових формах, до яких він звертається у своїй творчості, підкреслює велике значення інструментальних та оркестрових епізодів в динамічному характері сприйняття образів, бо для нього майже у всіх камерно-вокальних жанрах інструментальне звучання є надзвичайною цінністю, адже здатне передавати глибокі відчуття та складні психоемоційні стани героя.

В історії музичної культури ХХ століття одним з найяскравіших представників авангардного руху «радянського» періоду, який мав значний вплив на творчість багатьох композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст., є Альфред Гаррійович Шнітке. Пошук нових форм і способів існування музичного мистецтва, нових музично-мовних проявів здійснювався в непростих соціокультурних та історичних умовах «перехідної епохи» – епохи «відлиги». Цей період ознаменований глобальними змінами в сфері моральної самосвідомості соціуму та, незважаючи на десятиліттями культивовані й строго регламентовані

ідеологічні орієнтири художньої діяльності, творчість композиторів-шістдесятників демонструє повернення до кола найбільш актуальних тем – моральних роздумів, пошуку правди, зіткнення добра і зла, духовного зростання, філософського осмислення дійсності, що стає продовженням і розвитком існуючих раніше традицій російської культури, які так старанно викорінювалися в епоху верховенства естетики «соцреалізму».

Звернення до камерно-вокальних жанрів в творчості А. Шнітке стає стійкою рисою його індивідуально-авторського стилю, підтвердженням чого є поява перших романсів, написаних в традиціоналістській манері ще в роки навчання в консерваторії, а потім звернення протягом усієї творчої біографії до даної жанрової сфери з особливою увагою до словесної складової творів, до точного втілення смислового та емоційного втілення літературного тексту в музиці.

Едісон Денісов увійшов до історії музичного мистецтва як один з головних представників авангардного напрямку в музичній культурі «радянського періоду» середини ХХ ст. і сьогодні його твори займають значне місце в репертуарі сучасних виконавців. Вивчення авангардного напрямку в музичній культурі «радянського періоду» в роботах багатьох дослідників, в тому числі у роботах Ю. Холопова, приводить до необхідності розмежування авангардного руху початку ХХ століття (Авангард-I) і 60-70-х років (Авангард-II).

Камерно-вокальним творам Е. Денісова притаманна глибока психологічність. Цим, в свою чергу, визначається «наростання ваги» практично кожної музичної інтонації, що, за словами композитора, сприяє загальному поглибленню емоційної виразності да тяжінню до «інтимності тихого висловлювання» (Д. Шульгін). З психологізацією музичного мислення пов'язана ще одна риса стилю – безумовне переважання стриманих темпів у творах. Все це свідчить про схильність до глибокого

занурення до світу душевних переживань, до зосередження на його найдрібніших відтінках й рухах.

Для творів композитора характерний міцний зв'язок музичного і вербального рівнів, оскільки смислове навантаження твору, що йде від словесного тексту, має потужний вплив на цілісну композицію. Водночас, прагнення найбільш повно відобразити в своєму творі коло художніх образів призводить до необхідності розширення меж музичної форми, і – ширше, музичного мистецтва, що приводить до руху у бік синтезу мистецтв з включенням елементів інструментального театру. У цьому органічному і природному з'єднанні традиційного в композиторському мистецтві з прагненням до нових композиторських технік, способів роботи, до нових художніх можливостей – полягає унікальність і своєрідність авторського стилю Едісона Денісова.

ВИСНОВКИ

Вивчення параметрів художньої цілісності у камерно-вокальній творчості дозволяє встановити, що цілісність висловлювання, перш за все, передбачає в ньому наявність певного образу світу та смислового поля. Категорія «цілісності» відображує, з одного боку, самодостатність та автономність об'єктів вивчення, з іншого – їх інтегративність та комунікативність. Осмислення проблеми художньої цілісності привело до розгляду й тлумаченню особистості як носія культурних цінностей та як ініціатора процесу творчості. Був зроблений висновок про те, що цілісність є онтологічним феноменом та об'єднує принципи створення й подальшої інтерпретації художньої форми. Основою систематизації аспектів художньої цілісності в мистецтві у цілому та у камерно-вокальній творчості, зокрема, стає співставлення художньої форми та художнього змісту.

Явище художнього образу є необхідною умовою існування музичного мистецтва, чинником об'єктивності результатів художньої творчості та фактором забезпечення музиці ролі і місця в багаторівневій системі культурних надбань. Художній образ в музичному творі може слугувати критерієм художньої істинності та професійної майстерності митця, що наділяє дану категорію рисами універсальності. Художній образ визначає баланс та гармонічне сполучення в художньому творі між формою вираження та сутністю, між головною ідеєю окремого твору й цілісним художнім явищем, між художньою свободою митця та межами, які обумовлені самим існування певного типу культури (жанр, стиль, культурна традиція).

Семантичний потенціал музичного й вербального рівнів у камерно-вокальній музиці, з одного боку, пов'язаний з особливостями художньої мови кожного з них, з іншого – вибудовує власні умови існування,

характерні для камерно-вокальної галузі музичного мистецтва. Для музичної мови притаманна полісемантичність, що обумовлена співіснуванням тембральних, динамічних, інтонаційних, метро-ритмічних рівнів організації музичної тканини.

Показовою відмінною рисою камерно-вокальних опусів Д. Шостаковича є їх циклічна, а у ряді випадків сюїтна, композиція. Вона являє собою складну систему, засновану на паритеті кількох різнофункціональних, різножанрових частин, спаяних єдністю музично-драматургічного задуму, що, у свою чергу, визначає високий рівень її системної організації та вимагає багатоаспектного розкриття художньої ідеї й стилістики твору. Творчість Д. Шостаковича відрізняється багатожанровістю та значним стилістичним радіусом, масштабністю концепцій та глибиною змісту, але камерно-вокальним творам все ж належить особливе місце. Саме у камерно-вокальній творчості композитор реалізував своє прагнення до художнього синтезу через діалогічну взаємодію зі словом. Звернення автора до літературних першоджерел різних історичних епох і національних культур, широке охоплення тем та образів, мовної індивідуальності й стильової контрастності стало для нього моментом духовного одкровення, оригінальним способом втілення творчих задумів, пов'язаних з прагненням до смислового контрапункту та формування складних багаторівневих підтекстів.

У творчості А. Шнітке камерно-вокальні твори займають значне місце, відкриваючи особливу грань його індивідуально-авторського стилю, націленого на тонке відчуття та переживання композитором поетичного слова. Якщо в початкові періоди творчого шляху композитор нерідко звертався до одиничних текстів, то з плином часу провідного значення набуває тенденція циклізації й укрупнення циклічної побудови. У камерно-вокальних циклах найбільш рельєфно виражена авторська позиція відносно словесно-поетичного і музичного рівнів, з явним пріоритетом

першого, що знайшло своє відображення в увазі до жанрової форми «вірш з музикою».

Пріоритетність поетичного слова у «віршах з музикою» можна виявити вже в першому зверненні до даної жанрової форми – у циклі «Три вірші Марини Цветаєвої», в якому композитор відходить від домінуючого на той період його творчості додекафонного методу композиції в зв'язку з несумісністю його з поетичною текстовою тканиною. У своєму ставленні до поетичного слова він багато в чому успадковує традиції представників «могутньої купки», які бачили одним з найбільш важливих своїх завдань переведення поетичної метричної організації у змінний метр. Ще одним дуже важливим аспектом своєрідності жанрової форми «віршу з музикою» у творчості А. Шнітке стає буквальне озвучування всіх образних характеристик, різних емоційних станів і сюжетних поворотів, яке знаходять своє відображення як у формоутворенні, так і в інтонаційній будові вокальної та інструментальної складових твору.

У своїй творчості Е. Денісов спирається, з одного боку, на традиційну для вокально-інструментальних жанрів структурно-композиційну й образну основи, з іншого – знаходить шляхи суттєвого оновлення трактування як загальної жанрової основи, так і музично-мовних параметрів. За свідченням самого композитора, в більшості випадків джерелом натхнення і відправною точкою музичної творчості залишається літературне першоджерело.

Відзначимо, що тяжіння Е. Денісова до вокальних жанрів є стійкою рисою його авторського стилю, що знаходить своє втілення в принципах мелодизму камерно-вокальних циклів, а також має суттєвий вплив на композиційні прийоми та стилістичні рішення, у тому числі впливає на загальну побудову серій, у яких в якості конструктивної основи та окремих музично-інтонаційних комплексів композитор обирає опору на терцовість,

поступеневий рух та виразне мелодійне звучання, що не є характерним для побудови серії.

Таким чином, однією з основних якостей композиторської творчості у XX столітті стає можливість втілення свободи волі у своїй музиці, що має для Е. Денісова надзвичайне значення. Наділяючи художні образи своїх камерно-вокальних творів символічним сенсом, алюзивними натяками та закодованими посиланнями, композитор міг ставити й вирішувати багато сміливих творчих завдань. Нерідко представлена ним тема розбитих ілюзій та розчарування у коханні може трактуватися набагато складніше, натякаючи на присутність прихованих рівнів та смислової поліфонії. Цей метод застосування прихованого смислу через метод символізації стає характерним прийомом та ознакою стилю композитора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Августин Аврелий. Исповедь Блаженного Августина, епископа Гиппонского. М.,1992. 544 с.
2. Аверинцев С.С. Смысл вероучения и формы культуры. *Христианство и формы культуры сегодня*. М.: Coda, 1995. С. 99-108.
3. Акишина Е. М. Символическая сторона музыки Альфреда Шнитке. *Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы I Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000*. МГК им. П.И. Чайковского - Москва-Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 102-114.
4. Акопян Л. Музыка советской эпохи в «большом мире» // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 28-29.
5. Арановский М. Века связующая нить (о сюите для баса и фортепиано «Сонеты Микеланджело Буонарроти» Дмитрия Шостаковича). *Новая жизнь традиций в советской музыке: Статьи и интервью*. М.: Сов. Композитор, 1989. С.207-272.
6. Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича. *Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века* / Ред. - сост. Мурановский. М., 1997. С. 213-249.
7. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления. Сб. статей под ред. М. Арановского*. М.: Музыка, 1974. С. 90-128
8. Аристотель. Метафизика. – Соч. в 4 т., т. 1. М.: Мысль, 1976. 550 с.
9. Аристотель. О душе. М.: Соцэкгиз, 1937. 180 с.
10. Арутюнова Н. Истина и судьба. *Понятие судьбы в контекстах разных культур*. М.: Наука, 1994. С.302-316.

11. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
12. Асафьев Б.В. Об опере. *Избранные статьи*. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1976. 336 с.
13. Баранкин Е. Соединяя несоединимое. *Альфреду Шнитке посвящается: сб. науч. тр. / отв. ред. А. Богданова*. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 1999. Вып. 1. С. 66-83.
14. Бахтинский сборник: Сб. ст. М.: Прометей, 1990. Вып. 1. 130 с.
15. Брежнева И. Камерно-вокальное творчество Д. Д. Шостаковича: Автореф. дисс. М., 1986. 22с.
16. Бубенникова Л. Мейерхольд и Шостакович. *Советская музыка*. 1973. №3. С. 43-48.
17. Бычков В. В. Эстетика Отцов Церкви. Апологеты. Блаженный Августин. М Ладомир 1995. 593 с.
18. Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. К.: Путь к истине, 1991. 408 с.
19. Валькова В. «Рыдать над смешным»: традиции русского юродства в творчестве Шостаковича. *Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры: Сб. статей*. Н. Новгород, 2001. С. 229–239.
20. Валькова В. Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича. *Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи*. СПб.: Композитор, 2000. С. 679–716.
21. Васильева Е. Вокальные сочинения Д. Шостаковича в контексте творческих исканий. *К 90-летию Д. Д. Шостаковича: Материалы научно-теоретической конференции*. Минск: Бел. Академия музыки, 1997. С. 70-77.
22. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. М.: Музыка, 1980. 316 с.
23. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. 1. Ритмика.

М.: Музыка, 1972. 150 с.

24. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. 2. Интонация. 3. Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.

25. 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.

26. Веришко О.В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э.В. Денисова / О.В. Веришко: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 181 с.

27. Выготский Л. Мышление и речь: Психологические исследования. М.-Л.: Соцэкгиз, 1934. 324 с.

28. Выготский Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.

29. Гайденок В. П. Об исходных понятиях доктрины Фомы Аквинского. *Фома Аквинский. Онтология и теория познания (фрагменты сочинений)*. М.: ИФРАН, 2001. с. 3–32.

30. Гачев Г. Национальные образы мира: курс лекций. М.: Академия, 1998. 432 с.

31. Гиршман М. Литературное произведение: теория художественной целостности. М.: языки славянской культуры, 2002. 528 с.

32. Гринева М. И. Произведения Эдисона Денисова для голоса с сопровождением в контексте идей авангарда второй половины XX века: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. 2017. 263 с.

33. Гурина М. Философия. М: Республика, 1998. 540 с

34. Денисов Э. В. Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна: сборник статей. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. М.: Советский композитор, 1986. С. 168-206.
35. Денисов Э. В. Исповедь: статьи, воспоминания, материалы. М.: Музиздат, 2009. 160 с.
36. Денисов Э. В. О композиционном процессе. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. М.: Советский композитор, 1986. С. 10-18.
37. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 206 с.
38. Дзикевич Е.А. Философско-эстетические взгляды Фомы Аквинского. М., 1986. 21 с.
39. Дильтей В. Сущность философии / Пер. с нем. под ред. М. Е. Цельтера. М.: Интрада, 2001. 160 с.
40. Дмитриев А. Сюита на стихи Микеланджело Буонарроти для баса и фортепиано Дмитрия Шостаковича. *Дмитриев А. Исследования. Статьи. Наблюдения*. Л.: Сов. композитор, 1989. С.71-86.
41. Долинская Е. Поздний период творчества Шостаковича: факты и наблюдения. *Шостаковичу посвящается: 1906-1996. Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора*. М.: Композитор, 1997. С.27-38.
42. Дорлиак Н. О работе над циклом «Из еврейской народной поэзии». Публикация и комментарий О. Дигонской. *Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи*. СПб: Композитор, 2000. С.448–459.
43. Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского: Исследование. М.: Музыка, 1985. 200 с.

44. Дурандина Е. Камерно-вокальные жанры в отечественной музыке 60-80-х годов. М.: Музыка, 2001. 72 с.
45. Дурандина Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX-XX веков: историко-стилевые аспекты: Автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. М., 2002. 52 с.
46. Житомирский Д. Шекспир и Шостакович. *Житомирский Д. Избранные статьи*. М.: Сов. Композитор, 1981. С. 344–355.
47. Житомирский Д. Шостакович. *Музыкальная академия*. 1993. №3. С.15-29.
48. Жучков В.А. Система кантовской философии и ее трансформация в неокантианстве. *Кант и кантианцы*. М., 1978. С. 10–97.
49. Задерацкий В. Шостакович и европейская художественная традиция. *Международный симпозиум, посв. Д. Шостаковичу. Научный доклад*. Вып. 150. Регенсбург: Боссе, 1986. XIV. С. 233-262.
50. Иванов Вяч. Нейросемиотика музыки. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1: Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: Языки русской культуры, 1998. 912 с.
51. Иванченко Г.В. Восприятие музыки и музыкальные предпочтения. *Психологический журнал*. 2001. Т.22, №1. С.72-81.
52. Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. М.: Смысл, 2001. 252 с.
53. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК «Культура», 1994. 304 с.
54. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. М.: Братство св. Алексея. 1992. 464 с.
55. Каган М. Музыка в мире искусств. СПб.: «Ut», 1996. 232 с.
56. Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. 544 с.
57. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания:

- Учебное пособие. Астрахань, ИПЦ «Факел» ООО «Астраханьгазпром», 2001. 368 с.
58. Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании: Монография / РАМ им. Гнесиных. М., 1998. 248 с.
59. Казанцева Л.П. Анализ музыкального содержания: Методическое пособие. Астрахань, 2002. 128 с.
60. Казанцева Л.П. Содержание в музыкальном произведении в контексте художественной культуры: Учебное пособие. Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2005. 112 с.
61. Казарин Ю. Поэтический текст как система: Монография. Екатеринбург: УрГУ, 1999. 260 с.
62. Кандинский В. О духовном в искусстве. Л., 1990. 67 с.
63. Кант И. Критика чистого разума. М.: Наука, 1999. 655 с.
64. Кирнарская Д. Музыкальные способности. М.: Таланты – XXI век, 2004. 496 с.
65. Климовицкий А. Сюита на финские темы – неизвестное сочинение Шостаковича. *Шостакович: между мгновением и вечностью. Документы, материалы, статьи.* СПб.: Композитор, 2000. С.304–307.
66. Ковнацкая Л. Шостакович и Бриттен: некоторые параллели. *Д. Д. Шостакович: Сб. статей к 90-летию со дня рождения.* СПб.: Композитор, 1996. С. 306–323.
67. Козинцев Г. О Д.Д. Шостаковиче. *Собр. соч. в пяти томах.* т.2. Л: Искусство, 1983.
68. Конен В. К вопросу о стиле в музыке Ренессанса. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. 482 с.
69. Корев Ю. Время. Вечность. Верность.: Изучая творчество Д. Д. Шостаковича (Вокальные произведения композитора). *Советская музыка.* 1984. №9. С. 27-34.
70. Кочарова Г. Особенности гармонического языка

- Д. Д. Шостаковича. *Вопросы теории музыки*. Труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. XXX. М., 1977. С.101–115.
71. Кремер А. Г. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: Российской академии музыки им. Гнесиных, 2003. 434 с.
72. Курбатская С. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. М.: ТЦ Сфера, 1998. 366 с.
73. Курышева Т. Блоковский цикл Д. Д. Шостаковича. *Блок и музыка: Сб. статей*. М.: Сов. композитор, 1972. С.214-228.
74. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII – XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
75. Ларин Б. О лирике как разновидности художественной речи. *Б. Ларин. Эстетика слова и язык писателя: Изобр. статьи*. Л.: Худ. литература, 1974. С. 54-101
76. Ларин Б. О разновидностях художественной речи (семантические этюды). О лирике как разновидности художественной речи. *Б. Ларин. Эстетика слова и язык писателя: Изобр. статьи*. Л.: Худ. литература, 1974. С. 27-53.
77. Левая Т. Русская музыка начала XX в. в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
78. Левая Т. Тайна великого искусства (О поздних камерно-вокальных циклах Д. Д. Шостаковича). *Музыка России*. Вып.2. М.: Сов. композитор, 1978. С. 291–328.
79. Левая Т. Шостакович: поэтика иносказаний. *Искусство XX века: уходящая эпоха?: Сб. статей*. Н. Новгород, 1997. Т.1. С. 200–211.
80. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1985. 535 с.
81. Лейе Т. Музыкальные жанры, их значение в симфоническом

- творчестве Д.Д. Шостаковича: Автореф. дисс. М., 1971. 16 с.
82. Лемэр Ф.Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза. СПб.: Гиперион, 2003. 528 с.
83. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. М.: Смысл, 1997. 287 с.
84. Лихачев Д.С. Слово о полку Игореве и культура его времени. Л.: Худож. лит., 1978. 359 с.
85. Лосев А. Трагическое. *Философский энциклопедический словарь*. М., 1989. С. 690-692.
86. Лосев А. Ф. Воспоминания. Сергей Сергеевич Скребков. Музыкант. Ученый. Педагог. Мыслитель. М., 2005. С.53-54.
87. Лосев А. Философия имени. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. 656 с.
88. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.
89. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. *А.Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение*. М.: Мысль, 1995. С. 194–369
90. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 525 с.
- 90а. Лосев А. Ф. Форма – стиль – выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
91. Лотман Ю. М. Риторика. *Лотман Ю. М. Избранные статьи*: в 3 т. Таллин, 1992. Т I. С. 167–183.
92. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
93. Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
94. Лотман Ю. Текст как семиотическая проблема. *История и типология русской культуры*. СПб.: Искусство-СПб, 2002. 768 с.
95. Лотман Ю. Феномен культуры. *Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т.I Статьи по семиотике и топологии культуры*. Таллин: Александра, 1992. С.34–45.

96. Лотман. Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2001. 704 с.
97. Лукин В. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: «Ось-89», 1999. 192 с.
98. Мазель Л. Этюды о Шостаковиче. Статьи и заметки о творчестве. М.: Сов.композитор, 1986. 176 с.
99. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. М.: Музыка, 1991. 80 с.
100. Мазель Л.А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ. М., 1965. С. 225–263.
101. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1979. – 534 с.
102. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. 751с.
103. Мазель. Л.А. Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1978. 351 с.
104. Мазель. Л.А. Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества. *Бетховен. Сборник статей.* М., Музыка, 1971. Вып.1. С. 36-161.
105. Майоров Г. Формирование средневековой философии. Латинская патристика. М.: Мысль. 1979г. 431 с.
106. Макаров Е. Дневник. Воспоминания о моём учителе Д.Д. Шостаковиче. М.: Композитор, 2001. 60 с.
107. Маркузе Г. Разум и революция. Гегель и становление социальной теории. СПб., 2000. 541 с.
108. Махов А. Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.08 / Махов Александр Евгеньевич;

[Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. Москва, 2007. 415 с.

109. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.

110. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 253 с.

111. Медушевский В.В. Двойственность музыкальной формы и восприятие. *Музыкальная психология. Хрестоматия*. М., 1992. С.85–91.

112. Медушевский В.В. Интонационная теория в исторической перспективе. *Советская музыка*. 1985. № 7. С. 66-70.

113. Медушевский В.В. К проблеме семантического синтаксиса// *Советская музыка*. 1973. №8. С. 20-29.

114. Медушевский В.В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: Сб. ст. -К., 1998, с. 5-18.

115. Медушевский В.В. О музыкальных универсалиях. С.С. Скребков. *Статьи и воспоминания*. М.: Сов. Композитор, 1979. С. 176-212.

116. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы. *Советская музыка*. 1980. № 9. С. 39–48.

117. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.: Композитор, 1998. 593 с.

118. Михеева Л. Жизнь Дмитрия Шостаковича. М.: Терра, 1997. 368 с.

119. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ: Грамота, 2006. 256 с

120. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

121. Назайкинский Е.В. Мифологемы в теории музыки. *Сакральное*,

иррациональное и мифологическое. М., 2005. С. 26-30.

122. Назайкинский Е.В. Музыкальная наука: какой ей быть сейчас? *Советская музыка*. 1989. № 8. С. 48-55.

123. Назайкинский Е.В. Музыкознание как искусство интерпретации. (Интервью А.Амраховой) “*Musiqi dunyasi*”. 2003. 1. С. 127-136.

124. Назайкинский Е.В. О многослойности музыкального времени. *Музыка и категория времени. Сб. материалов 5й научной конференции из цикла «Григорьевские чтения»*. М, 2003. С. 140-143.

125. Назайкинский Е.В. Символика скорби в музыке Рахманинова (к прочтению Второй симфонии). С. В. *Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993)*. М., 1995. С. 29–41.

126. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие. М.: Владос, 2003. 248 с.

127. Назайкинский Е.В. Стиль как предмет теории музыки. *Музыкальный язык, жанр, стиль*. М., 1987. С. 175-186.

128. Непомнящий В.С. Поэзия, музыка, время. *Музыкальная академия*. 1999. №2. С. 1–5.

129. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1984. 797 с.

130. Орлов Г.А. Время и пространство в музыке. *Проблемы музыкальной науки*. М.: Музыка, 1972. Вып.1. С. 358–394.

131. Очеретовская Н. Содержание форма в музыке. Л.: Музыка, 1985. 112 с.

132. Петрушин В.И. Моделирование эмоций средствами музыки. *Вопросы психологии*. 1988. № 5. С.141–144.

133. Петрушин В.И. Музыкальная психология. М.: Владос, 1997. 383 с.

134. Письма к другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману. М.: DСCH – СПб.: Композитор, 1993. 336 с.
135. Платон. Диалоги. Харьков: Фолио, 1999. 383 с.
136. Платон. Парменид. *Платон. Собрание сочинений. Т. 2.* М., 1970. С.346–413.
137. Платон. Филеб. Платон. Сочинения в четырех томах. Том 3. Часть 1. М., 1971. 752 с.
138. Постовалова В. Судьба как ключевое слово культуры и его толкование А.Ф. Лосевым (фрагмент типологии миропонимания). *Понятие судьбы в контексте разных культур.* М.: Наука, 1994. С. 207-214.
139. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 614 с.
140. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / Сост., вступ. ст., коммент. А.Б. Муратова. М.: Высш, шк., 1990. 344 с.
141. Романовская Т. Музыка, неслышимая музыка, неслышимое в музыке и наука. *Музыка и незвучащее.* М.: Наука, 2000. С. 14-23.
142. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. В двух томах. М.: Искусство, 1974. Т. 2. 408 с.
143. Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма, Строфика: В честь 60-летия М.Л. Гаспарова. М.: Российский гос. гуманитарный университет, 1996. 336 с.
144. Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина). *Поэзия и музыка: Сб. статей и исследований.* М.: Музыка, 1973. С. 137-185.
145. 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.
146. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального

- произведения. *Критика и музыковедение: Сб. ст. М.: Музыка, 1981. Вып. 3. С. 69-96.*
147. Рыжкин И. Образная композиция музыкального произведения. *Интонация и музыкальный образ: Сб. ст. М.: Музыка, 1965. С. 188-222.*
148. Рябчевская Ж. Художественный синтез как составляющая инверсионного процесса в русской музыкальной культуре конца XIX - начала XX вв. *Гуманитарные науки. Философия, социология и культурология: вестник ТГУ. Томск, 2009. Вып. 3 (71). С. 204–209.*
149. Самойленко А.И. Катарсис как эстетическая проблема Дисс... канд. философских наук. М., 1987. 203 с.
150. Самосознание европейской культуры XX века. М.: Политиздат, 1991. 366 с.
151. Сафронов, Е.А. Черты композиторской школы Э. Денисова. *Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929-1996). Материалы научной конференции / Научные труды МГТС. Сб.23. М.: МГК, 1999. С.119–125.*
152. Сахно С. Уроки рока: Опыт реконструкции «языка судьбы». *Понятие судьбы в контексте разных культур. М.: Наука, 1994. С. 238–246.*
153. Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: статьи, воспоминания, материалы. М.: Московская гос. консерватория, 1999. 315 с.
154. Словарь литературоведческих терминов. Ростов н/Д.: Феникс, 2002. 319 с.
155. Слонимский С. О моем друге и современнике. *Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке-центра».* Вып. 1. М., 1999. С. 186-191.

156. Соколов В. С. Историческая концепция Лактанция // Вопросы античной литературы и классической филологии. М., 1966. С. 334–345.
157. Соколова Н. Поэтический строй лирики Блока (лексико-семантический аспект). Воронеж: изд-во Воронежского ун-та, 1984. 116 с.
158. Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. 695 с.
159. Сохор А. Большая правда о «маленьком» человеке (цикл «Из еврейской народной поэзии» и его место в творчестве Шостаковича). *А. Сохор. Статьи о советской музыке*. Л.: Музыка, 1974. С.141-155.
160. Сретенская С. Д. Шостакович, опус 21 – русский ответ Густаву Малеру. *Израиль XXI*. 2011. Вып. 27. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_35078490_51999032.PDF (дата звернения 21.06.2017).
161. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. Дисс.. д-ра искусствоведения в виде монографии. М., 1999. 39 с.
162. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: Книга и бизнес, 2002. 288 с.
163. Тахо-Годи А.А. Классическое и эллинистическое представление о красоте в действительности и в искусстве. *Эстетика и искусство*. М., 1966. С.15–53
164. Толковый словарь русского языка С. Ожегова и Н. Шведовой. М.: ИТИ Технологии, 2006. 944 с.
165. Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: Алетейя, 1998. 256 с.
166. Федоров Ф.П. Жуковский: слово и звук. *Музыка и незвучащее*. М.: Наука, 2000. С. 143-158.
167. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в

- музыке (на материале камерно-вокального творчества): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой. Одесса, 2004. 214 с.
168. Фома Аквинский. Онтология и теория познания (фрагменты сочинений) / Пер., вступ. ст., коммент. В. П. Гайденко; Рос. акад. наук. Ин-т философии. М.: ИФРАН, 2001. 204 с.
169. Хайдеггер М. Исток художественного творения. *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX веков*. М., 1987. С.306 – 309
170. Хан И. Мистицизм звука. М.: Сфера, 2002. 342 с.
171. Хентова С. Удивительный Шостакович. СПб.: Вариант, 1993. 270 с.
172. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Л.: Советский композитор, 1986. 626 с.
173. Хлебников Г. В. Философская теология античности и современность: Аналит. обзор. М., 2007. 148 с.
174. Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа. *Проблемы музыкальной науки: Сб. ст.* М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 6. С. 130-151.
175. Холопов Ю. Лады Шостаковича: структура и систематика. *Шостаковичу посвящается: 1906-1996. Сборник статей к 90-летию со дня рождения композитора*. М.: Композитор, 1997. С.62-77.
176. Холопов Ю. Музыкальный язык Шостаковича в контексте направлений музыки XX века. *Международный симпозиум, поев. Д. Шостаковичу (1985; Кельн). Научный доклад*. Вып. 150. Регенсбург: Боссе, 1986. С. 490-516.
177. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века: сборник статей // Наука без границ. Сб. ст. к 15-летию журнала «Musiqi Dunyasi». М.: «Композитор», 2015. С. 244-266.

178. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 312 с.
179. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 350 с.
180. Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. Издательство «Аркаим», 2003. 303с.
- 181.Ценова В. С. О современной систематике музыкальных форм. *Laudamus*. М.: Композитор, 1992. С. 107-113.
182. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 243 с.
183. Цыпин Г. Беседы с композитором А. Шнитке. *Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке-центра»*. Вып. 1. М., 1999. С. 84-104.
184. Чигарева Е. И. Художественный мир Альфреда Шнитке. СПб.: Композитор СПб., 2012. 368 с.
185. Чигарёва Е. Памяти Альфреда Шнитке. *Альфреду Шнитке посвящается: из собраний «Шнитке-центра»*. Вып. 1. М., 1999. С. 192-198.
186. Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма. М.: Соцэкгиз, 1936. 383 с.
187. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М., 1966. 496 с.
188. Шеломенцева В.В. Диалог музыки и слова в «трёх стихотворениях Марины Цветаевой» А.Шнитке. *Проблемы музыкальной науки*. 2014. №1 (14). С. 58-62.
189. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке. В. Холопова, Е. Чигарёва. *А. Шнитке*. М., 1990. С. 327–331.
190. Шнитке А. Эдисон Денисов: статьи, воспоминания, материалы // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. М.: Московская гос. консерватория, 1999. С. 272-289.
- 191.Штокхаузен К. Из интервью [Об акустической среде и

- сочинении связей]. *Композиторы о современной композиции*. М.: Московская консерватория, 2009. С. 201-210.
192. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993. 110 с.
193. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор, 1998. 465 с.
194. Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. Б. Эйхенбаум. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 327-511.
195. Эйхенбаум Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки // Эйхенбаум Б.О. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. 540 с.
196. Эко У. Эволюция средневековой эстетики». Санкт-Петербург: «Азбука-классика», 2004. URL: <http://www.library.fa.ru/files/Eco-evolution.pdf>
197. Юнг К.Г. Человек и его символы. М.: Серебряные нити, 1997. 367 с.
198. Янчук Е. Холизм. *Новейший философский словарь*: [Сост. А. Грицанов]. Минск, 1998. 896 с.
199. Bertram G.-W. und Liptow J. Holismus in der Philosophie. *Holismus in der Philosophie. Ein zentrales Motiv der Gegenwartsphilosophie*. Weilerswist, 2002. P. 6–58.
200. Cholopowa W. Die Drei Wahrheiten Alfred Schnittkes II Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag - Eine Festschrift. Hamburg: Hans Sikorski, 1994. S. 63-66.
201. Dilthey W. Erlebnis und die Dichtung. Leipzig, 1920. 256 p.
202. Dionysius of Halicarnassus. Critical Essays. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1974-1985. Vol. 2. P. 70-83.
203. Kroner H. Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft // Trans: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 1998. № 4.

204. Langer S. Feeling and Form: A theory of art developed from Philosophy in a New Key. L.: Routledge & Kegan Paul, 1953. 431 p.
205. Lausberg H. Handbuch der Literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Munchen: Hueber, 1960. Bd 2. 825 p.
206. Morhof D. G. Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie (1682) // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland. Darmstadt: Wissen-schaftliche Buchgesellschaft, 1982. S. 68-79.
207. Smuts J. C. Holism And Evolution. Greenwood Press, 1926. 361 p.
208. Zesen Ph. von. Deutsche Helicon // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. S. 37-60