

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВОДОЛЄЄВА НАТАЛЯ ВАЛЕРІЇВНА

УДК 781.6:78.071.1(47+57) Прокоф'єв

**ДИСЕРТАЦІЯ
СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ
АРХІТЕКТОНІКИ У ТВОРАХ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

Н. В. Водолеєва

Науковий керівник

Москаленко Віктор Григорович

доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Водолєєва Н.В. Стильові особливості музичної архітектоніки у творах Сергія Прокоф'єва. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури, молоді та спорту України, Київ, 2020.

Наукове осмислення феномена музичної архітектоніки є актуальним напрямком сучасного музикознавства, що підтверджується активним використанням відповідних уявлень у практиці композиторів, виконавців, педагогів. Дисертацію присвячено дослідженню музичної архітектоніки в композиторській творчості С. Прокоф'єва.

У роботі запропоновано абстрактно-теоретичний і предметно-практичний вектори його вивчення. Виявлено, що в художній творчості архітектоніка існує і як психологічний феномен, який керує творчим процесом зведення структурованого цілого, і як матеріально зафіксований результат цього процесу. Міждисциплінарний характер терміну архітектоніки розширює наукове поле її дослідження у музичному мистецтві.

У результаті узагальнення основних музикознавчих підходів встановлено, що музична архітектоніка є формою музичного мислення вищого порядку. Необхідними умовами виникнення музично-архітектонічних уявлень є дистанціювання, узагальненість, масштабність. Як наслідок, виникає симультанний, позачасовий, квазі-просторовий образ художнього цілого. Його елементи поділяються на опорні та неопорні, виявляється конструктивний принцип їх зв'язку. Поняття музичної архітектоніки уточнюється у співставленні з поняттям музичної композиції. Визначено специфічні риси музичної архітектоніки: симультанність, узагальненість структурних уявлень музичного твору, презентативність конструкції і провідних архітектонічних опор (тем). Процес згорання супроводжується вибірковістю, виокремленням з потоку

формоутворення найінформативніших точок інтонаційного руху. Це призводить до виникнення своєрідного «вакууму», який у зворотному процесі музичного розгортання включає механізм «до-інтонування». У цьому полягає потенційна енергія музичної архітекtonіки, яка надає рухові творчої процесуальності.

Концепційною основою дисертації є визначення поняття і класифікація її типів В. Москаленка. До двох, визначених дослідником різновидів архітектонічних уявлень (випереджуючого та резюмуючого), у дисертації додається третій тип – втілюючий. Він реалізується у «теперішньому» творчому часі і може бути порівняний із керуючою функцією диригента.

У роботі запропоновано методику дослідження архітектоніки музичного твору. Вона спирається на форми об'єктивації відповідних уявлень, які містяться у висловленнях композитора, ескізах, у тексті творів, роботах дослідників. Формування архітектонічного образу твору передбачає вивчення властивостей музичного матеріалу, визначення базової композиційної моделі, драматургічного рельєфу твору та ін. Для роз'яснення архітектонічних властивостей музичного твору використовуються допоміжні візуальні моделі у вигляді схем і таблиць.

Наголошено, що важливим засобом матеріалізації «віртуального» образу архітектоніки є музичний темпоритм. Композитор в нотному тексті фіксує певне темпоритмічне вирішення, яке прояснює архітектонічний проєкт твору. Виконавці втілюють його варіантно. Тому особливого значення набуває порівняльний аналіз виконавських версій.

У творчості С. Прокоф'єва архітектоніку розглянуто як системоутворюючий фактор музичного мислення та композиторського стилю. Для С. Прокоф'єва «архітектонічна завершеність» є творчою установкою і одним з показників художньо якісного музичного висловлювання. Музичний доробок композитора демонструє стрункність, досконалість побудови цілого, «наочне» виявлення «конструкції» твору. Яскравим показником прокоф'євської архітектоніки є феноменальна ритмічна організація його творів.

Висловлюваннями композитора підтверджуються особливості його музично-творчого процесу: значущість цілісного архітектонічного уявлення на

різних етапах творчого процесу – від задуму, у вигляді «скелету» твору, до його остаточного завершення. У творчості С. Прокоф'єва використовується інженерно-конструктивний підхід до побудови музичного твору.

Констатується, що специфіка архітекtonіки творів С. Прокоф'єва обумовлена відповідними якостями тематизму: концентрованістю, запам'ятовуваністю, презентативністю. Архітекtonіка виявляє класичні основи стилю композитора і, водночас, новації у втіленні обраних ним моделей віденсько-класичних композиційних форм. Архітекtonічні уявлення уточнюють наявність і взаємодію контрастних складових художньої цілісності творів С. Прокоф'єва.

Можливості методики дослідження музичної архітекtonіки у вивченні специфіки індивідуального композиторського і виконавського стилів продемонстровано на прикладі обраних творів С. Прокоф'єва та їх виконавських версій.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що уперше у вітчизняному музикознавстві предметом наукового дослідження є архітекtonіка у творчості С. Прокоф'єва. Окремо досліджені: принципи архітекtonіки, розроблені в архітектурі та інших видах мистецтв; відмінності «музичної архітекtonіки» від «музичної композиції»; функції архітекtonіки в музично-творчому процесі композитора та виконавця. Подальшого розвитку отримали: класифікація музичної архітекtonіки В. Москаленка; методика дослідження архітекtonіки в музичному творі композитора і музично-виконавській версії.

Практичне значення отриманих результатів дисертації полягає у можливості використання її наукових результатів у творчості композитора та музиканта-виконавця, у музичній педагогіці, у лекційних курсах музичних навчальних закладів.

Ключові слова: архітекtonіка, музична архітекtonіка, музична композиція, музично-архітекtonічний проєкт, архітекtonіка виконавської версії, композиторський стиль С. Прокоф'єва.

SUMMARY

Vodolieieva N.V. Style Features of Musical Architectonics in the Works of Sergei Prokofiev. – Qualified academic paper. Manuscript copyright.

Dissertation for the degree of Candidate of Art Criticism in the specialty 17.00.03 "Musical Art". P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture, Youth and Sports of Ukraine, Kyiv, 2020.

Scientific comprehension of the phenomenon of musical architectonics constitutes a current scientific area in modern musicology. This fact is confirmed by the active applying of relevant ideas in the practice of composers, performers and teachers. The dissertation is devoted to the study of musical architectonics in S. Prokofiev's composer heritage.

Abstract-theoretical and substantive-practical vectors of its study are proposed in the work. The author argues that in artistic creativity the architectonics exists both as a psychological phenomenon that controls the creative process of constructing some structured entirety, and as a materially fixed result of this process. The interdisciplinary nature of the term "architectonics" itself broadens the scientific field of its analytical investigation in the musical art.

As a result of the generalization of the basic musicological approaches it is established that musical architectonics is a form of musical thinking of the highest order. Necessary conditions for the emergence of musical-architectonic ideas are distance, generalization and scalability. As a consequence, there is a simultaneous, timely, quasi-spatial image of the artistic entirety. Its elements are divided into basic and non-basic, as a result of their multifaceted research the constructive principle of their connection is revealed. The concept of musical architectonics is specified in comparison with the concept of musical composition. The particular features of musical architectonics are defined: simultaneity, generalization of structural representations of a musical work, representational construction and leading architectonic mainstays (themes). The process of reducing is accompanied by selectivity, separation from the flow of shape formation of the most informative points in the intonational movement.

This leads to a kind of "vacuum", which in the reverse process of musical deployment includes a mechanism of "pre-intonation". This is the potential energy of musical architectonics, which endues the movement with creative processivity.

The conceptual basis of the dissertation is the definition and classification of architectonics types determined by V. Moskalenko. To the two types of architectonic representations identified by the researcher (preceding and summarizing), the third type is added in the dissertation characterized as embodying. It is implemented in the "present" creative time and can be compared to the conductor's control function.

The research proposes the methodology for the study of musical work architectonics. It relies on the forms of objectification of concrete actual information contained in the composer's remarks, sketches, texts of works, investigation of researchers. The formation of the architectonic image of the work requires the study of the properties existing in a musical material as well as the determination of basic compositional model, dramatic relief of the work, etc. Auxiliary visual models in the form of diagrams and tables are used to elucidate the architectonic properties of the musical work.

It is emphasized that musical tempo rhythm is an important means to materialize the "virtual" image of architectonics. The composer fixes a certain tempo rhythmic solution in the music score, which clarifies the architectonic project of the work. Performers embody it alternatively. Accordingly, comparative analysis of performance versions is of particular importance.

In Prokofiev's creative heritage the architectonics is considered as a system-forming factor of musical thinking and composer style. For S. Prokofiev, "architectonic perfection" is a creative setting and one of the indicators of qualitative artistic expression. The musical legacy of the composer demonstrates the harmony, perfection in the building of the entirety, "visual" detection of the "construction" of the work. A striking indicator of Prokofiev's architectonics is the phenomenal rhythmic organization of his works.

The composer's statements confirm the peculiarities of his musical and creative process: the importance of a holistic architectonic representation at various stages of the

creative process - from the conception, in the form of the "skeleton" of the work, to its final completion. S. Prokofiev's creativity uses an engineering and constructive approach to the creation of a musical work.

It is stated that the specifics of the architectonics in S. Prokofiev's works are due to the corresponding qualities of thematicism: concentration, memorability, and presentability. Architectonics reveals the classical foundations of the composer's style and, at the same time, his innovations in the embodiment of chosen models of Viennese-classical compositional forms. Architectonic notions clarify the presence and interaction of contrasting components of artistic integrity in S. Prokofiev's works.

The opportunities of the methodology applied for the research of musical architectonics in the study of the specifics of individual composing and performing styles are demonstrated on the example of selected works by S. Prokofiev and their performance versions.

The scientific novelty of the obtained results lies in the fact that for the first time in domestic musicology the subject of scientific research is connected with architectonics in the works by S. Prokofiev. The author explored separately: the principles of architectonics developed in architecture and other arts; differences between "musical architectonics" and "musical composition"; functions of architectonics in the music-creative process of the composer and performer. The classification of musical architectonics by V. Moskalenko, the technique of researching architectonics in the composer's musical work and the music-performance version have been further developed and can be applied as an exploratory toolkit in music science.

The practical significance of the results obtained by dissertation is the possibility of using its scientific results in the works of the composer and musician-performer, in music pedagogy, in lecture courses at musical educational institutions.

Keywords: architectonics, musical architectonics, musical composition, musical-architectonic project, architectonics of the performance version, composer style of S. Prokofiev.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Водолєєва Н. В. О некоторых закономерностях исполнительской организации музыкальной архитектоники // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : збірник статей. Київ, 2004. С. 198–205.
2. Водолєєва Н. В. Об эпической составляющей в музыкальной архитектонике С. Прокофьева (на примере второй картины оперы «Война и мир») // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 73 : Музична творчість та наука в історичному просторі : збірник статей. Київ, 2008. С. 182–187.
3. Водолєєва Н. В. Об архитектонике в Третьей фортепианной сонате С. Прокофьева // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 81 : Жанр як категорія музичної творчості : збірник статей. Київ, 2009. С. 303–309.
4. Водолєєва Н. В. Про архітектоніку у Сонаті для віолончелі й фортепіано С. Прокоф'єва // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 82 : Виконавське музикознавство : збірник статей. Київ, 2009. С. 95–103.
5. Водолєєва Н. В. Про архітектоніку Першого концерту для фортепіано з оркестром Сергія Прокоф'єва» // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : збірник статей. Київ, 2019. Вип. 126. С. 58–67.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMARY	5
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ	8
ВСТУП	11
РОЗДІЛ 1 ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНА АРХІТЕКТОНІКА»	16
1.1. Філософсько-культурологічне розуміння феномена архітекtonіки	16
1.2. Про «архітекtonіку» в мистецтві	18
1.2.1. Архітекtonіка в архітектурі	22
1.2.2. Трактування архітекtonіки в літературознавстві	25
1.2.3. Феномен архітекtonіки в театрі та кінематографії	27
1.3. «Музична архітекtonіка»	33
1.3.1. З історії поняття архітекtonіки в музиці	33
1.3.2. Про специфіку музичної архітекtonіки	38
1.3.3. Функції архітекtonіки в музично-творчому процесі композитора та виконавця	40
1.3.4. Методика дослідження музичної архітекtonіки	45
Висновки до першого розділу	51
РОЗДІЛ 2 АРХІТЕКТОНІЧНА СКЛАДОВА МУЗИЧНОГО СТИЛЮ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА	56
2.1. Про деякі особливості особистості та світовідчуття Сергія Прокоф'єва ..	57
2.2. Фактор архітекtonічності в музичному мисленні Сергія Прокоф'єва	67
2.2.1. Про специфіку творчого процесу С. Прокоф'єва	67
2.2.2. Класичні витоки музичного стилю С. Прокоф'єва	82
Висновки до другого розділу	89
РОЗДІЛ 3 АРХІТЕКТОНІКА ТВОРІВ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА	93
3.1. Архітекtonіка Першого концерту для фортепіано з оркестром С. Прокоф'єва та її втілення у двох виконавських версіях твору	94

3.2. Архітектоніка Сонати для віолончелі і фортепіано С. Прокоф'єва та її втілення у двох виконавських версіях твору	100
3.3. Архітектоніка другої картини опери “Війна і мир” С. Прокоф'єва та її втілення у трьох варіантах постановки	107
3.3.1. Композиторський план архітектоніки опери “Війна і мир” у загальному плані	108
3.3.2. Композиторський план архітектоніки Другої картини опери	114
3.3.3. Архітектоніка Другої картини у трьох варіантах її постановки	126
3.3.3.1. Постановка Ленінградського державного академічного театру опери й балету ім. С. М. Кірова 1978 року	128
3.3.3.2. Постановка Маріїнського театру 1991 року	138
3.3.3.3. Постановка Паризької національної опери 2000 року	147
Висновки до третього розділу	157
ВИСНОВКИ	163
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	168
ДОДАТОК.....	190

ВСТУП

Актуальність теми. Сильові особливості творчості Сергія Прокоф'єва й надалі лишаються об'єктом прискіпливої уваги музикантів-практиків і музикознавців: відкриваються нові архівні документи, проводяться дослідження, по-новому прочитуються відомі твори композитора або пропагуються раніше менш виконувані. Інтенсивність проведення музичних фестивалів, конкурсів і наукових конференцій, присвячених музиці С. Прокоф'єва, пояснюється прагненням досягнути творчість композитора як частину світової музичної класики.

Актуальність наукового осмислення музичної архітекtonіки полягає в активному використанні відповідних уявлень у практиці музичного виконавства, а також у музичній педагогіці. Музична спадщина С. Прокоф'єва є у цьому плані особливо благодатним полем для дослідження. Це зумовлено не лише формотворчими особливостями музики цього композитора, але і його висловлюваннями. Для С. Прокоф'єва «архітекtonічна завершеність» є одним з показників художньо якісного музичного висловлювання. Ця обставина завжди враховується музикантами-практиками. Водночас, на відміну від таких показників композиторського стилю як мелодика, ритміка, гармонія та ін., архітекtonіка творів С. Прокоф'єва ще не отримала достатнього наукового висвітлення.

Назріла також необхідність подальшого розкриття самого феномену музичної архітекtonіки. Адже у розумінні її властивостей все ще залишаються «темні місця». Значний науковий інтерес становить дослідження міждисциплінарного статусу музичної архітекtonіки, її зв'язків з іншими параметрами організації музичного твору.

Метою даної роботи є виявлення архітекtonіки як системоутворюючого фактора музичного мислення та стилю творів Сергія Прокоф'єва.

Завдання дослідження:

– проаналізувати наявні підходи до поняття архітекtonіки в різних сферах художньої творчості;

- узагальнити основні музикознавчі підходи в дослідженнях музичної архітекτονіки;
- виявити провідні функції архітекτονіки в музично-творчому процесі композитора та виконавця;
- розробити методику дослідження музичної архітекτονіки;
- визначити архітектонічні засади композиторського та музично-виконавського стилю С. Прокоф'єва;
- продемонструвати прояви організуючої ролі музичної архітекτονіки у творах С. Прокоф'єва та у виконавському прочитанні цих творів.

Об'єкт дослідження – феномен архітектоники в музиці.

Предмет дослідження – архітектоніка як фактор композиторського стилю Сергія Прокоф'єва.

Як музичний матеріал для ілюстрації висловлених положень обрані наступні музичні твори С. Прокоф'єва та їх виконавські версії:

- Перший концерт для фортепіано з оркестром №1, ор.10;
- Соната для віолончелі та фортепіано ор.119;
- Друга картина опери «Війна і мир» ор.91.

Методи дослідження. У роботі використані теоретико-аналітичний і системно-структурний методи, компаративний аналіз, принцип дослідження за моделлю. Концепційною основою є розуміння явища музичної архітектоники, визначення поняття і класифікація її типів В. Москаленка.

Теоретичною базою дослідження є наукові праці, які можна систематизувати наступним чином:

- філософсько-культурологічні дослідження (Г. Вьольфлін, О. Дробишева, І. Кант, І. Кондаков);
- дослідження в галузі суміжних видів мистецтв (М. Бахтін, Ю. Божко, Б. Брехт, С. Ейзенштейн, А. Кончаловський, Ю. Лотман, П. Паві, О. Соколов, Н. Тамарченко, А. Тарковський, О. Тіц, Чінь Ф.Д.К.);
- роботи, присвячені проблемі простору і часу в мистецтві (М. Бахтін, В. Медушевський, О. Притикіна, В. Суханцева, П. Флоренський, В. Шкловський);

– праці із загальної (Н. Бехтерева, О. Лурія) і музичної психології (Д. Кірнарська, Є. Назайкінський, Б. Теплов);

– теоретичні концепції і системи музикознавства (Б. Асаф'єв, Г. Конюс, Е. Курт, В. Медушевський, В. Москаленко, Є. Назайкінський, Б. Яворський);

– дослідження в галузі музичного мислення (М. Арановський, Є. Назайкінський, О. Соколов);

– роботи, присвячені вивченню творчого процесу композитора (М. Арановський, А. Климовицький) і виконавця (В. Григор'єв, К. Мартінсен, Н. Мельникова, С. Савшинський);

– роботи з теорії та історії музичних жанрів, стилів та форм (Н. Горюхіна, К. Зєнкін, М. Лобанова, Л. Мазель, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський, С. Скребков, О. Соколов, В. Цуккерман).

– літературна спадщина композитора (Автобіографія, «Прокоф'єв про Прокоф'єва», Щоденник), спогади сучасників, колег С. Прокоф'єва (Б. Асаф'єв, С. Ейзенштейн, М. Мясковський, Г. Нейгауз, С. Ріхтер, М. Ростропович), монографії (І. Вишневецький, І. Мартинов, І. Нєстьєв, М. Нєстьєва), роботи, присвячені вивченню творчого процесу композитора (М. Арановський, В. Блок, Є. Назайкінський), окремих аспектів стилю (Л. Данько, Т. Євсєєва, Ю. Холопов), жанрів і творів С. Прокоф'єва (А. Волков, Л. Гаккель, Г. Орджонікідзе, К. Ручьєвська, М. Сабініна, С. Слонімський, С. Сорокер, М. Тараканов, Ю. Холопов, В. Холопова).

Наукова новизна отриманих результатів. Уперше у вітчизняному музикознавстві предметом наукового дослідження є архітектоніка у творчості С. Прокоф'єва.

Окремо досліджені:

– принципи архітектоніки, розроблені в архітектурі та інших видах мистецтва;

– відмінності «музичної архітектоніки» від «музичної композиції»;

– функції архітектоніки в музично-творчому процесі композитора та виконавця.

Подальшого розвитку отримали:

- класифікація музичної архітекtonіки В. Москаленка. До двох, виділених дослідником, різновидів архітекtonічних уявлень (випереджуюча архітекtonіка та резюмуюча архітекtonіка) у дисертації пропонується третій тип – втілююча архітекtonіка;

- методика дослідження архітекtonіки в музичному творі;

- введено терміни: артикуляція форми, презентативність конструкції та провідних архітекtonічних опор музичного твору, музично-архітекtonічний проєкт, виконавське рішення архітекtonіки.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації можуть використовуватися у практичній роботі композитора та музиканта-виконавця, у музичній педагогіці, у лекційних курсах музичних навчальних закладів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Проблематика дисертаційного дослідження відповідає науково-дослідницьким програмам кафедри теорії та історії музичного виконавства, а також перспективно-тематичному плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2015–2020), зокрема темі № 23 «Музичне мислення: сучасні аспекти дослідження». Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 5 від 28 грудня 2017 року).

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П. І. Чайковського. Матеріали дисертаційного дослідження були викладені на Четвертій, Сьомій, Восьмій, Дев'ятій, Дев'ятнадцятій конференціях Українського товариства аналізу музики: «Стиль та позастильове у композиторській та музично-виконавській творчості» (15 листопада 2003 року); «Музична творчість та наука: параметри взаємодії» (25 листопада 2006 року); «Жанровий простір музичної творчості: структура та властивості» (13 березня 2008 року); «Художня організація часу в музичному творі» (11 березня 2009 року); «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (6 квітня 2019 року).

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (всього 281 позиція, 15 з яких –іноземні). Загальний обсяг дисертації складає 191 сторінку (основний текст – 156 сторінок).

РОЗДІЛ 1

ПРО ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНА АРХІТЕКТОНІКА»

Грецьке слово «architektonike» перекладається як «будівельне мистецтво». У цьому значенні воно може використовуватися для характеристики різноманітних творчих процесів.

Поняття архітектоніки є тісно пов'язаним з архітектурою – мистецтвом проектування та будівництва споруд. Феномен архітектоніки в інших видах мистецтва, включно з музикою, зберігає властиві архітектурі якості: предметно-просторову відчутність, візуальну конструктивну ясність, афористичність висловлювання, знак естетичності.

Універсальність поняття архітектоніки полягає в тому, що воно може використовуватися як абстрактно – у сфері розумової діяльності, так і більш конкретно – в інтелектуальній організації предметних видів діяльності. Відповідно, у дослідженні архітектоніки можна виділити дві гілки: **абстрактно-теоретичну**, яка знаходить своє втілення в філософсько-естетичних дослідженнях і культурології, і **предметно-практичну**, зосереджену у сфері мистецтва і пов'язану з конкретним художнім матеріалом.

1.1. Філософсько-культурологічне розуміння феномена архітектоніки

Найширше, науково-філософське розуміння архітектоніки дає І. Кант в «Критиці чистого розуму»: «Під архітектонікою я розумію мистецтво побудови системи. Позаяк звичайне знання саме завдяки систематичній єдності стає наукою, тобто з простого агрегату знань перетворюється на систему, то архітектоніка є вченням про наукове в нашому пізнанні взагалі, і, отже, вона необхідно належить до вчення про метод. <...> Під системою ж я розумію єдність різноманітних знань, підпорядкованих одній ідеї. Ідея є розумовим поняттям про форму певного цілого, оскільки через нього *a priori* визначається обсяг різноманітного і розташування частин одна щодо одної» [93].

І. Кант чітко вказав на інтелектуальну природу побудови архітектоніки, її системоутворюючу та методологічну функції. Філософ визначив характер зв'язку архітектоніки з такими науковими категоріями як ціле, система, ідея. Важливим моментом у ланцюжку роздумів І. Канта є наявність схеми, що передбачає узагальнене зображення головного конструктивного принципу, який проявляє закономірності будови, характер взаємозв'язку частин між собою і з цілим. Метою і результатом стає структуроване ціле, ієрархічно вибудована система.

Абстрактно-філософський погляд на архітектоніку отримує своє продовження і розвиток в культурології. Тут осмислення поняття архітектоніки вже є пов'язаним з конкретним матеріалом (артефактами). І. Кондаков пропонує розглядати архітектоніку як практичний метод аналізу текстів культури, який розуміють як систему горизонтальних (історичний розвиток смислів) і вертикальних (ієрархія смислів) зв'язків. У його роботах формується уявлення про архітектоніку культури «...як смислової конструкції, яка органічно поєднує культурну семантику і соціодинаміку, розкриває внутрішню єдність ціннісно-смислового і соціально-історичного аспектів національної (у цьому випадку – російської) культури як цілого і того, що пояснює її історію, виходячи з її феноменології, як іманентну логіку поступального становлення та розвитку в часі та просторі» [103, с. 159].

Поняття архітектоніки в культурології детальніше розроблено О. Дробишевою. Архітектонічність трактується нею як базовий принцип організації та функціонування культури як системи. Архітектонічність охоплюється через взаємодію трьох аспектів існування культури: структурно-морфологічного, функціонально-динамічного та смислового. О. Дробишева розуміє архітектоніку як своєрідний «механізм» культури, який реалізує її здатність до саморозвитку: «Стосовно культури ми пропонуємо розглядати архітектоніку не як щось, що нагадує масивні основи (геологічні плити, будівельні фундаменти та ідеологічні базиси, які застигли у визначеності та утворили певну “архітектуру”), але як механізм, який визначає їх зіткнення, мінливість, знищення, накладення» [78, с. 10].

Основний імпульс цього процесу, на думку О. Дробишевої, йде від суб'єкта культури (індивід або спільнота). Унаслідок цього архітектоніка культури постає простором комунікацій і визначається дослідником «як топос розгортання суб'єктних стратегій, точками напруги у траєкторії яких виступають моменти ціннісного вибору» [80, с. 8–9]. Цей вибір допомагає втілити традицію, яка, на думку О. Дробишевої, є однією з архітектонічних опор культури, дозволяє транслювати її коди та смисли.

1.2. Про «архітектоніку» в мистецтві

Архітектоніка як один із стратегічних механізмів творчого мислення активно використовується в науковій, мистецькій та технічній творчості, що дає право зарахувати її до категорії міждисциплінарних термінів. Причетність архітектоніки до інтегративних процесів сучасного гуманітарного мислення значною мірою визначає актуальність її дослідження.

Цим визначається і подальший виклад, сфокусований на дослідженні предметно-практичного аспекту архітектоніки в мистецтві. Його особливість полягає в застосуванні підходу, який передбачає проведення паралелей між різними видами мистецтва, вивчення їхнього співвідношення і можливостей семантичного обміну. Так, використання термінів інших видів мистецтв для характеристики музичної архітектоніки розширює її розуміння і дає можливість вийти за рамки вузькоспеціалізованого терміну музикознавства.

Процеси інтеграції та взаємозбагачення відбуваються на базі загального для всіх видів мистецтв розуміння твору мистецтва як живого організму, що постійно розвивається, усі елементи якого є організованими в ціле домінуючою фундаментальною ідеєю. З огляду на це архітектоніку художнього твору можна уявити у вигляді скелетно-м'язової системи (людини, тварини), яка забезпечує її активну життєдіяльність. Ця асоціація дає живе відчуття і наочно-образне уявлення про сутність архітектоніки, а саме про поєднання ідеально влаштованої стійкої конструкції і динамічних життєвих сил, які рухають нею.

Ще однією сполучною ланкою є обумовленість архітекtonіки об'єктивними законами природи (фізичними і психофізіологічними), незалежними від матеріалу, який використовується тим чи іншим видом мистецтва. Їхня характеристика вимагає детальнішого і більш розгорнутого викладу.

Одним із основоположних для архітекtonіки є закон гравітації, найбільш наочно виражений в архітектурі. Гравітація або тяжіння походить від латинського слова *gravitas* («важкість») і означає взаємодію між будь-якими видами матерії. Один із її проявів ми відчуваємо як силу земного тяжіння. У фізиці існує також поняття гравітаційного поля, що дозволяє припустити глобальний характер взаємозв'язку предметів і явищ, зокрема частин у цілому. Прикладом може слугувати використання режисером А. Кончаловським виразу «силові поля» стосовно частин, із яких монтується архітектурна «будівля» фільму [141].

Одним з визначальних чинників архітекtonіки є наявність симетрії. У біології прийнято вважати, що структурна симетрія «проявляється насамперед у вигляді того чи іншого закономірного повторення» [201, с. 395]. Існують два види симетрії, однаково важливі для побудови твору мистецтва як гармонійного цілого: статична симетрія (наприклад, структура кристалів) і динамічна симетрія¹, втілена у принципі золотого перетину (наприклад, спіраль мушлі). В архітектурі пропорції золотого перетину використовуються як оптимальні з погляду естетики й міцності, у музиці – вони відображають особливості нашого сприйняття часових пропорцій.

Необхідними умовами виникнення архітекtonічних уявлень є такі фізіологічні чинники, як бінауральність і бінокулярність. Бінауральний ефект – це «...здатність людини і тварин визначати, в якому напрямку від них

¹ «Золотий поділ не є проявом асиметрії, чогось протилежного симетрії. Відповідно до сучасних уявлень золотий поділ — це асиметрична симетрія. Зараз до науки про симетрію увійшли такі поняття, як *статична* та *динамічна симетрія*. <...> Симетрії властиві рівні відрізки, рівні величини. Динамічній симетрії властиве збільшення відрізків (чи їх зменшення), і воно виражається у величинах золотого перетину зростаючого або спадаючого ряду» [102, с. 19].

знаходиться тіло, яке звучить. Ця здатність зумовлена наявністю у них 2 звукоприймачів – вух» [27, с. 323]. Бінокулярний зір «призводить до отримання єдиного стереоскопічного зображення, до рельєфного бачення світу. Бінокулярний зір дає можливість також визначати взаємне розташування предметів у просторі, візуально судити про їхню віддаленість» [28, с. 325].

Серед психофізіологічних механізмів, які сприяють реалізації архітектонічних уявлень, визначальною є здатність до симультанних уявлень. Йдеться про «синтез окремих (нехай таких, що надходять сукцесивно) елементів у одночасні (симультанні) просторові схеми» [119, с. 70]. Таке згортання, на думку О. Лурії, супроводжується виділенням істотних, таких, що несуть максимальну інформацію, елементів.

Здатність до «одномоментного» уявлення великих обсягів матеріалу підтверджують наведені В. Григор'євим відомості про те, що «людський мозок кодує рухову інформацію одночасно у двох часових масштабах 1:1 і 1:10» <...> «Н. Бехтерева звернула увагу на те, що саме компресовані, як вона називає, коди змушують активно діяти думку. Особливо це стосується творчих актів» [63, с. 5]. На думку В. Григор'єва це є необхідним для моделювання майбутньої діяльності. Такий механізм пояснює також здатність до зміни режиму часу. Наприклад, миттєве бачення подій цілого життя в екстремальних ситуаціях.

Прояснити особливості механізму виникнення архітектонічних уявлень можуть висновки нейрофізіологів про міжпівкульну функціональну асиметрію головного мозку. Вона полягає у відмінності функцій лівої та правої півкуль мозку при обробці інформації. З цим пов'язані два типи мислення і дослідницьких стратегій. Ліва півкуля (раціональне, логічне, аналітичне) розпізнає окремі елементи і встановлює між ними функціональний зв'язок, відповідає за часові відносини і вербальне спілкування. Права півкуля (ірраціональне, чуттєве, симультанне) обробляє інформацію загалом і у конкретних особливих деталях, оперує просторовими відношеннями і зберігає в пам'яті образи. Архітектоніка виникає у процесі спільної роботи обох півкуль з певною перевагою правої, яка,

своєю чергою, більше тяжіє до творчого, художнього та індивідуалізованого, ніж типізуюча ліва.

Архітектонічні уявлення можуть розглядатися і як один із проявів синестезії – здатності «здійснювати координацію комплементарних міжчуттєвих психічних явищ» [101, с. 13]. У цьому випадку нас цікавлять, перш за все, слухозорові зв'язки: моторно-пластичні та просторові. Важливим є зауваження Р. Кобзева про те, що «синестезія – це прояв метафоричного мислення (яке, як відомо, і базується на механізмі асоціацій)» [101, с. 15]

Притаманну архітектонічним уявленням ясність розчленованості можна спостерігати в процесі зорового сприйняття. «Ваш ямковий зір, – пише О. Соколов, – виразне бачення, зупиняється на короткі проміжки часу на окремих деталях пейзажу, при цьому периферійний зір постійно підтримує у вашому баченні загальне поле огляду, але з різним ступенем чіткості. Навіть такий поверхневий аналіз сприйняття пейзажу дасть вам можливість зробити висновок, що ваш зір ніби з невеликими інтервалами «вихоплює» шматки об'єкту спостереження. Ці «шматки» легко вкладаються в вашу свідомість як елементи загального і складаються в єдину картину» [210, с. 24]. Мозок зберігає об'єкти не в повному вигляді, а у вигляді його характерних фрагментів і прогалін між ними, які, можливо, і є простором для продукування нових смислів.

В подальшому розгляд архітектоніки в різних видах мистецтв буде зосереджено на кількох аспектах:

- на визначенні поняття архітектоніки;
- на розкритті конструктивної основи та її художньої вмотивованості;
- на виявленні механізмів і технології створення архітектоніки;
- на фіксуванні способів оцінки цілого;
- на методах її творчого втілення.

1.2.1. Архітектоніка в архітектурі

Огляд архітектоніки в мистецтві слід почати з архітектури і через етимологічне споріднення слів, і внаслідок того, що будівельне мистецтво сприяє найбільш наочному та матеріальному її вираженню.

Поняття архітектоніки в «Большой Советской Энциклопедии» в першу чергу розкривається саме через засоби виразності архітектури. Під архітектонікою розуміють «художнє вираження закономірностей будови, притаманних конструктивній системі споруди, а також круглої скульптури або об'ємних творів декоративного мистецтва. Архітектоніка виявляється взаємозв'язком і взаєморозташуванням несучих і несомих частин, ритмічним строем форм, які роблять наочними статичні зусилля конструкції, зокрема пропорціями, кольором і т. д.» [14, с. 296].

На думку дослідників архітектури, перша формула архітектоніки визначена в тріаді Вітрувія: гармонійна єдність користі, міцності та краси. Архітектоніка покликана зробити проєктований виріб будь-якої складності виразним і зрозумілим.

Архітектура, як мистецтво необразотворче, прагне до максимально точної «матеріалізації» суті життєвих явищ у виразній абстрактно-геометричній формі. Наприклад, «...форми сучасних літаків, суден на підводних крилах, легкових автомобілів – це немовби матеріалізована швидкість» [33, с. 65]. Ці асоціативні зв'язки з функціональним і образним аналогом бувають закладеними в задумі твору.

Під час перетворення задуму у відповідну архітектурну ідею відбувається пошук моделі-прототипу, а потім його адаптація до сучасних технологій, особливостей проєкту і художнього контексту. Франсіс Д. К. Чінь називає цей процес «принципом трансформації», але по суті його можна вважати формою комунікації в архітектурі.

Прикладом інваріанту тектонічного мислення в архітектурі є класичний ордер. На думку В. Ткачова «ордером була конструктивно закріплена і художньо осмислена система будівельної організації середовища в умовах гравітаційного тяжіння» [230, с. 82]. Це, перш за все, стосується уявлень про стійкість, яка пов'язана з оцінкою маси та важкості форми, про логіку силових і вагових співвідношень між несучими та несомими частинами, кількістю матеріалу і його щільністю.

«Архітектор, за словами Ле Корбюзьє, – це митець, який мислить конструкціями» [33, с. 84]. Будь-яка конструкція складається з елементів, кожен з яких має певну функцію. В архітектурному творі це виражається, перш за все, в розмежуванні на несучі (опорні) і несомі (неопорні) конструктивні елементи. В процесі проектування їх необхідно правильно виявити і художньо розчленувати. На основі цих двох типів історично склалося кілька «тектонічних систем»: стінова, стійко-балочна, розпірна (з модифікаціями шатра, арки, склепіння, куполу), протилежна розпірній (вантова, тентова конструкції) і гравітаційно незалежна системи.

Організованості та виразності архітектурній формі надає система членувань. Метричні ряди, утворені в архітектурі періодичністю повторення елементів, надають системі статичності, а ритмічні ряди, які відображають періодичність зміни елементів, сприяють її динамічності. Гармонійний зв'язок між утвореними частинами та між частинами й цілим встановлюється шляхом пропорціонування. Потужним засобом організації елементів у єдину стійку для сприйняття систему є також уподібнення елемента до цілого.

Необхідною умовою архітектонічності споруди є взаємозумовленість конструкції і специфіки матеріалу, з якого вона виготовлена. Наприклад, цегла використовується в об'ємних формах, а сталь у виготовленні лінійних форм. Тип конструкції і особливості силового життя матеріалу, з якого вона виготовлена, засобами архітектоніки візуалізуються в архітектурній формі. Часто це відбувається за рахунок підкреслення місць виникнення інтенсивної напруги, «зокрема, обрисом контуру форми, що збігається з характером деформації

конструкції під дією прикладеного навантаження, як в стиснутій колоні ордерної композиції» [31, с. 38].

Виразності форми сприяє підкреслення її вузлових моментів. Така «артикуляція форми» (поняття Франсіса Д. К. Чіня) є і одним з ключових моментів у архітектоніці. На думку Франсіса Д. К. Чіня «...артикуляція форми залежить, перш за все, від способу зчленування її поверхонь і здатності виявляти її обриси та об'єм. В добре вираженій формі чітко читається характер її частин, їхній взаємозв'язок одна з одною і з загальним цілим. Легко і чітко сприймаються й окремі поверхні з їхніми обрисами, і загальна конфігурація форми» [251, с. 79]. У ХХ столітті, наприклад, конструктивний шов, який виявляє особливості технології виготовлення, переходить в розряд активних елементів архітектоніки та естетичної виразності.

«Артикуляція форми» слугує виявленню принципу ієрархії, який відображає відмінності форм і просторів за рівнем значущості, а також їхню роль в цілому. Франсіс Д. К. Чінь пише: «Для артикуляції форми в ролі організаційно важливої або значущої її треба візуально акцентувати. Такого акценту можна домогтися, надавши форми або об'єму: виняткові розміри, унікальну форму, особливе «стратегічне» розташування. У будь-якому випадку ієрархічно важлива форма або об'єм набувають сенсу і значущості, стають винятком із норми, «аномалією» в регулярній композиції» [251, с. 338].

Пошук моделі-прототипу, конструктивну ясність, систему членувань, пропорціонування, уподібнення елементу до цілого, «артикуляцію форми» і багато іншого можна визначити як технологію – комплекс прийомів і механізмів, спрямованих на досягнення якості архітектонічності в проектуванні будівель.

Задля оцінки цілого, візуального охоплення запланованої будівлі, ансамблю чи комплексу в архітектурі застосовується метод дистанціювання, який реалізується у формі генерального плану, макета. Макет, наприклад, дозволяє схопити «суть задуму, оцінити його функціональну доцільність, драматургію просторового рішення, художні переваги» [230, с. 223].

Ю. Божко розглядає архітектоніку в поєднанні з комбінаторикою. Вважаючи комбінаторику найважливішим фактором винахідництва і творчості, він визначає її «як універсальний методичний принцип усілякого варіантного утворення, усілякого пошуку оптимального рішення у створенні складного цілого (одного або групи об'єктів) з певної сукупності вихідних частин» [33, с. 127]. Метод комбінаторного формоутворення дозволяє підвищити зв'язність частин в просторово-композиційній єдності та стильову спільність предметів за їхньої зовнішньої відмінності.

1.2.2. Тракткування архітектоніки в літературознавстві

Особливості тлумачення «архітектоніки» в літературознавстві відображені в понятті, даному Н. Тамарченком в «Литературной энциклопедии терминов и понятий»: Архітектоніка – це «ціннісна структура естетичного об'єкта, тобто світу героя, сприйнятого *читачем*. В такому тлумаченні архітектоніка протиставляється *композиції*, тобто організації матеріалу (в літературному творі – словесного) або ж системі засобів зображення (прийомів)» [112, с. 61].

М. Бахтін виявляє специфічність архітектоніки шляхом чіткого розмежування понять: архітектоніка впорядковує цінності змісту і становить собою «структуру естетичного об'єкта», а композиція – це структура твору, яка організовує матеріал і таким чином втілює естетичний об'єкт.

На думку Н. Тамарченка до подібних висновків схиляється і П. Флоренський, розмежовуючи «...два види форм, які організовують або сам зображений світ, або його зображення <...> хоча замість терміну архітектоніка у нього в тій самій функції антоніма “композиції” застосований синонімічний термін “конструкція”» [112, с. 61].

Принципова різниця між формами буття архітектоніки та композиції відображена у розумінні М. Бахтіним функцій ритму: «... як форма упорядкування звукового матеріалу, емпірично сприйнятого, чутого і пізнаваного, – ритм

композиційний; емоційно спрямований, віднесений до цінності внутрішнього прагнення та напруги, яку він завершує, – ритм архітектонічний» [18, с. 20].

Конструктивна основа літературного твору розкривається М. Бахтіним за допомогою ціннісного вибору через визначення «подієвої ваги кожного моменту і всього цілого» [20, с. 172].

Одним із механізмів формування в літературному творі архітектонічних якостей є вільне оперування просторово-часовими параметрами художнього твору. Йдеться про моделювання взаєморозташування та характеру співвідношення основних діючих сил, трансформація лінійного часу в циклічний або вертикальний. Відчуття пластичності часу і сприйняття його як просторового фактора створює умови для побудови експериментальних особистісних концепцій часу. У літературі це підтверджується існуванням «альтернативних сценаріїв», в яких яскравіше, аніж будь-де, маркуються ключові моменти, важливі для архітектоніки оповіді.

У результаті осмислення цих процесів теоретик літератури Дж. Френк ввів поняття «просторова форма». На думку М. Уртмінцевої її специфіка полягає в тому, що «сміслова єдність зображених подій розкривається не в порядку часової, причинної та зовнішньої послідовності дій і подій, а синхронічно, за внутрішньою рефлексивною логікою цілого, в «просторі» свідомості письменника» [234, с. 16].

Механізми здійснення творчого процесу досліджувалися літературознавцями «російської формальної школи». Ними були теоретично та практично розроблені прийоми очуднення, моделювання та монтажу нового смислу, які мають безпосереднє відношення до виникнення архітектонічних уявлень.

Введений В. Шкловським прийом «очуднення» полягає у вилученні предмета зображення зі звичного контексту, що робить звичайне і звичне дивним, дає «відчуття речі, як бачення, а не як впізнавання» [164, с. 211]. П. Паві визначає очуднення як «прийом встановлення дистанції до зображуваної дійсності, в результаті чого вона постає в новій перспективі, що відкриває в ній невидимі або

вже звичні риси» [164, с. 211]. Прийом «очуднення» стає одним із способів дослідження специфічності художнього твору.

Суть прийому очуднення пов'язана з методом наукового моделювання, який полягає в тому, що для пізнання одного об'єкта використовується інший (реальний або уявний). У даний час «очуднення» перейшло в статус міждисциплінарного терміну, його розуміють як феномен осмислення, як універсальну концептуальну операцію творчої свідомості, пов'язану зі зміною бачення та розуміння.

Російські формалісти акцентують можливість виявлення сенсу в аналізі побудови художнього твору. З цією метою ними визначена різниця «між поняттям сюжету як конструкції і поняттям фабули як матеріалу» [262]. Вибудований Б. Ейхенбаумом логічний ланцюжок співвідношення компонентів цілого відповідає визначенню взаємообумовленості задуму, конструкції та матеріалу в архітектурі: «Від поняття сюжету як конструкції ми прийшли до поняття матеріалу як мотивування, а звідси – до розуміння матеріалу як елемента, який бере участь в конструкції залежно від характеру формоутворюючої домінанти» [262]. Особливу увагу критиків зосереджено на розкритті конструктивних прийомів, серед яких ступенева побудова, паралелізм, обрамлення, нанизання.

1.2.3. Феномен архітектоніки в театрі та кінематографії

Незважаючи на відсутність в театрознавстві та кінознавстві дефініції архітектоніки, можна назвати цілу низку ознак архітектонічного підходу до створення, сприйняття, виконання та наукового аналізу художнього твору. Різною мірою вони відображені в теорії епічного театру та теорії кіномонтажу. У цих драматичних мистецтвах присутня постать режисера, який є і своєрідним «конструктором сценічної вигадки» [164, с. 434], і організатором всього художньо-технологічного процесу. В полі зору режисера постійно знаходиться співвідношення тексту (п'єси, сценарію) і його видовищного втілення.

Концептуально важливий для формалістів термін «очуднення» був перенесений Б. Брехтом в теорію епічного театру як «ефект очуження». На думку

драматурга, він виникає з напруги «між репрезентованим світом і способом уявляти світ» [164, с. 400]. Новизна кута зору викликає у суб'єкта сприйняття «здивування і цікавість», що спонукає його до гострої і напруженої роботи думки. Ця «інтелектуальна схвильованість» веде за собою не менш сильну емоційну реакцію. Залучення до цього процесу забезпечується, на думку Б. Брехта, здатністю до моделювання. Подібна операція передбачає абстрагування, узагальнення, зведення «до більш чи менш зв'язної “зменшеної” схеми ідеологічної та естетичної реальності поставленої п'єси та реальності присутнього на виставі глядача. <...> І лише тоді, коли побудовані ці дві абстрактні моделі (фіктивного світу п'єси і реального світу глядача) стає можливою продуктивна взаємодія, продуктивне розуміння глядачем спектаклю» [164, с. 189].

За Б. Брехтом інтерпретувати п'єсу означає «прочитати фабулу». Вона може бути зведена до «мінімальної фрази, яка резюмує дію, розкриває зчленування і протиріччя» [164, с. 14]. Фабула – не є застиглою формулою, вона складається в результаті кожного прочитання, підтримує індивідуальність повідомлення, володіє пристосованістю до змін та стійкістю в збереженні сенсу.

Розкриття конструктивної основи та сприйняття фабули відбувається «через розуміння розстановки сил, яка не дає відомостей щодо самих дійових осіб, але про їхні “взаємини” всередині суспільства» [164, 401]. Виявити основні сили драми, глибинну структуру їхнього співвідношення і ролі в дії дозволяє сформульоване театрознавцями поняття «актантної моделі». Сенс існування актантної моделі полягає в її рухливості, здатності охопити всі комбінації відносин актантів, які вчиняють дію або піддаються дії [164, с. 6].

Прочитати фабулу також означає «обрати певну розстановку важливих акцентів п'єси» [164, с. 401]. Цей принцип нагадує «артикуляцію форми» в архітектурі. Актуалізація, тобто висування явища на перший план, може реалізовуватися у всіх складових постановки. Але «головне завдання драматургічної роботи – підкреслити (або приглушити) деякі аспекти та смисли твору, розставити акценти за строго визначеним естетико-ідеологічним планом»

[164, с. 436]. За такого підходу «постановка вже не постає лише як остаточне виявлення сенсу, але як драматургічний, ігровий і, отже, герменевтичний вибір» [164, с. 401].

Актуалізація певного естетичного прийому виявляє художню структуру спектаклю, і ефект очуження є одним із окремих випадків цього принципу. У самій естетичній установці епічного театру закладено момент об'єктивної оцінки цілого. Увагу глядача привертає акцентуація показу способів створення театральної ілюзії та техніки її руйнування. П. Паві визначив низку специфічних ознак епічного в театрі, які відповідають архітектонічній установці: розв'язка відома заздалегідь; те, що відбувається – показується і сприймається підкреслено дистанційовано; ідентифікація руйнується перебільшеним показом гри акторів; розвиток подій демонстративно переривається і подається у вигляді окремих етапів; театральної час піддається деформації [164, с. 87–88].

Конструктивна основа в брехтівському спектаклі виявляється за допомогою членувань, які здійснюються не просто завдяки переходам від однієї сцени до іншої, а обриванням і введенням прямого авторського коментаря, ліричного відступу, зонги. Вони створювали ефект зупинки та сприяли осмисленню того, що відбувається. Кожна сцена оформлювалася, таким чином, у відносно завершене сюжетно-композиційне ціле і мала власну вагомість. Вона могла існувати окремо, але найбільш повне своє втілення отримувала лише в системі всіх передбачених драматичних сцен. Питання про організацію та монтування самостійних одиниць в певній послідовності вирішувалося на початковому етапі режисерської роботи «за столом», до початку роботи з реалізації спектаклю. На думку П. Паві «монтаж надає дії певної спрямованості та сенсу» [164, с. 193], і в театрі його можна розцінювати як епічний прийом оповіді.

До сучасного театру поняття «монтаж» прийшло з кінематографа. Французьке слово *montage* перекладається як збирання, і техніка монтажу в кінематографі повністю відповідає цьому значенню: «Плівку з попередньо знятим планом-епізодом ріжуть на шматки, а потім ці шматки склеюють знову, і ця нова послідовність визначає остаточний вигляд фільму» [164, с. 193].

Монтаж в теорії кінематографа розуміють також і як «спосіб художнього мислення» [210, с. 12]. Суть монтажу полягає в укладанні, згідно із задумом твору, цілого з окремих «шматків» методом драматургічно найвигіднішого зіставлення в ритмічно організовану послідовність. Кінознавець О. Соколов пише, що під ємким словом «монтаж» мається на увазі «і розробка постановочного проєкту, і вміння професіоналів монтувати фільм до зйомок на внутрішньому “екрані” свідомості» [187].

Монтаж як творчий метод використовувався в літературі, живописі, архітектурі, театрі і до його теоретичного осмислення. Це доводять ілюстрації С. Ейзенштейна, М. Рома, В. Іванова творів О. Пушкіна, Л. Толстого, В. Маяковського, Ель Греко, Леонардо да Вінчі, Д. Піранезі. За висловлюванням О. Соколова, «монтаж – не “властивість” кадру і не “властивість” кіно, а метод здійснення мисленнєвих операцій нашої свідомості» [210, с. 19].

Основоположною в теорії кінематографічного монтажу є теза С. Ейзенштейна: «Зіставлення двох монтажних шматків більше схоже не на їхню суму, а на *добуток*. На добуток – на відміну від суми – воно схоже тим, що *результат співставлення якісно* (виміром, якщо хочете, ступенем) завжди відрізняється від кожного складника, взятого окремо» [260, с. 63–64]. Виникнення цього «третього сенсу» вимагає активізації пізнавального процесу, певного стрибка в свідомості. Цей принцип поширюється не лише на співставлення розташованих поруч частин, а й на частини, що перебувають на значній відстані в просторі художнього твору, на монтування цілісності з крупних частин.

С. Ейзенштейн вважає, що «ціле», «загальне» зумовлює складові елементи і розкривається через них, створює умови їхнього зіставлення та об'єднання. Завдання монтажу він бачив в тому, «щоб, творчо розклавши тему в визначальні зображення, потім ці зображення в їх поєднанні змусити викликати до життя *вихідний образ теми*» [260, с. 85]. Ця теза підтверджує думку про те, що архітектоніка є частиною художнього задуму. Перше безпосереднє відчуття цілого грає роль своєрідного камертона творчого процесу, звіряння з яким визначає основні співвідношення частин цілого, коригує вертикаль і горизонталь. Характер

осмислення режисером проблеми частини та цілого почасти передбачає появу в теорії систем поняття «емерджентності» («системного ефекту»), суть якого в тому, що властивості системи не притаманні її елементам.

Згаданий режисером «закон економії психічної енергії» є, по суті, одним із механізмів виникнення архітектонічних уявлень в кінематографі. Він полягає в «ущільненні» ланцюга описового процесу до відчуття його початку та кінця. Метод же становлення художнього образу передбачає зворотний процес – розгортання, встановлення зв'язку у вигляді ланок, які збираються, сплавляються в єдиний образ. Момент переходу з одного стану форми в інший стає полем для творчої реалізації.

Згадане С. Ейзенштейном вміння «схопити рух» [260, с. 155] (всередині та між кадрами) і «взяти їх за основу музично-образних побудов» [260, с. 156] базується на властивій людині здатності до узагальнення. Воно «працює» як на рівні «відчуття шматка» [260, с. 47], так і на рівні цілого твору. «У німому монтажі, – пише режисер, – (не кажучи вже про музику) ефект теж виходить, по суті, не з послідовності шматків, а від їхньої одночасності, через те, що враження від подальшого шматка накладається на враження від попереднього» [260, с. 108].

Інший погляд на роль монтажу в кіно належить А. Тарковському. Він сформувався в руслі розуміння режисером специфіки кіно, яка полягає в тому, що «вперше в історії мистецтва, вперше в історії культури людина знайшла спосіб безпосередньо *закарбувати час*» [225]. Режисер розглядав час в психологічному сенсі та вважав, що через відчуття часу митець може проявити свою індивідуальність та світогляд. Суть авторської роботи в кіно він умовно визначає «як ліплення з часу» [225]. Створення прозорого часу, спотворення часу, пропуски, прискорення та гальмування, які дозріли всередині кадру – все це використані митцем способи його ритмічного вираження.

Ймовірно, ейзенштейнівське «відчуття шматка» для А. Тарковського визначалося «ступенем напруженості минаючого в кадрі часу» або, іншими словами, «тиском часу в кадрі». Роль монтажу полягає в поєднанні кадрів, наповнених часом. Принцип їхнього поєднання необхідно відчутти як суть єдності,

закладеної в матеріалі під час зйомок. На цьому засноване переконання А. Тарковського, що монтаж не дає нової якості, а лише виявляє те, що вже існує в матеріалі: «серйозні режисери так склеюють кадри, неначе реставрують єдине ціле» [226].

Створення монтажного плану, макета фільму на папері – це один із технологічних способів побудови архітекτονіки в кіномистецтві та стратегічно важливий момент з точки зору оцінки цілого. Для цього необхідні об'єктивна оцінка сенсу, емоційного заряду та можливостей кожного кадру, вибір їхньої назви та ключових слів. М. Рабігер вважає, що робота не зі стрічкою, а з текстом дозволяє монтажерові не «потонути в матеріалі» [187]. Потім створюється структура фільму: вирішується порядок показу причини та наслідку, часова послідовність подій та логіка фактів. Їхня перестановка може кардинально змінити смисл.

Ще один прийом в цьому плані пропонує кінознавець О. Соколов: написати на окремих картках назви епізодів, а потім, отримавши своєрідні «режисерські гральні карти» шляхом перестановок конструювати драматургію фільму. Він пише: «Розкладіть свої картки з дієвими та яскравими назвами сцен на письмовому столі, а ще краще – на підлозі. Встаньте над ними на повний зріст і подумки програйте за ними драматургічний хід власного викладу думок, а паралельно – хід думок і зміни переживань ваших майбутніх глядачів. До цього моменту образотворчий ряд і розмови героїв картини настільки добре відображені у вашій пам'яті, що, перекладаючи картки на підлозі в новій послідовності, ви майже миттєво виявляєте, як змінюється смисл від перестановки сцен» [187]. А. Тарковський теж вважає, що «кардинальні зміни в конструкції, в самому чергуванні епізодів» здатні оживити картину, змусити її «встати на ноги» [226].

Монтаж універсальний як *«принцип побудови повідомлень»* [86, с. 119]. Вільному моделюванню цілого тут сприяють різні форми існування інформації, яка на шляху від сприйняття до думки піддається неодноразовій трансформації та в пам'яті може зберігатися у вигляді слів, пластичних образів, знаків, дій, звуків і т. д. Монтаж здатний «закарбувати» безмежні можливості людської свідомості.

Кінематограф з його технічними можливостями може втілити в візуальних образах будь-які розумові операції з простором (зміна ракурсу, переходи з загального плану до крупного, миттєве перенесення в інше місце) і часом (реальний, історичний, уповільнений, прискорений, сновидіння, пропуск).

1.3. «Музична архітектоніка»

1.3.1. З історії поняття архітектоніки в музиці

Термін «музична архітектоніка» є прикладом поєднання слів з протилежним значенням, які утворюють, разом з тим, нове смислове ціле, поняття. Протиріччя тут полягає в принциповій відмінності форм існування мистецтв. Музика – це часове, процесуальне мистецтво, а поняття «архітектоніка» пов'язане з архітектурою – мистецтвом просторовим, предметним і матеріально-речовим, яке не розвивається в часі.

В історії музикознавства була спроба проведення жорсткої паралелі між побудовою музичних творів та архітектурних будівель. Йдеться про метро-тектонічну теорію Г. Конюса. Використовуючи тактові обчислення, вчений прагнув довести, що форма музичного твору в тій же мірі підпорядкована метричним закономірностям рівноваги і суворої пропорційності, що й архітектурна форма. Для цього Г. Конюс ввів запозичений з поезії принцип співвідношення «скелета» (конструктивно-метрична цілісність) і «покрову» (сміслової цілісності). Л. Мазель охарактеризував цю теорію як спробу «розкриття в музичному творі «архітектурних» співвідношень за допомогою метричного аналізу, заснованого на аналогіях з поетичною метрикою» [121, с. 125]. Не повторюючи тут аргументи Л. Мазеля, відзначимо, що теорія Г. Конюса не прижилася в музичній практиці. Можливо, це сталося внаслідок того, що не були належною мірою враховані закономірності музичного мистецтва, специфіка музичного мислення та значення психологічного чинника в творчому процесі.

Враховуючи, в найзагальнішому плані, поєднання досліджуваного феномена з проблемою часу-простору, відзначимо, що важливою складовою музичної

архітектоніки є ефект уявного згортання музичного процесу в умовно просторове, симультанне уявлення. Відчуття архітектоніки в музиці балансує між плинністю здійснюваного інтонаційного процесу та уявленнями про стійкість внутрішньої конструкції музичного твору.

В «процесуальній» концепції музичної форми Б. Асаф'єва акцентується увага на взаємодії просторового і часового: «Форма як процес і форма як відкрystalізована схема (вірніше: конструкція) – дві сторони одного й того ж явища: організації руху <...> (виразних) звукосполучень» [15, с. 23]. «Можна сказати, що музична архітектоніка, – зазначає В. Москаленко, – це або “остигаюча лава” інтонаційного процесу, яка ніби оформлюється в “кристал”, або, навпаки інтонаційний кристал, який розплавляється та прагне перетворитися в “потік лави” – процес інтонування» [145, с. 120].

Одна з перших згадок про архітектоніку в музиці належить М. Римському-Корсакову: «Розвиток слуху абсолютного та слуху внутрішнього веде до утворення здібності, яку варто називати архітектонічним слухом і відчуттям музичної логіки. Це – здібність чути голосоведіння та відчувати співвідношення акордів між собою, тональне та ритмічне; здібність, внаслідок якої музикант інстинктивно відчуває закони безумовної краси та логічного зв'язку послідовностей, які осмислюються та висвітлюються ходом мелодії, тобто музичною мовою.<...> Якщо вища слухова здібність разом з природним архітектонічним слухом і відчуттям музичної логіки прикрашаються винахідливістю, яка виходить із внутрішньої потреби творчості, то таку вищу здібність можна назвати *композиторським* або *творчим талантом* [183, с. 57–58].

Значення внутрішнього слуху та пов'язаних з ним музичних слухових уявлень підкреслюється Б. Тепловим у зв'язку з їхньою роллю в узагальнених музичних уявленнях. Дослідник стверджує, що «загальний образ» музичного твору «не може бути нічим іншим, ніж *симультанним образом сукцесивного процесу музичного звучання*» [228, с. 245].

Д. Кірнарська розглядає «архітектонічний слух» в контексті психології музичних здібностей. Вона визначає його як «оператор цілісності тексту» [97,

с. 239], підкреслює здатність архітектонічного слуху до пізнання і відтворення стильових алгоритмів [97, с. 237].

Є. Назайкінський звертається до «архітектонічних уявлень» в контексті психології музичного сприйняття: «...у цілісному сприйнятті може формуватися певний гіпотетичний просторовий образ музичного твору, який розгортається в часі, потім – в уявленнях – охоплюється в коротший час і може “розглядатися” в іншій послідовності елементів. Вочевидь, деякі перестановки в порядку чергування музичних тем, частин, що виявляються іноді в процесі пригадування, пояснюються певною мірою перекладом тимчасового в просторове й нав’язуванням “перегляду” нової схеми чергування. Так, у першу чергу, можуть виникати уявлення про найбільш важливі моменти музичного твору: про теми, кульмінації, переломи розвитку, а потім тільки – про фон, менш вагомих побудовах “праворуч” і “ліворуч”, що примикають до значних розділів» [151, с. 169]. Теоретик музичного виконавства С. Савшинський називає цей феномен «відчуттям форми» або «архітектонічним відчуттям», і зараховує його до «вищих художніх здібностей» [198, с. 78].

М. Арановський розглядає «архітектонічний слух» як одну зі складових музичного мислення і вказує на дві сторони досліджуваного феномена: «архітектонічний слух робить реальністю всі події, які відбуваються і в свідомості музиканта, і в сфері музичного несвідомого» [8, с. 193]. При цьому, чим крупнішою є структура, а в даному випадку йдеться про конструкцію цілого, тим більшою є ймовірність втручання розумових операцій, свідомого методу структурування [146, с. 17].

Особливу роль музичного мислення у розгляді «архітектонічного відчуття» в галузі музичної педагогіки підкреслює О. Красовська: «За його допомогою у внутрішньослуховій сфері виконавця здійснюється формування індивідуальної логічно вибудованої гіпотези художнього образу і відбір необхідних для її успішної реалізації на інструменті піаністичних засобів. У момент актуалізації твору мислення дозволяє інтерпретатору досягти вершин симультанного охоплення і сприяє в результаті творчого відтворення єдності авторського задуму» [107, с. 9].

Матеріальність, відчутність і «вагомість» сприйняття музичної форми надає єдність потоку звукової тканини та її слухового уявлення. Цей принцип є основоположним і для розуміння феномена архітекtonіки. На думку В. Москаленка «Симультанний музично-архітекtonічний образ містить узагальнене уявлення про всю “музичну будівлю” включно з її інтонаційною “плоттю”» [145, с. 46].

Ця думка узгоджується з думкою Є. Назайкінського, який вважає, що для виникнення архітекtonічних уявлень «суттєвим моментом є те, що твір ніби розглядається не зблизька, а здалеку. Як панорама місцевості може бути цілком сприйнята лише з висоти пташиного польоту, так і тут виникають просторові уявлення певної віддаленості об'єкта» [151, с. 168]. «Відсуваючи» музичний твір в уявленні, ми зосереджуємо нашу увагу на побудові, пропорціях, співмірності частин до їхньої драматургічної, емоційної та динамічної «вагомості».

С. Савшинський підкреслює, що «...в образній уяві, яка бере участь в мисленні, стирається найменш суттєве та зберігається характерне...» [198, с. 80]. У цьому полягає «потенційна енергія» архітекtonічних уявлень в музичній інтерпретації: завдяки високому ступеню узагальненості симультанних уявлень, в музичному мисленні утворюється своєрідний «вакуум». У зворотному процесі розгортання включається «механізм “до-інтонування”» [145, с. 80], продукування нових інтонаційних ідей та варіантів інтерпретаційних рішень. «В них, цих уявленнях, немовби вивільняється “поле дії” для творчої конкретизації» [145, с. 43].

Ці особливості підтверджуються і спостереженнями Л. Івоніної стосовно творчого процесу виконавця: «Загальна ідея виконання, форма задуму сприяють своєрідній компресії деталей, стисканню їх в єдиний концепт <...> У виконавському мисленні концепт проявляє себе як симультанне уявлення (слухове, понятійне, образно-смісловне), за яким стоїть система дій» [89, с. 11]. Сформований виконавцем в роботі над музичним твором виконавський план «завжди містить деякі “пустоти”, які заповнюються під час виконання актуальним смислом» [88].

Повертаючись до висловлення С. Савшинського, зауважимо, що узагальнені уявлення можуть використовуватися вибірково. Мається на увазі виокремлення з потоку формоутворення архітектонічних «подій», найінформативніших точок інтонаційного руху. Визначення принципу розташування цих точок допомагає сформувати цілісне симультанне уявлення з урахуванням збереження гнучких зв'язків між структурними складовими цілого.

В архітектонічному уявленні, як і в будь-якій логічно диференційованій системі, присутній ієрархічний поділ за ступенем значущості на головні та другорядні елементи. Так, в ритмі цей поділ на ударні і безударні долі, в ладо-тональності – на тонічні та не тонічні елементи, на рівні композиційного цілого – на опорні та неопорні конструктивні елементи. Співвідношення та принцип зв'язку головних між собою, головних і другорядних елементів формоутворення прояснюють конструктивну ідею твору.

Розглянемо з цієї точки зору архітектонічну функцію музичної теми.

У темі буває позначена образна домінанта і сконцентований основний інтонаційно-ритмічний «будівельний матеріал» музичного твору. Тема носить функцію рельєфної музичної думки, що забезпечує її пізнаваність і запам'ятовуваність. Вона буває відносно завершеною і, завдяки цьому, виділеною в потоці інтонування. Проведеннями теми акцентуються важливі етапи музичного формоутворення. Значення теми в формуванні архітектонічних уявлень визначене в понятті музичної архітектоніки В. Москаленка: **«Музична архітектоніка є провідним конструктивним принципом, який забезпечує зв'язок опорних елементів інтонаційного руху – тем, який може бути виражений симультанно і який слугує основою для формування, засвоєння-запам'ятовування та розвитку інтонаційної концепції твору»** [145, с. 69].

Відчуття музичних тем в творі може порівнюватися з вертикальними опорами в архітектурі, які матеріалізують уявлення про систему гравітації. Умовні «простори», що виникають між проведеннями теми й нагадують за своєю «музично-будівельною» функцією перекриття в архітектурі, створюють за аналогією з архітектурою горизонтальні силові впливи і визначають пластику

форми. У плані співвідношення стійких (опорних) і нестійких (неопорних) моментів музичної форми показові спостереження Е. Курта. Застосоване ним поняття «динамічного співвідношення» включає фази «напруги» і «розв'язку». Подібними властивостями володіють і пов'язані тяжінням «предикт» та «ікт» – пара понять з теорії ладового ритму Б. Яворського. За словами В. Москаленка, музичні теми відчуються «... як згустки, концентрати інтонаційного матеріалу та як опорні точки руху, від яких “відштовхується” і до яких “тяжіє” інтонаційне “поле”» [145, с. 55].

1.3.2. Про специфіку музичної архітекtonіки

Для того щоб виділити сутнісне в понятті музичної архітекtonіки, звернемося до найбільш спорідненого до неї явища – музичної композиції.

Музична композиція, за визначенням Є. Назайкінського – «це реалізований в творі часовий план його розгортання, який характеризується в рамках вищого масштабно-часового рівня сприйняття особливим ритмом в послідовності частин, їхніми функціональними співвідношеннями, і слугує поряд з іншими сторонами цілям втілення художнього змісту та управління слухацьким сприйняттям» [148, с. 49]. Дослідником виділяється тріада функцій композиції: комунікативна, тектонічна та семантична.

Звернемо увагу на використання тут близького до архітекtonіки терміна «тектоніка». У розумінні Є. Назайкінського тектонічні («формуотворюючі») функції композиції спрямовані «на сам текст, на організацію в часі матеріалу музичного твору. <...> Саме до цієї групи функцій належить визначальна роль цілого для становлення функцій окремих частин, фаз, розділів твору. <...> Загалом до тектонічних функцій композиції можна зарахувати встановлення порядку послідовності розділів, виявлення пропорцій та композиційну диференціацію частин з їхнім розташуванням у часі» [148, с. 104].

При цьому Є. Назайкінський використовує і термін «архітекtonіка», вважає, що суттю архітекtonічних уявлень, є «позачасовість, особлива просторовість

буття музичної форми», які дають можливість уявного огляду процесу [148, с. 285]. Він не дає визначення архітектоніки, але вказує: «Вплив архітектоніки на тектонічні композиційні функції частин музичного твору іноді отримує відображення навіть в самій їхній назві – наприклад «сполучна партія» або «обрамлення» (про вступ і заключення, побудованих на одному матеріалі)» [148, с. 104].

«Композиційна стрункість оцінюється слухачем як найважливіший елемент художньої краси твору, – пише дослідник, – а сама архітектоніка конкретного твору не є нейтральною в семантичному плані. Вона говорить не лише про стильові уподобання композитора, про його любов до того чи іншого типу звукової архітектури, а й несе в своїй структурі певну логіку, певне композиційне значення» [148, с. 104].

Повертаючись до етимологічного значення «тектоніки» та «архітектоніки», відзначимо, що обидва терміни мають стосунок до будівельного мистецтва та розміщення матеріалу, але саме префікс «архі», що означає «початковий» і «головний», включає рухове начало та творчий принцип. Це визначає відмінність функції «архітектоніки» в інтерпретації, яка моделює творчий процес і оперує цілісностями, від функцій «тектоніки» в музичній композиції, яка розуміє музичний твір як «готовий продукт».

Ми бачимо, що у визначенні поняття композиції Є. Назайкінського, так само, як у визначенні поняття архітектоніки В. Москаленка, враховуються формотворча і змістовна сторони музичного твору. Але є і низка відмінностей, які відображають специфічність поняття власне музичної архітектоніки.

Перша відмінність архітектонічного уявлення музичного твору полягає в симультанності ефекту слухового уявлення. Відповідно, архітектоніка акцентує, актуалізує та висловлює одночасний просторовий образ музичного твору, а композиція – «часовий план його розгортання».

Друга відмінність полягає у високому ступені узагальненості архітектонічних уявлень. Ця якість визначається В. Москаленком як «провідний конструктивний принцип». Композиція ж на базі архітектонічних уявлень

організовує весь матеріал музичного твору, який звучить або уявляється в звучанні. Чим виразнішим є архітектонічне «керування» цілим, тим виразнішою є конструкція, більш насичене внутрішнє життя частин, різкіше виявлені композиційні членування (межі розділів, реприза, обрамлення). Архітектоніка, на думку Є. Назайкінського, «сприяє автономності деталей, повноті їхнього сприйняття» [148, с. 287].

Третя відмінність визначається спрямованістю на вибірковість сприйняття. Б. Теплов вважає, що уявлення – це завжди результат певної переробки: «Не усі властивості реальних об'єктів однаково повно та яскраво передаються в уявленнях: зазвичай в них домінуючу роль відіграють певні сторони об'єкта» [228, с. 237]. У музично-архітектонічних уявленнях домінуючою стороною є їхня конструктивна презентативність.

Латинське слово *praesento*, перекладається як «представляти, передавати, вручати». Акт презентації є своєрідною «інформаційною технологією», яка орієнтована на факт викладу і спрямована на виклик певної реакції в аудиторії. Спираючись на таке розуміння, визначимо ряд якостей презентативності: це максимальна сила виразності, зручна форма для сприйняття, візуальний вплив, підвищена пізнаваність, виразне та коротке формулювання, інформативність, демонстрація.

Таким чином, можна сказати, що архітектонічне відчуття музичного цілого – це симультанне, значною мірою узагальнене уявлення про художнє ціле, засноване на виділенні найбільш презентативних моментів музичної композиції, і таке, яке володіє комунікативними, тектонічними та змістовними функціями.

1.3.3 Функції архітектоніки в музично-творчому процесі

Архітектонічні музично-слухові уявлення є важливою складовою композиторського задуму музичного твору.

В. Москаленко розуміє під музичним задумом «...попередній план побудови та провідних смислових орієнтирів музичного твору» [144, с. 7]. Досліджуючи

процес виникнення композиторського задуму, М. Арановський пише про «евристичну модель», яку він визначає як «цілісний симультанний образ майбутнього твору» [8]. Цей просторовий образ містить лише головні, спрямовуючі контури й згодом реалізується як «системно організоване проєктивне ціле» [6, с. 37].

А. Климовицький вважає, що «... ціле як певна перспектива, яка визначає найзагальніший напрямок розвитку композиторської думки, – неодмінна умова виникнення та реалізації задуму у кожного митця» [99, с. 38]. В цьому ракурсі наводиться одне з висловлювань Л. Бетховена: «Оскільки я усвідомлюю, чого хочу, то основна ідея не покидає мене ніколи; вона піднімається, вона виростає, і я бачу і чую образ у всьому його об'ємі, він стоїть перед моїм внутрішнім поглядом неначе у відлитому вигляді» [99, с. 38]. «Ціле» Л. Бетховена, на думку А. Климовицького – це загальна ідея розвитку, властива лише даному твору, що обумовлено бетховенською «спрямованістю на індивідуально-неповторне в усьому, аж до характеру творчого процесу» [99, с. 37]. Тому, щоб уникнути дотримання інерції типових моделей композитор відійшов від способу створення твору і запису «підряд», його «творчий процес йшов шляхом накреслення опорних пунктів в різних точках твору» [99, с. 109]. Наводимо також дану В. Медушевським характеристику композиторського методу Л. Бетховена: «Він писав великий твір не від такту до такту, а накреслював собі віхи (орієнтири). Наприклад, при створенні сонатно-симфонічного циклу порядок появи ескізів зазвичай був наступним: спочатку з'являвся ескіз головної партії, потім заключної – так накреслювалася перспектива розвитку в експозиції. Потім з'являлися обриси побічної теми, далі теми повільної частини. Репризу не було потреби фіксувати в ескізах, бо вона за матеріалом тотожна експозиції. Але для слуху це був, звичайно, найголовніший орієнтир у вибудовуванні форми» [128].

У цьому ж плані можна говорити й про творчий процес музиканта-виконавця. Теоретик виконавського мистецтва В. Григор'єв вважає, що «якщо в процесі роботи (виконавця – Н.В.) виникає потужне "силове поле задуму", то воно сприяє якраз стисканню твору в тугу пружину. Тут виконавець йде нібито

протилежним шляхом, аніж композитор, який намагається розгорнути свій задум в реальний звуковий потік» [63, с. 13]. Багатомірність задуму, за спостереженнями В. Григор'єва, дозволяє виконавцю «досить широко варіювати змістовні зв'язки форми, створювати кожного разу немовби нову її цілісність» [62, с. 74]. Ці процеси дозволяють вважати архітекtonіку одним із механізмів саморозвитку музичного твору.

З точки зору функції в творчому процесі композитора та виконавця відомі два типи архітекtonічних уявлень.

Одна з них термінологічно виділена В. Москаленком як «випереджуюча архітекtonіка». У підтвердження факту існування даного феномена в композиторській творчості музикознавці наводять висловлювання В. Моцарта [228, с. 244], Л. Бетховена [99, с. 38, 39], К. Вебера [198, с. 83], Р. Вагнера [63, с. 5] та ін. композиторів. Зокрема, К. Мартінсен пише: «Воля до форми живе в душі композитора при творчому акті як свого роду загальний огляд (*Gesamtschau*) твору, який твориться, чи то огляд ясно усвідомлений, як у Моцарта і напевно також у Баха і Генделя, або скоріше спочатку туманне, неусвідомлене прагнення, як у Бетховена. Такий загальний огляд підпорядковує собі всі деталі. Вони потрібні цілому лише остільки, оскільки ціле живе в кожній деталі. “Чеканна форма, що розвивається як живий організм”» [125, с. 34].

Значення випереджуючого архітекtonічного уявлення у виконавській творчості підкреслюється в висловлюваннях виконавців (Ж. Сігетті [200, с. 40], Д. Ойстраха [62, с. 82–83]) і в роботах дослідників виконавського мистецтва (К. Мартінсена [125, с. 34], О. Щапова [259, с. 43–52], В. Григор'єва [62; 63]). Так, К. Мартінсен висловлює наступну думку: «Сприйняти цей загальний огляд як прояв волі до форми – перше завдання виконавця; оформити цей загальний огляд зовні, у становленні – вищий закон виконавського мистецтва. Ще до взяття першого звуку живе цей загальний огляд в уяві майстра-виконавця. Ще до появи першого звуку він відчуває всю першу частину сонати як цілісний комплекс; таким же постає перед ним єдність всіх частин» [125, с. 34].

Характеристика функції випереджуючої архітектоніки в музично-творчому акті сфокусована в висловлюванні В. Москаленка: «Згорнута в симультанне уявлення випереджаюча архітектоніка є нічим іншим, ніж перспективною конструктивною основою музичного інтонування, яка спрямована на відчуття художнього цілого і режисує становлення цієї цілісності» [145, с. 69].

Саме таку функцію виконують два архітектонічні принципи, які розрізняються В. Москаленком – базисний та арочний, які є своєрідними «глибинними граматичними структурами музичної мови» [145, с. 71]. Базисний вид характеризується через музичний фольклор і відрізняється тим, що в «звучанні немає поділу функцій на “тему” і “не-тему”» [145, с. 71]. Арочна архітектоніка характерна для професійно-композиторської музики. Тут поділ на функції “тема” і “не-тема” є обов’язковим. В. Москаленко вважає, що «історично архітектоніка арочного типу виникла як розвиток архітектоніки базисного типу» [145, с. 72]. Вони співіснують як уявні орієнтири й доповнюють один одного в конкретному художньому контексті.

Можливий і інший погляд на базисний і арочний принципи – з точки зору їхньої функції в мисленнєвому потоці, творчому процесі композитора та виконавця. Наприклад, вже сформоване арочне архітектонічне уявлення, припустимо, про сонатну форму, є ніби готовою моделлю для творчого втілення, тобто ціле сприймається як базисна якість і надалі кожен раз оновлюється.

Другий тип архітектонічних уявлень термінологічно визначений В. Москаленком як «резюмуюча архітектоніка». Передумови такого розуміння архітектонічних уявлень знаходимо в роботі Л. Мазеля і В. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений»: «...музична форма, <...> завжди має дві сторони: процесуально-динамічну, обумовлену часовою природою музики, процесом розгортання твору в часі, і архітектонічну, «кристалічну», пов’язану з підсумковим сприйняттям форми як завершеного та цілісного результату розвитку» [123, с. 38–39]. Відповідно «резюмуюча архітектоніка» народжена музичним твором, який вже відзвучав.

Додатково до цих двох типів пропонується також третій: «втілююча архітектоніка». Це – утримуваний в пам'яті архітектонічний образ, який корегує творчий процес створення або виконання музичного твору. Цей тип реалізується в теперішньому «творчому часі». Його можна порівняти з роллю диригента, який скеровує і контролює музично-виконавський процес.

Існування відповідного типу уявлень і їх роль підтверджують спостереження Л. Івоніної стосовно співвідношення плану виконання музичного твору і його реального «живого» виконання. Дослідниця відмічає «поєднання зазеленіть підготовленого плану втілення інтерпретації з постійним внесенням в нього змін актуального порядку» [89, с. 116]. Йдеться про щойно отриману акустичну інформацію від безпосереднього звучання, її оцінку, включення у систему сформованої інформації, передчуття наступного звучання, тобто про постійну корекцію руху відповідно до власного бачення виконавцем основної ідеї твору. Орієнтовна модель втілення задуму, яку створює виконавець, передбачає чітко сформоване уявлення про інтонаційну концепцію твору, яка художньо виявлена в його конструкції. Водночас, вона є рухливою і гнучкою структурою, містить потенційні можливості для творчого оновлення. За думкою Л. Івоніної «виконавський план являє собою живу структуру, існує у стадії руху смислів і установок і навіть в момент концертного виконання припускає вагому частку імпровізації» [89, с. 117]. Саме втілююча архітектоніка завдяки максимально узагальненому структурованому уявленню цілого продуктивно діє в умовах виконавського процесу, «оскільки в концертному виконанні відкидається все, що завантажує свідомість, і виконавець зосереджується лише на актуальному моменті. Дослідницька лінія мислення поступається місцем презентації: завданню представити твір слухачеві» [88]. Втілююча архітектоніка в наслідок невловимості і високої швидкості протікання музично-інтонаційних процесів не може бути хоча б у будь-якій формі зафіксована як проєктивна ідея до початку виконання (випереджуюча), або як вже сформований результат виконання (резюмуюча). Проте завдяки природній мобільності вона покликана вирішити завдання,

сформульоване Л. Івоніною як «керування рухом, за допомогою якого здійснюються абсолютно всі рівні виконавського плану» [89, с. 117].

У широкому сенсі зазначені типи архітектонічних уявлень відповідають охарактеризованій В. Москаленком структурі інтонаційно організованої діяльності музичного мислення, яка складається з трьох ланок:

«інтонаційна модель» → «інтонування» → «інтонація»

Згідно з цією структурою, розуміння «випереджуючої архітектоніки» відповідає «інтонаційній моделі», «втілююча архітектоніка» зіставна з «інтонуванням», а «резюмуюча архітектоніка» співвідноситься з «інтонацією»:

«випереджуюча архітектоніка» → «втілююча архітектоніка» → «резюмуюча архітектоніка»

1.3.4 Методика дослідження музичної архітектоніки

Важливою особливістю поняття музичної архітектоніки є те, що в ньому враховані як фактично-«матеріальна» сторона організації цілого, зафіксована в тексті музичного твору, так і його «психологічне» відчуття, тобто симультанний образ в слуховому уявленні.

Психологічна складова феномена музичної архітектоніки спричиняє труднощі, пов'язані з розкриттям її властивостей в конкретному музичному творі. Відчуття властивостей конструктивного цілого важкодоступні для дослідження. Тому необхідно виділити наявні в розпорядженні дослідника надійні факти об'єктивації музично-архітектонічних уявлень.

Музична архітектоніка зачіпає сферу явищ, які напряду не спостерігаються та дослідження яких, на думку М. Арановського, може бути засноване на «методах непрямих даних»: «...на вивченні (1) готових продуктів творчої праці, тобто художні творів, (2) “часткових” продуктів, тобто ескізів, чернеток, планів, (3)

самоспостережень композитора, (4) свідочств інших осіб, (5) епістолярних і мемуарних матеріалів» [8].

До фактів об'єктивації відчуттів музичної архітектоніки можна зарахувати висловлювання композитора. З окремих деталей, що містяться в листах, спогадах, статтях, інтерв'ю, щоденниках, автобіографії, рецензіях й інших документах, складається образ особистості композитора, який визначає і його композиторський стиль.

В характері висловлювання, самооцінці, формах викладу думки, почерку і т.д. відкладаються психологічні особливості особистості композитора, що допомагає виявленню і уточненню параметрів музичного стилю. Відповідно, ці компоненти важливі і в дослідженні музичної архітектоніки. У документальних фактах можуть міститися відомості про характер творчого процесу в роботі над твором, про архітектонічну спрямованість в творчому мисленні композитора і про архітектонічну складову задуму конкретного музичного твору.

Значною підмогою в дослідженні музичної архітектоніки можуть слугувати висловлювання сучасників композитора, які містять спостереження над його творчим процесом (музикантів, майстрів суміжних видів мистецтв, родичів, близьких, друзів і т.д.). І якщо слова композитора є самоспостереженням або «самотестуванням», то повідомлення сучасників є «поглядом зі сторони», містять факти, які характеризують його як людину, особистість, фіксують особливості її проявів у різних творчих іпостасях (композиторській, виконавській, диригентській, літературно-критичній, педагогічній). Цінними є зауваження художників, сценаристів, письменників, режисерів, виконавців, які брали участь в здійсненні спільних творчих проєктів.

Формування музичного архітектонічного уявлення тісно пов'язане із візуальним сприйняттям умовного графічного зображення музичного твору, з виглядом нотного тексту. М. Арановський вважає, що «...нотний запис має архітектонічну репрезентативність» [7, с. 9], оскільки «...музична думка здійснюється в музичних структурах, а музичні структури виконуються в нотному записі» [7, с. 11]. Тому стають важливими спостереження над рукописами

композитора [12, с. 11]. Більшою чи меншою мірою графічний вигляд, порядок появи основних тем, їхнє розташування в просторі нотного запису твору, не лише прояснюють структуру творчого процесу композитора, траєкторію руху його музичної думки, але і створюють уявлення про способи розгортання архітектонічного музичного уявлення.

Зорове сприйняття музикантом-виконавцем графічного образу створеного композитором нотного запису твору є важливим фактором його збереження в пам'яті музиканта, сприяє формуванню певного «просторового» образу музичного твору. Як зауважує В. Григор'єв, «у виконавському мистецтві деякі сучасні майстри, <...> вивчаючи новий твір, часом досить складний для запам'ятовування, <...> роблять зменшені фотокопії сторінок своєї партії та наклеюють їх на один аркуш паперу, роблячи доступним текст одномоментному зоровому сприйняттю. Іноді кольоровими олівцями додатково подібна партитура розмічається подібно до того, як це роблять диригенти» [63, с. 7–8].

Графічне зображення музичного твору у вигляді схеми, таблиці також може бути використане як допоміжна візуальна модель в музично-творчому процесі.

У дослідженні архітектоніки музичного твору увагу може бути направлено на відповідні властивості музичного матеріалу, які прояснюють його архітектоніку: жанрові параметри, тематизм, композицію, драматургію, тональний план, темпові співвідношення, метр та ін.

Про роль в цьому плані тематичного фактору вже йшлося. Розглянемо композиційний і драматургічний параметри.

Практично всі історично сформовані композиційні форми, як зазначає В. Москаленко, демонструють «...“виходи” глибинних основ архітектонічної організації в сферу композиційних форм професійно-композиторської музики» [145, с. 72]. Поділ на опорні і неопорні точки створює ритмічне поєднання, яке реалізується в тій чи іншій композиційній моделі. Більшість з них мають репризу і таким чином реалізують арочний принцип архітектоніки. У варіаційній формі переважає базисний принцип, але, на думку Є. Назайкінського, її не можна вважати композиційною формою [148, с. 16–17].

У плані впливу драматургічного фактора на формування архітектонічного уявлення важливими є два моменти: відчуття загального композиційно-драматургічного рельєфу музичного твору та акцентування, виявлення найбільш опорних в розгортанні музичної форми музичних подій. Останні стають подіями архітектонічного значення. Такими «подіями» можуть сприйматися презентація теми, її реприза, несправжня реприза, включення нової теми, підкреслення граней розділів, вторгнення, накладення, генеральна пауза, виділення переломних вузлових моментів розвитку, розташування і характер головних кульмінацій, передиктове тяжіння, яке посилює відчуття очікування стійкості ікту і т.д.

Одним з провідних параметрів прояву феномена архітектоніки в музичному творі є музичний темпоритм.

Темпоритм є своєрідною матеріалізацією «віртуального» образу архітектоніки, немовби її інобуттям. Тут грає роль опозиція архітектоніки як одночасного уявлення (згорнутого «квазі-просторового» образу цілого) і його темпо-ритмічного розгортання в звукових реаліях. Тобто, темпоритмом реалізується діалектична сутність музичної архітектоніки як просторового, квазі-статичного та часового, процесуального (згадаємо про асаф'євське розуміння ритму як «будівельника форми в часі») [15, с. 276].

Формування в уявленні архітектонічного проекту композитора передбачає поєднання багатьох складових музичного твору. Л. Івоніна, наприклад, пропонує візуально-просторову асоціацію – виконавський план, який «будується за партитурним принципом», [89, с. 117]. Його смисл – у синхронності уявлення самостійних ліній розвитку, розташованих одна над іншою. Дослідниця стверджує, що у цьому конструкті «одним з найважливіших є план форми, пов'язаний із загальною архітектонікою твору: композицією, драматургією, логікою розвитку» [89, с. 117]. В умовах розгортання твору у часі, провідними також стають «лінії, пов'язані з музичним часом, а саме: ритм, темп, рух, метр...» [89, с. 117]. Інші лінії належать рівням стилю, жанру, та засобам виразності.

Композитор, створюючи музичний твір, передбачає певне темпоритмічне рішення свого архітектонічного проекту. Подібне спрямування існує і в

архітектонічному уявленні музичного твору виконавцем. Підтвердження цієї думки знаходимо у висловленнях К. Мартінсена: «Цей ясно зримий загальний огляд, що досягає при дійсно творчому сприйнятті переважно високого рівня свідомості, з самого початку визначає звукове забарвлення, інтенсивність лінії, ритм і перш за все темп виконання» [125, с. 34]. Випереджуюче архітектонічне уявлення музичного твору містить спрямування на певний темп, на темпові співвідношення всередині циклу або його частини, пов'язані з домінуючою інтонацією музики.

Одним із способів об'єктивації феномену музичної архітектоніки може слугувати компаративний аналіз виконавських версій музичного твору. У цьому плані показовим є висловлювання К. Мартінсена: «...при виконанні перед нами, з одного боку, надособиста воля до форми, втілена у творі, з другого – абсолютно особиста формуюча воля відтворюючого» [125, с. 207]. Особливо цікаво як дослідник пояснює різницю виконавських версій: «Надособиста самодержавна форма художнього твору і втілена в ньому воля до форми є посередницькою ланкою між, з одного боку, життєвими силами <...> творця, з іншого ж – життєвими силами виконавця <...> Але оскільки в силу природнього складу людської душі формуюча воля кожного виконавця буде іншою, то <...> кожне виконання художнього твору буде мати суб'єктивний характер» [125, с. 211].

При розгляді виконавських версій мають особливе значення провідні стильові установки виконавців. У загальному плані можна стверджувати, що існує розряд виконавців, які підкреслюють архітектонічний фактор в музичному творі, і виконавців, музичне мислення яких сфокусоване на виявленні імпровізаційного начала, власне потоку музичного висловлювання. Як і в дослідженні композиторських параметрів організації музичної архітектоніки твору, у виявленні особливостей архітектоніки у виконавському прочитанні музики важливі документальні свідчення і відомості про архітектонічну складову творчого методу виконавця, висловлювання, які свідчать про архітектонічний задум конкретного «твору виконавця».

Оскільки архітектоніка музичного твору реалізується виконавцями по-різному, «твір виконавця» може розглядатися як реалізація архітектонічного проєкту «твору композитора» [144, с. 6–7]. З цієї ж точки зору порівнюються різні «твори виконавців» між собою. Перевагою такого методу є прояснення архітектонічного проєкту «твору композитора» шляхом виявлення відмінностей, які розкривають його потенціал.

Як було сказано вище, одною з найважливіших форм матеріалізації музичної архітектоніки є музичний темпоритм, тому велике значення у «побудові» виконавцем цілісності музичного твору має його володіння музичним часом. Л. Івоніна зауважує: «Переглядаючи друкований текст музичного твору, ми відзначаємо, що феномен музичного часу не є провідним для аналітичного сприйняття, хоча заперечувати його присутності у внутрішній уяві не можна. Але в процесі дійсного виконання (в актуальному часу) саме музичний час багато в чому визначає своєрідність інтерпретації, хоча і не є константною величиною» [88]. Вочевидь, додатковим фактором об'єктивації архітектоніки стає можливість зафіксувати (з відносною точністю) темпоритмічні показники виконання за допомогою метронома, загальний час звучання твору і час звучання окремих розділів. Адже, як відмічає Б. Циммерман «в результаті постійних змін умов виконання музики змінюється, хоча здебільшого і незначно, тривалість звучання конкретного твору, в той час як пропорції всіх метричних і ритмічних, тобто тимчасових зв'язків всередині даного твору, при мінливому дійсному часі залишаються без змін» [244, с. 173]

Результатом зіставлення «твору композитора» і «творів виконавців» може бути інтелектуально сформоване узагальнене симультанне уявлення архітектоніки музичного твору. Його можна було б деякою мірою зобразити графічно, або уявити у вигляді об'ємного «макета» (архітектурного або ландшафтного). Він складається з уявного накладення «прозорих» шарів (виділених вище параметрів), які утворюють певний рельєф.

Конкретне звукове втілення може виявити «порушення правил» (своєрідну аномалію) в погодженні ритму композиційної форми з характером музичного

матеріалу, яке додатково кристалізує фрагменти в ціле і роз'яснює сенс його становлення в художньому часі. Це може бути і точка, в якій сфокусовані особливості форми, актуалізується її будова, або виявляється нетотожність композиційної і архітектонічної функції розділу. Таким чином, досягається унікальність конкретної інтонаційно-конструктивної концепції музичного цілого, творчо знайдена композитором і пізніше втілена виконавцем.

Висновки до першого розділу

Грецьке слово «architektonike» перекладається як «будівельне мистецтво». У роботі виділено два напрямки дослідження архітектоніки: абстрактно-теоретичний та предметно-практичний. Порівняно з «предметним» значенням в архітектурі, архітектоніка у процесуальних видах мистецтва є явищем мало дослідженим.

Згідно з позицією І. Канта, архітектоніка має системоутворюючі та методологічні функції у створенні структурованого цілого. У культурології архітектоніка розглядається як «сміслова конструкція» культури, як принцип організації та функціонування її як цілісності, як своєрідний механізм саморозвитку.

Матеріали дослідження архітектоніки в суміжних видах мистецтва, зокрема актуалізації термінів, сприяють розширенню розуміння музичної архітектоніки. Як ґрунтовні фактори архітектоніки визначені об'єктивні закони природи: гравітація та земне тяжіння, закони симетрії, фізіологічна бінарність людини та її певні психофізіологічні передумови (здібність до симультанного уявлення, синестезії тощо).

Енциклопедичне визначення поняття «архітектоніки» передбачає наявність опорних та неопорних частин, їх взаємозв'язок, розташування та ритм форми, художній вираз закономірностей побудови, в архітектурі наочне виявлення статичних зусиль конструкції. Архітектоніка тісно пов'язана з пошуком близької моделі-прототипу, яка є своєрідною формою комунікації. Серед засобів організації архітектурного цілого виділені система членувань, пропорціонування, подібність елемента до цілого, взаємозв'язок конструкції та специфіки матеріалу.

Пропонується використання архітектурного терміну «артикуляція форми», який спирається на підкреслення вузлових моментів форми, сприяє її виразності. З метою оцінки цілого в архітектурі використовується метод дистанціювання (макет).

Трактування архітектоніки в літературознавстві розкриває її як ціннісну структуру естетичного об'єкту. Продуктивним є сприйняття часу як квазі-просторового фактору, зокрема трансформація лінійного часу в циклічний або вертикальний. Особливу увагу приділено прийомам відчуження, моделювання та монтажу. У театрі архітектоніка розглядається крізь постать режисера. Тут у полі зору постійно знаходиться співвідношення тексту та його видовищного втілення. Важливими стають виявлення основних діючих сил, визначення їх відносин та пошук відповідної актантної моделі. Особливого значення набуває «актуалізація» – розставлення значимих акцентів п'єси. Ціле, за Б. Брехтом, складається з відносно самостійних та відносно завершених сцен, монтаж послідовності яких здійснює режисер, надаючи дії певну спрямованість і сенс.

У кінематографі монтаж розуміється як метод здійснення розумових операцій. За влучним зауваженням кінознавців монтаж фільму передбачає вміння розробити постановочний проєкт та монтувати фільм на етапі зйомок на внутрішньому «екрані» свідомості. Важливе для архітектоніки первісне відчуття цілого відіграє роль «камертону» творчого процесу, його складання. Продуктивними в методичному плані стають прийоми побудови макету фільму, що передбачають різні форми існування інформації, її трансформацію та зберігання в пам'яті у вигляді слів, образів, знаків тощо.

Термін «музична архітектоніка» є прикладом поєднання слів з протилежним значенням, які утворюють, разом з тим, нове смислове ціле. «Музика» – це процесуальне мистецтво, а поняття «архітектоніка» пов'язане з архітектурою – мистецтвом просторовим, яке не розвивається в часі. Засадою розуміння архітектоніки в музиці можна вважати концепцію Б. Асаф'єва. Згідно з нею форма як процес і форма як окристалізована схема є двома сторонами одного явища – організації руху звукосполучень. В розглянутих наукових роботах зазначається,

що музична архітектоніка є формою музичного мислення вищого порядку. В результаті дистанціювання і узагальнення виникає симультанний, позачасовий, квазі-просторовий образ художнього цілого. Процес згортання супроводжується вибірковістю, виокремленням з потоку формоутворення найінформативніших точок інтонаційного руху. Це призводить до виникнення своєрідного «вакууму», який у зворотному процесі музичного розгортання включає механізм «до-інтонування». У цьому полягає потенційна енергія музичної архітектоніки, яка надає рухові творчої процесуальності.

Елементи музично-архітектонічного цілого поділяються на опорні та неопорні. У процесі формування музичної думки вони можуть бути розглянуті у будь-якій послідовності. Знаходження принципу їх зв'язку допомагає сформуванню цілісного симультанного уявлення. У цьому ракурсі Д. Кірнарська визначає роль архітектонічного слуху як оператора цілісності тексту, відмічає його здатність до пізнання та відтворення стилєвих алгоритмів. Базовим в дисертації обрано визначення поняття «архітектоніка» В. Москаленком, що запропоноване в книзі «Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): «Музична архітектоніка є провідним конструктивним принципом, який забезпечує зв'язок опорних елементів інтонаційного руху – тем, який може бути виражений симультанно і який слугує основою для формування, засвоєння-запам'ятовування та розвитку інтонаційної концепції твору». Ідея співвідношення опорних конструктивних елементів, що екстрапольована в музику з архітектури, тут є пов'язаною з функцією музичної теми, з відчуттям її як концентрату інтонаційного матеріалу твору.

Поняття музичної архітектоніки уточнюється у співставленні з поняттям музичної композиції. Зазначається, що в музичній композиції (відповідно до визначення Є. Назайкінського) йдеться про складання художнього цілого у процесі його часового розгортання, архітектоніка ж є **симультанним** просторовим уявленням побудови цілого. Архітектоніка передбачає більш високу ступінь **узагальнення**, що виникає внаслідок своєрідного «стрибка свідомості». Виявлення провідного конструктивного принципу сприяє чіткості членувань,

виразності та автономності частин. Архітектоніка характеризується домінуванням конструктивної **презентативності**. Створюються умови для уявного огляду архітектоніки, що дозволяє її оцінити з позиції художньої краси, пропорційності та стрункості і, загалом, естетичності.

Архітектонічні музично-слухові уявлення є важливою складовою композиторського задуму. Йдеться про перспективний план побудови твору, який визначає загальний напрямок та смислові орієнтири руху композиторської думки. У творчому процесі музиканта-виконавця архітектоніка також є частиною виконавського задуму. В. Григор'єв відзначає, що силове поле задуму сприяє ефекту «стискання твору в тугу пружину». Виконавець в уяві немовби створює нове ціле, варіюючи змістовні зв'язки форми. З погляду функціонування архітектоніки у творчому процесі композитора та виконавця надається характеристика двох, визначених В. Москаленком, різновидів архітектонічних уявлень: випереджуючого та резюмуючого. Під «випереджуючою архітектонікою» мається на увазі згорнута в симультанне уявлення перспективна конструктивна основа музичного інтонування, яка є спрямованою на відчуття художнього цілого і «режисує» становлення цієї цілісності. «Резюмуюча архітектоніка» виникає в результаті підсумкового сприйняття музичного твору, який вже відзвучав. У дисертації пропонується третій тип архітектонічних уявлень – «втілююча архітектоніка». Вона реалізується у «теперішньому» творчому часі і може бути порівняною із функцією диригента, який саме зараз скеровує і контролює музично-виконавський процес.

Методика дослідження музичної архітектоніки, об'єктивації музично-архітектонічних уявлень спирається на запропонований М. Арановським «метод непрямих даних», який включає вивчення художніх творів, ескізів, самоспостережень композитора, свідчень інших осіб, епістолярних і мемуарних матеріалів. Характер та зміст висловлювань композитора відображають його психологічні особливості, містять факти щодо специфіки творчого процесу, архітектонічної складової задуму конкретного твору.

Підкреслено зв'язок архітектонічного уявлення із зоровим сприйняттям графічного моделювання музичного твору, з виглядом нотного тексту. М. Арановський вважає, що нотний запис має архітектонічну репрезентативність. У роботі музиканта-виконавця графічний образ створеного композитором нотного запису є важливим фактором збереження твору в пам'яті музиканта, сприяє формуванню певного «просторового» образу музичного твору. Зокрема, графічний вигляд нотних рукописів демонструє способи розгортання архітектонічних уявлень композитора.

З метою досягнення музичної архітектоніки пропонується використання допоміжних візуальних моделей: схем, таблиць. Важливою складовою методики є вивчення властивостей музичного матеріалу, які прояснюють архітектоніку музичного твору: тематизму, тонального плану, темпових співвідношень, жанрових параметрів, композиції, драматургії та ін. Найважливішими у цьому сенсі стають визначення базової композиційної моделі, відчуття загального драматургічного рельєфу твору, виявлення та акцентування музичних «подій» архітектонічного значення (презентації теми, репризи, кульмінації тощо). Темпоритмічні показники виконання певною мірою можуть бути зафіксовані за допомогою метронома, поданих у комп'ютері часових параметрів звучання твору тощо.

Одним з провідних параметрів прояву феномена архітектоніки, своєрідною матеріалізацією її «віртуального» образу, є музичний темпоритм. Композитор передбачає і фіксує в нотному тексті твору певне темпоритмічне вирішення твору, що прояснює його архітектонічний проект. Виконавець втілює цей проект у життя в конкретній темпоритмічній формі, будує форму в реальному часі. У даному випадку показовим стає компаративний аналіз усвідомлено обраних різнохарактерних за стильовими установками виконавських версій. Шляхом виявлення відмінностей темпоритмічних вирішень прояснюється архітектонічний проект композитора і, водночас, розкривається художній потенціал твору.

РОЗДІЛ 2

АРХІТЕКТОНІЧНА СКЛАДОВА МУЗИЧНОГО СТИЛЮ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА

Стиль в мистецтві – поняття об'ємне, багатозначне і багаторівневе. Його різновид – індивідуальний музичний стиль – має низку відмінних рис. Концепційною основою даного розділу дослідження є розуміння даного феномена В. Москаленком: «Під стилем музичної творчості розуміють специфіку світовідчуття та музичного мислення творчої особистості, яка реалізується системою музично-мовленнєвих ресурсів, інтерпретування і виконання музичного твору» [144, с. 232]. Визначальним є підхід до «стилю музичної творчості» не з позицій його оцінки «зі сторони». Метою є не побудова описової моделі конкретного композиторського стилю, а пошук творчих механізмів і «прихованих пружин» його створення.

У даному визначенні акцентується індивідуально-психологічна складова, яка є рушійною силою творчого процесу і в цілому визначає образ стилю. Психологічна структура особистості музиканта повною мірою реалізується в музичній творчості, в її образному ладі, тонулі музичного мислення, характері техніки, енергетиці виконавських рухів.

Особистість складається з унікальної комбінації вроджених властивостей і якостей, які розвиваються: типу нервової системи, темпераменту, якості енергетики, особливостей пам'яті, сприйняття, відчуттів, мислення, уваги. На вищому рівні особистість вирізняється своєю спрямованістю, яка включає інтереси, схильності, світогляд, особливості характеру та самооцінки. Всі ці якості складають неповторний цілісний образ особистості та багато в чому визначають її духовний масштаб.

У питанні реконструкції особистості композитора важливим є розуміння її багатоскладової цілісності, прагнення до досягнення гостроти її відчуття та об'єктивності в оцінці. Останнє забезпечують документи, архівні, епістолярні, мемуарні матеріали. На їхній основі можна виявити певні особливості мислення,

емоцій, мови, пластики, вчинків, способу життя, зовнішнього вигляду, немuzичних інтересів, світогляду в цілому.

Розуміння того, що творча особистість неминуче закарбовується в результатах своєї творчості, створює проблемну ситуацію і стимулює творчий процес музиканта. Л. Казанцева стверджує: «У музичному творі автор матеріалізується в звучанні, і саме в такому вигляді постає перед аудиторією. Втілене в звуці, авторське начало підпорядковується іманентним законам музики – інтонаційному “формулюванню”, часовому становленню художньої думки, композиційному оформленню» [91]. Вона ж пропонує розглядати цілісний феномен автора в трьох статусах: людина, творець і автор художній (мається на увазі автопортретування, автобіографічність і маніфестація свого світогляду) [91]. Однак в музичній практиці, на наш погляд, ці іпостасі співіснують у нерозривній єдності, при цьому один із параметрів може виявлятися яскравішим за інші.

2.1. Про деякі особливості особистості та світовідчуття Сергія Прокоф'єва

В історії світової музичної культури С. Прокоф'єв – унікальне творче явище колосального розмаху. «Сила таланту Прокоф'єва, – пише Б. Асаф'єв, – об'єднує і робить переконливо сильним парадоксальний зміст і примхливі нахили його творчості. Будь-яка антитеза в ньому лише сильніше і яскравіше підкреслює самотність, розкриває інтенсивність устремлінь композиторської волі та вивільняє творчу енергію» [16, с. 96]. На думку М. Арановського, «Прокоф'єв належав до числа тих, хто відкриває світ для людства заново і силою таланту змушує зрозуміти його сутність, яка змінилася» [6, с. 83].

У С. Прокоф'єві вражає самотність індивідуальність, яскравість темпераменту, гострота уяви, свобода і щедрість творчої фантазії. Б. Асаф'єв особливо відзначав поєднання сміливості, відваги, могутності прокоф'євського обдарування і наполегливої, напруженої, інтенсивної роботи «над собою, своїм стилем» [16, с. 94]. Метою такого переконаного і цілеспрямованого новаторства був пошук власного ні на кого не схожого стилю. Можна сказати, користуючись

словами М. Арановського, що стиль для С. Прокоф'єва як композитора ХХ століття став «*посередником між особистістю митця і його власною творчістю, предметом гри, свідомих операцій*» [12, с. 311]

У всіх життєвих і творчих проявах С. Прокоф'єва втілюється «здорова емоційна природа» [16, с. 96], повнокровне відчуття життя, радість фізичного буття, позитивність і оптимізм. «Свіжість, бадьорість, соковитість, – пише Б. Асаф'єв, – ось три найбільш відмінні якості творчості Прокоф'єва» [16, с. 93].

Поряд з цим Б. Асаф'єв зазначає, що «всюди іскриться жива думка» [16, с. 102]. Про те, що С. Прокоф'єв володів «потужним творчим інтелектом», пише і М. Арановський [6, с. 99]. Розум його був тверезим, точним, зосередженим, практичним. «Голова його працювала чітко та ясно», – пише Г. Нейгауз, відзначаючи, поряд зі «здоровою і чудово організованою психікою», «інтелектуальну невтомність» [183, с. 438–439]. Головними та визначальними якостями його розумової діяльності можна вважати точність і ясність, впорядкованість, логічність, структурованість.

Як справедливо зауважує М. Арановський «“урбаністичний” вигляд людини і митця ХХ століття» поєднувався в С. Прокоф'єві з «надзвичайно свіжим, відкритим і безпосереднім ставленням до навколишнього світу, в якому він бачив невичерпне джерело музичних ідей»...«Сприймаючи природу повно, чутливо, яскраво, він не “милувався”, а якимось зливався з нею. Уважно і радісно стежив він за всіма змінами, які відбувалися з квітами і рослинами буквально на очах; прислухався до того, як весело галасують в гнізді пташенята, як наполегливо довбає кору дерева дятел, жваво уявляючи собі “жах сплячої личинки, до якої він добирається своїм дзьобом”, і іноді жартома питав: “А чому у дятлів не буває гіпертонії?”» [6, с. 95]

Влучна самохарактеристика С. Прокоф'єва – «Я не люблю перебувати в стані, я люблю бути в русі» – визначає домінанту його особистості [183, с. 375–376]. Дух діяльності, динамічності, творчості та колосальна сила енергетики С. Прокоф'єва як людини, композитора, піаніста, диригента відзначалася багатьма його сучасниками. С. Ріхтер писав про нього, що це «людина, яка сама творить

енергію» [183, с. 468]. М. Арановський оцінює цю якість з історичної точки зору: «Мабуть, ніхто після Бетховена не вливав у музичні звуки стільки сили, волі, енергії» [6, с. 84]. Для дослідника творчості композитора ця прокоф'євська властивість є надзвичайно цінною, оскільки дія найяскравіше виявляє людську сутність.

Демченко А. і Саввіна Л. називають С. Прокоф'єва «провідним виразником сучасного динамізму у вітчизняній музиці ХХ століття» [74, с. 329]. Розглядаючи особливості музики ХХ століття вони вказують на народження нового світовідчуття, яке пов'язане з виверженням високих енергій і проривом динамізму (вводять поняття *dinamis*). Можна сказати, що С. Прокоф'єв уособлював понаденергію. В умовах інтенсивності, насиченості і колосальної швидкості його діяльності на перший план виходять практичність, раціональність, підкреслена логічність і системність, організованість, дисципліна. Взагалі дослідники вважають, що «центром тяжіння прокоф'євської концепції 1910-х років залишався homo faber, девіз якого: дієвість, воля, динамізм – понад усе» [74, с. 330].

Особистість С. Прокоф'єва – парадоксальна, сповнена поєднаннями суперечливих рис: «спортивна» азартність і схильність до ризику співіснували в ньому з ясним і холодним розумом; яскраво виражена амбітність і впевненість у своїй правоті з внутрішньою вразливістю; щедрість з ощадливістю, практичністю та діловитістю. Наприклад, вибір С. Прокоф'євим духовної практики (мається на увазі Christian Science) був вельми раціональним і прагматичним, обумовлювався доцільністю і практичною користю для здоров'я і творчої діяльності [181, с. 264–265]. Але у всіх його проявах відчувається конструктивність як загальна тенденція.

Про ділові якості С. Прокоф'єва ми можемо судити за свідченнями сучасників, щоденниками та листуванням, значна частина яких присвячена питанням, пов'язаним з укладанням договорів, сум гонорарів. Вони переконують нас в тому, що композитор був досить зухвалою і заповзятливою людиною, точно знав, чого хоче, і вмів цього домогтися. Р. Глієр відзначав, що «в питаннях, пов'язаних з пропагандою своєї творчості, Сергій виявляв велику діловитість і

наполегливість» [183, с. 367]. С. Прокоф'єв вважав, що не можна працювати без договору, але також був турботливий і педантичний в питаннях виплати гонорарів своїм помічникам [181, с. 199; 180, с. 274].

Композитор був гранично організований, схильний до педантизму і акуратності, любив чіткість, точність і порядок, цінував час і вмів його ефективно використовувати. Яскравою ілюстрацією тут може слугувати свідчення Д. Рогаль-Левицького про те, що його зустрічі з композитором незмінно проходили з хронометром, за яким С. Прокоф'єв відміряв призначені візитеріві сім з половиною хвилин [181, с. 186]. Зустрічі були гранично продуктивними.

Точність у часі – це визначальна якість для особистісного та творчого образу С. Прокоф'єва. Вона проявлялася і в прокоф'євській пунктуальності, і в звичці заздалегідь все розраховувати, і в чітко вибудованій послідовності робочого процесу. Ось, наприклад, один із яскравих прикладів прокоф'євського парадоксального мислення і ставлення до часу в виконавстві: «Оскільки у Франції середня швидкість автомобіля становить 40 кілометрів на годину, в Америці ж – 80, то в Америці восьмі потрібно грати вдвічі швидше, ніж у Франції!» [182, с. 371–378]. Особливо яскраво прокоф'євська точність в часі і феноменальна ритмічна організація як чинник творчого мислення композитора проявилася в його кінороботах. За свідченням С. Ейзенштейна, С. Прокоф'єв так точно схоплював весь ритм відзнятих сцен, що коли він приносив написану музику, то виявлялося, що вона синхронна з кінокадрами [183, с. 483–484].

Таке ставлення до часу певною мірою пояснюється тим, що С. Прокоф'єв жив і працював у дуже швидкому темпі. Про вражаючу інтенсивність його діяльності можна судити з величезної кількості музики, написаної композитором, з щоденникових записок, де кожен день був розписаний буквально по хвилинах.

С. Прокоф'єв вмів працювати, і працював він невтомно. Як пише М. Мендельсон-Прокоф'єва «жити для нього означало – працювати» [183, с. 370]. Композитор володів практичною кмітливістю, мав дар гранично ефективної організації робочого і неробочого часу. З дитинства була вироблена звичка підводити підсумок зробленому за день. Не випадково Г. Нейгауз захоплювався

його дисципліною «в побуті». В роботі С. Прокоф'єв економив час створення музичного твору на написанні оркестрових партитур, розмічуючи все необхідне прямо в клавiрі. Це були так звані дирекціони з повною розміткою інструментовки. При цьому для П. Ламма, який займався розшифровкою скороченого запису, композитор склав ряд «меморандумів», в яких містилися докладні вказівки, які стосувалися найдрібніших деталей нотного правопису. С. Прокоф'єв був суворим і вимогливим до свого музичного тексту, вкрай вибагливим і скрупульозним в дрібницях. Від виконавців, за свідченням С. Ріхтера, він теж «хотів того, що написано в нотах, – усе!» [183, с. 458].

Композитор демонстрував також схильність до систематизації. Це підтверджується діловими листами до П. Ламма, де все було розписано за пунктами із зазначенням плану і порядку роботи [180, с. 290,313]. У композитора завжди був чітко організований режим дня, якого він суворо дотримувався. Роботу над музичним твором композитор також починав з розробки загального плану. За спогадами М. Мендельсон-Прокоф'євої, «Сергій Сергійович ніколи не ставав до роботи над першим актом доти, доки йому не був зрозумілий весь хід сюжетної лінії до кінця» [183, с. 384]. Йдеться про розробку детального плану лібрето.

Починаючи приблизно з шістнадцяти років і протягом усього життя, за свідченням самого С. Прокоф'єва, він вів ретельний збір документів, які стосувалися його творчості, і переплітав їх за роками в хронологічному порядку (нотні рукописи, рецензії, листи, дитячі зошити, записники і т. д.) [180, с. 202; 174, с. 8]. Тут необхідно зазначити досить раннє самовизначення композитора і розуміння рівня значущості своєї творчості. При цьому причини написання автобіографії вказані ним доволі скромно, однак, і тут «за пунктами»: «Перемогли два аргументи: в моєму житті були досягнення, а тому автобіографія моя може послугувати комусь на користь. І другий: я зустрічав багато чудових людей, і розповіді про них можуть бути цікавими» [174, с. 8].

С. Прокоф'єв був дуже практичною людиною, тому все корисне бралось ним на озброєння і ставало звичкою. Так, наприклад, мати, яка вочевидь мала «педагогічну жилку», подарувала йому «товстий переплетений зошит, сказавши: –

Сергійчику, пиши в нього все, що спадає тобі на думку: нехай нічого не пропадає» [174, с. 8]. Ці два принципи – «записувати все», і «щоб нічого не пропадало» – як основоположні були перенесені ним з ведення щоденника в музичну творчість.

С. Прокоф'єв високо цінував інтелект, що впливає з наступної цитати: «Не без таємної гордості мені хочеться відзначити: у своїй сім'ї моя мати була найінтелектуальнішою; так само у своїй сім'ї був батько. І за взаємним потягом відбувся відбір» [174, с.14]. Читаючи його автобіографію не можна не помітити його пристрасть до вимірювань, обчислень і статистики. Ці «математичні вигадки» отримували різні форми: він вираховував кількість тактів в опері «Євгеній Онєгін», кількість рядків у своєму романі у віршах «Граф», з годинником в руках за верстовими стовпами вираховував швидкість руху поїзда і накреслював її криву, цікавився механікою «узгодження руху залізничною мережею» [174, с. 71], знайшов вісім способів обчислення «бойового коефіцієнту» суден морського флоту, записував показники електричного лічильника і робив за ними обчислення.

У колі його інтересів були й завдання, які передбачали реалізацію здібності до масштабних просторових уявлень і їх фіксації: він любив карти і сам знімав «план великого саду», в листі до батька малював план кімнати, де складав вступний іспит до консерваторії. Інженерні питання, які його хвилювали, реалізовувалися в іграх: С. Прокоф'євим був придуманий конкурс на створення найдешевшого проєкту залізниці, він міг зануритися в багатогодинне будівництво системи з жолобків для кульок, з обов'язковим розрахунком інерції, він також «розкусив систему» появи звуку в механічному музичному інструменті під назвою аристон.

Цікавим є і ставлення композитора до статистики: С. Прокоф'єв вів підрахунок помилок учнів своєї групи в задачах по гармонії, при цьому ця «бухгалтерська робота» захоплювала його швидше «спортивною стороною справи» [174, с. 197]. Також він записував показники крокоміра, номери конок, склав каталог російських військових суден і «наочну паралельну таблицю правлячих осіб Європи» [174, с. 117]. Перераховані вище пристрасті органічно

переносилися і в музику. Так симптоматично, наприклад, те, що вже в дитинстві в увертюрі до першої опери «Велетень» він виставив в нотах метроном.

Характерним для С. Прокоф'єва було прагнення до граничної ясності, чіткості, завершеності, точності та лаконічності у вираженні й викладі думок, що знаходило відображення у влучності суджень, афористичних формулюваннях, ретельному проголошенні кожного слова, в характері почерку. Сам С. Прокоф'єв звів цю якість в ранг принципу: «У всьому, що я пишу, я дотримуюся двох головних принципів – ясність у виявленні моїх ідей і лаконізм, уникання всього зайвого в їхньому вираженні» [183, с. 207].

Про риси характеру людини може «розповісти» і графічний образ її почерку. За свідченням Д. Рогаль-Левицького «Прокоф'єв писав не швидко, але крупно і дуже чітко» [181, с. 166], почерк був твердим, прямим. В оформленні кореспонденції також дотримувалися чіткість і порядок, і, як влучно зауважує П. Ламм, «схоже, він отримував задоволення від зовнішнього вигляду красивого поштового конверта» [180, с. 276].

Прокоф'євська манера – це втілення пружності, волі, яскравості та граничної лаконічності. Говорив він з дитинства «виразно, роздільно, повільно» [174, с. 29], а з віком – енергійно, прямо, гаряче, навіть різко, але коротко і конкретно. Вихованість і чемність поєднувалася в ньому з запальністю, причиною якої були в основному питання непрофесіоналізму, непунктуальності, нечесності і т.д.

Один з яскравих прикладів лаконізму і неординарності – його власна орфографія без голосних букв. У літературному стилі «Автобіографії» і «Щоденника» С. Прокоф'єва відчувається гострота і свіжість оповіді, особливе бачення явищ, самостійність і незалежність суджень та оцінок, влучність, ємкість і вичерпаність характеристик, гранична насиченість інформацією. У них переважає опора на об'єктивні факти, а не на суб'єктивні враження.

Об'єктивністю та іронічністю відрізняється характер самоспостережень. У висловлюваннях переважає погляд на себе нібито «зі сторони», іноді в дитинстві він навіть «висловлювався про себе в третій особі» [174, с. 218].

Об'єктивністю, як відзначав Г. Нейгауз, відрізнявся і спосіб показу матеріалу в виконавському стилі С. Прокоф'єва: «...іноді стриманість його бувала настільки великою, що виконання ставало просто викладом: ось, мовляв, мій матеріал, а продумати і відчутти можете самі» [183, с. 443].

Манера гри і сценічна поведінка С. Прокоф'єва викликали незабутні враження. Його гру характеризували мужність, впевненість, величезна сила й воля. При цьому, за словами Г. Нейгауза, «виходячи на сцену, він одягав фрак не лише на тіло, але і на свою емоційність» [183, с. 443]. С. Ріхтер також залишив спогади про вихід С. Прокоф'єва на сцену: «Пам'ятаю, мені здалося дуже смішним, як він кланяється. Він якось так переламувався – чик! При цьому очі його не змінювали виразу, дивилися прямо і тому спрямовувалися кудись у стелю, коли він випрямлявся. І обличчя його було таке, ніби воно нічого не виражало» [183, с. 457]. С. Прокоф'єв був блискучим піаністом, і, на думку Г. Нейгауза, «його технічна майстерність була феноменальною, непогрішною» [183, с. 443]. А його гра на роялі вражала силовим натиском, швидкістю, свободою і певною спортивністю. Ці якості втілювалися у творах композитора. А. Демченко і Л. Саввіна відмічають, що притаманне ним «вибухово-імпульсивне інтонування спирається на пружно-відштовхувальні фігури, які відчутно передають м'язове напруження» [74, с. 330]. Звук С. Прокоф'єва був насиченим і атака графічно чіткою, удар – гострим і сухим. На С. Ріхтера справило враження і те, як «він грає все без педалі і дуже “закінчено”» [183, с. 456]. Б. Асаф'єв характеризував С. Прокоф'єва як піаніста своєрідного, темпераментного і самовільного [16, с. 93]. При цьому Т. Євсєєва стверджує, що згідно з думкою сучасників, виконання його завжди було логічним, переконливим і сприяло розкриттю задуму композитора [82, с. 11]. За словами Г. Нейгауза: «Головне, що так скоряло у виконанні Прокоф'єва, – це, я б сказав, наочність композиторського мислення, втілена у виконавському процесі» [183, с. 444].

«Мистецтво С. Прокоф'єва вчить натхненню», – пише К. Ручьєвська і визначає це як головний канал впливу на слухачів [193, с. 101]. Його високоенергетичний артистизм мав безліч проявів в житті і мистецтві. Довгий час

композитор асоціювався в музичному світі зі Скіфом – дикуном, людиною, яка свідомо порушує певні правила. Для нього було вкрай важливо епатувати публіку. Це позначилося почасти на схильності до назв, які бентежать публіку, такими як «Скіфська сюїта» або «Сталевий скок». Він завжди прагнув виділитися і привернути до себе увагу, демонстративно показував неординарність. Весь його вигляд, манера поведінки вражали стрімкістю, карколомною швидкістю і натиском, охарактеризованими С. Ріхтером як «з місця в кар'єр»[183, с. 462].

Презентація оригінальності була властива не лише його творчості, але й повсякденній поведінці, манері одягатися, почуттю гумору. Він був завжди акуратним, елегантним і любив французькі парфуми. Ось як описує композитора С. Ріхтер: «Якось в сонячний день я йшов Арбатом і побачив незвичайного чоловіка. Він ніс у собі зухвалу силу і пройшов повз мене, як явище. В яскравих жовтих черевиках, картатий, з червоно-оранжевою краваткою. Я не міг не обернутися йому услід – це був Прокоф'єв» [183, с. 457].

У спілкуванні, за спогадами Г. Нейгауза, С. Прокоф'єв «був чарівний, привабливий і страшенно цікавий разом зі своїми милими зухвалостями, бешкетництвом» [183, с. 446]. При цьому в професійних контактах він вирізнявся сухістю, діловитістю, небагатослівністю і сам відмічав у себе «певну жорсткість характеру» [174, с. 25].

Театральність – невід'ємна частина прокоф'євського стилю. Вона реалізовувалась і в активній діяльності композитора у сфері музичного театру, і у відкритості музичної творчості С. Прокоф'єва до конкретних зорових асоціацій. У загальному плані К. Ручьєвська відмічає, що «для Прокоф'єва світ, дійсність, події внутрішнього життя, які він, звичайно, переживав глибоко особистісно, це ще і видовище, місце дії, сцена.<... > Прокоф'єв схильний не маскувати, а, скоріше, підкреслювати умовність. Тому одним із способів опосередкування є гіпербола, і у цьому Прокоф'єв – син свого часу» [193, с. 58].

С. Прокоф'єв – музикант-професіонал, який досконало володіє композиторською та виконавською технікою. Однак, окрім музики у нього було широке і різноманітне коло інших інтересів. Він вивчав мови, перекладав вірші,

писав лаконічні розповіді, цікавився технікою, астрономією, літературою про природу, спортом.

Серед захоплень С. Прокоф'євим інтелектуальними іграми особливо виділялися шахи, в яких найбільш наочно позначилися деякі специфічні риси його особистості. Молодший син композитора, Олег згадував: «Потрібно сказати, що шахи, без сумніву, належали до його улюблених позамузичних занять. Для нього шахи, мабуть, були більше, аніж рід “інтелектуального спорту”. Мені здається, що вони слугували йому чимось на зразок доповнення до створення музики, можливо, своєрідним мозковим тренуванням комбінаційної винахідливості, не позбавленої спонтанного творчого начала. Був, звичайно, і суто спортивний момент руху, ризику, хитрощів і перемоги. Спортивний дух був йому взагалі властивий, про це писали багато, підкреслюючи цю сторону, можливо із зайвою серйозністю і в самій його музиці. У будь-якому разі, мірою спортивності шахової гри визначається, на мою думку, і його спортивність...» [47, с. 43].

Інтерес композитора до технічних нововведень отримував найрізноманітніші форми і був однією зі сторін його незмінної зацікавленості незвичайними або дивними явищами, яку зауважував С. Ріхтер. Він захоплювався автомобілями, експериментував з інкубатором, кіноапаратом, а під час перебування в Голлівуді заглиблювався в технічні подробиці запису звукових доріжок в звуковому кінематографі, який щойно з'явився.

Техногенні тенденції ХХ століття в музичній творчості С. Прокоф'єва втілюються по-своєму. Після знайомства з американською музикою він, наприклад, сказав, що «музика ХХ століття повинна нагадувати сучасний автомобіль» [173, с. 56]. Зауважимо, що «технологічне» ставлення до композиції, пріоритет конструктивних завдань і велике значення винаходу було органічною частиною його творчого процесу.

Особливо варто відзначити прокоф'євську любов до винахідництва, експериментування. У дитинстві він винаходив власні алфавіти для шифрування щоденника, пізніше захоплювався вигадуванням фраз-перевертнів: «Там уж уран! полки в резерв и клоп наружу! мат!» [47, с. 548]. І його музика, як звертає увагу

Б. Асаф'єв, також насичена сміливими оригінальними та свіжими фантазіями та вигадками [16, с. 95]. І ідеї були завжди несподіваними та оригінальними, оскільки С. Прокоф'єв творчо ставився до вирішення формальних завдань. Наприклад, оригінальні промови Леніна і Сталіна для «Кантати до 20-ти річчя Жовтня» він намагався записувати у вигляді віршів, а в романсі «Сосни» поетичний ритм О. Пушкіна, навпаки, максимально наближений до прози. Композитор експериментував і зі стилями, і з видами музичної мови.

Можна сказати, що суть прокоф'євського методу написання музики полягала в «винаході» нового музичного твору, який мав володіти унікальною художньою ідеєю і «своєю власною технікою» [182, с. 378], яка сприяла її найяскравішому втіленню. Пошук певної техніки був не лише метою, він міг слугувати й імпульсом творчого процесу. Як зазначає М. Нестьєва, «нерідко мотивацією до появи того чи іншого опусу могла слугувати технологічна задача, яка якось заінтригувала <Прокоф'єва>» [157, с. 47]. Наприклад, А. Бояринцева вказує на «неквартетну» тональність в Квартеті ор.50, або подолання обмежень скрипкового дуету і розкриття можливостей двоголосся в Сонаті для двох скрипок ор.56, або поєднання східного фольклору з класичною формою у Другому квартеті [39].

Загалом образ С. Прокоф'єва співзвучний добі Новітнього часу, віку техніки і швидкостей – перед нами надзвичайно освічена, раціональна, практична, конструктивна людина та універсальний митець.

2.2. Фактор архітектонічності

в музичному мисленні Сергія Прокоф'єва

2.2.1. Про специфіку творчого процесу С. Прокоф'єва

Особливості музичного мислення С. Прокоф'єва багато в чому визначаються його усвідомленим, цілеспрямованим, наполегливим новаторством, бажанням бути не таким, як усі. «Я завжди, – пише С. Прокоф'єв, – відчував потребу самостійного мислення і дотримання своїх власних ідей» [183, с. 206–207]. При цьому композитор вважав, що «новації є добрими лише в тому випадку,

коли в їхній основі є міцна логіка» [173, с. 55]. Тобто домінуючою якістю композиторського обдарування С. Прокоф'єва є те, що М. Арановський визначив як «потужний творчий інтелект» [мир, с. 99].

Мислення С. Прокоф'єва архітектонічне. Це можна спостерігати на всіх етапах побудови музичного твору. «Архітектонічна завершеність» була творчою установкою С. Прокоф'єва. Композитор вважав її однією з головних складових музичного твору [173, с. 94]. Документальні свідчення про спосіб творчості, про творчу лабораторію свідомості говорять про те, що він йшов від цілого і був налаштований на конструктивну ясність, пропорційність, функціональність цілого і частин. «Прокоф'єв – великий майстер форми, і якщо окремі фрагменти твору часто нерівноцінні і поряд з абсолютно геніальними місцями трапляються набагато менш значні (“нейтральні”), то ціле завжди виявляється ідеально скомпонованим, а тим самим значною мірою виправдовуються і “нейтральні” місця», – зазначає Г. Нейгауз [183, с. 439]. Майстерність композитора у зведенні цілісної «музичної будівлі» вражає чіткістю виявлення конструкції, її стійкістю і міцністю, відповідністю й майже математичною вивіреністю всіх елементів.

Нагадаємо, що в першому розділі дисертації музична архітектоніка була об'єднана нами в діалектичну пару з музичним темпоритмом, які ведуть, відповідно, до більш загальних категорій простору і часу. Взаємодія цих феноменів яскраво ілюструє творчий процес С. Прокоф'єва, оскільки питання відчуття музичного часу, його насиченості дією, пошуки способів його організації та оперування ним у творах різного масштабу були актуальними для композитора протягом усього творчого шляху.

Характеризуючи ставлення композитора до часу, С. Ейзенштейн підкреслює прокоф'євську точність в організації часу: «Прокоф'єв працює як годинник. Годинник цей не поспішає і не спізнюється. Він, як снайпер, б'є в саму серцевину точного часу. Прокоф'євська точність в часі – не діловий педантизм. Точність у часі – це похідна від точності в творчості» [183, с. 481]. Режисер акцентує увагу на вмінні С. Прокоф'єва з точністю до секунди укласти музику в хронометраж

відеоряду, при цьому «необхідні акцентні поєднання зображення і музики “самі собою” лягли абсолютно бездоганно» [261, с. 403].

Зрозуміти механізм досягнення С. Прокоф'євим такої точності допомагають спогади Д. Кабалевського, який спостерігав за роботою композитора над музикою до фільму «Іван Грозний». С. Прокоф'євим був вигаданий раціональний і гранично точний метод. Він полягав у тому, що процес був розділений на вісім етапів. Обов'язковим було використання метронома і секундоміра. З погляду теми нашого дослідження найбільш інформативними є другий, третій і четвертий етапи. На другому етапі складався хронометраж кадру і точно обговорювався характер. На третьому – здійснювалося «переведення хронометражу в кількість тактів, залежно від ухваленого темпу музики даного епізоду» [183, с. 420]. На четвертому – створювалася музика «із таким розрахунком, щоб вона точно вклалася в складену тактову сітку» [183, с. 420]. Дивним, на думку Д. Кабалевського, було те, що «заздалегідь задана тактова канва з точно розставленими динамічними і психологічними акцентами жодною мірою не обмежувала свободи творчої думки Прокоф'єва» [183, с. 420].

Вочевидь, С. Прокоф'єв з великою точністю відчував темп і загальний час звучання окремих епізодів. Володіючи чіпкою «часовою» пам'яттю, композитор міг подумки зіставити й порівняти їх між собою в просторі твору. Цікаво й те, що, наприклад, розраховуючи хронометраж гімнастичного параду, композитор в обов'язковому порядку фіксував характер рухів, жестові акценти [180, с. 334]. А отже, відчуття часу всередині епізоду було невіддільне від подієвої насиченості. Таким чином, епізод замислювався як складова частина, що несе в собі вже на початковому етапі планування певну композиційно-драматургічну «вагу», «розмір» і функції в рамках цілого.

Наведені свідчення стосуються здатності С. Прокоф'єва працювати з музичним часом відповідно до запропонованого відеоряду, хронометражу, сценарного плану. Вони демонструють винайдені композитором способи досягнення вищеписаної відповідності. У створенні інструментального музичного твору, незалежного від подібних організуючих факторів, перед

С. Прокоф'євим постають інші творчі завдання. Його самоспостереження фіксують, що вже у задумі містяться просторово-часові параметри передчуття і уявлення композитором майбутнього цілого. У наведеному далі висловленні присутні всі специфічні ознаки музичної архітектоніки, зазначені в попередньому розділі: симультанність, узагальненість, конструктивна презентативність.

Маючи на увазі Скіфську сюїту, С. Прокоф'єв пише: «Думка про створення цього твору далеко не відразу з'явилася як щось завершене. На початку роботи я багато прочитав про скіфів, спробував уявити собі, що відчуваю їх дух, і вже лише після цього виникли відчуття ритму і загальні контури теми. Потім я вже зміг уявити твір в цілому, інстинктивно відчуваючи хід наростань і спадів динаміки, загальний план твору. Зверніть увагу, що все, про що я говорив, з'явилося задовго до того, як я записав на нотному папері першу ноту» [173, с. 39]. Ця цитата підтверджує той факт, що випереджуюче архітектонічне уявлення композитора є частиною задуму музичного твору. За влучним зауваженням А. Шувалової, «Прокоф'єву важливо було до початку процесу написання музики окреслити загальний вигляд твору і намітити конкретний план роботи над ним» [256, с. 148].

Дистанціювання як творчий метод, зокрема як необхідна умова побудови стрункого і пропорційного цілого, відчувається в творчості С. Прокоф'єва на різних рівнях. А. Шувалова відмічає, що «процес створення Прокоф'євим найчастіше здійснювався шляхом якогось погляду художника на майбутній об'єкт свого творіння зі сторони» [256, с. 148]. Погляд зі сторони на себе і свої методи роботи відчувається і в характері опису ним процесу творення. Дистанціювання супроводжувало також відбір музичного матеріалу, про який композитор пише наступне: «Таким чином, на сторінках цих маленьких зошитів зафіксований багатий і важливий для мене матеріал, про який я можу судити виважено і спокійно через деякий час після того, як зроблено запис і я повертаюся до неї знову. За цей час я встигаю віддалитися від нього, але він все ж таки не втрачає для мене своєї жвавості. Це можна було б назвати моїм методом творення» [173, с. 99]. Дистанціювання простежується і у тяжінні композитора до епічного типу драматургії. Воно проявляється і у «зовнішній» позиції автора, і у «його

схильність до досягнення образу через спостереження», і у втіленні художньої концепції «через позицію “глядача”» [38, с. 37].

Особливого значення в ракурсі архітектонічності набуває схильність С. Прокоф'єва до максимальної стислості, концентрації, миттєвого досягнення. Прояви цього ми бачимо, наприклад, у лаконізмі вербальних висловлювань, музичних тем, манері записів, підписі «СПркфв». Підтвердження цьому знаходимо у спогадах М. Астрова: «Словесні його тексти обмежувалися приголосними (кирилицею), нотні були стенограмою з усіх, які тільки можна вигадати, знаків скорочення» [182, с. 378]. Стислість у даному випадку є формою зберігання інформації та способом економії творчої енергії. Природне прокоф'євське прагнення лаконічності може сприйматись як базова властивість, яка є основою згортання в одномоментність інтонаційного руху під час формування архітектонічного уявлення, а економія енергії сприяє активному творчому оновленню в процесі його розгортання. Припустимо, що якщо вищевикладені процеси супроводжують втілення музичного твору, вони стають його органічною частиною. Відповідно, відтворення цих процесів було б доцільно у роботі виконавців, які намагаються досягнути зміст творів і творчі механізми стилю композитора.

Умінням схоплювати головне, музичну суть, відзначений вже перший крок творчого процесу композитора – народження цілісного узагальненого образу (відчуття духу твору), який, подібно до гену людини, містить структурний проєкт цілого та передбачає симультанне уявлення.

Завершується перший етап написання музичного твору створенням вже структурованого цілого, плану твору або, за визначенням С. Прокоф'єва, «сколочуванням загального скелета» [173, с. 51]. Про роботу над кантатою «Семеро їх» С. Прокоф'єв писав: «...загальний скелет був сколочений відразу, раз і назавжди й згодом не піддавався жодній зміні <...> І хоча попереду була ще величезна робота, але там питання техніки і винахідливості, головний же задум зі страшною напругою був зафіксований скелетом» [175, с. 670–671]. Уявлення про «скелет», як форму фіксації задуму, містило в собі загальний образ твору,

жанрово-тематичний вигляд основних тем і їхнє розташування, кількість великих блоків і їхнє співвідношення, чіткий розподіл драматургічних вузлів форми. Можна сказати, що скелетом зафіксований архітектонічний проєкт музичного твору. «Скелет» подається тут як опора ймовірного живого організму твору, стійка і рухлива, здатна отримати будь-яку конфігурацію, зберегти свою цілісність в умовах виконавського архітектонічного рішення. Саме це яскраве і образне визначення – «скелет» – дає відчуття конкретної візуально вираженої логіки, уявлення про співпідпорядкованість структурних одиниць системи та їхньої функціональності.

Особливого значення набуває згадана вище візуальна складова творчого процесу С. Прокоф'єва. Вона як і дистанціювання має різні форми прояву. А. Бояринцева вважає, що джерелом зорової яскравості музики композитора і «специфічною рисою психології творчості» є «схильність до взаємодії зорових і слухових вражень, захопленість «перекладом» видимого в чутне – тобто свого роду слухозорова синестезія» [38, с. 31]. Це істотно втілюється, наприклад, у знайдений С. Прокоф'євим музичній інтонації, в якій ми «бачимо» характер, жест, ходу героя.

На іншому рівні означена взаємодія простежується у методі скороченого запису оркестрової партитури, який виглядає як клавір з докладними поясненнями. А. Бояринцева наголошує на тому, що «подібний запис дозволяє “стиснути” слухове уявлення оркестрового багатоголосся в наочний, компактний образ» [38, с. 35]. Дослідниця також порівнює прокоф'євських способів фіксування партитур із так званими режисерськими партитурами, про які йшлося у першому розділі дисертації. Особливо значення у цьому плані набуває наступне зауваження: «Поєднання компактності і подробиць дає можливість точного коригуючого “управління” партитурою» [38, с. 35].

Ще одним показником вагомості візуального фактору є наочний спосіб вираження цілісності, який композитор використовував у роботі над масштабними творами. Прикладом є схематичний план постановки спектаклю опери «Війна і мир» (протягом одного вечора), наведений у передмові видання партитури 1958

року. Він демонструє використання скорочених назв картин, запис у вигляді плану, який можна охопити одним поглядом, і обов'язковий хронометраж. Стисле графічне вираження, поєднане в уяві з живим звучанням, надавали можливість композитору вирішити питання скорочень для конкретної постановки із мінімальними втратами логіки і ясності розвитку подій. Вищенаведені приклади підтверджують архітектонічний погляд С. Прокоф'єва на ціле, вагому роль в цьому візуальної складової і припускають існування режисерського підходу в уявному моделюванні художньої цілісності.

Таким чином, процес «матеріалізації» музичного твору у С. Прокоф'єва відбувається неначе в двох вимірах.

Перший з них стосується саме архітектонічного відчуття, що спирається на здатність утримувати в пам'яті чітке уявлення цілого, його образ, «схоплювати» істотне, внутрішній лад, «структурну таємницю» явищ і відчувати пропорції, визначити інтонаційно-ритмічну суть. У цьому плані показовими є спостереження М. Ростроповича: «Бувало, що твір великої форми він створював відразу декількома шматками, взятими з різних місць» [238, с. 63].

Цей спосіб нагадує вже згаданий в першому розділі метод Л. Бетховена, який спочатку накреслював основні віхи в розвитку. Тому багато знахідок С. Прокоф'єва в сфері драматургії і форми стають зрозумілі в результаті зіставлення тематичного матеріалу твору на значній відстані і ретроспективного осмислення музичних подій. Про це свідчать тематичні арки, наприклад звучання теми побічної партії першої частини в фіналі Сьомої симфонії, теми вальсу з другої картини в дванадцятій картині опери «Війна і мир», головної теми першої частини в коді фіналу Дев'ятої фортепіанної сонати і т.д. Такий прийом ремінісценцій і показ тем в новому тематичному оточенні змушують ретроспективно осмислити твір в цілому.

Другий бік цього процесу – створення музичного матеріалу і відбір тем за допомогою комбінаторних методів мислення, апробування їх на взаємопоєднуваність, пошук драматургічно виправданого розташування в музичному «просторі» твору.

Зупинимося докладніше на особливостях створення С. Прокоф'євим музичного матеріалу і його якісних характеристиках.

«Нікому, – пише М. Арановський, – такою мірою не була властива потреба викликати до життя нову музичну думку, як йому <Прокоф'єву>» [12, с. 310]. На початковому етапі віртуальна реальність його музичної думки ставала реальністю в кишеньковому записнику. За спогадами особистого секретаря М. Астрова він завжди і всюди носив його з собою. Він слугував «меті миттєвої фіксації рішень, які виникають» [12, с. 313]. Записники містили величезну кількість тематизму, оскільки «... він записував усі теми які спадали йому на думку, все більше і більше прагнучи в той же час уникати стереотипних мелодичних форм» [182, с. 380].

М. Арановський зазначає, що записники композитора «говорять про високу енергетику творчого процесу, про безперервну роботу думки і активний пошук. За кількістю записів в нотатниках відчувається, що за лавиною музичних ідей стоїть потужний механізм творчості, робота якого становила суть життя композитора» [12, с. 343]. Це підтверджують і щоденникові записки композитора. Про роботу над кантатою «Семеро їх» С. Прокоф'єв пише: «Захоплювався я шалено, іноді, доходячи до кульмінаційного пункту захоплення, повинен був зупиняти роботу і йти гуляти, щоб заспокоїтися, а то стискалося серце. <...> Думав – дуже багато» [175, с. 670].

Творчий процес С. Прокоф'єва є яскравим доказом одного з аспектів музичної архітектоніки, яке полягає в тому, що особливості тематизму музичного твору і його архітектонічний образ є взаємовизначеними.

Характеризуючи властивості прокоф'євського тематизму, спочатку звернемося до особливостей його відчуття самим композитором. Про переробку опери «Гравець» в п'ятичастинну сюїту для великого оркестру С. Прокоф'єв пише: «Я вигадав такий метод, – розплів клавір і, відібравши все, що стосувалося даної особи, розкладав листки на підлозі. Сидячи на столі, я протягом тривалого часу оглядав їх, і поступово один епізод починав тяжіти до іншого, неначе крапля до краплі. Утворилися окремі згустки, якими вже легше було оперувати» [183, с. 187]. Визначимо особливості творчої ситуації, в контексті якої розглядаються

якості тематизму. Переробка опери в компактний оркестровий твір супроводжується стисненням музичного простору, який композитор здійснив методом поділу на фрагменти, відбором необхідних, пошуком нового принципу їх зв'язку при дистанційованому спостереженні.

Перше, що звертає на себе увагу в плані тематизму, це живе інтонаційне відчуття матеріалу, «одухотворення» його і наділення здатністю до саморуху (тяжіння). А друге – це його пластична рухливість (порівняння з краплями) і натяк на внутрішню єдність, однорідність фрагментарних, зовнішньо розділених і завершених епізодів. Ця єдність пояснює тяжіння, що виникає, і яке може бути порівняне з «розплавленою лавою» у відчутті музичної архітекtonіки. Також значущим є використання композитором слова «оперування» стосовно епізодів, які утворилися. Це викликає асоціації з керуючими функціями режисера.

Із кристалічною стороною музичної архітекtonіки пов'язана інша характеристика прокоф'євського тематизму, яка оцінюється вже як результат творчого процесу. На думку Н. Горюхіної, він володіє образною характерністю, емоційною та інформаційною насиченістю, концентрацією, сформованістю і чіткою структурною оформленістю, які визначені нею як «завершена думка», «завершений образ» [61, с. 257]. С. Прокоф'єв «експонує <...> готовий, завершений результат», – пише Н. Горюхіна [61, с. 257]. Цікаве в цьому плані зауваження М. Арановського: «Як правило, Прокоф'єв рідко переробляв теми, мабуть, вважаючи їх звуковий образ остаточною» [12, с. 315].

Властивості «відчутності» тем, як інтонаційних згустків, пріоритет якостей сформованості, завершеності результату, несуть в собі і великий супротив матеріалу розвитку. Н. Горюхіна бачить причину цього явища в тому, що «сили зчеплення елементів в одне ціле – тему-образ просто величезні» [61, с. 257–258].

У результаті конструкція твору складається з великих блоків. Але оскільки тематизм С. Прокоф'єва має багатовимірний потенціал, цей принцип не лише не обмежує творчу фантазію композитора, але відкриває нові можливості для побудови музичних творів.

Йдеться про переорієнтацію тематизму або, як визначає це явище М. Арановський, «екстериторіальність матеріалів»: тематизм, який приводиться до руху фантазією і винахідливістю композитора, вступає в інші структурні відносини залежно від жанрової, драматургічної та композиційної ситуації. М. Арановський відзначає, що у С. Прокоф'єва одна й та сама тема могла фігурувати не лише в перероблених, але й абсолютно різних творах: «Йдеться про загальні стильові і мовні ознаки, які дозволяють таким матеріалам входити в різні тексти. Складається враження, що композитор створює різноманітні варіанти одного музичного образу-інваріанта і користується ними в разі потреби. Цим, власне, і пояснюється можливість переселяти одні й ті самі теми з одного твору в інший...» [12, с. 321]. Таким чином, «<...> Прокоф'єв довів, що одна й та сама тема може існувати в різних контекстах. Це, зокрема, призвело до методу трансплантації теми з одного тексту в інший; тема могла вільно перетинати жанрові межі. Тематизм набував властивості багатозначності і міг отримати подвійне, а іноді і потрійне «громадянство».<...> Він, по суті, першим звернув увагу на можливість особливого співвідношення контексту і теми, за якого контекст виявляється здатним привести до семантичної переорієнтації і навіть до переосмислення теми. Тема цінна сама по собі. Але при всій її узагальненості вплив контексту неминучий» [12, с. 316]. К. Ручьєвська вважає, що «ці трансплантації і «подорожі» матеріалу говорять про єдність стилю автора, незалежно від того, програмна ця музика або ні» [193, с. 85].

Тематична концентрованість прокоф'євських тем, і головне, їхня запам'ятовуваність, лапідарність і презентативність дають можливість з ефективністю використовувати лише частину теми, навіть один мотив замість цілого (принцип *Post pro Toto*). Даний прийом С. Прокоф'євим часто гіпертрофується і призводить в кульмінаційних зонах форми до мозаїчного письма, стреттної стислості, до прискорення дії в часі, дроблення на короткі кадри, вихоплені з контексту, конкретність яких максимальна. В результаті у свідомості виникає відчуття панорамності, одночасного слухання відразу декількох тематичних пластів циклу, поєднання яких виявляє їхню спільність.

Природня стислість теми, її рамкове обмеження певним відрізком часу, що схоже на кінокадр, припускає уявлення теми і як «ритмічної одиниці». Своєрідна часова подібність цих елементів та глибинна інтонаційна і стильова єдність створюють умови для гармонійного скріплення, комбінування їх кожного разу у нове переконливе ціле, скероване задумом твору.

Істотними є в цьому плані знайдені композитором особливі способи побудови цілого. Вони спираються на вищевикладені особливості музичного матеріалу і на схильність композитора до комбінаторних методів компонування матеріалу. Ретельно вивчивши збережені записники С. Прокоф'єва, М. Арановський визначив тип його композиторського обдарування наступним чином: «Він був, насамперед, *творцем музичного матеріалу*, який з'являвся у нього як з рогу достатку. І лише тоді, коли матеріалу набиралося достатньо, він знаходив для нього відповідну форму існування. Прокоф'єв був композитором в етимологічно прямому сенсі цього слова, тобто тією людиною, яка *компоує* ціле» [12, с. 314]. Треба зазначити, що цей спосіб застосовувався композитором усвідомлено. Так, композитору-початківцю А. Хачатуряну С. Прокоф'єв радив «записувати всі фактурні знахідки, не чекаючи дозрівання всього задуму. <...> Потім з цих “цеглин” ви складете ціле» [183, с. 402]

Загальні принципи компонування цілого С. Прокоф'євим можна знайти в спогадах М. Астрова: «Коли він починав річ значного обсягу, в його розпорядженні виявлялося стільки тем, що їх вистачило б для дюжини симфоній. Лише тут він брався до відбору та впорядкування. При цьому він використовував не всі мелодії, які мають особливу та самостійну цінність, а лише й виключно ті з них, які можна було взаємопоєднувати – скомбінувати, скомпонувати в гармонійне, пропорційне ціле» [182, с. 380].

Уміння С. Прокоф'єва поєднувати ґрунтувалося на здібності знаходити логічні зв'язки між різними явищами [183, с. 491]. Це помітив в методі роботи композитора С. Ейзенштейн: «У С. С. Прокоф'єва викарбовується чіткість композиційної закономірності з вибору вдаваної безвідносності того, що запропоновано його увазі. Знайдену закономірність він емоційно інтерпретує. Таке

чуттєве освоєння формули – незабутнє. Викинути з пам'яті його неможливо» [183, с. 482].

Коріння використання комбінаторних методів у вирішенні творчих завдань можна знайти в закладеній з дитинства нерозривній єдності двох процесів – гри та творчості. Гра в даному випадку розуміється і як процес музикування на фортепіано, і як підхід до процесу творення, і як спосіб ставлення до реальності (моделювання проблемних ситуацій, пошук їхнього конструктивного вирішення). Надалі на рівні художньої форми ігрове начало проявилось в самому процесі винаходу художніх засобів, переосмисленні класичних традицій та їхньої адаптації до сучасних музичних реалій. Гра, на думку Є. Назайкінського, також є одним з трьох прототипів музичної логіки, разом з мовою та рухом [148, с. 228]. Таким чином, створювалася, заснована на ігровій зацікавленості, сприятлива атмосфера для реалізації прокоф'євського музичного обдарування у поєднанні зі схильністю до інтелектуальних видів діяльності.

Досягнення С. Прокоф'євим архітектонічної досконалості форми, вочевидь, супроводжувалося дією різноманітних творчих механізмів. До несвідомих, можливо інтуїтивних і важко доказових творчих механізмів у створенні архітектоніки музичного твору можна зарахувати відчуття цілого, часової та драматургічної пропорційності частин, яка спирається на темпо-ритмічне відчуття і щільність інтонаційних подій, художню вмотивованість і переконливість.

До свідомо використаних належить своєрідний інженерно-конструктивний підхід С. Прокоф'єва до побудови музичного твору. Про це свідчить висловлювання композитора про роботу над Симфонією: «Симфоніета в редакції 1914 року не дуже задовольняла мене, тому я всю її розгвинтив і знову зібрав, підправив деякі місця, але не додаючи нового матеріалу» [173, с. 88]. Такий «будівельний» метод визначає особливості композиції музичних творів С. Прокоф'єва, яка також є засобом об'єктивації музичної архітектоніки, відповідно до запропонованої методики її дослідження.

Технічний підхід С. Прокоф'єва відобразився і у використанні низки «математичних» засобів реалізації творчих рішень. Частина з них, пов'язана з

прокоф'євськими способами організації часу, була перерахована вище. Серед композиційних засобів ці функції виконує підкреслення квадратності, періодичності, симетричності в показі матеріалу (як на близькій, так і на далекій відстані). Додаткового ритму та архітектонічної стійкості формі надають тематичні арки, обрамлення, а також метод «поновлення завершення» (термін Н. Горюхіної) [61, с. 253]. Останній передбачає своєрідні «рими», мережу арок другого плану і може виконувати функцію конструктивних «стрижнів». У масштабах цілого архітектонічному відчуттю і артикуляції форми сприяє принцип складання форм з контрастних, замкнених розділів і частин, виявлення і підкреслення контрасту в близькому співставленні і на значній відстані. У зв'язку з цим М. Тараканов в книзі «Стиль симфоній Прокоф'єва» висунув і обґрунтував поняття «динамічної контрастно-варіантної форми» [223, с. 245]. Підкреслення контрасту і використання його як архітектонічного засобу дає можливість «відчувати» співвідношення глибинних смислових начал в музичному творі, розкриває фази руху ідеї.

Складаючи форму з контрастних блоків, С. Прокоф'єв демонстративно оголює «стикувальні шви», які можна зіставити з «вузлами зчленування форми». Стик виконує функцію завершення, емоційно-інтелектуального переключення, налаштовує на цілісність відчуття нового тематичного блоку. Стик використовується як засіб артикуляції форми, він розчленовує ціле і одночасно об'єднує блоки. За спосіб зв'язку обирається монтажний принцип, що передбачає можливість перекомпонування цілого, згідно з конкретним художнім завданням.

«Специфічно прокоф'євський склад музичного мислення, – зазначає А. Волков, – виявляється, зокрема, в тому, що форма будується, як конструкція, з еної кількості кубиків, і до готової конструкції (попередньо обрана типова схема або вже написана музика) можна вільно додавати (прибирати, замінювати) нові кубики з краю або всередині» [55, с. 117]. Багатофункціональність стиків допускає чималу кількість варіантів зчленувань, можливість нарощування, або урізання форми. Це особливо помітно в рондоподібних формах фіналів. Даний принцип виявлено у С. Прокоф'єва і на рівні кадансів. Йдеться про роль змінних тактів, яку

простежено І. Барановою [17]. Подібні каданси можна порівняти з кінокадром, зрізаним за мить до того, як глядач зчитає його повністю. В результаті у слухача стимулюється свідомість сприйняття, образ ним «добудовується» до цілого.

С. Прокоф'єв сприймає форму як модульну систему, а сам виступає в ролі конструктора. Під модульною системою в даному випадку розуміється конструктивна система, яка складається з відокремлених, відносно самостійних частин багатоцільового застосування, що забезпечує можливість її оперативного оновлення.

Для збирання цілого С. Прокоф'єв використовує узагальнені і синтезовані принципи монтажу, освоєні ним з досвіду роботи з С. Ейзенштейном, і особливості монтажного поєднання сцен в епічному театрі, і по-своєму втілює їх. С. Прокоф'єв актуалізує прийом монтажу і використовує його швидше як будівельний спосіб зведення музичного твору.

С. Прокоф'єв конструює ціле, зіставляючи і монтуєчи відносно закінчені епізоди, нібито не пов'язані один з одним, в певній послідовності. Вона обумовлена драматургічною логікою цілого і специфічно музичними закономірностями. Повертаючись до цитати С. Прокоф'єва, про переробку опери «Гравець» в п'ятичастинну сюїту для великого оркестру, звернемо увагу на те, як він дивився на листки: вони лежали на підлозі, а композитор розглядав їх з висоти, сидячи на столі, як загальну панораму, так, якби він розв'язував шахову партію і його цікавив би «не випадок, а комбінація» [176, с. 797]. Тобто, перебуваючи, «над ситуацією», він сприймає її об'єктивно і неупереджено, чистою думкою. С. Прокоф'єв з епічним спокоєм і розрахунком рухає шахівницею музичного твору теми-фігури, тематичні блоки. Послідовність подій, як комбінація ходів, продумується і свідомо вибудовується, до того ж обирається найбільш зрозуміла, лаконічна та динамічна стратегія. В такому ракурсі композитор нагадує режисера театру або кіно, дії якого спрямовані на організацію показу епізодів в певному порядку, який прояснює його задум і художню ідею, а також на управління слухачьким сприйняттям.

Ця особливість дає можливість визначити драматургічний фактор, як засіб об'єктивації в методиці дослідження музичної архітектоники. У художньому мисленні С. Прокоф'єва проявляється схильність до широкого охоплення слухання і «бачення» цілісності, що демонструє прояв деяких рис епічності.

Зазначені особливості прокоф'євського мислення і підходу до процесу побудови музичного твору можна зіставити з деякими положеннями теорії епічного театру Б. Брехта, викладеними в першому розділі дисертації. У С. Прокоф'єва це бачиться і у перебільшено театральному показі матеріалу, який підкреслює умовність того, що відбувається, і в об'єктивності його викладення. Сама якість тематизму прокоф'євських творів асоціюється з яскравістю гасел, розрахованих на миттєве запам'ятовування. Явно виражений театральний ефект несуть і несподівані порушення ймовірного розвитку музичної думки. Подібно до того, як кожна сцена в п'єсах Б. Брехта є в сюжетно-композиційному плані завершеним цілим, С. Прокоф'єв підкреслює членування просторово-часового цілого музичного твору на окремі розділи-блоки. Підкреслена розчленованість виявляє конструктивну ясність і організує сприйняття. С. Прокоф'євим гіпертрофуються, перебільшуються, актуалізуються певні композиційні прийоми.

Характерним для С. Прокоф'єва є і показовий для епічного театру ефект очуження. Він проявляється в різних формах. Переосмислюються окремі параметри жанрів і стилів, сенс і функція композиційних форм і розділів. Е. Гілельс охарактеризував це явище наступним чином: «Прокоф'єву було притаманне вміння знаходити нове там, де, здавалося, все вже сказано.<...> Мислячи оригінально, Прокоф'єв підштовхує до цього і виконавця» [183, с. 454]. Використання ж С. Прокоф'євим типових композиційних схем можна розглядати як прийняття «правил гри». Будучи опорою для сприйняття, вони дають можливість також оцінити і їхнє неканонічне втілення, очужене творчою свідомістю композитора і насичене новим змістом.

У музичних творах С. Прокоф'єва трапляються характерні для епічного театру включення «голосу автора». Для цього він вводить «чужий» матеріал, не пов'язаний з основним тематизмом твору. Це може бути або лаконічний,

гострохарактерний мотив, або, навпаки, інтонаційно знеособлений матеріал, який з'являється на межах партій, розділів і режисує сприйняття форми, а також сприяє артикуляції форми.

Прокоф'євська епічна здібність до об'єктивного, масштабного інтелектуально-музичного огляду, репрезентує наявність одного з параметрів архітектонічного мислення – здатності до високого ступеня узагальнення як загально-логічного, художнього, так і власне музичного. Вона виражається у високому рівні абстрагування, вміння стиснути матеріал, визначити і виділити суттєвий, стійкий і повторюваний елемент, загальні закономірності в різноманітних явищах.

2.2.2. Класичні витoki музичного стилю С. Прокоф'єва

Парадоксальність творчої особистості С. Прокоф'єва виражалася в протиріччі двох природних якостей його обдарування: стихійної сили художнього темпераменту, високого ступеня енергетичної напруженості, радикальності фантазії та математично точного характеру мислення. Можливо, зростання композиторської техніки супроводжувалося пошуком ресурсів, здатних врівноважити зазначене протиріччя, не порушуючи природної своєрідності музичного обдарування. Ці ресурси були знайдені ним в процесі освоєння зразків класичного музичного стилю і творчо перетворені.

«Моя музика сягає своїм корінням класики», – пише С. Прокоф'єв [173, с. 52]. Класична ясність форми і визначеність функцій частин, які певною мірою навіть перебільшуються С. Прокоф'євим, є основою чіткої архітектоніки його творів. На думку В. Каратигіна, саме класичність забезпечує «стійкість, пружність, міцність всієї конструктивної роботи, яка завжди відчувається у Прокоф'єва» [183, с. 302].

Прокоф'євський діалог з класичним стилем відрізняється багатоплановістю. Окреслити сферу прокоф'євського розуміння «класичного» і виявити рушійні сили його творчого процесу можна через ознаки, виділені самим композитором.

В «Автобіографії» С. Прокоф'єв, визначаючи основні лінії, за якими рухалася його творчість, ставить на перше місце саме класичну: «Перша лінія – класична, яка бере початок ще в ранньому дитинстві, коли я чув від матері сонати Бетховена. Вона то приймає класичний вигляд (сонати, концерти), то наслідує класику XVIII століття (гавоти, «Класична симфонія», почасти Симфоніста)» [183, с. 148]. Класику композитор розуміє в широкому сенсі слова, не лише як використання класичних форм і жанрів, але і як естетичну установку, як певний тип музичного мислення.

Характеризуючи класичний ідеал К. Зенкін пише про те, що він «може переломлюватися як більш поверхнево, у зовнішніх рисах стилю (об'єктивна стриманість, ясність, порядок), так і більш глибинно – в сутнісних характеристиках художнього світу – таких, як завершеність і гармонія самодостатнього цілого, центрованого ідеально-узагальненим образом людини (вища природність раціоналізму і прозорість смислових глибин)» [85, с. 60]. Близькість естетичних ідеалів класицизму і прокоф'євського складу мислення підкреслена в наступному зауваженні С. Прокоф'єва: «Черепнін вважає, що я за моїми музичними поглядами не декадент, а “класик”: люблю визначеність тем, ясність викладу та заокругленість форми. Це вірно» [175, с. 188].

Існує й інше висловлювання С. Прокоф'єва, що характеризує класичне з погляду новаторства: «Вочевидь, саме час пояснити вам, що я маю на увазі під словом “класичний”. Класичний композитор – це божевільний, який пише речі, незрозумілі для свого покоління. Йому вдалося відкрити певну логіку, ще невідому іншим, і тому ці інші не можуть слідувати за ним» [173, с. 61].

На думку К. Зенкіна С. Прокоф'єв знайшов цю логіку, зумівши «по-новому відчувати саму основу музичної матерії» і по-новому розкрити її властивості [85, с. 58]. Дослідник пояснює це наступним чином: «Прокоф'єв бачить в матеріалі ті властивості, які оформилися в умовах класичної системи музичної мови: чіткій субординації устою і неустою та ритмічній акцентній періодичності. Іншими словами, не конкретні стильові моделі, а сам логос класичної системи мови відтворюється Прокоф'євим зі сторони “безкінечних можливостей” і свободи

XX століття (і майже несвідомо використовується як модель)» [85, с. 58]. Тобто, С. Прокоф'єв творчо перетворює «класичне», спочатку максимально узагальнюючи, оголюючи і спрощуючи його принципи до рівня абстрактної, логічно-універсальної конструкції, яка втілюється потім в конкретному музичному просторі та часі. У такому розумінні яскраво виражений архітектонічний підхід до творчого процесу композитора, який на більш високому рівні узагальнення розуміється як створення власного стилю.

Базові принципи «класичного» були сформульовані Е. Куртом у фундаментальному дослідженні «Основы линейного контрапункта». Виділяючи в музиці три типи енергії (кінетичну, ритмічну і потенційну), дослідник стверджує, що у віденських класиків превалує ритмічна енергія і пов'язана з нею розчленованість. Малося на увазі ритмічне відчуття, засноване на почутті кроку. Крок несе в собі простоту і доступність симетричних структур, а також відчутність маси, вагомості, важкості, матеріальності через рівномірне ритмічне акцентування. У зміні важких і легких ударів конкретизується відчуття руху людського тіла. Куртівське розуміння ритму є підкреслено «архітектонічним», воно йде від відчуття цілого: «ритм – це не нанизування окремих ритмічних вражень, а початковий єдиний рух, з якого виділяються часткові окремі враження» [108, с. 67].

У творчості С. Прокоф'єва яскраво проявляються всі перераховані вище особливості. Вони реалізуються в потужній організуючій ролі ритму на всіх масштабно-синтаксичних рівнях композиції, в квадратності, періодичності, симетричності формоутворення, в підкресленні контрастів, в матеріальній відчутності тем, у пластичній актуалізації руху. Класична простота і доступність досягаються також шляхом загального спрощення мелодичних, гармонічних і ритмічних елементів письма. На думку В. Каратигіна: «Спрощення це часто доводилося ним до того, що п'єса, перш за все справляла враження якоїсь схеми, якогось <...> залізобетонного, міцного, але суворого і незграбного скелета» [183, с. 312]. Звідси у В. Каратигіна випливають і численні асоціації музики С. Прокоф'єва з «конструктивізмом», який охарактеризований критиком з

будівельно-архітектурної точки зору: «не лише в сфері ритму, але і в сфері мелодико-гармонічній можливі близькі подібності до конструктивних завдань площинних і просторових мистецтв. Але тут вони досягаються шляхом взаємного поєднання, підпорядкування і боротьби елементарних звукових поєднань на фоні часу» [183, с. 313]. А. Демченко і Л. Саввіна бачать прояв енергетичного потенціалу ритму в урбаністичних образах, які пов'язують з конструктивізмом. У цьому сенсі ритм «піднімається в ранг першорядних складових стилю і активно впливає на побудову музичної конструкції» [74, с. 328].

Класичне проявляється у використанні С. Прокоф'євим як проміжних моделей класично чітких і простих, стабілізованих композиційних форм. Обґрунтовуючи повернення до простоти вимогою часу, композитор визначає «точний курс розвитку подальшої музики»: «Тут є й інша сторона питання – повернення до класичних форм, що особисто для мене є дуже важливим. <...> ... я звертаюся до вже викристалізованих форм. Наприклад, я не знаю форми кращої, гнучкішої та досконалішої, ніж сонатна, яка містить в собі все необхідне для цілей, які я перед собою ставлю» [173, с. 88]. Не випадково він спирається на моделі віденських класиків.

Причини прокоф'євського вибору прояснюються у висловлюванні В. Цуккермана: «Перша вершина в здійсненні принципу роз'яснення форм була досягнута творчістю віденських класиків. У загальноестетичному сенсі це відповідало ясності мислення і сприйняття світу, елементам здорового, такого, що не переходить природних меж раціоналізму в їхній творчості. У більш тісному і спеціальному сенсі тенденції ці були пов'язані з високим ступенем деталізації і функціональної диференціації в формі. Самі теми – залежно від призначеного їм місця – отримали відбиток початкових або продовжуючих, контрастуючих, заключних» [246, с. 14].

Досліджуючи особливості сонатної форми у творчості С. Прокоф'єва, Н. Горюхіна пише про її близькість до трактування форми віденськими класиками, сенс якої визначається нею як «рівність і гармонійна єдність категорій структури та тематизму» [61, с. 264]. Вона вважає, що на формі-структурі С. Прокоф'єва

«спочиває логічний кістяк ідейного задуму, – конкретний, що востає в сенс і стиль даного твору» [61, с. 269]. Таким чином, дослідниця підкреслює індивідуалізацію рішень, при загальному ставленні композитора до форми «як вираження логічного процесу мислення» [61, с. 279]. Важливе і спостереження Н. Горюхіної, яке стосується резонансного посилення всіх елементів тематизму елементами структури [61, с. 280]. Наприклад, сила кульмінаційних утверджень часто поєднується з проведенням основного тематичного матеріалу.

Загалом зазначені класичні принципи роз'яснення форми, рівність і гармонічна єдність структури і тематизму, їхнє взаємне резонансне посилення також сприяють артикуляції форми у творчості С. Прокоф'єва. Н. Горюхіна доводить тезу про гармонійність, рівновагу в пропорціях і «архітектонічну класичність прокоф'євських форм» [61, с. 273] шляхом обчислення тактових співвідношень великих розділів у всіх фортепіанних сонатах, зведених і наочно поданих у вигляді таблиці. Чітка конструктивність підкреслюється навмисною квадратністю структур, завершеністю цілого та частин, маркуванням меж розділів і їхньої контрастності, періодичністю чергування.

Вищевикладені положення характеризують класичні фактори, які додають творам С. Прокоф'єва стабільності. К. Ручьєвська пропонує інший погляд. В її наукових працях композиторський стиль С. Прокоф'єва постає явищем, суть якого вона виражає за допомогою опозицій. Дослідниця підкреслює внутрішню динаміку стилю С. Прокоф'єва, яка «визначається строгістю, близькістю до сформованих нормативів – з одного боку, і максимальної свободи – з іншої» [193, с. 91]. Подібна стратегія реалізується у порівнянні загальних принципів стилю С. Прокоф'єва і віденського класицизму. К. Ручьєвська вказує на те, що «класичний стиль характеризується загостренням протиріч між доцентровими та відцентровими тенденціями у всіх елементах музичної форми» [193, с. 92]. В ритмі С. Прокоф'єва проявляється обидві тенденції: доцентрова втілюється у «явному зміцненні регулярної акцентності і сильної долі» [193, с. 94]; відцентрова реалізується у його різноманітності. Особлива увага приділяється «спрямовуючій» ролі ритму у логічній організації всіх складових музичного твору. В масштабі форми

доцентровість втілюється у спирання на типові форми-схеми, які забезпечують стійкість, міцність, комунікацію, а відцентровість – у яскравості тем, їх автономності, фрагментарності, контрастності розділів. Оскільки кожен з означених напрямів свідомо гіперболізується композитором, то посилюється напруга у їх співвідношенні: «Єдність і протиріччя контрастна і зв'язку як фактор стилю, різноспрямованість двох тенденцій форми, тяги і контрфорси розчленованої форми роблять саму її розчленованість динамічною, яка активно і чітко сприймається» [193, с. 100]

Класичний принцип централізованої єдності проявляється у С. Прокоф'єва і в поступовому наростанні тяжіння до «відновлення ролі класичної тональності» в процесі стильової еволюції композитора, відзначеному М. Арановським [12, с. 319]. При цьому, на думку дослідника, «сама опора на ясну тональність відкривала композитору нові можливості, наприклад, *гри* з далекими тональностями, красу вводнотоновості» [12, с. 331]. К. Ручьєвська вважає, що непорушна роль тоніки, тональності, функціональність гармонії, сприяють охопленню цілісної форми у більшості творів композитора [193, с. 92–93].

Творчість С. Прокоф'єва є яскравою ілюстрацією одного з основних положень загальної теорії архітектонічності про відповідність типу конструкції до властивостей матеріалу, з якого вона зроблена. В. Каратигін відзначав у С. Прокоф'єва «мистецтво органічно поєднувати класичну строгість та стрункність форми і фактури зі змістом, які вищою мірою відповідали сучасному звукоспогляданню» [183, с. 302]. Критик охарактеризував це звукоспоглядання як видиму і відчутну матеріальність музичної тканини, давши цьому явищу назву – «художній матеріалізм» [183, с. 307]. Завдяки такій якості матеріалу образи постають немовби в речовій щільності, «складаються з тіла й кістяка, виявляють найактивнішу вольову напругу» [183, с. 311].

Висунута вище теза про те, що класико-ритмічна основа музичного мислення С. Прокоф'єва обумовила матеріальну відчутність тем і пластичну актуалізацію руху, дає підставу вважати, що у властивостях музичної тканини С. Прокоф'єва втілилася характерність його тактильних відчуттів інструменту, в

даному випадку фортепіано. Це пояснюється тим, що композитор у процесі створення музичного твору є одночасно і його виконавцем.

Так, М. Мендельсон-Прокоф'єва зафіксувала звичку С. Прокоф'єва, яка ілюструє цю тезу: «Він ніби відключався від навколишнього, а пальці рук його, <...> часто рухалися неначе німою клавіатурою» [183, с. 372]. С. Ейзенштейн також звернув увагу на цю особливість, і підкреслив її значення як особливого творчого механізму створення ритмічного ходу сцени: «Зала темна. Але не настільки, щоб у відблисках екрану не вловити його рук на ручках крісла – цих величезних, сильних прокоф'євських рук, які сталевими пальцями охоплюють клавіші, коли з усім стихійним сказом свого темпераменту він кидає їх на клавіатуру, що стогне під їхньою несамовитістю ... Екраном біжить картина. А ручкою крісла, нервово здригаючись, немов приймач телеграфу Морзе, рухаються нещадно чіткі, довгі пальці Прокоф'єва. <...> У вистукуванні пальців він вловлює закон побудови, за яким на екрані в монтажі схрещені між собою тривалості й темпи окремих шматків, і те й інше, разом узятє, сплетене з вчинками та інтонацією дійових осіб» [183, с. 486].

Ці спостереження підтверджують думку про те, що в матеріалі природно проростає специфічність виконавських відчуттів С. Прокоф'єва. Його музична тканина також «матеріальна», як і трактування звукового образу фортепіано, орієнтоване на ударні властивості інструменту. С. Прокоф'єву-виконавцю були притаманні м'язові відчуття прямого удару, опорність дотику при перенесенні центру ваги, чітко розчленована артикуляція. У його грі такі якості музичного матеріалу, як «оголення метро-ритмічної структури, певна “прямолінійність” і простота ритмічних відносин» [139, с. 180] підкреслювалися виконавськими засобами. Усе це сприяло збільшенню важливості ритму і активізації його організуючої функції.

Особлива роль фортепіано в творчому процесі С. Прокоф'єва, підтверджується словами Д. Кабалевського про те, що «всі свої симфонічні твори, включно з операми і балетами, Прокоф'єв, дійсно, створював попередньо у вигляді фортепіанного ескізу» [183, с. 418]. Той фактор, що клавір візуально

компактніший за партитуру, важливий з точки зору графічного зображення тексту музичного твору, оскільки сприяє більшій цілісності його уявлення і архітектонічній репрезентативності.

Усі наведені вище докази дають можливість визначити класико-ритмічну основу як базову для музичного мислення С. Прокоф'єва. З дитинства твори віденських класиків склали значну частину тезауруса композитора, і виявлені якості його музичної архітектоніки є втіленням основних принципів даного стилю.

Висловимо припущення, що віденський класицизм відчувався С. Прокоф'євим як певна стильова модель вищого порядку. Класично гармонійним є поєднання образно-естетичного та конструктивного аспектів у відчутті С. Прокоф'євим художнього цілого.

Висновки до другого розділу

Розділ присвячений дослідженню індивідуального стилю композитора в аспекті його творчих механізмів. Використовується поняття «стиль музичної творчості» В. Москаленка, в якому акцентується увага на психологічній складовій творчого процесу музиканта, а також на ролі у цьому процесі системи музично-мовленнєвих ресурсів. Індивідуально-психологічна складова є рушійною силою творчого процесу і в цілому визначає образ стилю, складається з унікальної комбінації вроджених властивостей і якостей, які розвиваються.

Особистість композитора розглядається як унікальне неповторна цілісність. Яскрава самобутність обдарування композитора втілилася в цілеспрямованому новаторстві, в інтенсивній роботі над власним ні на кого не схожим стилем. Серед провідних особливостей його особистості дослідники визначають велику силу енергетики, здорову і чудово організовану психіку та потужний творчий інтелект. У викладенні думок переважала чіткість, лаконізм і закінченість. Характер суджень та манера викладення демонструвала об'єктивність, поєднану з яскраво театральним артистизмом.

Провідними якостями розумової діяльності С. Прокоф'єва можна вважати ясність, впорядкованість, логічність, структурованість, системність. На цьому базується його точність у відчутті часу. Зокрема, це втілюється у феноменальній ритмічній організації музики композитора. С. Прокоф'єв мав схильність до вимірювань, обчислень і статистики, цікавився інженерними і технічними питаннями. Варто особливо відзначити прокоф'євську любов до винахідництва та експериментування. Це відбилося на методі написання музики, який полягав у «винаході» нового музичного твору з унікальною художньою ідеєю і «своєю власною технікою».

«Архітектонічна завершеність» була творчою установкою композитора. Він йшов від цілого і був налаштований на конструктивну ясність і презентативність, пропорційність і функціональність цілого і частин. Творчий процес С. Прокоф'єва ілюструє взаємодію архітектоніки та темпоритму як прояв взаємодоповнюючих феноменів простору та часу. Показовим є розроблений ним метод написання музики до кінофільмів. Він складався з восьми етапів, передбачав використання метронома і секундоміра. Залежно від ухваленого темпу музики у визначеному фрагменті, хронометраж переводився в кількість тактів, розставлялися динамічні та психологічні акценти. Точне відчуття композитором темпу було невіддільним від загального часу звучання, характеру руху і подієвої насиченості. Чіпка часова пам'ять дозволяли в уяві зіставляти елементи між собою. Епізод замислювався як складова частина, що несе в собі вже на початковому етапі певну композиційно-драматургічну «вагу» елементу, «розмір» і значення в рамках цілого.

В інструментальних творах, не регламентованих відеорядом або сценарієм, архітектонічна складова уявлення цілого є частиною задуму у первинній формі. Спочатку ним схоплювалося головне, музична суть, приходило розуміння духу твору, народжувався цілісний узагальнений образ. Потім з'являлося відчуття ритму і контури тем. Згодом виникало цілісне уявлення твору у вигляді загального плану, з урахуванням наростань та спадів динаміки. Перший етап творення завершувався оформленням вже структурованого цілого, важливою частиною

якого був саме архітектонічний проєкт музичного твору. Головний задум був зафіксований загальним «скелетом».

У С. Прокоф'єва особливості тематизму твору і його архітектонічний образ є взаємовизначеними. Процес «матеріалізації» музичного твору відбувається неначе у двох вимірах. Перший з них стосується саме архітектонічного відчуття, здатності утримувати в пам'яті чітке уявлення цілого. До другого належить створення музичного матеріалу і відбір тем, які можна було б скомбінувати, скомпонувати в гармонійне пропорційне ціле, пошук їх драматургічно виправданого розташування в музичному просторі твору. Висловлювання композитора свідчать про уявлення ним тематизму як живої рухливої плинної інтонації. Загалом тематизм С. Прокоф'єва відрізняється лаконізмом, концентрованістю, презентативністю, запам'ятовуваністю. Він має багатовимірний потенціал, що надає змогу «екстериторіальності матеріалів» (визначення М. Арановського). Твори С. Прокоф'єва демонструють найвищий рівень комбінаторного мислення у вирішенні творчих завдань.

Досягнення С. Прокоф'євим архітектонічної досконалості твору, вочевидь, супроводжувалося дією свідомих та несвідомих творчих механізмів. До інтуїтивних і важко доказових можна віднести відчуття цілого, часової та драматургічної пропорційності частин, художньої вмотивованості та переконливості. До свідомо використаних належить своєрідний інженерно-конструктивний підхід С. Прокоф'єва до побудови музичного твору. Серед провідних композиційних засобів підкреслимо квадратність, періодичність, тематичні арки, обрамлення. Артикуляції форми сприяє принцип складання форм з контрастних, відносно замкнених розділів та частин, підкреслення стикувальних швів, монтажний принцип будови. Контраст виявляється та підкреслюється як у близькому співставленні, так і на значній відстані. Це надає можливість «відчувати» співвідношення глибинних смислових начал у музичному творі, розкриває фази руху провідної ідеї.

С. Прокоф'єв конструює ціле, перебуваючи «над ситуацією», сприймає її об'єктивно і неупереджено, немовби розв'язує шахову партію. Спостерігається

схильність до широкого охоплення процесу, «бачення» цілісності, що є проявом рис епічності. Подекуди відбувається включення «голосу автора», що також режисує сприйняття цілого

Відмічено протиріччя високої енергетики, стихійної сили художнього темпераменту С. Прокоф'єва та математично точного характеру його мислення. Засоби їх поєднання композитор знаходить у класичному музичному стилі. З дитинства твори віденських класиків склали значну частину тезауруса композитора. Він розуміє їх і як естетичну установку, і як певний тип музичного мислення. С. Прокоф'єв начебто наново відкриває і втілює логос класичної системи музичної мови. Це прояснюється у співставленні з базовими принципами «класичного», які, за Е. Куртом, наголошують на превалюванні ритмічної енергії, відчутті кроку, ваги та уявленні ритму, як розчленованості початково єдиного руху. Потужна організуюча роль ритму відчувається у С. Прокоф'єва на всіх масштабно-синтаксичних рівнях композиції. С. Прокоф'єв спирається на композиційні моделі віденських класиків, у яких реалізується принцип роз'яснення форм, пов'язаний з високим ступенем деталізації і функціональної диференціації. На цьому принципі базується і прокоф'євська форма-структура, яка фіксує логічний кістяк задуму. У цьому руслі знаходиться відмічене Н. Горюхіною резонансне посилення всіх елементів тематизму елементами структури та маркування цезур між розділами.

Класико-ритмічна основа зумовила матеріальну відчутність тем і пластичну актуалізацію руху. Зважаючи на поєднання у творчій особистості Прокоф'єва-композитора і Прокоф'єва-виконавця, вважаємо, що в якостях музичного матеріалу відображено характер його виконавських тактильно-фортепіанних відчуттів: прямий удар, опорність і вагомість дотику, чітко розчленована артикуляція. Усі оркестрові твори С. Прокоф'єв попередньо створював у вигляді фортепіанного клавіру, який, завдяки компактності, сприяв цілісності уявлення й архітектонічній репрезентативності.

РОЗДІЛ 3

АРХІТЕКТОНІКА ТВОРІВ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА

Архітектонічна складова для композиторської творчості С. Прокоф'єва є опорним чинником музичного мислення. Обґрунтування, дані в другому розділі даного дослідження, дозволяють вважати її базисною якістю, іманентно властивою композиторському стилю С. Прокоф'єва.

У С. Прокоф'єва архітектоніка «працює» на всіх етапах створення музичного твору і його подальшого автономного існування. Випереджаючу функцію виконує архітектонічна установка творчості та архітектоніка як частина задуму конкретного музичного твору. Втілююча функція архітектоніки виражається в незримій присутності інтелектуально сформованого орієнтиру – «скелета», який спрямовує, коригує творчі сили і потік фантазії в процесі матеріалізації музичного твору. Резюмуюча функція надана в тексті «твору композитора», і в озвученому «творі виконавця» [145, с. 31] як чітко структурована інтонаційно-конструктивна цілісність.

Архітектоніка як психологічний феномен, який забезпечував рух композиторської думки, може використовуватися як спосіб пізнання творчого потенціалу вже створеного музичного твору. У цьому плані, відповідно до методики дослідження музичної архітектоніки, викладеної в першому розділі, можна виділити декілька напрямів: формування уявлення інтерпретатора про архітектонічну модель «твору композитора», розширення його смислового поля шляхом її розкриття в «творах виконавців».

Відповідно до завдань, поставлених в дисертації, третій розділ покликаний продемонструвати можливості архітектонічного підходу в аналізі певних параметрів композиторського стилю С. Прокоф'єва на конкретному музичному матеріалі. Для прикладу зупинимося на декількох музичних творах і їхніх виконавських версіях.

3.1. Архітектоніка Першого концерту для фортепіано з оркестром С. Прокоф'єва та її втілення у двох виконавських версіях твору

Сам композитор вважав цей твір «...першим більш-менш зрілим твором, оскільки в ньому є задум і виконання. Задум, по-перше, в деяких прийомах поєднання фортепіано з оркестром, по-друге, у формі: сонатне Allegro зі вступом, повторюваним після експозиції і в кінці; з невеликим Andante, вкрапленим перед розробкою; з розробкою у вигляді скерцо і початком репризи у вигляді каденції» [173, с. 11].

Композитор відтворює хід своєї думки, докладно «тематично аналізує» Концерт і певною мірою прояснює техніку композиції. Він характеризує теми як «головні діючі особи», з яких побудовано форму цілого. Додатково роз'яснює особливі деталі тонального плану, інструментовки, внутрішньої структури і драматургії. Кожен тематичний блок пронумеровано, а мотиви, які складають теми позначені певною літерою. За допомогою цих знаків ретельно описується розвиток музичних подій. Усе це нагадує запис партії в шахи.

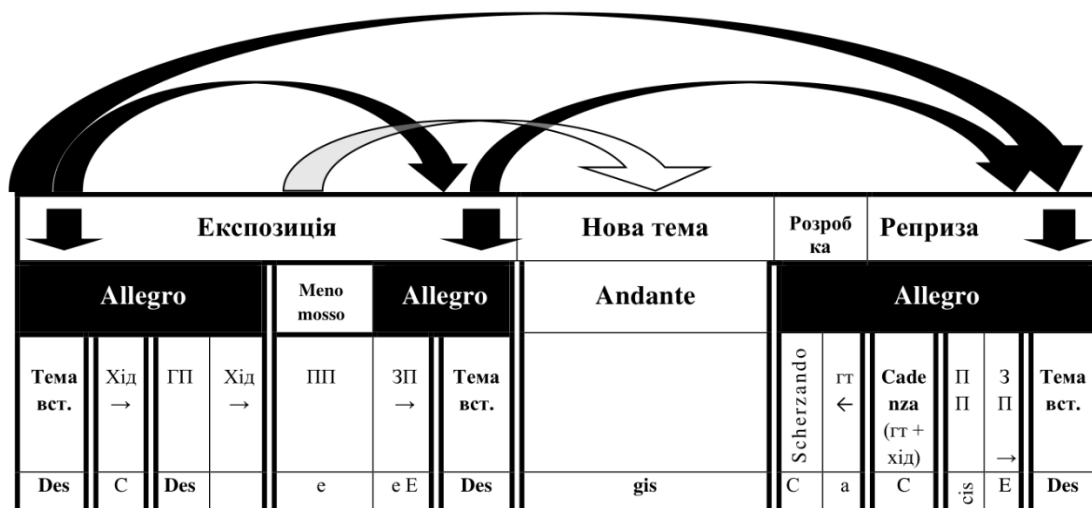
С. Прокоф'єв підкреслює роль у Концерті віденсько-класичних моделей формотворення, виділяє сонатну форма як загальну канву, порівнює проведення матеріалу вступу наприкінці експозиції з «Патетичною» сонатою» Л. Бетховена, а композиційну роль епізоду *Andante* трактує як наближення до «четвертої, п'ятої» форм рондо.

У підсумку Перший фортепіанний концерт С. Прокоф'єва постає одночастинною композицією мішаного типу, яка містить ознаки сонатної, складної тричастинної, контрастно-складової і рондальної форм. Вкраплене *Andante* і наступне *Allegro scherzando* надають Концерту ознак внутрішньої циклічності. Концерт чітко розділений на контрастні блоки за тематичним, тональним, темпоритмічним, динамічним, фактурним контрастами. У нотному тексті твору це має графічне вираження: подвійні риси, фермати, паузи, G.P.

Наводимо головні конструктивні особливості Концерту у вигляді схеми. Основні темпові співвідношення виділені кольором.

Таблиця 3.1

**Головні конструктивні особливості Першого фортепіанного концерту
С. Прокоф'єва**



Вертикальні стрілки на схемі підкреслюють конструктивні опори інтонаційного руху, якими є три проведення теми вступу. Композитор сам визначив архітектонічну функцію цієї теми у творі: «...Триразове повторення цього масивного епізоду являє собою ніби трьох китів, на яких тримається Концерт» [173, с. 10]. Ця яскрава, пізнавана тема стає своєрідною емблемою твору. Які її ознаки сприяють відчуттю її як опори? – насамперед, вага і стійкість тоніки *ре-бемоль мажору*.

Концерт відкривається трьома потужними оркестровими акордами на тонічному тризвуку. Тонічна гармонія панує протягом усього вступу, а тимчасові відхилення у сферу субдомінанти (секстакорд VI ступеня) та інші тональності лише підкреслюють її повернення. Стверджувальності теми сприяє тотальна повторність. Тема побудована майже на одному мотиві, який вривається в пам'ять методичними багаторазовими повторами і секвенціями у висхідному і низхідному русі. Ефект посилюється *crescendo* на підйомі та *diminuendo* на спуску (< >).

Четвертні тривалості з додаванням пунктирного ритму у розмірі 2/2 тримають рух ніби арматурна конструкція. Тема-мелодія, яку скандує рояль, посилена дублюванням перших скрипок, гобоїв і флейт. Ще більший фонічний

вплив на слухача мають великі тривалості у низьких тембрів оркестру (віолончелі, контрабаси, фаготи, контрафагот, валторни, тромбони, туба), яким доручено тримати звуки тонічного тризвуку, бути гармонічною основою партитури. Усі ці якості тематизму є ознаками завершального типу викладу. Тому «лобовий», за Е. Денисовим, виклад цієї теми звучить не тільки як презентація-проголошення, а і як висновок [75, с. 10].

Подібна біфункціональність значно посилює здатність теми бути засобом «артикуляції форми». Зауважимо, що виклад музичного матеріалу на якісно новому рівні узагальнення відповідає сутності феномена архітекtonіки.

Тема, яка розглядається, викладена в розгорнутій формі, що завершується подвійною рисою і ферматою. Такі засоби сприяють рельєфності форми і зовнішній виразності архітекtonіки. У перших трьох восьмитактових побудовах лідером туттійного викладення є соліст, в останніх двох грає тільки оркестр. У подальшому, завдяки зворотній послідовності (соліст – оркестр) це нагадує інверсію подвійної експозиції класичного концерту. Але ця експозиція відрізняється експонуванням тільки однієї теми.

У Концерті перша частина теми вступу повертається наприкінці експозиції сонатної форми, а друга – у завершенні Концерту. Тема вступу завжди звучить в *ре-бемоль мажорі*, головній тональності Концерту, вона ніби відновлює свою цілісність, скріплює Концерт в трьох найважливіших пунктах музичного твору.

Завдяки ритму її розташування вибудовуємо в уяві симультанно-просторовий арково-обрамляючий образ цілого. У схемі арковий взаємозв'язок опорних і неопорних частин музичної побудови показують горизонтальні стрілки, показано збільшення композиційної ваги теми вступу, надання їй значення архітекtonічної опори, яка скріплює ціле.

Водночас виникає розбіжність з усталеною, за класичними канонами, композиційною функцією «вступного» розділу. Адже, за планом С. Прокоф'єва, головною партією сонатної форми є тема, викладена за вступом, а вона, у зв'язці з темою вступу, «виглядає» тепер, скоріше, як побічна.

Тенденцію до оновлення композиційних функцій підтверджує каденція, вона не є «вставним фрагментом» чи імпровізацією, а побудована на матеріалі ходу з головної партії і є новим етапом у перевикладі матеріалу головної партії.

Головна ідея форми – архітектурну симетрію контрастної тричастинності, яка чітко простежується завдяки темповому (*Allegro – Andante – Allegro*) й образно-драматургічному (дієвість-лірика-дієвість) контрастам. У симультанному уявленні художнього цілого *Andante* грає роль ліричного центру. Визначаючи його функцію в композиції Концерту, С. Прокоф'єв спирається на класичні зразки: «Далі в моєму Концерті мала б іти розробка, але у мене викладається абсолютно нова тема, подібно до рондо четвертої і п'ятої форми. Ця тема представляє абсолютно завершене, ніби вкраплене сюди *Andante*» [дн, с. 175]. *Andante* звучить майже третину від загального часу тривалості твору. Виникає можливість зіставити його з одночастинними концертами романтиків, які мають ознаки внутрішньої циклічності. Але стислість викладу, стрункість форми *Andante*, швидкоплинність наступного *Allegro scherzando* свідчать про орієнтацію композитора на віденсько-класичні моделі формотворення. Ідея внутрішньої циклічності постає в Концерті в «антиромантичному» вигляді.

Важливим засобом досягнення внутрішньої цілісності в Концерті є зазначений принцип аркових перекриттів. Окрім цього, С. Прокоф'єв скріплює ціле багаторівневою системою арок. Саме так сприймаються зони «відключення» активності в Концерті. Йдеться про *Meno mosso* побічної партії експозиції й *Andante*. Цьому також сприяє система чітко визначених кульмінацій, до яких, крім трьох проведень теми вступу, можна віднести кульмінацію головної партії в експозиції, кульмінацію в *Andante* та каденцію соліста. Таким чином, і тема вступу, і *Andante*, вказані С. Прокоф'євим як вставки, є головними факторами втілення загального архітектонічного плану Концерту.

Розумінню архітектоніки сприяє порівняння версій виконавського прочитання твору. Розглянемо два виконання Першого фортепіанного концерту

С. Прокоф'єва: С. Ріхтер – К. Кондрашин (Moscow Youth Symphony Orchestra – 1952 рік)¹ та М. Аргеріх – М. Ростропович (New York Philharmonic – 2005 рік)².

Виконання С. Ріхтера – К. Кондрашина стримане, об'єктивне. Тут архітектоніка об'єктивується засобами епічного. С. Ріхтер демонструє провідну роль соліста в Концерті. Його музична думка, викладена лаконічно, в «діловому» стилі, відкидаючи зайве, перебуває ніби «над твором». Відчувається вольова організація музичного часу і акцент на конструктивній стороні твору.

Тема вступу – як теза – звучить чітко і ствердно. С. Ріхтер підкреслює токатність, графічну аскетичність динаміки й колористики. У більшості активних розділів відчутна опора на ходу як жанрову опору, яка організує рух навіть в неактивному розділі твору – в кульмінації *Andante*. Опора на токатну визначеність і на ритмічну енергію кроку прояснює класичну основу прокоф'євського стилю.

Темпо-ритмічна організація у цій виконавській версії відповідає одній з ознак стилю С. Прокоф'єва – тяжінню до стислості музичного часу (час звучання твору 14 хвилин).

Художній монолітності сприяють об'єднуючий дієвий рух і мінімальні агогічні відхилення. Тематичні блоки не мають заокруглених завершень, вони поєднуються методом стикування. Між основним активним матеріалом і *Meno mosso* побічної партії є лише неглибокий темповий і образно-драматургічний контраст. Головний же контраст відбувається при вступі *Andante*.

Симультанне відчуття побудови твору-цілого в такому виконанні загалом відповідає пропонованій вище графічній архітектонічній моделі. Способом чіткого відокремлення «вставних» розділів цезурами (перед *Andante* та перед *Allegro scherzando*) виявляється значний контраст. Кожна з умовних трьох частин твору демонструє внутрішню цілісність. Твір у цьому виконанні постає як одночастинна композиція класичного типу, в якій виявлена контрастна тричастинність.

¹ Prokofiev – Piano concerto n°1 – Richter / Kondrashin
<https://www.youtube.com/watch?v=T0BImyrPwl0> (дата звернення: 07.09.2019)

² Prokofiev Piano Concerto No.1 – With Score – Martha Argerich
https://www.youtube.com/watch?v=ST8QZQ76c_M (дата звернення: 07.09.2019)

Виконання М. Аргеріх – М. Ростроповича підкреслено емоційне, фантазійне, сповнене колористичного звучання. В цьому виконанні розкривається романтичний потенціал твору. Солоїст і оркестр, демонструючи рівноправність, розгортають перед слухачем масштабну симфонічну поему, подібну до багатосюжетного кінематографічного полотна.

Тема вступу набуває ліро-епічного характеру і викладається оркестром в наспівному характері, що підкреслюється дзвоновістю звучання рояля. У кожному пасажі М. Аргеріх підкреслює його мелодичну експресію. В активній, дієвій музиці відчувається скерцозність, сповнена блискучої непередбачуваної грайливості. Імпровізаційність викладу підносить значення миттєвості, відчуття внутрішньої свободи.

Темпо-ритмічна організація у цій виконавській версії свідчить про схильність до розгорненості музичного часу (час звучання твору – 15 хвилин 22 секунди). Переважає розповідне відчуття музичного темпоритму.

У цьому виконанні експозиція і реприза Концерту позбавлені внутрішньої монолітності. Виконавці наголошують на різноманітності і мінливості образів, демонструють значну амплітуду темповий коливань між тематичними блоками. *Allegro* звучить швидше, ніж у версії С. Ріхтера – К. Кондрашина, але між *Allegro* й *Meno mosso* побічної партії виникає глибокий контраст. У загальному плані зростає відчуття автономності розділу побічної партії. Зв'язки між тематичними блоками набувають сюжетно-театрального значення.

У результаті вибудовується одночастинна композиція романтичного типу з чітко виявленою ідеєю циклічності. Водночас зростає й художнє значення кожної великої музичної події. *Andante* набуває значення повільної частини й ліричного центру всього циклу. Каденція ніби спадає на слухача, вона звучить на межі емоційного напруження, як генеральна кульмінація. Останнє проведення теми вступу поступово уповільнюється, набуває величі, відчуття підсумку. Реприза сприймається як фінал циклу.

Розглянуті виконавські версії демонструють відмінність між архітектонічними задумами, які умовно можна визначити як класичний і

романтичний. Перш за все, це пояснюється різними виконавськими стилями: об'єктивним – у С. Ріхтера і експресивним – у М. Аргеріх. Проте відмінність між ними не порушують струнності архітектоніки твору С. Прокоф'єва.

У підсумку можна сказати, що висловлювання С. Прокоф'єва щодо Першого концерту для фортепіано з оркестром свідчать про опору на певні віденсько-класичні композиційні моделі. Композитор чітко визначає головні конструктивні особливості твору. Запропонована його графічна модель дає змогу візуалізувати його загальний архітектонічний рельєф і виявити провідний конструктивний принцип, зв'язок і просторове розташування опорних тем. Зіставлення архітектонічних і композиційних функцій тем і розділів розкриває відмінність між ними. Частково це дає змогу відновити думку композитора і виявити переосмислення класичних композиційних форм в композиційно-драматургічному контексті одночастинного Концерту.

Розглянуті виконавські версії Першого концерту для фортепіано з оркестром, умовно позначені як класична й романтична, реалізують потенціал твору С. Прокоф'єва з різних боків. Вони також свідчать, що архітектоніка може бути показником особливостей не лише композиторського, а й виконавського стилю.

3.2. Архітектоніка Сонати для віолончелі і фортепіано С. Прокоф'єва та її втілення у двох виконавських версіях твору

Соната для віолончелі і фортепіано ор.119 – останній камерно-інструментальний твір композитора і єдиний камерно-ансамблевий зразок пізнього періоду творчості композитора. Вона була складена в 1949 році, однак її задум виник раніше – в 1946 році. Поштовхом до завершення твору стало знайомство композитора з М. Ростроповичем.

Наближаючись до «камерної строгості», Соната, на думку С. Хентової постала «твором, повним мелодійної краси, що сполучає епос і лірику» [238, с. 56]. Можливо, на естетико-стильовий вигляд Сонати вплинуло особливе відчуття

С. Прокоф'євим характеру віолончельного тембру – його глибини й внутрішньої сили, емоційної насиченості, здатності до значного узагальнення і, водночас до передачі найтонших нюансів.

Соната для віолончелі й фортепіано Прокоф'єва складається з трьох частин. Перша частина (*Andante grave, до мажор*) лірико-епічного характеру. Вона написана в сонатній формі, з розвиненою кодою, значення якої зростає до самостійного (четвертого) розділу. Кожний великий розділ відокремлений у нотному тексті подвійною рисою, супроводжується зміною жанрової опори, ладу і темпу.

Друга частина (*Moderato, фа мажор*) – скерцоподібне за характером інтермецо із ліричною серединою. Її написано в складній тричастинній формі. Три її розділи, подібно до Першої частини, відокремлені один від одного подвійною рисою й зіставлені в жанровому, ладовому, темповому планах.

Фінал (*Allegro ma non troppo, до мажор*) піднесено-святкового характеру. Він являє собою рондо-сонатою з епізодом замість розробки і масштабною кодою. Ціле складається з чотирьох розділів, включаючи коду. Відсутність і цій частині розділових подвійних рисок, обумовлена відчуттям наскрізного розвитку і високим темпом зміни подій. В загальному плані музично-інтонаційних рух частини спрямований до коди, яка є ремінісценцією головної партії Першої частини і кульмінацією всього циклу.

У підсумку Сонату для віолончелі і фортепіано можна уявити як тричастинний цикл, який містить одинадцять розділів (4 +3 +4).

Провідним конструктивним принципом Сонати є чергування повільних і швидких темпів, а також зіставлення вокально-мовленнєвого і моторно-пластичного типів музичного висловлювання у різних сполученнях. За аналогією з архітектурним ансамблем уявимо циклічне ціле у вигляді системи, що складається з об'ємів (частин) і ділянок «простору» між ними (цезури):

Таблиця 3.2

**«Архітектурний ансамбль» циклу
в Сонаті для віолончелі і фортепіано С. Прокоф'єва**

1 частина				2 частина			3 частина			
Експозиція	Розробка	Реприза	Кода	Експозиція	Середній розділ	Реприза	Експозиція	Епізод	Реприза	Кода

Жодна з трьох частин Сонати С. Прокоф'єва не є самодостатньою. Так, у Першій частині, відсутня головна кульмінація. Її функцію перенесено до коди Фіналу. Динамічний підйом у другому розділі розробки Першої частини й у коді залишаються ніби недоговореними, що сприяє відкритості формально замкнутої частини. У Другій частині коротка й швидкоплинна реприза складної тричастинної форми (що не врівноважує перший розділ) “зникає у просторі” так само, як і кода Першої частини. Невичерпані у своєму розвитку тематичні лінії набувають розвитку пізніше.

Спираючись на один з основних законів зодчества – пропорційне співвідношення горизонталі й вертикалі, стійкості та спрямованості – можна уявити повільні темпи як «горизонталь», а швидкі – як «вертикаль». Тоді в Сонаті С. Прокоф'єва можна помітити певну закономірність: у Першій частині переважають «горизонталь» і стійкість, у Другій частині спостерігається їхня відносна врівноваженість, а у Фіналі, навпаки, переважають «вертикаль» і спрямованість. Таким чином, в «просторовому» плані цілого вертикаль і горизонталь урівноважені.

Це підтверджується темпоритмічним рішенням циклу. У послідовності основних темпових позначень частин простежується поступове прискорення до Фіналу (*Andante grave – Moderato – Allegro ma non troppo*), яке врівноважується поверненням до головної теми й темпу Першої частини в коді Фіналу. «Проект» такої темпової динамізації намічено композитором уже в Першій частині, де тема

сполучної партії спочатку звучить *Andante*, у розробці її трансформація у фугато позначена як *Moderato animato*, а в кодї вона звучить уже в *Allegro moderato*.

Представимо темпо-ритмічний план циклу у вигляді схеми:

Таблиця 3.3

**Темпо-ритмічний план циклу
в Сонаті для віолончелі і фортепіано С. Прокоф'єва**

1 частина							2 частина			3 частина					
Andante grave (54)	Moderato animato (100)	Poco meno mosso -	Moderato animato (100)	Andante	Andante grave, come prima	Allegro moderato	Meno mosso	Piu mosso	Moderato (96)	Andante dolce (60)	Moderato primo	Allegro ma non troppo	Andantino (92) Meno mosso	Allegro ma non troppo	Poco a poco piu tranquillo

Загалом Соната є тричастинним класичним циклом, в середній частині якого поєднуються скерцо та повільна частина. Цикл організований архітектонічним планом – рондальною контрастно-складовою формою, у якій «рефренами» є розділи в повільних темпах (*Andante grave, Andante, Andantino*). Вони чергуються з «епізодами» у жвавих темпах (*Moderato animato, Allegro moderato, Moderato, Allegro ma non troppo*).

Незвичайність цього циклу визначається, насамперед, оригінальністю Першої частини. Особливим є співвідношення темпів між основними розділами сонатної форми: зіставлення повільної експозиції й більш рухливого першого розділу розробки, а потім повільної репризи й швидкого початку коди; темповий поділ усередині розробки й коди.

Головна партія – це сказання, «слово». Тема узагальнює й втілює яскраві особливості російського мелосу. Завдяки вокально-мовленнєвій природі й

повільному темпу, її звучання на початку й в завершенні циклу створює ефект відкритості, відчуття позачасового характеру звучання.

Сполучна партія, продовжуючи розвиток теми головної партії, ознаменована включенням пульсації й нового тематичного елемента, пов'язаного з моторно-пластичним типом музичного висловлювання, що у кульмінаційному відрізку призводить до вельми жорсткого маршу.

У характері руху ліричної і крихко-вишуканої побічної партії відчувається вальсовість. У кульмінаційній зоні ліричність побічної синтезується з епічним розспівом головної партії.

Оповідальний характер авторського висловлення не тільки виконує посередницьку функцію між твором і самою подією, але й створює часову дистанцію. Голос автора, невід'ємна складова будь-якого епічного твору, представлений епізодами ніби навмисно позбавленими інтонаційної інформативності. Вони відсторонюють, зупиняють дію, дають можливість резюмувати зміст подій, зіставляти й комбінувати їх як у послідовності, так і на відстані. В умовах запрограмованої дискретності, зигзагоподібного розвитку, несподіваної появи тем у новій якості, голос автора-режисера виходить на передній план.

Звідси, як відзначає літературознавець Н. Тамарченко, і «особливості сприйняття епічних творів, найбільш очевидні у випадках великого й середнього обсягу тексту: неусвідомлені пропуски одних фрагментів, нейтральне ставлення й сумарні враження від інших, детальне бачення й акцентування значення третіх» [215, с. 9].

Таким чином, С. Прокоф'єв підкреслює одну головну тематичну арку – тема головної партії Першої частини відкриває Сонату і завершує її у Фіналі. Внутрішнє зчеплення циклу досягається методичним втілення ідеї темпової і жанрової рондальності.

Розумінню архітекtonіки в Сонаті для віолончелі і фортепіано сприяє порівняння версій виконавського прочитання твору. Розглянемо два виконання: М. Ростроповича – С. Ріхтера і Д. Шафрана – А. Гінзбурга.

Загалом в кожній версії відчувається перевага певної складової художньої цілісності твору: М. Ростропович і С. Ріхтер, будуючи ціле, спираються на епічну складову, а Д. Шафран і А. Гінзбург висувають на передній план ліричні засади. Проте обидві ці складові, маючи спільну вокально-мовленнєву природу, проявляються у співвідношенні із протилежною – моторно-пластичною стороною музичного цілого.

Виконання М. Ростроповича й С. Ріхтера відрізняється внутрішньою міццю, силою творчої волі, строгістю, глибиною думки і надзвичайною цілісністю концепції. Найвищий рівень музичного мислення обох виконавців дозволив їм схопити основні вузли форми, кульмінації, відчути і зрозуміти рух авторської думки.

Насамперед, варто звернути увагу на повільніший ($\text{♩} = 46$), ніж зазначений автором ($\text{♩} = 54$), темп виконання головної теми Першої частини. Він надає особливої вагомості музичній розповіді, підкреслює емоційну значущість звучності, дозволяє досягти в поважному розвитку глибини роздумів, масштабності образних узагальнень. Уповільненість *Andante*, обумовлена підкресленням *grave*, спонукала загальмованість темпового рішення всього циклу. У цілому, виникає відчуття, що музичні події спостерігаються ніби «з висоти пташиного польоту»; а з висоти, як відомо, навіть велика швидкість предмета, що рухається, здається уповільненою. Відмітимо, що й протилежні в жанровому відношенні розділи Другої частини темпово зближуються ($\text{♩} = 92$ і $\text{♩} = 72$). У результаті відбувається єдине в циклі перевищення вказаного композитором повільного темпу середнього розділу складної тричастинної форми ($\text{♩} = 72$), замість прокоф'ївського: $\text{♩} = 60$. Завдяки цьому, епізод Фіналу, який звучить майже в темпі *Adagio* ($\text{♩} = 69$), стає тихою кульмінацією всього циклу.

Крім єдиної темпової ідеї, виконавці визначають і загальний тонус висловлення, образ «живого слова» у способі презентації матеріалу. Таке оповідання співвідноситься з функцією нарратора (оповідача), що сприймає й представляє (але не бере участь у подіях) всю розмаїтість життєвих явищ у

вигляді цілісно-панорамної картини світу.

Чергування тем з різною жанровою природою сприймається у виконанні М. Ростроповича й С. Ріхтера не як контраст, а як різні погляди на один й той самий образ. Послідовне контрастне співставлення розділів і частин набуває сенсу перевикладенням основної ідеї циклу – співставлення двох жанрових засад. Так, риси барочної сюїти знаходять нове життя в музичному мистецтві ХХ століття. У цьому плані вельми вагомо є висловлення С. Ріхтера, який глибоко відчував внутрішній зв'язок часів і нерозривну цілісність музичного процесу: «Ми занадто звикли до того, що на основі старого пізнаємо нове. А варто було б ще додати – виходячи з нового, пізнаємо старе» [64, с. 340].

Симультанне уявлення виконавської версії М. Ростроповича й С. Ріхтера наводить на думку про сонату-ремінісценцію, сонату-спогад та «режисерську» позицію у викладі матеріалу. Д. Шафран і А. Гінзбург, навпаки, перебувають ніби в центрі подій і бачаться акторами, які з усією повнотою відчуттів проживають реальні події минулого й сьогодення, перевтілюючись із одного образу в інший. Виконавці вдихають нове життя до строгої графіки тексту, наповнюють її романтичною піднесеністю й поетичною натхненністю.

Щодо темпу, виконавська версія Д. Шафрана й А. Гінзбурга більш динамічна, ніж виконання М. Ростроповича й С. Ріхтера, контрасти між повільними й швидкими розділами різкіші й раптовіші. Загалом темпи повільних розділів (наприклад, тема головної партії Першої частини $\text{♩} = 56$), відповідають показникам авторського метроному ($\text{♩} = 54$), а швидкі (наприклад, початок розробки Першої частини $\text{♩} = 126$) – більш рухливі порівняно із зафіксованими у нотному тексті ($\text{♩} = 100$). Якщо М. Ростропович і С. Ріхтер прагнуть внутрішньої єдності великих розділів і розкривають зміст цілого через їхнє співставлення, то Д. Шафран і А. Гінзбург акцентують увагу на неповторності образних характеристик кожного тематичного утворення і їхньому протиставленні, підсилюючи, таким чином, відцентрові тенденції.

Загальний характер темпових співвідношень трьох частин і основних

розділів Сонати для віолончелі і фортепіано, визначених С. Прокоф'євим може бути представлений у вигляді таблиці і реалізованих двома ансамблями, (використано метрономічні показники):

Таблиця 3.4

**Порівняння метрономічних показників композитора і
двох виконавських версій
у Сонаті для віолончелі і фортепіано С. Прокоф'єва**

	I частина				II частина			III частина			
С. Прокоф'єв	54	100	54		96	60	96		92		
М. Ростропович С. Ріхтер	46	84/ 56	46	96/46	92	72	92	160	69	160	108 -66
Д. Шафран А. Гінзбург	56	126/ 56	50	132/ 56	112	58	112	176	92	168	84

У результаті з'являються дві художні концепції музичного твору, в яких по-різному втілюється архітектонічний проєкт твору композитора.

**3.3. Архітектоніка другої картини опери «Війна і мир» С. Прокоф'єва
та її втілення у трьох варіантах постановки**

Особливість дослідження музичної архітектоніки в опері «Війна і мир» С. Прокоф'єва полягає у порівняльному аналізі текстів роману Л. Толстого і опери С. Прокоф'єва. Науково-теоретичною базою цього підрозділу є фундаментальна праця К. Ручьєвської ««Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева», положення якої розглядаються з погляду виявлення архітектонічної складової опери. Для порівняння режисерсько-диригентських прочитань твору обрано три варіанти відеозапису постановок спектаклю.

Роман-епопея Л. Толстого «Війна і мир» є особливим явищем у світовій культурі з погляду масштабності задуму і його втілення, глибини філософського узагальнення, поєднання в цілісності твору багатьох складових, які перебувають у русі (епох, культур, літературних жанрів, мов і типів мовлення і т.д.). У неспішній епічній розповіді і скульптурній виразності мови Л. Толстого одночасно відчувається і панорамний план подій, і важливість дрібних деталей, і їх

взаємовизначеність. Читач ніби спостерігає плин Життя в його незбагненній єдності і різноманітті. С. Прокоф'єв створив оперу-епопею – абсолютно оригінальний твір за мотивами роману Л. Толстого, проте зберіг не тільки мову літературного першоджерела, а і загальні структурні принципи побудови художньої цілісності.

Архітектоніка опери С. Прокоф'єва «Війна і мир» буде розглянута на різних масштабних рівнях її буття в музичному творі: в опері в цілому, у Другій картині опери. Локалізація об'єкта дослідження покликана показати дію принципу «подібності елемента до цілого», як одного з основоположних в архітектоніці.

3.3.1. Композиторський план архітектоніки опери «Війна і мир» у загальному плані

За свідченням М. Мендельсон думка про створення опери «Війна і мир» народилася у С. Прокоф'єва під час читання роману Л. Толстого. Сцену смерті князя Андрія композитор почув як оперну. Творчим імпульсом став вузловий момент ліричної сюжетної лінії – її трагічна розв'язка. Отже, композитор мислив нелінійно, а архітектонічно. Від початку відчуваючи ціле, композитор підкреслював в ньому моменти інтенсивної напруги. Як зазначає К. Ручьєвська, «майже з самого початку композитором був визначений основний «кістяк» опери, який потім обростав низкою доповнень» [192, с. 206]. В першу редакцію увійшли 11 картин, потім за порадою С. Самосуда були додані дві картини: «Бал» і «Філі». Решта зміни не стосувалися загальної конструкції, а належали до скорочень або доповнень всередині картин Другої частини опери.

Робота над оперою тривала близько дванадцяти років. Виниклі в практиці постановок «численні версії і зрушення в драматургії, переробки в музичному тексті, – на думку К. Ручьєвської, – створюють враження рухливої конструкції, яка не має такого жорсткого каркасу» [192, с. 244–245]. З огляду на існування величезної кількості варіантів купюр, і узаконених самим С. Прокоф'євим, і тих,

що допускаються диригентами, режисерами, кожна постановка, по суті, стає новою редакцією опери.

Роман Л. Толстого і опера С. Прокоф'єва мають чітку ієрархічну будову. Сам роман в опублікованому вигляді складається з чотирьох томів, томи складаються з частин, частини з дрібних розділів. Перші два томи переважно присвячені опису життя декількох сімей, третій і четвертий – тому, як їхні долі змінила війна. В романі воєнні і мирні сцени чергуються. Структуру роману можна представити наступною таблицею:

Таблиця 3.5

Структура роману Л. Толстого «Війна і мир»

номери томів	1	2	3	4	епілог
кількість частин в томах	3	5	3	4	2
кількість розділів в томах	65	38	96	74	28

Таблиця 3.6

Структура опери С. Прокоф'єва «Війна і мир»

частини	Мир							Війна					
картини	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
	Сад у Відрадному	Бал у катерининського вельможі	Зала в особняку старого князя Болконського	Диванна у Елен Безухової	Кабінет Долохова	Кімната в особняку Ахросімової	Кабінет П'єра Безухова	Бородинське поле напередодні бою	Шевардинський редут під час бородинського бою	Хата в Філях	Вулиця Москви	Темна хата (Мигищі)	Смоленська дорога

В опері С. Прокоф'єва містяться дві наймасштабніші частини (Мир і Війна). Перша частина складається з семи картин, які присвячені розвитку ліричної лінії. Друга частина – із шести воєнних картин. Таким чином, в опері 13 картин. Всередині картини поділяються на відносно закінчені розділи, а розділи – на

дрібніші епізоди. Композитор припускав три варіанти початку опери: Епіграф (може виконуватись і перед Восьмою картиною), Увертюра, Перша картина.

В опері С. Прокоф'єва частини «Мир» і «Війна» різко протиставлені, і, на відміну від роману Л. Толстого, відокремлені в часі та просторі. Ідея опери – конфлікт Миру та Війни – чітко відображена в її двочастинній композиції, а також в драматургічному і жанровому протиставленні частин. Перша частина демонструє максимальну близькість до тексту і концепції Л. Толстого, Друга – багато в чому від них відходить. У першій його частині переважають сцени-портрети, у Другій – масові сцени. Лірико-драматична Перша частина протиставлена героїко-патріотичній, епічній Другій. В жанровому відношенні співставлені риси камерної, реалістичної опери, яка переважає в Першій частині, з ораторіальністю Другої.

В опері «Війна і мир» конфліктність виявляється в різних площинах. Вона є і всередині «Миру» і всередині «Війни». С. Прокоф'єв, як і Л. Толстой, протиставляє: у «Мирі» – героїв (Наташа, Андрій, П'єр) та антигероїв (Елен, Курагін, Долохов), у «Війні» – росіян та французів, антигероя Наполеона і героя Кутузова. Ще однією площиною прояву конфлікту стає протиставлення внутрішнього світу героїв і зовнішнього світу, середовища. Однак у С. Прокоф'єва портретні і масові сцени урівноважені. Композитор вказує на це в одному з описів роботи над оперою: «Прагнення дати за можливості повні характеристики героїв, з одного боку, і з іншого – народ, що став на захист Батьківщини. Хоча народу відведені лише три картини, вони за довжиною дорівнюють сумі інших» [54, с. 14].

Об'єднання Першої та Другої частин реалізоване кількома способами. У Першій, лірико-драматичній частині, епічність, ораторіальність, героїко-патріотична лінія презентовані в хоровому «Епіграфі» і в оркестровій увертюрі. Відсутність масових сцен частково врівноважується введенням хорів і танців у Другій і Четвертій картинах. І навпаки, у Другій епічній частині фрагментарно проявляються риси камерної опери. Дев'ята і Десята картини по суті є портретами Наполеона і Кутузова. Дванадцята картина (Сцена смерті князя Андрія) – це

реприза та епілог ліричної лінії. Усередині масових сцен (Восьма, Одинадцята і Тринадцята картини) постійно присутні переключення в особистісний план.

Подібні точкові впровадження в одній частині драматургічних і жанрових знаків протилежної частини в сукупності з «наскрізним музичним *тематизмом*» [192, с. 250] і ремінісценціями тем утворюють своєрідну систему «арочних перекриттів». Вона, як арматурний каркас, скріплює оперу в усіх напрямках і за значної міри внутрішньої контрастності дозволяє уявити її як цілісність.

Кожна картина має індивідуальну виразність, є відносно завершеною автономною цілісністю, виконує певну функцію в композиції та драматургії опери. Так, К. Ручьєвська вважає, що між картинами Першої частини є «функціональна система зв'язків»: Перша картина має функцію вступу-експозиції; Друга картина – друга експозиція; Третя картина – драматичний центр; Четверта і П'ята – жанрові частини, Четверта – вальси та інверсія Другої картини, П'ята – скерцо; Шоста і Сьома – фінал ліричної сьїти, шоста – розв'язок ліричного конфлікту, Сьома – вибуховий фінал [192, с. 426–428]. Спосіб поєднання картин – монтажний. Порядок їхнього чергування чітко фіксований і організований за принципом контрасту. Виняток становить «Епіграф». Його розташування в просторі опери, залежно від концепції постановників, може змінити сприйняття опери як драматургічного цілого. Якщо «Епіграф» звучить перед Першою картиною, то опера починається з потужного ораторіального узагальнення, пророкування переможного завершення війни і програмує слухача-глядача на сприйняття масштабного епічного полотна. Якщо ж опера починається з ліричної Першої картини, а «Епіграф» вривається в простір між Миром і Війною або вилучається зовсім, то акцентується перевага ліричного, особистісного начала і різка контрастність двочастинної будови опери.

Робота С. Прокоф'єва з текстом роману Л. Толстого демонструє основні установки і механізми творчого процесу композитора. «Мій лібретист і я, – пише С. Прокоф'єв, – прагнули повністю зберегти стиль і мову Толстого» [173, с. 206]. Л. Толстой на величезних просторах роману розподілив опис великої кількості подій, персонажів, психологічних процесів, причин і наслідків того, що відбулося.

За влучним зауваженням М. Друскіна, «...роман Толстого розгортається багатопланово і заповільнено. <...> лібретисти створили дрібну зміну епізодів, що не відповідає зазначеній вище манері викладення літературного першоджерела» [81, с. 226]. Також принципово різними є «складна побудова і супідрядність толстовських фраз» [81, с. 226] і стислість прокоф'євських музичних фраз. Але обмежені часовими рамками спектаклю і умовностями жанру опери, лібретисти були змушені вилучити з роману кілька сюжетних ліній. Потім були виділені найважливіші, гострі моменти їхнього розвитку і зведена нова конструкція, яка здійснює між ними «точковий зв'язок». К. Ручьєвська справедливо вважає, що опера С. Прокоф'єва – «самостійний художній світ, нова художня реальність» [192, с. 209].

Текст лібрето «є комбінацією фрагментів з різних за часом і місцем епізодів роману» [192, с. 156], що було продиктовано прагненням композитора до максимальної лаконічності, концентрації дії і багатогранної характеристики персонажів. Тут «чітко виявляється *метод комбінаторики текстів* Толстого» [192, с. 144] і відкривається поле для реалізації принципів епічного театру. Йдеться про те, що відсутній текст Л. Толстого, на думку К. Ручьєвської, «глядачі-слухачі заповнюють подумки, пов'язуючи те, що здається розрізненим» [192, с. 246].

Таким чином, С. Прокоф'єв створює свою концепцію часу в опері. У ній простежуються дві тенденції: збільшення часових проміжків між картинами, які висвітлюють окремі напружені моменти сюжету, і ущільнення часу всередині картин, гранично насичених психологічними подіями.

У музичному матеріалі смислове значення кожної фрази набуло максимально чіткої виразності, тематичної яскравості та закінченості. Винайдений С. Прокоф'євим монтажний спосіб їхнього поєднання допускає можливість вилучення або додавання фраз, а отже і зміщення смислових акцентів. У зв'язку з цим, необхідно в загальних рисах охарактеризувати тематизм опери, оскільки архітектоніка споруджуваної «будівлі» музичного твору перебуває в прямій залежності від матеріалу, з якого вона будується.

Особливості музичної мови опери С. Прокоф'єва обумовлені звучанням тексту Л. Толстого. Першочергове для С. Прокоф'єва завдання – «винайдення» нового тематизму – було пов'язане тут з проблемою створення мелодії на основі прози Л. Толстого. На думку К. Ручьєвської «основний пласт опери – це слово, проспіване широко та вільно в вокальній мелодиці і, відповідно, в оркестрі» [192, с. 380]. З цього контексту виділяються яскраві теми, в яких, як зазначає музикознавець, переважає *презентативна* функція. Саме *презентативність* тематизму, поряд зі схильністю до «*театру уявлення*» і підкреслюванням *умовності* складають комплекс якостей індивідуального композиторського стилю С. Прокоф'єва [192, с. 212]. К. Ручьєвська бачить їхнє джерело в психологічному типі особистості композитора – його екстравертності.

Так, темами-емблемами опери, які найбільше запам'ятовуються, є теми Вальсу сі мінор і арії Кутузова. Обидві теми – надзвичайно яскравий приклад «трансплантації тематизму» (термін М. Арановського): тема вальсу перенесена з музики С. Прокоф'єва до вистави «Євгеній Онєгін», тема арії – з музики до кінофільму С. Ейзенштейна «Іван Грозний». Тема Вальсу, яка експонується в першій його частині у Другій картині, уособлює ліричну, особистісну лінію опери. Арія Кутузова вперше презентована у Другій частині в Десятій картині та символізує народно-епічний план. Як архітектонічні та смислові опори, вони проявляють себе в Дванадцятій картині, де відбувається ремінісценція обох тем. Це вузловий момент оповіді, до якого немовби стягнуті лірична і епічна нитки. Теми зіставлені в свідомості вмираючого князя Андрія і несуть ідею гармонізації конфлікту Миру і Війни, особистого і загального, внутрішнього і зовнішнього.

Прокоф'євський тематизм володіє багатовимірним потенціалом. Ця об'ємність, зокрема, реалізується в накладенні декількох графічних ліній – різнохарактерних тематичних пластів. М. Друскін, проводячи паралелі між музичним театром М. Мусоргського та С. Прокоф'єва, визначає це явище як використання «прийомів музично-сценічної поліфонії, тобто симультанного розвитку дії» [81, с. 218]. На думку музикознавця «подібні “напливи” народжують уявлення про широкі життєві простори і в тій самий спосіб сприяють подоланню

кордонів сценічного майданчику» [81, с. 219]. Виникає своєрідна блокова конструкція за вертикаллю. Блокові конструкції за горизонталлю представлені низкою взаємодоповнюючих тем, які характеризують образ з різних точок зору. Третій вимір – глибина, виникає в результаті співвідношення головного і другорядного матеріалів. Так, матеріалом першого плану можна вважати портрети, а матеріалом другого плану – фони, опис середовища. Їхнє значення протягом опери змінюється. У першій його частині панує матеріал першого плану, а у Другій частині – матеріал другого плану. К. Ручьєвська робить висновок, що в опері С. Прокоф'єва: «Музична “побудова” тримається на взаємодії *всіх планів, взаємодії деталей та цілого, на функціональних відношеннях матеріалу різного значення*» [192, с. 291]. Це дає можливість постановникам здійснювати ціннісний вибір, акцентувати і простежувати розвиток тієї чи іншої складової, яка сприяє виявленню їхньої виконавської концепції.

Тематизм С. Прокоф'єва виконує ще одну важливу функцію в опері. Новаторство Л. Толстого, пов'язане з дослідженням «внутрішньої людини», відобразилося в романі в певних типах текстів – інтроспективних описах і внутрішньому мовленні, які не могли бути перенесені в лібрето. У С. Прокоф'єва носієм інтроспективного плану стає музичний тематизм і інструментальний пласт. Можливо тому К. Ручьєвська вважає, що «На фоні оперної творчості композитора *Війна і мир* різко виділяється і змушує припустити поворот від «*театру уявлення*» до «*театру переживання*», у бік психологічного реалізму» [192, с. 439].

3.3.2. Композиторський план архітектоніки Другої картини опери

У Другій картині «Війни і миру» С. Прокоф'єва відобразилися зазначені вище основні архітектонічні принципи опери в цілому.

Картина «Бал у катерининського вельможі» написана в 1946 році і увійшла в третю редакцію опери. Вальс сі мінор виділений композитором як головна подія Другої картини. Як справедливо зазначає К. Ручьєвська: «Бал – єдина (до сцени смерті князя Андрія) сцена спілкування, сцена освідчення в коханні без

с л і в ...» [192, с. 292]. С. Прокоф'єв, як і Л. Толстой, не дає прямого освідчення головних героїв. Композитор характеризує розвиток їхніх стосунків побічно, через характер музики. С. Прокоф'єв відчував Вальс і як смислово домінуючу всієї картини, архітектонічний ікт, опорну точку інтонаційного руху, і як «тему кохання» в опері-цілому. Тема Вальсу стає уособленням одного зі знакових етапів у долі головних героїв, однією з гострих «точок» розвитку дії в опері. Її ремінісценція в Дванадцятій картині реалізує епічне бачення композитором панорами подій, вміння узагальнити, виділити головне і розкрити його потенціал у величезному за масштабами просторі опери-епопеї.

За сценічною точкою зору Друга картина – це яскраве театральне видовище, «візуальний удар». Тут задіяні балет, хор і велика кількість солістів. Відбувається презентація основних дійових осіб (за винятком князя Андрія, Наташі і Соні, представлених у Першій картині). Їм надаються стислі, але ємкі характеристики. Друга картина – це масова сцена в низці переважно портретних і ансамблевих картин Першої частини опери. Тим рельєфніше на тлі цієї святкової розкоші звучить пронизана сумною самотністю тема Вальсу.

Друга картина це ціле, розділене монологом Наташі на дві контрастні частини. Двочастинність визначає архітектонічний план картини і кореспондує з загальною двочастинною будовою опери. У Першій частині картини показаний зовнішній світ: урочиста картина балу, експозиція персонажів, приїзд Государя. Цьому протистоїть Друга частина, яка розкриває внутрішній світ головних героїв – Наташі і князя Андрія.

Подібно до членування опери на автономні замкнені картини (лірико-драматичні сцени) «Бал» у нотах розділений подвійними ризиками на шість крупних розділів. Вони складають танцювальну сюїту: «Полонез – Хор (кант – полонез – гімн) – Мазурка» у Першій частині; «Швидкий вальс – Повільний вальс – Кода-Екосез» у Другій. Танцювальна сюїта являє собою «кістяк», конструктивну основу Другої картини, що будується за законами композиції контрастно-складової інструментальної форми.

Власне оперна дія мовби накладається на вищезначену конструктивну базу. Репліки оповісників і персонажів, монологи та діалоги героїв рельєфно виділяються на фоні балу, створюється відчуття швидкого плину життя. Кожна окрема характеристика на думку М. Друскіна має «помітність інтонаційного “жесту”, що забезпечує цим образом яскраво театральну форму» [81, с. 222]. Музикознавець стверджує, що це базується на вмінні С. Прокоф'єва «переплавляти свої життєві враження у вражаючі “зримою” конкретністю музичні образи» [81, с. 222]. Йдеться про те, що «народжувалася стисла музична фраза, іноді афористична, як первинний ритмоінтонаційний імпульс до подальшого розвитку» [81, с. 222–223].

Іноді репліки і характеристики припиняють танцювальний рух, сповільнюють хід подій, а іноді зливаються з ним (як, наприклад, в мазурці і вальсі), що призводить до постійних переходів від загального, панорамного плану до крупного. У цьому явно відчувається вплив закономірностей кінематографії, їх переосмислення з урахуванням можливостей сценічного втілення. Також присутня явна ознака епічного, хоча і проявляється вона в набагато менших масштабах, ніж у романі Л. Толстого.

Проектуючи загальний план Другої картини на оперу в цілому, можна сказати, що танцювальна сюїта співставна з «ліричною сюїтою» [192, с. 426] сцен-портретів, представлених в Першій частині опери. Хоровий розділ кореспондує з Прологом, частково прогнозує епічність Другої частини опери і стає однією з її опорних точок в Першій частині.

Результати роботи С. Прокоф'єва з літературним першоджерелом у Другій картині підтверджують тезу К. Ручьєвської про «метод комбінаторики текстів Толстого». Композитор перекомпонував літературний матеріал з точки зору динамічності дії та умовностей сценічного втілення. З текстів, які не належать Л. Толстому, тут введено слова молодого К. Батюшкова і ода М. Ломоносова.

Події, які отримали музичне втілення в картині «Балу», в основному відповідають 14–17 главам третьої частини, другого тому роману Л. Толстого, де описується бал 31 грудня напередодні нового, 1810 року. Окрім того, С. Прокоф'єв

додатково вводить мазурку Денисова зі сцени балу Йогеля на Різдво 1807 року (дванадцятий розділ першої частини другого тому) і сцену захоплення Курагіна Наташею в кінці січня 1811 року (9–11 глави п'ятої частини другого тому). Таким чином, картина «Балу» стала художнім узагальненням кількох важливих в житті Наташі виходів у світ, розвиток і кульмінація стосунків з князем Андрієм, передчуття їхнього сумного завершення і зародження руйнівної інтриги Курагіна. Образ Наташі, її доля, внутрішній світ, динаміка розвитку об'єднують і Другу картину, і, в цілому, Першу частину опери.

Опис картини Балу у Л. Толстого драматургічно вибудований. Він займає чотири глави, які в цілому відповідають вступу, експозиції, розвитку з кульмінацією, заключенню. Власне сцена балу займає три розділи (2–4), її кульмінацією стає вальс Наташі та Андрія, який знаходиться в «точці золотого перетину», тобто в другій половині третьої глави. Млосне очікування Наташі викликає відчуття, споріднене з музичним передиктом, а швидкість і підсумковий характер подій четвертого розділу нагадує коду.

Л. Толстой свідомо підкреслює розчленованість сцени балу на чотири відносно замкнені та самодостатні епізоди. Для їхнього об'єднання використовуються принципи зіставлення та монтажу. Так, в третьому розділі проникливість почуттів сумної та розгубленої Наташі межує з картиною пластично виразного вальсу і показом князя Андрія як успішного державного діяча. Поява Государя на початку третьої глави неначе перериває галерею характеристик гостей, знову показуючи «загальний план» балу. Властива епосу панорамність досягається, окрім інших прийомів, показом предмета з різних сторін (наприклад, зіставленням декількох реплік, які по-різному характеризують П'єра Безухова і князя Андрія).

У ролі фактору, який об'єднує всю сцену балу і кожен главу окремо, Л. Толстой використовує повтори. Так він тричі (у 2,3 і 4-й главах) нагадує нам про першу зустріч Андрія і Наташі у Відрадному. В результаті утворюється тимчасова дистанція від об'єкта оповіді (ремінісценція подій 1809 року) і формуються арки, які скріплюють внутрішній простір сцени.

Структура третього розділу сцени балу показова в плані формотворчої роботи всередині окремих глав. Її структурним стрижнем стає лінія танцювальності. За допомогою фігури Государя Л. Толстой неначе із зовні режисує поетапність подій. Він використовує прийом прогнозування подій. Наприклад, створює у мріях Наташі картину майбутнього балу або, демонструючи стан її щастя, передрікає в той же час сумний розвиток подій в майбутньому.

С. Прокоф'єв в опері вилучає першу главу, але дробить на більш самостійні епізоди третю. Він, разом з Л. Толстим, відчуває бал як суттєвий етап в житті і становленні героїв, підкреслює контраст між великосвітським блиском і внутрішнім світом героїв. З точки зору архітектоніки композитор, так само як раніше Л. Толстой в романі, виділяє кульмінаційне значення Вальсу і заключний (кодовий) характер четвертої глави.

Сюїтна послідовність танців Другої картини асоціюється з анфіладою кімнат в будинку катерининського вельможі. У цій «сюїті» відобразилися такі риси стилю С. Прокоф'єва, як ясність і первинна сформованість тем, підкреслена жанрова визначеність, завершеність основних розділів, що призводить до їхнього співставлення.

Головною опорною точкою інтонаційного руху в послідовності танців стає сі-мінорний Вальс. Всі інші танці неначе підводяться до цього конструктивно-смыслового вузла, виконуючи при цьому відносно самостійну функцію в цілому. Тому не всі шість розділів мають однакову вагу, ступінь розвиненості та завершеності. До таких, що володіють «самостоянням» [192, с. 426] тематичного матеріалу і найбільш розвинених з точки зору форми, можна зарахувати Полонез, Мазурку і Повільний вальс. В інших розділах не настільки яскравий тематизм, і на перший план виходить функція, яку вони виконують: інтермедійно-експозиційна в хоровому розділі, передиктова в швидкому вальсі і завершуюча в кодї-екосезі.

З одного боку, ми можемо чітко простежити стрункність архітектонічного цілого Другої картини, сприймаючи її як єдиний вектор динамічного розвитку, спрямований від хору на слова Батюшкова до Повільного вальсу в урочистому обрамленні Полонезу та Екосезу. З іншого боку, поділ Другої картини на дві

частини монологом Наташі тягне за собою виникнення двох відносно автономних систем, відмічених функціональними зв'язками розділів всередині кожної з них. У Першій частині можливі асоціації з тричастинною циклічною формою, де полонез за характером нагадує блискучу увертюру або першу частину, хори – повільну і співучу другу частину, а мазурка – жанровий фінал. У архітектонічному плані найрельєфнішою є Друга частина. Послідовне зіставлення Швидкого вальсу, Повільного вальсу і коди-екосезу співвідноситься зі схемою «передикт – ікт – постікт».

Характеризуючи значення презентативності тематизму в архітектонічному цілому С. Прокоф'єва відзначимо, що обидві частини Другої картини спираються на теми яскраво вираженого стійкого характеру: в першій його частині це урочистий, гордовитий Полонез, а у Другій – боязко граційний, сумний Повільний вальс. У смисловому плані це теми-емблеми двох протилежних світів: світу зовнішнього і світу внутрішнього.

Особливості теми Полонезу вичерпно розкриті К. Ручьєвською: «Пишність, почасти надурочистість, можливо, навіть жорсткість Полонезу в розмірі 4/4 замість 3/4, його надмірність, яскравість, ритмічна загостреність необхідні тут перш за все у ролі святкового, надихаючого всіх (і в першу чергу Наташу) фону – небувалого, радісного, сповненого надій символу щастя. І цей же полонез з його багатолюдністю підкреслює самотність Наташі» [192, с. 292].

Тематизм Швидкого вальсу доволі незвичний для С. Прокоф'єва. Він звучить нестійко і тривожно, так, немовби він не встиг сформуватися. Тональність нестабільна, структура, порівняно з попередніми танцями, неквадратна (7+6). Виникає відчуття напруженого очікування, характерного для передиктових зон в інструментальних формах. С. Прокоф'єв не просто зіставляє тут різні за характером вальси, він використовує Швидкий вальс для підготовки архітектонічного ікту – Повільного вальсу, свідомо керуючи сприйняттям слухача.

Несподівано в сі мінорі з'являється напрочуд гарна тема Повільного вальсу, яка створює «своєрідний, відокремлений від решти світу “ліричний купол” над Наташею і князем Андрієм» [192, с. 293]. Архітектурна асоціація К. Ручьєвської

відображає і верховенство теми в художньому просторі Другої картини, і її ліричну сутність, і соціальний контекст. Характер прокоф'євського вальсу передає не щастя Наташі, а неначе оцінку її стану Л. Толстим: «Вона була на тому вищому щаблі щастя, коли людина стає цілком доброю та хорошою і не вірить в можливість зла, нещастя й горя» [231, С.580]. У музиці вальсу втілений інтроспективний пласт роману Л. Толстого.

У темі два елементи, які відображають риси характеру Наташі – сором'язливість та імпульсивність. Перший елемент починається з квінтового тону, який повисає в пронизливій самотності. Поступово тема оживає, з'являються ширші та протяжні виразні інтонації, які розкривають багатство внутрішнього світу та поетичність героїні. Мелодичний простір насичений повітрям пауз, немовби витканий з окремих звуків і мотивів. Штрихами підкреслюється переважно низпадаючий характер інтонацій. У внутрішньо поліфонізовану тканину мелодії тонко вплетені витончені хроматизми, мерехтить змінність натурального та підвищеного четвертого щабля. Другий елемент – це інтонаційне кружляння, яке візуалізує пластику вальсових рухів. Виклад рефрену завершується своєрідним висновком – прямим протиставленням «наполегливого» квінтового тону у валторн (як застереження «автора») і легкого вальсового кружляння. Поява другої теми засліплює мажором. Інтонації кружляння «випрямляються», стрімко завойовують величезний діапазон і сценічний простір. Порив радості і захопленості, розпочавшись «з вершини джерела» поступово згасає, власне як і стосунки головних героїв.

Але найнесподіванішим драматургічним «ходом» С. Прокоф'єва стає поява першого елемента теми в коді вальсу. Підсумковий характер коди, побудованої на другому елементі теми, яскраво і театралью підкреслюється збільшенням темпу, вихороподібним рухом, багаторазовим повторенням фраз, вісьмома ланками секвенції, що призводить до фанфарного закінчення на тоніці повною досконалою каденцією. Раптово після трьох печально згасаючих сигнальних унісонів, вже як сумний спогад, відгомін-ремінісценція звучить перший елемент головної теми,

який відображає з одного боку розгубленість героїв, з іншого – пророкує трагічний розвиток подій.

Якщо презентативний тематизм демонструє те, **що** показується (це умовна театральна реальність), то музичний матеріал, що знаходиться між цими презентаціями, підкреслює те, **як** це показується. Він виділяється із загального подієвого ряду тим, що немовби позбавлений індивідуальності та тематичної яскравості. У такі моменти з'являється фігура «оповідача» (відомий епічний прийом), через яку ми чуємо «голос автора».

У другій картині «голос автора» звучить в оркестрі як три (рідше два або чотири) акцентовані звуки (акорди), які повторюються або пощаблово підіймаються, витримані зазвичай по цілому такту, рідше по пів-такту. Найяскравішими є кілька моментів: фанфари на звуці сі бемоль, які закликають до уваги, на початку Полонезу (т.т.1–2) і Мазурки (т.т.194–195); чотири реверанси при переході до другої теми Полонезу (т.т.47–50) і наростаюче напруження перед запрошенням Наташі князем Андрієм (т.т.459–461); три сигнальні акорди перед початком Повільного вальсу (т.т.533–535) і три унісони, як значуще, кульмінаційне «слово автора», перед останнім проведенням рефрену («тихої кульмінації») в коді Повільного вальсу (т.т.785–791). Подібний момент є і в самому рефрені Повільного вальсу (т.т.566–567, 622–623, 713–714). З'являючись на початку картини, на стику розділів і в моментах особливої смислової значущості, музика, яка символізує образ оповідача, ніби режисує і структурує сприйняття архітектоніки цілого.

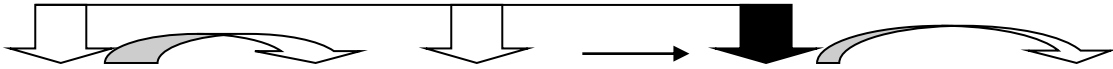
«Голос автора» в опері неначе співпадає з волею музичного режисера, представленого (за лаштунками театральної дії) творчою фігурою композитора. З волі композитора презентований в романі Л. Толстого епічний погляд отримує в музиці чітко виражені ознаки епічного узагальнення і відповідної чітко спланованої архітектонічної організації.

Згідно з методикою дослідження музичної архітектоніки, викладеної в першому розділі дослідження, темпо-ритмічне рішення композитора робить віртуальний образ архітектоніки немовби предметно відчутним. У картині «Балу»

композитор виважено «впорядковує» музичний час за допомогою ритму, метра і темпу, досягаючи конструктивної ясності в архітектонічному цілому. Картину «обрамляють» чотиридольні танці: полонез, хори і екосез. Мазурка і обидва вальси утворюють тридольну середину. Темпо-ритмічний план Другої картини С. Прокоф'єв позначає в опорних точках наступним чином: на початку полонезу він ставить метроном $\downarrow=92$, потім у швидкому вальсі вказує: $\downarrow=\downarrow$ і темп повільного вальсу визначає як *Tempo di valse*. Танці, хори і монологи зіставлені за принципом контрасту: швидко – повільно – швидко і т.д. Зазначені вище параметри можна подати у вигляді наступної таблиці:

Таблиця 3.6

Музична архітектоніка Другої картини опери «Війна і мир» С. Прокоф'єва



	Перша частина					Друга частина													
Розділи	Полонез		Хор Батюшкова	Полонез	Хор Ломоносова	Мазурка	Соло Наталія	Швидкий вальс	Повільний вальс		Кода	Екосез/вальс							
Темп	Maestoso e brioso	Poco più lento	Tempo I	L' istesso tempo	Poco meno mosso	Più animato (Tempo I)	L' istesso tempo	Animato	Più animato	Andante assai	Allegro	Tempo di valse	Poco più animato	Più mosso	Andante	Più mosso	Poco meno mosso	Più mosso	Molto animato
Розмір	4/4		12/8	4/4		3/4	4/4	3/4	3/4			4/4							
Метроном	$\downarrow=92$							$\downarrow=\downarrow$											

Контрасти і чіткість стикових швів в рамках великих розділів підкреслюються зіставленням різнохарактерних тем (танцювальних і ліричних), темпів (жвавого і спокійнішого), тональностей, динаміки, інструментального та вокального начал. Якщо ж у нотному тексті немає зміни темпів, то незначні темпові коливання все одно відбуваються внаслідок різниці характерів тем, як, наприклад, в Мазурці і Повільному вальсі. Але в цілому, враховуючи відхилення від основного темпу і повернення до нього, до Повільного вальсу картина тримається на єдиному темпоритмічному стрижні, як і заплановано композитором. У Другій картині можна також виявити своєрідні «темпоритмічні

рими». Такими можна вважати прискорення заключних розділів в Мазурці, в Повільному вальсі і безпосередньо сам Екосез.

Архітектоніка Другої картини опери прояснюється за допомогою класичних принципів формоутворення. Танцювальна основа тематизму, моторно-пластичне начало сприяють демонстрації періодичності, повторності, квадратності побудов, стрункості форм, ясності тонального мислення.

Так Полонез, з урахуванням його продовження після хору на слова Батюшкова, написаний в три-п'ятичастинній формі (вступ А В А + В А). Структура мелодичних сегментів переважно чотири- і восьмитактова, всі періоди – повторної будови. Чіткість стиків між тематичними блоками підкреслюється тональними зрушеннями і порівняннями (В С Аs С + Аs С).

В основі Хору на слова Батюшкова лежать три однакові в музичному плані строфи (А А А). Перша строфа експонує восьмитактову тему, а друга і третя строфи розбиті на двотакт, між якими поміщені репліки персонажів.

Хор Ломоносова написаний в простій тричастинній формі (А В А), яка складається з трьох восьмитактових періодів. Хор на слова Батюшкова і хор на слова Ломоносова обрамляють полонез, що сприймається як своєрідна складна тричастинна форма.

Мазурка написана в складній тричастинній формі з елементами рондальності та концентричності (А В А А С В А К). Обидві речення першої танцювальної теми восьмитактові, а в другій темі, більш співочій і ліричній, вони складаються з дванадцяти тактів.

Швидкий вальс – це рондо з рефреном неквадратної структури (7+6) і епізодами, побудованими на репліках персонажів (R R a R b R c R d). Епізоди *a* і *b* віддані «героям», а *c* і *d* – «анти-героям». Вокальні фрази мають парну кількість тактів (4,6,8), однакова ж кількість тактів відокремлює їх один від одного (1,2).

Повільний вальс написаний в формі рондо (А В А С А D А К). Серед всіх розділів Другої картини це єдиний танець, головна тема (рефрен) якого написана в мінорі. У ній налічується дванадцять тактів, розділених на два контрастні елементи по 6 тактів: ліричний, широко розспіваний і моторно-танцювальний.

Тут, на відміну від Полонезу і Мазурки, на перше місце С. Прокоф'єв ставить елемент ліричний і лише на друге місце – танцювальний. Епізоди переважно складаються з двох (**B** і **D**) або чотирьох (**C**) шістнадцятитактових періодів. Стикувальні шви між розділами підкреслюються введенням нової теми або поверненням рефрену, паралельної тональності і різкою зміною динаміки. Зрушенням в субдомінантову сферу відзначені вокальна фраза Наташі та найтихіше і найвище за теситурою третє проведення рефрену. Центральний епізод **C** виділений залученням вокальних партій. С. Прокоф'єв по-новому трактує останній рефрен-коду. Кодова зона побудована на перебільшеному розвитку другого танцювального елемента рефрену. Його вихороподібний рух обрамляє неначе застигле звучання першого елемента.

Кода Другої картини також може сприйматися як своєрідна тричастинна форма: монологи князя Андрія обрамляють стислі репліки графа Ростова і Наташі (17+6+16). «Фрагмент» Екосезу демонструє гегемонію квадратності ($12 = 6+6 = 2+2+2+2+2+2$).

Таким чином, в танцях і хорах Другої картини переважно використовуються репризні, архітектонічно стійкі форми арочного типу: три-, три-п'ятичастинні та рондо.

Монолітність танців досягається витримкою однієї базисної ритмо-фактурної формули супроводу. Цементуючи ціле, вона оголюється у вступі та кадансових зонах частин танців. Найяскравіше це проявилось в Полонезі, Мазурці та частково в Повільному вальсі. Наприклад, в Полонезі формула експонується в тактах 1–2, оголюється в тактах 15–18, 44–45, 79–84. Такі рішення можна порівняти з гратчастими системами в будівельних конструкціях, які забезпечують їхню міцність і надійність.

Блокові конструкції, які виникають за вертикаллю, презентовані в тематизмі Другої картини досить широко. Наприклад, у вступі до Полонезу вертикальний простір фактури чітко розділений на чотири рівні: ритмо-фактурна формула полонезу, урочиста, епічно-узагальнюючого типу мелодія, віртуозні гамоподібні пасажі, які демонструють блиск світського рауту і глибокі, потужні басы.

Особливо виразно звучать контрастні контрапункти, які виникають в надрах тем, як наприклад, в першій частині Полонезу (тт.28–34). В даному випадку він може бути показаний та сприйнятий і як прояв поетичного начала в образі Наташі, і як епічний, історично-масштабний погляд «з висоти пташиного польоту» на події, що відбулися. Повільний вальс, навпаки, демонструє контрапункти, які доповнюють один одного, типу «дуету згоди».

Блокові конструкції за горизонталлю презентовані темами (новими та повторними), які йдуть одна за одною та чергування яких чітко виражене в формах музичної композиції, перерахованих вище.

Третій вимір художнього простору – глибинний – виникає між горизонтально і вертикально розташованими блоками внаслідок виділення головного і відповідно затемнення другорядного. Наприклад, можна підкреслити жорсткість і механістичність ритмо-формули Полонезу або, навпаки, виділити співочі, ліричні контрапункти і особистісне начало за рахунок великої міри уповільнення, розспівності і динамічної прихованості. До цього ж можна зарахувати згадану К. Ручьєвською взаємодію планів: «“Вальс кохання” h-moll не міг би виявити свою роль, свою сутність як лейтмотив кохання поза контрастом з пишністю, урочистістю, святковістю хору-кантати «на слова молодого Батюшкова», мазурки (хвацький танець Денисова), урочистою зустріччю государя («Государь *прибыть* изволил») та Оди Ломоносова, які передують полонезу» [192, с. 253].

У Другій картині, як і в цілому в опері, К. Ручьєвська виділяє три плани. Перший план (портрети головних героїв) – це музика вальсу сі мінор і монологи князя Андрія та Наташі. Другий план (створення обстановки і психологічної ситуації) тут яскраво представлений жанровим фоном, а саме хоровим і танцювальним матеріалом, який музикознавець зараховує до «стильових інверсій» кінця XVIII – початку XIX століття [192, с. 459]. Незвично те, що саме фон стає «головним» аж до появи теми Вальсу сі мінор. І Третій план – то короткі повсякденні речитативні фрази, які виконують службову роль. Йдеться про репліки Перонської та Ахросімової, які побічно характеризують героїв. До них

можна зарахувати і «речитативи-оповіщення, речитативи-заклики» Господаря балу, лакея та інших [192, с. 375].

Таким чином, ми сформували попередні уявлення про архітектонічну модель Другої картини опери, визначили основні моменти, які сприяють «відчутності» архітектоніки. Наступним етапом є розширення її смислового поля шляхом дослідження архітектоніки, яка «звучить» у виконавських версіях, презентованих трьома різнохарактерними постановками опери.

3.3.3 Архітектоніка Другої картини опери «Війна і мир» у трьох варіантах її постановки

У даному розділі на матеріалі Другої картини опери «Війна і мир» розглянуті три варіанти втілення музично-архітектонічного проєкту композитора у виконавських архітектонічних рішеннях. Зауважимо, що до аналізу беруться відеозаписи постановок опери різних років, тому на його результати суттєво вплинули технічний рівень і якість відеозйомки, відеомонтажу, звуку. Важливе значення має режисерське рішення опери, спрямоване на створення органічної цілісності всіх складових музично-театральної вистави та її відповідність головній ідеї спектаклю. Поряд з провідною роллю музичного втілення враження від опери складаються і з психологічної достовірності акторської гри солістів, постановки мізансцен, мобільності хору і видовищності танців, художньої майстерності і відповідності декорацій і костюмів, використання світла і кольору, організації і оперування простором сцени, та ін. Саме в цьому синтезі досягається ефект впливу вистави на глядача.

Для дослідження були відібрані відеозаписи трьох постановок опери С. Прокоф'єва «Війна і мир»:

1. Постановка 1977 року, здійснена Ленінградським державним академічним театром опери й балету ім. С. М. Кірова. Диригент Ю. Темірканов, режисер Б. Покровський. Здійснений у 1978 році відеозапис цієї постановки є першим в історії опери С. Прокоф'єва «Війна і мир».

2. Постановка 1991 року, здійснена в Маріїнському театрі. Диригент В. Гергієв, режисер Г. Вік, режисер відео-версії Х. Бертон.
3. Постановка 2000 року, здійснена Паризькою національною оперою. Диригент Г. Бертіні, режисер Ф. Замбелло, режисер відео-версії Ф. Руссільйон.

Таблиця 3.6

Порівняння загального часу звучання опери «Війна і мир» С. Прокоф'єва у трьох виконавських версіях

1978 рік	2.28.18
1991 рік	3.57.10
2000 рік	3.21.20

Як і сценічна доля роману Л. Толстого «Війна і мир» у драматичному театрі, в історії музичного театру біографія опери-епопеї С. Прокоф'єва складалася важко. Факт постановки опери «Війна і мир» С. Прокоф'єва – явище рідкісне, з огляду на колосальний обсяг музичного матеріалу (майже п'ять години), велику кількість учасників (тільки солістів біля семидесяти [81, с. 225]), величезну масовку, яка повинна діяти, важкість реалізації батальних сцен і, як наслідок, масштабність матеріальних витрат.

Постановники обраних виконавських версій акцентують різні складові змісту, розкриваючи величезний потенціал роману Л. Толстого і опери-епопеї С. Прокоф'єва. Тому ключові складові художнього цілого можуть бути співставлені з відповідними магістральними лініями роману Л. Толстого, і вони ж визначають стиль постановки в цілому. «Образ» спектаклю репрезентується вирішенням проблеми його початку. Нагадаємо, що композитор допускав можливість декількох варіантів.

У кожній з трьох постановочних версій виконавське рішення Другої картини відповідає генеральній концепції постановки. Розглянуті версії Другої картини демонструють принципово різні втілення виконавцями архітектонічного проєкту

композитора. Згідно з методикою дослідження архітекtonіки, викладеної в Першому розділі дисертації, охарактеризуємо Другу картину у кожній з трьох постановок детальніше з урахуванням загальної стратегії темпо-ритмічного рішення, розташування кульмінацій і їх сценічного втілення, значення і ролі цезур, типу монтажу і кількості великих розділів, співвідношення драматургічної «ваги» тем, художнього трактування фактури, особливостей виконавського інтонування.

Зауважимо також, що в масштабі Другої картини опери «Війна і мир» С. Прокоф'єва на архітекtonіку впливають два параметри: тип завершення та купюри (або їх відсутність). Вибір способу завершення Другої картини є важливим з драматургічної точки зору інтерпретаційним моментом. Самим С. Прокоф'євим передбачені два варіанти кінцівки: повернення Вальсу або новий епізод – Екосез. Щодо питання купюр, то аналіз повного виконання партитури у виставі 1991 року відновлює і прояснює побудовану композитором на основі роману, нову логіку і систему сюжетних зв'язків, початкове бачення С. Прокоф'євим характеру розвитку подій.

3.3.3.1. Постановка Ленінградського державного академічного театру опери й балету ім. С. М. Кірова 1978 року

Постановка 1978 року цікава, перш за все, фактом участі в ній видатного оперного режисера Б. Покровського. Незважаючи на те, що Б. Покровський майже не був присутній на репетиціях, довіривши основну постановочну роботу своєму учневі М. Никифорову¹, режисерську концепцію розробив саме він.

Б. Покровського у співдружності з диригентом С. Самосудом був постановником першого виконання опери «Війна і мир». У 1946 році вони працювали над спектаклем в тісному творчому контакті з С. Прокоф'євим. Певною мірою, С. Самосуда та Б. Покровського можна вважати «співавторами»

¹Інформація з офіційного сайту Маріїнського театру
https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/prokofiev125/war_and_peace_1977

композитора, тому що на їхнє прохання композитором були написані картини «Бал» і «Філі», які змінили вигляд і архітектоніку опери. Нагадаємо, що в них експонуються найпам'ятніші теми опери – Вальс кохання і арія Кутузова. С. Самосуд пише: «Я глибоко переконаний, що якби не та, продиктована необхідністю швидкість, з якою Прокоф'єв і Мендельсон накидали в перші дні війни лібрето опери, – при нових зверненнях до першоджерела – роману, вони б самі неодмінно згадали про главу “ балу ”» [192, с. 375].

Також постановка «Війна і мир» стала однією з перших робіт для нового головного диригента театру Юрія Темірканова.

Постановка витримана в так званому «великому радянському стилі», що було обумовлено вимогами часу. Вистава відрізняється епічною величністю та монументальністю, пишністю, ефектністю та видовищністю, барвистою строкатістю декорацій і костюмів, грандіозністю масових сцен. У музичній драматургії в загальному плані відчувається перевага суспільного над особистісним, Війни на Миром, поряд з високою щільністю подій, уособлених у дрібних деталях. Опора на принципи системи К. Станіславського визначила реалістичну спрямованість постановки, виявлення причинно-наслідкових зв'язків між подіями. Акцентування значущості історичних подій порівняно з особистою драмою головних героїв спричинило деяку відстороненість, умовність в психологічному опрацюванні характерів, яка межує з формальністю.

Постановка Б. Покровського – Ю. Темірканова відкривається потужною кульмінацією – монументальним героїко-патріотичним Епіграфом. Його сценічне рішення у вигляді скульптурної композиції, яка височіє, зображуючи захисників Вітчизни, демонструє пишність і театральність дійства. Епіграф передбачає перемогу у війні 1812 року та утворює величезну арку з другою частиною опери – «Війною». Так репрезентується верховенство *героїко-епічної лінії* роману Л. Толстого та створюється відповідна установка для сприйняття опери в цілому.

У виставі 1978 року, сцена «Балу» завершується ремінісценцією Вальсу. Постановники підводять підсумок, підкреслюючи важливість Вальсу для всієї картини. Його повернення додає картині замкненості, стійкості та закінченості,

що сприяє її автономності в цілому. В цьому випадку в контрастно-складовій формі Другої картини виникають дві внутрішні тематичні репризи (Полонез та Вальс), які надають цілому симетричності, організованості, врівноваженості.

У постановці 1978 року блискучим відкриттям масштабного видовища стає Полонез, велич якого утворює арку з Епіграфом напочатку опери. Визначальними стають яскравість і сила візуально-музичного враження. Полонез, особливо у вступному розділі і заключенні, демонструє пафос переможного ствердження. Сліпуча розкіш оркестрового звучання і віртуозність сольних партій окремих інструментів, підкреслення стійкості тонічних гармоній і тональних центрів у кожній темі (C, B, As), пружна акцентуація регулярного ритму створюють піднесену атмосферу придворного балу напередодні Нового року. У звучанні відчувається демонстративне відокремлення та посилення ролі групи мідних духових та ударних інструментів. Їх потужне звучання уособлює і святкову урочистість і героїчний епос. Перехід з одного змістовного ракурсу в інший відбувається згідно «режисури» прокоф'євської партитури. Наполегливе нагадування про неминуче насунання Війни актуалізує саме героїко-епічний вектор у трактуванні постановниками опери і відчувається як більш значуще.

Темпоритмічна ідея Другої картини у даному виконанні полягає у єдності і лаконічності цілого. Тривалість Другої картини у цій постановці є найменшою з трьох виконавських версій.

Таблиця 3.7

Порівняння часу звучання Другої картини опери «Війна і мір» С. Прокоф'єва у трьох виконавських версіях

1978 рік	18:19
1991 рік	19:46
2000 рік	19:31

Виконання Другої картини у версії 1978 року базується на поступовому прискоренні темпів танцювальних розділів і взагалі темпу розвитку подій.

Організований розвиток активної дієвості, спрямований від початку і до кінця, вигідно відтіняє появу помірному темпу і сумної пригніченості сі мінору Повільного вальсу. Подібне співвідношення посилює передчуття трагічних подій у долі головних героїв і долі Вітчизни. Крупні розділи мовби послідовно нанизуються на єдиний стрижень відчуття руху, це помітно навіть у чіткому русі Хору на слова К. Батюшкова, у обранні постановниками досить швидкого темпу виконання Оди Ломоносова.

Протягом кожного розділу темп тримається, утворюючи темпо-ритмічні блоки. Деякі відхилення від темпу, спричинені зміною тем і їх характеру, тільки підкреслюють його повернення у загальне русло. Так, наприклад, підготовка появи другої теми Полонезу (4 реверанси) відзначена відчутним розширенням, але сама тема звучить практично в тому ж темпі і носить характер тимчасового ліричного відступу.

Постановники підкреслюють демонстративне членування Другої картини на самодостатні замкнені блоки. Потужними музикальними і сценічними засобами вони повертають увагу до стикувальних швів між розділами. Артистичні прискорення та збільшення динаміки на завершенні кожного танцю природньо викликають захват і овації глядачів. Проте яскрава завершеність розділів і оплески не переривають і не руйнують загального напруження і цілеспрямованості дії, а навпаки потребують подальшого розвитку. Підкреслена театральність пауз змушує відчувати завершеність етапу, усвідомити його важливість і оцінити значення для цілого, підготуватися до сприйняття наступного розділу. Цей принцип працює і в рамках опери в цілому. Картини відокремлені одна від одної значною паузою і згасаючим світлом.

Важливим для створення цілісного слухового уявлення стає вибір виконавцями типу взаємовідносин пластів прокоф'євської фактури. Утворюється мульти-поліфонічний комплекс, в якому підкреслюється принципова контрастність матеріалу, внутрішні образно-інтонаційні протиріччя. Так, в темі Полонезу втручання низхідних хроматичних підголосків валторн і потім струнних відчутно затьмарює святковість балу. Тенденція до максимальної драматизації у взаємодії

пластів партитури С. Прокоф'єва простежується протягом всієї Другої картини. Саме така трактовка стає своєрідним внутрішнім двигуном музичного розвитку в цій виконавській версії.

Виявлення у музичній складовій спектаклю драматизму і внутрішньої контрастності в рази збільшується у співставленні зі сценічним рішенням режисера. Воно навпаки підкреслює безтурботність знаті і радісну Наташу, засліплену надією і вірою в найкраще. Виникає дисонанс між тим, що ми бачимо і тим, що ми чуємо. Ймовірно, контрастно-поліфонічне співвідношення звукового втілення і сценічного рішення також можна вважати особливим засобом виявлення головної ідеї опери – протиставлення Миру і Війни.

У виконанні хору на слова К. Батюшкова за виразності інтонування, різноманітності і рухливості динаміки, меншою мірою використовуються алогічні відхилення, що надає виконанню об'єктивності, строгості та цілісності. Хор, знаходячись на балконі, ніяким чином не заважає динаміці дії. Гості з'являються у центрі сцени, вся увага сфокусована на їх презентації. Наташа і Соня вдягнені у сукні підкреслено простого крою і світлого кольору, які контрастують зухвало яскравим костюмам інших гостей (бордовим, золотим, зеленим, червоним, помаранчевим). Акторськими засобами підкреслюється їх щирість і жвавість, які контрастують амбітності і гордості придворних.

Динамічно і видовишно вибудувана сцена наближення Государя. Починаючись від метушливих реплік, що «облітають» сцену, вона переходить у перший розділ оди Ломоносова. Їх звучання прорізають унісони мідних духових як наполегливі попереджувальні сигнали. Кульмінація оди співпадає з моментом появи Государя, потужне вокально-інструментальне звучання якої нагадує величальний хор «Слався» М. Глінки. Ода звучить дуже рухливо, продовжуючи темп теми Полонезу, яка повернулася.

Таким чином, Полонез і Хоровий розділ зливаються в єдиний блок, трип'ятичастинну форму, з двома епізодами і кодою, скріпленою не лише повторами полонезу-рефрену, але і єдністю темпо-ритму. Показово театральна цезура

створює напружене очікування подальшого розвитку у наступному розділі Другої картини.

В Мазурці акцентується дієвість цієї танцювальної сцени, відбувається активізація характеристик героїв. Це урочистий, і в той же час живий, пружний, летючий танець. Відчувається його легкість у співставленні з вагомністю Полонезу. Єдність темпу сприяє цілісності розділу, темпові відхилення частіше обумовлені включенням вокальних реплік. Але найцікавішим в постановочному плані є перехід до монологу Наташі. Мазурка набирає обертів, стрімко розкручується. І ми знову бачимо розбіжність між подіями на сцені і тим, як Наташа «занурюється» в себе. Поляризація звукового плану і глядацького ряду створює ефект розшарування, одночасного існування і паралельної течії декількох ліній життя.

Монолог Наташі у постановці 1978 року звучить після обриву останнього звуку гордовитої Мазурки, оплесків і цезури. Загальний план змінюється крупним, фокус уваги глядача переноситься з зовнішнього світу на події у внутрішньому світі Наташі. *Andante assai*, звучить тут досить рухливо і майже не відокремлюється із загального ходу подій. Тому у цьому виконанні відчуття іншого, особливого стану Наташі, індивідуального плину часу не виникає. Ми впізнаємо і відчуваємо настрої Першої картини, її монологу у Відрадному. Героїня сповнена внутрішня сила та цілісності, надій і бажання танцювати, в ній немає і тіні сумніву. Монолог Наташі більш схожий на об'єктивне самоспостереження, ніж на схвильоване переживання. Він виконує режисерську функцію, фіксує поворот дії у бік розкриття любовної колізії.

У схвильованій метушні і вихровому русі Швидкого вальсу ми впізнаємо стан очікування Государя. Оркестровий пласт, представлений протиставленням тривожного тремоло басів трепетним пасажам скрипок, хоча відсунутий на другий план, але грає провідну роль у зростанні внутрішньої напруги дії. На перший план висуваються три ситуативні блоки: прохання П'єра, запрошення Андрія та інтрига Анатолія. Особливо рельєфно відповідно до партитури композитора показаний

образ Анатолія. У його партії підкреслюються гротеск і глузування. Загостреність і уривчастість надають характерності речитативу азартного гравця.

У зав'язці конфлікту спостерігається цікаве режисерське вирішення. Вибір між двома чоловіками, який постане перед Наташею, показується за допомогою двох символічних предметів: квітки та віяла. У Швидкому вальсі з'являється перший – синя квітка, яку дарує Наташі Андрій і яку вона прикріплює до своєї сукні.

Розглянемо особливості музично-театрального втілення головної архітектонічної опори Другої картини опери – Повільного вальсу. У постановці 1978 року його візитною карткою і особливим засобом виразності стає, на наш погляд, ефект «стоп-кадру». Режисер і диригент мовби фіксують момент і примушують запам'ятати його як доленосний. Подібне візуально-музичне акцентування методом призупинення дії деякою мірою суперечить спрощеному уявленню про активну дієвість музики С. Прокоф'єва. У Повільному вальсі постановники тонко реагують на музичні події. Сценічні дії візуально підкреслюють зміни тем, ладів, темпів. Зокрема початок кожного проведення сі-мінорної теми Вальсу супроводжується ефектом гальмування сценічної дії. Це надає сцені інтелектуального забарвлення, несе в собі ознаки зовнішнього оцінювання, об'єктивного показу любовної історії. У глядачів не виникає відчуття повного емоційного занурення у відносини героїв, співчуття стану закоханості.

Повільний вальс починається «стоп-кадром»: в напруженій паузі, яка настає за трьома довгими сигналами, що сповіщають про початок Вальсу, Наташа завмирає в поклони. У вступі вона неспішно піднімається, немовби долаючи скутість і повертається до природньої імпульсивності, захопленості, відвертості. Виконавці обирають по-осінньому сумний тон висловлювання. Він, як і у попередніх епізодах, суперечить радісно-піднесеному стану акторської гри. Тема немов народжується на очах, звучить сором'язливо, тихо, тремтливо та ніжно. В інтонуванні скрипок відчувається недомовленість, особливо загострений IV # щабель. Підключення підголосків валторни, гобою, фагота, бас-кларнета, їхнє вишукане переплетення забарвлюють тему найтоншими нюансами. Темп першої

теми вальсу стриманий ($\text{♩} = 56$), але не повільний. Потім увага глядача переноситься на загальний план Балу, до танцю головних героїв долучаються інші пари. Друга тема звучить наповнено та звільнено, оркестр і актори захоплюються прокоф'євськими інтонаціями, від яких «йде обертом» голова. Повернення до повільнішого проведення першої теми повертає слухачів в стан смутку та безвиході, що підкреслено достатньо різким і сильним уповільненням, низьким регістром і похмурым тембром туби.

Дует Наташі та Андрія у Повільному вальсі трактується неоднозначно. Постановники мовби підкреслюють те, наскільки різними між собою є головні герої і за психологічними проявами, і за віком, і за положенням в суспільстві. Героїня стоїть спиною до партнера і виникає відчуття, що кожен з них живе в своєму світі. Андрій постає гордим, зрілим, ґрунтовним, досвідченим. У його соло відчувається наповненість, певна тяжкість, зрілість, при цьому зберігається вальсовість. Наташа, навпаки, вся сяє і переповнена щастям. Її соло звучить екзальтовано, але з просвітленим завершенням, що сприяє дуже пластичному і тонкому переходу до епізоду, який нагадує про картину в Відрадному. У другому соло Андрія вже відчувається більше взаєморозуміння.

Звертають на себе увагу дві постановочні деталі. Перша деталь стосується появи другого символічного предмета – віяла, що впустила Наташа. Анатоль піднімає і подає його Наташі. Друга деталь є лише в цій постановці. Наташа танцює не лише з князем Андрієм, а ще з трьома кавалерами, але в кодї знову повертається до нього. Ця ситуація вписана в третю, найяскравішу, швидко і сміливу тему вальсу. Постановники не тільки передрікають ситуацію вибору, перед яким постане головна героїня. Відсутність концентрації уваги Наташі тільки на особистості князя Андрія пропонує глядачам іншу точку зору на те, що Вальс трактується як головна подія в житті Наташі і в опері в цілому. Таким чином, виконавці врівноважують змістовну вагу сцени коханні порівняно з іншими подіями Другої картини, залишаючи вибір головної події слухачеві.

Вальс завершується подібною до початку візуальною аркою зі «стоп-кадром». Саме тут після раптового обриву блискучо-темпераментної останньої теми Вальсу виникає болісна тиша самотності. Вона відчувається як дуже трагічна і стає тихою кульмінацією всієї Другої картини. Наташа знову завмирає в поклони, опустивши очі. Потім вона повільно піднімається, усвідомлюючи те, що трапилося. Боязко і розгублено дивиться вона на князя Андрія і від відчуття незручності в прояві почуттів, і від того, що вони залишилися наодинці. Тема звучить уповільнено, примарно. Розрізненість її інтонацій передає крах надії про щасливе кохання. Наташа спочатку прислухається до цих скорботних відзвуків, як до передчуття, а потім, немовби прокидаючись, втікає до батька.

Стрімкий розвиток наступних подій продовжує динаміку темпового вектору Полонезу, Мазурки і Швидкого вальсу, начебто Повільного Вальсу і не було. У постановці 1978 року манера виконання соло Андрія характеризує його як гордого державного діяча, який дивується своїм новим яскравим переживанням, емоціям і несподіваним думкам. Він темпераментний, азартний, честолюбний, не позбавлений самоіронії. Його надихає можливість перемоги.

У постановці 1978 року Друга картина завершується блискучим Вальсом навколо щасливого Андрія. Його звучання стверджує подієву значущість цього фрагменту, надає картині замкненості. Засліплюючій радості і розкоші знов протиставлений зловісний сигнал мідних духових. Вальс обривається, світло згасає, лунають оплески.

На фоні танцювальної сюрти і швидкого темпу розвитку подій постановниками виділено декілька важливих реплік героїв за рахунок особливої експресії виконання і динаміки (Анатолія «*Элен, вы чудная сестра*», Наташі «*Как всё кругом светло здесь*» і «*Так весело, как никогда в жизни*», Андрія «*Будет моею женой*»).

Панорамний огляд Другої картини у постановці 1978 року залишає відчуття об'єктивний показу співставлення активно дієвих танців, які демонструють зовнішній світ, і Вальсу, присвяченого розвитку особистої історії героїв.

Узагальнюючи вищевикладене, можна сказати, що виконавське рішення архітекtonіки Другої картини у виставі 1978 року демонструє єдність і динамічну спрямованість темпо-ритмічного вектору розвитку. Це відчувається, незважаючи на значні цезури, підкреслення і збільшення стикувальних швів між розділами, театральні паузи, зміни темпів, стоп-кадри.

У цьому чітко організованому темпо-ритмічному русі виокремлюється і акцентується змістовний центр Повільний вальс. Обрамлення цієї головної опорної точки Другої картини своєрідним «стоп-кадром» виокремлює цей розділ серед інших. Особливого відтінку йому надає також інший повільний темп подій. Трагічна кульмінація (драматургічний «обрив») знаходиться в кінці Повільного вальсу.

У загальному плані простежується двочастинність цілого, а кожна з частин має тричастинну структуру:


Полонез – Хор – Мазурка

Швидкий вальс – Повільний вальс – Кода

Виразимо особливості виконавського вирішення архітекtonіки Другої картини у постановці 1978 року у вигляді схеми:

Таблиця 3.8

**Виконавське втілення архітекtonіки Другої картини опери «Війна і мир»
С. Прокоф'єва у постанові 1978 року**



	Перша частина				Друга частина				
Розділи	Полонез	Хор Батюшкова	Полонез	Хор Ломоносова	Мазурка	Швидкий вальс	Повільний вальс	Кода	Вальс
Розмір	4/4	12/8	4/4		3/4	4/4 3/4	3/4	4/4	
Час звучання	2:56		4:43		2:31	2:30	4:23	1:16	
	10:10				8:09				

3.3.3.2. Постановка Маріїнського театру 1991 року

Постановка 1991 року співпала з початком нового етапу в досягненні музичної спадщини С. Прокоф'єва. Спектакль був здійснений Маріїнським театром в рамках фестивалю, присвяченого 100-річчю від дня народження композитора. Його автором, організатором, диригентом виступив В. Гергієв.

Основним чинником у виборі цього спектаклю для компаративного аналізу виконавських версій стало те, що вперше в сценічній історії опери «Війна і мир» партитура С. Прокоф'єва була презентована повністю, без купюр, протягом одного вечора. Постановка цікава участю в ній представників лондонського Ковент-Гардену: режисера Грема Віка, сценографа Тімоті О'Брайєна, художника по світлу Томаса Вебстера, режисера відео-версії Хамфрі Бертона.

Вистава витримана в строгій манері, її відрізняє чіткість, лаконічність і цілісність. Візуальний ряд характеризується стриманістю, відстороненістю, узагальненістю та символічністю. Це відобразилося в мінімалізмі й умовності декорацій, костюмів, монохромності колірних рішень. Сцена обрамлена трьома величезними білими площинами, рухливість яких слугує розширенню простору в масових сценах і звуженню в камерних. На центральній стіні-екрані символічно зображено дуб, образ якого має велике значення в романі Л. Толстого. Гранична простота, аскетизм художнього оформлення сцени створили умови для максимальної концентрації уваги глядача на внутрішньому світі героїв, скульптурно виліплених характерах, втіленні їх багатогранності і психологічної пластичності.

У цій версії опери трактування образів головних діючих осіб максимально наближено до роману. Воно об'єктивно відображає бачення цих образів Л. Толстим і С. Прокоф'євим. В. Гергієв диригує масштабно, мовби створює панораму життя. Його трактування поєднує і тонкий ліризм, і гостру характерність сцен, і трагізм воєнних картин. Він майстерно перемикає увагу слухача із загального плану на портретні акценти.

Спектакль В. Гергієва – Г. Віка відкривається Увертюрою. *Філософсько-епічний* характер роздуму, розспівність і неспішне розгортання зумовлюють в оперному спектаклі відповідний плин художнього часу. Він асоціюється з літературною оповіддю, літописом. Протягом звучання Увертюри народ виносить на авансцену предмети побуту того часу. Такий початок опери актуалізує частину роману, присвячену філософським роздумам Л. Толстого. Ця частина через специфіку матеріалу не могла бути зафіксованою С. Прокоф'євим в лібрето, але втілена композитором у музичному тематизмі опери.

У порівнянні з іншими виконавськими версіями в постановці 1991 року звучать два епізоди, які найчастіше вилучали постановники: монолог князя Андрія «*Мне вновь вспоминается*» та діалог Долохова і Анатолія «*Ну что, Матреша довольна салопом?*». Використання цього музичного матеріалу значно змінює загальний драматургічний рельєф Другої картини. Стає зрозумілим, яким чином «коригуються задумані композитором драматургічні акценти» [144, с. 17].

Особливого значення набуває метод монтажного з'єднання окремих картин опери між собою. Порівнюючи спектаклі 1978 і 1991 років, зауважимо, що в обох випадках на стиках між картинами постановники використовують згасаюче світло і підкреслюють чітко виражену цезуру. Але у постановці 1978 року стикувальні шви стають засобом поділу цілого на частини, підкреслюють автономність картин, а в постановці 1991 року відчувається їх з'єднуюча функція, залишається відчуття відносної завершеності картин.

Полонез з'являється яскравим спалахом звучності оркестру після цезури між Першою і Другою картинами. Вражає високий рівень динаміки і насиченість масштабної звучності. Відразу ж акцентується верховенство музики С. Прокоф'єва, а також провідна роль оркестру в постановці. Сцена є затемненою, але її внутрішня енергетика виражається у стрімкому відкритті дверей бальної зали. Через них б'є струмінь світла.

Характер звучання Полонезу вже у вступі пригортає увагу пружністю ритмічної пульсації. Вона сприймається як внутрішній стрижень, ось, на яку нанизуються і нашаровуються теми, підголоски, контрапункти. Постійна

пульсація втілює невблаганний хід часу занурює у епічно-філософську лінію постановки. Стабільність, чіткість, мірність і рівнозначність долей пульсації більше асоціюється з маршовою войовничою ходою, аніж з бальним номером. Мірність пульсації врівноважується пасажами скрипок і флейт, які немовби злітають, прагнучи вирватися за межі тактів.

Чотиритактові віхи відміряні потужним туттійним звучанням перших долей кожного першого такту. Тотальна квадратність підкреслюється на всіх рівнях: чотиридольний розмір, чотири чотиритактові фрази вступу і першої теми, чотири великі розділи (складна тричастинна форма зі вступом). Завдяки цьому ми немовби чуємо Полонез увесь відразу і споглядаємо картину панорами, яка розгортається.

Компаративний аналіз виконавських версій Другої картини показав, що Полонез є найбільш однозначним розділом в плані темпо-ритмічного рішення. Це обумовлено чіткістю його жанрової орієнтації (маршевість), яскравістю тематизму і драматургічною функцією (відкриття Другої картини). Зауважимо, що у всіх трьох версіях Полонез звучить швидше метронома, зазначеного автором ($\downarrow=116-120$ замість $\downarrow=92$). Проте виявляється різниця в трактуванні диригентами фактури, в манері виконавського інтонування і характері співвідношення тематичного матеріалу по вертикалі.

Перша тема Полонезу в спектаклі 1991 року звучить урочисто і гордовито. Характер інтонаційного співвідношення між темою і хроматичним підголоском у скрипок і флейт залишає відчуття просторової віддаленості. Якщо у постановці 1978 року різний матеріал по вертикалі був демонстративно протиставлений один одному, то тут він органічно співіснує, виникає ефект погляду на подію з різних сторін. Створюється враження, що ми одночасно бачимо і чуємо подію та її осмислення з певної дистанції. Відбувається своєрідна візуалізація багатомірності відчуття простору і часу.

В цій виставі віддаленість першої теми Полонезу від другої підкреслено темпо-ритмічним контрастом. Друга тема звучить значно спокійніше, ніж в інших версіях, дещо загальмовано і в плані темпу, і в плані відчуття внутрішнього руху.

Музично-виконавськими засобами досягається ефект переходу з загального плану бальної зали на низку менш крупних планів – портретних характеристик самовдоволеної знаті. Сценічно це оформлено, як зміна організованого танцю вільним рухом пар, що спілкуються. Сумне звучання другої теми нагадує лірико-епічний Пролог, утворює з ним своєрідну арку. Таким чином, збільшуючи образну дистанцію між тематичними блоками, постановники крім фронтальної чіткості форми досягають смислової об'ємності простору всередині Полонезу.

Спектакль 1991 року відрізняє злагодженість дії всіх учасників спектаклю (солістів, хору, балету і оркестру), що спрямована на побудову загальної атмосфери і втілення головної ідеї спектаклю. Вони функціонують як єдиний живий організм, скерований волею диригента і режисера. Солісти перехоплюють фрази один одного, зберігаючи тон і манеру інтонування. Майстерно вибудований ансамбль солістів із оркестровими інструментами розкриває особливості тембральної драматургії прокоф'євської партитури. Особливо треба відмітити значну роль хору. Хор і оркестр, резонансно посилюючи один одного, досягають потужного впливу масової сцени на глядача. Ораторіальне трактування хору перекидає арку до другої частини опери «Війни».

У цьому спектаклі хори Другої картини виконуються, у порівнянні з іншими постановками, у найбільш повільних і, звідси, «величких» темпах. У співставленні Хору на слова К. Батюшкова і Оди на слова М. Ломоносова на перший план виходить жанровий контраст, на відміну від темпового контрасту, який спостерігається в постановці 1978 року.

Хор на слова К. Батюшкова створює особливу задушевну атмосферу, нагадуючи про дует Наташі та Соні з Першої картини. В ньому відчувається поетичність, м'яка манера інтонування, заокругленість фраз, які передають неспішний крок. Підкреслюються висока теситура жіночих голосів, чистота та прозорість фактури.

Виконання Оди на слова М. Ломоносова відтворює дух церковних піснеспівів, демонструє гімнічність, славослов'я непереможній державній силі і єдності. Звучання групи мідних духових інструментів не протиставлено хору як у

постановці 1978 року, а, навпаки зливається з ним, помножує значущість і урочистість події. Така трактовка Оди на слова М. Ломоносова компенсує відсутність Епіграфу на початку спектаклю. Величезна звукова маса розмірено заповнює простір сцени і залу, досягаючи могутньої кульмінації. Вона відчувається як підсумок і завершення першого етапу Другої картини, в який поєднано Полонез і два хори.

Після повільної і величної Оди на слова М. Ломоносова у бальну залу «вривається» Мазурка. Порівняно з іншими двома виконавськими прочитаннями вона виконується в найшвидшому темпі. Звучання сповнене відчуттям легкості і гарячкового устремління. Інструментальна складова партитури домінує над вокальною. Жанровими, темповими, динамічними засобами виявлена різниця тематичного блоків. Чітко виявлена прокоф'євська логіка їх розташування, що підкреслює динаміку поступового розвитку: від спокійнішого першого епізоду, який звучить як спогад про танці глінкінських опер, через більш темпераментний другий епізод до вихороподібної коди. Виконання Мазурки не залишає відчуття завершеності, її стрімке розгортання призводить до схвильованого Монологу Наташі.

Монолог Наташі у цій постановці отримує особливо динамічне і психологічно виправдане сценічне рішення. В кінці Мазурки повз Наташу проходить Соня з партнером, який запросив її до танцю. Наташа різко повертається на стільці обличчям до глядачів і, немов підхоплюючи Мазурку в найвищій кульмінаційній точці, співає експресивний, майже відчайдушний монолог «*Неужели так никто не подойдет ко мне?*». Він надає подальшому розвитку додаткового імпульсу. Збудженість героїні повністю відповідає швидкому темпу розвитку подій. Підкреслення пунктирного ритму начебто передає схвильований стук її збентеженого серця.

Швидкий вальс звучить без пауз з точним прирівнюванням тривалостей $\downarrow = \downarrow$. Порівняно з двома усіх іншими виконавськими версіями темп так само як і в Мазурці, найшвидший ($\downarrow = 88$). Швидкий вальс продовжує розвиток

«гарячкуватого» характеру Мазурки. Разом вони утворюють другий розділ Другої картини, своєрідну зону передикту, яка прямує до Повільного вальсу.

Музична тканина інтонується експресивно: передгрозове тремоло стугонливих басів вибухає збентеженими фразами скрипок, які підкреслюють ламентозну виразність кожної ліги. В результаті невпинно пульсуючої вальсовості (вона переривається лише в моменти звучання ключових фраз П'єра, Андрія та Анатолія), стрімко наростає передчуття біди. Воно досягає кульмінаційного піку в фатальних дисонуючих акордах мідних духових, які підкреслюють «мефістофельський» сміх Анатолія.

Діалог Долохова і Анатолія «*Ну что, Матрёша довольна салоном?*» є зразком прокоф'євського епатажу. Виконання цього епізоду розширює зону характеристики анти-героя Анатолія, накреслює характерну лінію опери і перекидає образну арку до подій П'ятої картини. Інтрига загострюється, назріває конфлікт. К. Ручьєвська вважає, що фігура Анатолія – «перш за все предмет зображення» і через нього «утверджується театральний план опери» [192, с. 427]. Колоритний діалог надає імпульсивності і життєвої достовірності музично-театральній дії. Він залишається в пам'яті яскравою плямою, підсилює і маркує ефектне співставлення тривожної напруги Швидкого вальсу і елегійного початку Повільного вальсу. Так само раптово, як і з'явився, діалог переривається трьома сигнальними акордами і «паузою невідомості». Так постановники, прямуючи за режисерською волею композитора, акцентують початок наступного розділу.

Повільний вальс звучить просто і сумно. По затемненій сцені починають кружляють пари. Вперше за всю картину балу звучання стає камерним, приглушеним. Тема звучить ніжно і тихо. Класична стрункість її виконання нагадує Вальс-фантазію М. Глінки. Відчувається, що тема Вальсу спочатку була написана для пушкінського «Євгенія Онєгіна». Тут вражає виразність звукових шлейфів, витонченість інтонування, поетична «невловимість» фразування, м'якість і вишуканість відчуття вальсового ритму, завуальованість акомпанементу. Темп виконання Повільного вальсу у цьому спектаклі, як і в попередніх Мазурці і Швидкому вальсі, є найшвидшим з трьох постановок опери, що розглядаються. У

рухливому темпі навколо перших долей сумно і легко кружляють восьмі. У другому проведенні тема збагачується підголосками: епічне звучання валторни природньо продовжується легким і поетичним гобоєм. Світлу печаль теми затьмарюють лише унісони валторн і кларнетів, що нагадують фатальні сигнали перед Вальсом. В їхній тіні тьмяніють виразні низпадаючі фрази кларнетів і фаготів. Звучання теми передає відтінок приреченості кохання. У другій темі Повільного вальсу збільшується динаміка, підсилюються басові опори, розширюється діапазон і простір, захоплений загальним кружлянням. Повернення до першої теми відновлює відчуття сумної самотності.

Сценічна постановка вальсу Наташі та Андрія відповідає простоті і вишуканості його виконання оркестром. Дія позбавлена «театральності» показу, все виглядає природньо. Головні герої танцюють разом з усіма парами і продовжують танцювати під час дуету на авансцені. Андрій показаний як стриманий і величний, але вже «пробуджений» життєлюбством юної Наташі. Соло Наташі, що звучить на форте, відповідає підйому оркестрової звучності. В результаті невпинного відцентрованого прискорення в коді вальсу на сцені залишається лише одна пара – Наташа та Андрій. Наташа раптово зупиняється і важко дихає, у неї начебто паморочиться в голові.

У завершенні Вальс ніби зависає в просторі. Андрій і Наташа знову, начебто уві сні, починають танець. Тема звучить дуже тихо, повільно і приречено, тендітно й «самотньо», з дуже вільною агогікою. У той же час вона сприймається як передчуття Андрія сцени смерті у дванадцятій картині (уявний Вальс з Наташею). Наташа відходить зі сцени, неначе прямуючи за звуком останніх фраз вальсу, який віддаляється.

Монолог князя Андрія, незважаючи на його лаконічність (17 тактів), має велике значення у драматургії Другої картини. Він знаходиться між завершенням Повільного вальсу і емоційно-вибуховою Кодою. Монолог князя Андрія нагадує нам про толстовський метод інтроспекції головних героїв. Поступово подається процес усвідомлення пробудженого кохання, логічно пов'язується недоговореність сцени любові і бурхливість вираження почуттів князя Андрія в Коді. Все це

суттєво змінює його зовнішню стриманість. В результаті Ода стає психологічно вмотивованою, драматургічно переконливою.

З огляду на архітектоніку цілого виконання монологу князя Андрія зміщує головну кульмінацію майже на кінець картини Другої картини, на фразу князя Андрія «*Подошла к кухне*». І те, що на сцені не показано, як Наташа підбігає до кухні, ще більш фокусує увагу глядача на перетворенні князя Андрія, на поступовій зміні його почуттів від стриманості до крайньої схвильованості. Відчувається, що головним героєм Другої картини, як і Першої, стає саме князь Андрій, а не Наташа. В цьому знову ми бачимо і відчуваємо вплив особистості Л. Толстого, для якого образ князя Андрія значною мірою був провідником власних ідей.

Екосез наприкінці Другої картини звучить в помірному темпі, дещо приземлено і важкувато. Під час звучання Екосезу тимчасово знімається напруження у розвитку подій, відбувається видима для глядача зміна декорацій. Закриваються бічні дзеркальні двері, зникає вітер обнадійливих змін, що розвіював білі штори. Відкритий простір знову змінюється замкненим. Виконання саме Екосезу, замість Вальсу, створює ефект відкритого фіналу, танцювальна сюїта виходить розімкненою. Утворюється вектор, спрямований до серії танців Четвертої картини.

У підсумку можна сказати, що в постановці 1991 року велике значення має енергійна ритмічна пульсація, яка втілює невблаганний хід часу і відсилає до епіко-філософської концепції роману. У цьому виконанні важливим дієвим засобом досягненні художньої виразності і масштабності стає поглиблення тематичного контрасту музично-театральними засобами.

У загально-структурному плані Полонез і хори утворюють перший велично-урочистий розділ, кульмінацією якого стає Ода на слова М. Ломоносова. Розповідна широчінь хорових розділів врівноважується найшвидшими, порівняно з іншими постановками, темпами Мазурки та Швидкого вальсу, які утворюють єдиний передиктовий блок, спрямований до Повільного вальсу. У цьому розділі поривчатий Монолог Наташі поглинається стрімким розвитком подій і стає його

частиною. Кульмінацією передикту є остання фраза Курагіна «Соболий!». Повільний вальс вирішений просто і поетично, у класичному стилі. Порівняно із іншими виконавськими версіями він звучить у найбільш швидкому темпі, але його завершення є найповільнішим і філософським.

Особливість цієї постановки сфокусована у виконанні Монолога Андрія. Відображена в ньому поступова емоційна трансформація (від стриманості до крайньої схвильованості) сприяє об'єднанню завершення Повільного вальсу зі стрімкою Кодою і Екосезом в єдиний третій розділ Другої картини. Як головна кульмінація сприймається фраза князя Андрія «Подошла к кузине».

Таким чином у даному виконавському рішенні архітекtonіки Другої картини ми бачимо втілення ідеї тричастинності:

Полонез – хор


Мазурка – Швидкий вальс

Повільний вальс – Кода-Екосез

Це відчувається саме завдяки темпо-ритмічним показникам виконання і спрямованості руху до чітко виявлених кульмінацій. Відобразимо ці особливості у вигляді схеми:

Таблиця 3.9

**Виконавське втілення архітекtonіки Другої картини опери
«Війна і мир» С. Прокоф'єва у постанові 1991 року**



	Перша частина				Друга частина					
Розділи	Полонез	Хор Батюшкова	Полонез	Хор Ломоносова	Мазурка	Соло Натані	Швидкий вальс	Повільний вальс	Кода	Екосез
Розмір	4/4	12/8	4/4		3/4	4/4	3/4	3/4		4/4
Час звучання	2:52		5:24		2:23		2:35	4:32		2:00
	8:16				4:58			6:32		

3.3.3.3 Постановка Паризької національної опери 2000 року

Спектакль Паризької національної опери 2000 року був приурочений до десятиріччя відкриття театру Опери Бастилії. Інтернаціональній творчий колектив складався з представників США, Великобританії, Росії, Словаччини, Ізраїлю та ін. Здійснення постановки продемонструвало зростання інтересу до творчості С. Прокоф'єва на Заході й нову віху в її осмисленні.

Вражає «кінематографічне» втілення спектаклю. Особливе значення має візуальний ряд вистави: зовнішні дані і акторська гра співаків, костюми і декорації. Завдячуючи високій технічній якості зйомки і монтажу відеоматеріалу, відеозапис спектаклю сприймається як фільм-опера. Відчувається, що творці спектаклю виявили та реалізували кінотехнології, закладені в музичній драматургії прокоф'євського твору. Майстерність монтажу відеоряду за допомогою зміни планів додатково прояснює і акцентує точки особливої уваги режисера вистави.

Постановники по-різному використовують монтажний спосіб зміни картин, що суттєво пливає на сприйняття спектаклю в цілому. Наскрізний розвиток досягається швидкою зміною картин, виконаною в техніці «напливу» кадрів. Так Перша картина «перетікає» в Другу. Вони звучать без цезур, ніби Наташа заснула навесні у Відрадному, а прокинулася у день новорічного балу. Таким чином Перша та Друга картини створюють єдиний блок, який передає почуття весняного оновлення і надії на щасливе кохання. І, навпаки, між Другою і Третьою картиною сцена затемнюється, повисає похмура пауза, що підкреслює драматичний злам у розвитку подій.

Для вищевказаних цілей створено універсальні, умовно-абстрактні, гранично прості та лаконічні декорації: мобільні конструкції з вікнами-арками, які нагадують сучасні трансформери. Перебільшений розмір декорацій (дверей), із самого початку залишає відчуття влади судьби над героями опери. Нейтральна світло-сіра палітра площин дає можливість ефектно обігравати їх за рахунок кольору і світла. Їх графічна чіткість ефектно підкреслює геометричну виразність

членування сценічного простору. Так у Першій картині простір сцени поділений на праву і ліву частини за допомогою світла. «Світ» Наташі забарвлений у теплі жовті відтінки, «світ» Андрія у холодні сині, посилює емоційний контраст між ними. Костюми та меблі і цьому спектаклі, навпаки, конкретні і відповідають епосі, яка описана в романі.

Музичне втілення під керівництвом диригента Г. Бертіні демонструє ретельну роботу над партитурою, особливу увагу до деталей і їх виразний показ. Це нагадує стиль роману Л. Толстого. У спектаклі відчувається збалансована взаємодія солістів, оркестру, хору, балету. Оркестр розкриває і резонансно посилює сценічні події і рухи в балетних епізодах, тонко передає відтінки душевного стану героїв. Диригент не підкреслює домінуючу функцію оркестру, його зусилля спрямовані на організацію опери як цілісного музично-театрального видовища.

Спектакль відкривається безпосередньо Першою картиною. Загальна атмосфера сповнена почуттям поезії і кохання, деякою мірою в ній відчуваються навіть чари і казковість. Емоційна відкритість і лірико-романтичний тон викладення визначають стильову домінанту постановки. На перший план висувається *лірична, сімейна лінія* роману Л. Толстого. У поєднанні з кінотехнологіями це нагадує мелодраму. Воєнні сцени поставлені органічно та динамічно.

У паризькому спектаклі 2000 року акцентується значна роль балету. Він є не фоном, а важливим учасником дії, об'єктом естетичного спостереження. Як окремі і саме бальні сцени сприймаються Полонез, Мазурка, Вальс і Екосез, тобто найяскравіші і самодостатні з тематичної точки зору розділи.

Наташа підхоплюється від перших звуків Полонезу і вибігає назустріч Коханню, відкриває двері Балу, який начебто вривається в її життя. Полонез звучить легше, в плані маси і динаміки звуку, порівняно з розглянутими вище прочитаннями. У звучанні Першої теми підкреслюються гострота пунктирного ритму, напруженість вершин мелодичних ліній на других долях такту, тривожно гудуть низькі регістри, що відповідає стану Наташі. Тканина насичена

мікроінтонуванням, мікроагогікою, найдрібнішими відтінками мінливої динаміки. Хвильовий тип побудови фраз також «працює» на лірико-романтичне трактування опери у цьому спектаклі. Перебільшені повтори одного мотиву (38–39 тт.) виявляють іронічність інтонації С. Прокоф'єва.

У звучанні фактури теж простежується ретельне опрацювання деталей. З особливою скрупульозністю виконуються голоси, які акомпанують. Хід голосів відрізняється самостійністю, а типи їх просторового співвідношення ми бачимо у русі балетних пар (до авансцени, від авансцени, назустріч один одному). Розташування балету на сцені геометрично упорядковане в прямокутник. Типи рухів підкреслюють досконалість музичної форми С. Прокоф'єва, її квадратність і повторність. Просторова будова танцю в поєднанні з розташуванням на сцені рядів стільців іноді асоціюється з рухом фігур на шаховій дошці, іноді з клавіатурою рояля.

Темпоритмічна організація у даній версії спрямована до єдності руху і безупинності дії. Увага диригента сфокусована на мелодичній експресивності музичної тканини, її об'ємності, тембральній м'якості та легкості. Образні, темпові та динамічні контрасти між розділами згладжені. Полонез виконується неначе на одному диханні. Виконавці не ставлять перед собою мети показати завершеність розділів. Трактування «подвійної риски» більше нагадує розділові знаки, аніж завершення глав.

Хор у російських постановочних версіях – це народ, який обслуговує знать і який вилучений з простору сцени на балкон. Паризька постановка демонструє об'єднання хору та балету однією артистичною групою. Це сприяє більш демократичній атмосфері дії. Але візуальний контраст між хоровими та балетними епізодами нівелюється. Обидва хорові епізоди вписані в низку танців, як різновиди музичного побуту епохи. Необхідність пересування значною мірою позбавила виконання ансамблевої єдності та вокальної гнучкості, задушевності, свободи, які властиві російському розспіву. Також знаходження хору на сцені призводить до акустичного змішування звучання хору і солістів. Постановники за допомогою переміщення стільців поділяють сцену горизонтально на два

простори: простір у глибині сцени для балу, на який Наташа і Соня дивляться, стоячи спиною до глядачів, і простір на авансцені, на який виносяться дії провідних персонажів. За рахунок цього у спектаклі збільшується роль Ахросімової та Перонської, які активно коментують і характеризують персонажів, які з'являються на балу.

Хор на слова К. Батюшкова досить активно супроводжує рух пар і загальну атмосферу жвавого спілкування. Рухливий темп, висока щільність звукової тканини, перебільшена динаміка, підкреслена тремоло в оркестрі, створюють тривожну атмосферу. Хор сприймається як одна з груп інструментів оркестру. Динамічність дії нівелює розповідність та виписану в партитурі розподіленість музичного часу і простору між хором і солістами. Але яскравіше виділені опорні характерні слова та інтонації: «*не посоветую*», «*стерлядь*», «*цыганок*», «*ха-ха-ха*». Ода на слова Ломоносова починається в тому ж темпі, що й перший хор, що суперечить партитурі. В цілому можна сказати, що в даній версії згладжені темпові, динамічні відмінності та ознаки жанрів, однак здобувається цілісність хорового розділу в цілому і відчувається його спрямованість до танцювального ікту першого розділу – Мазурки.

Постановники паризького спектаклю трактують прокоф'євську Мазурку зовсім не гаряче і темпераментно, а, навпаки, поетично і вишукано. Вона як і Полонез представлена спочатку як балетна сцена. Мазурка починається після хору майже без цезури та відчутних динамічних і темпових змін, демонструючи природність переходу від одного великого розділу до іншого. Але відчутно стриманий темп, обраний постановниками для Мазурки, залишає відчуття свідомого гальмування швидкості розвитку подій. Підкреслено також перехід від характеристик персонажів до їх взаємодії, що відбувається під час звучання танцю. Темп Мазурки є найповільнішим з усіх розглянутих прочитань, навіть *ritu animato* в кодї звучить виважено. Інтонування демонструє витонченість і граційність мелодійного малюнку, тонкість філірування звуку, чітку артикуляцію. У Першому епізоді підкреслюється чарівність його кантиленної природи, а в кадансах з'являється образ старовинного танцю з легким підкресленням третьої

долі. Музично-виконавські особливості і танцювальна пластика демонструють ідеальне ансамблеве поєднання. Хореографи тонко передають в жестах особливості звучання музики С. Прокоф'єва. Мазурка завершується яскравою скульптурною фігурою, яку побудовано артистами балетної групи. Вона фіксує і акцентує завершення першої частини Другої картини.

На завершення Мазурки Наташа рвучко вибігає на сцену і в захваті завмирає перед скульптурною композицією. Відразу ж її стан змінюється, вона повертається і співає чуттєвий, трепетний монолог. Досить стриманий темп дозволяє сфокусуватися на непередбачувано мінливих емоційних станах героїні: вона невловимо балансує між розгубленістю і поривчастістю, жалем і імпульсивністю, сумнівом та надією. Звучання монологу Наташі в цьому спектаклі найбільш за інші розглянуті виконавські версії наближається до відображення особливостей її внутрішнього світу, описаних в романі Л. Толстого.

Швидкий вальс звучить зовсім не стрімко, а сповільнено ($\text{♩} = 72$), дещо важкувато та механістично. Вимовляється кожна восьма в пульсації басів і в пасажах скрипок, тембри духових та ударних забарвлені в фатальні відтінки, важчають перші долі. Постановники розкривають і посилюють ефект зіставлення двох подій – довгоочікуваного запрошення Наташі князем Андрієм та підступного задуму Анатоля. Раптово, замість очікуваного щастя, рефрен набуває найдраматичнішого звучання. Це передається за допомогою гіпертрофованого показу тріолей у струнних, виразного *crescendo* і туттійного акценту. Звучання реплік Анатоля і Елен демонструють вишукане *belcanto*, що підкреслює зовнішню оманливу красу зла.

Сценічне рішення початку Повільного вальсу сприймається як третя балетна сцен Другої картини. Його особливість – у очуженому характері музичного виконання. Три сигнали звучать тут як затакт до вальсу, який починається без цезури і майже без зміни динаміки. Глибокі низькі басы нібито повільно і похмуро промовляють слово «вальс», яке щойно як сигнал повторювалося у Швидкому вальсі. Вальси віддзеркалюються один в одному.

Повільний, загальмований темп звучання сі мінорної теми створює ефект сповільненої зйомки в кіно. В результаті зміщення традиційної для вальсу ваги з першої долі на другу залишає відчуття тяжкості і дивакуватості. Перша доля такту тоне в фактурі, при цьому вся тяжкість припадає на другу долю, з'являється невелике зависання. Можливо диригент побачив підстави для подібного звукового ефекту у партитурі композитора: фактурна перевантаженість другої і третьої долей на відміну від баса, який виконується лише контрабасами. З іншого боку, такий «характер» ритму нагадує биття схвильованого серця, немовби спеціально посилене через гігантське «збільшувальне скло», і продемонстроване слухачам з явним перебільшенням динаміки. Дивно й те, що вигадливий акомпанемент весь час «змагається» у важливості з мелодією. Остання неначе накладається на вальсовий ритм. Внутрішня напруга в Другій картині зростає внаслідок трактування ритмічного фактору прокоф'євської партитури, який скоріше набуває значення *ostinato*, ніж танцю. Тема інтонується не як вокальна, а як «розмовна»: довгі звуки відпускаються; межі пауз нав'язливо підкреслюються; мотиви, що кружляють, повторюються точно без змін як застигло-заворожені, нагадуючи рух по замкненому колу. Враження посилюється й різким темповим контрастом, що виникає згодом між першою та другою темами Повільного вальсу. Виконання другої теми в повільному темпі, з огляду на її інтонаційну природу, звучало б відверто гротескно. Друга тема вражає яскравістю тембрів флейт і скрипок, підкресленими акцентами, ніби в життя героїв увірвалися світло, радість і любов.

Дует Наташі та Андрія – це дует згоди, в якому відчувається захоплення коханням і взаємність світлих почуттів. Вони уважно слухають і чують одне одного. В соло Андрія тимчасово відступає вальсовість і все заповнює пуччинівська кантиленність за умови насиченого звучання оркестру. У соло Наташі набагато більше одухотвореної поетичності, ніж пристрасті і збуджених веселощів. Пластика рухів Наташі та Андрія виглядає не як танець. Мімікою та жестами вони передають взаємні почуття. Їхні рухи повільніші та спокійніші, ніж захопливі кружляння оточуючих пар і музика С. Прокоф'єва. Вони перебувають в

особливому світі кохання, який існує лише для двох. Кода Вальсу в цій постановці має розважливе прискорення.

Тема вальсу в тихій кульмінації звучить зовсім не примарно, не тихо і не повільно, а реально й матеріально відчутно. Основну силу впливу постановники досягають візуальними засобами. Наташа, почувши сигнальні звуки оркестру, немов намагається «злетіти», але Андрій зупиняє її. Сцена кохання «зроблена» в традиціях кінематографу, передана в поглядах, кількох тремтливих дотиках і поцілунку, який так і не відбувся. Занурення у внутрішній світ героїв підкреслене поступовою зміною колірної оформлення сцени з теплого жовтуватого-пастельного на холодний біло-синій. Світло гасне, і лише один промінь висвітлює закохану пару, інші пари завмирають в темряві сцени. Так постановники досягають того, що Андрій і Наташа «залишилися єдиною парою», вони ніби візуально підкреслюють ізоляваність їхнього світу. У той же час це колірно-світлове рішення викликає недобрі передчуття у глядачів. Насилу вирвавшись з полону почуттів, Наташа втікає услід нешвидкого завершення вальсових фраз.

Кода Другої картини, хоч і насичена яскравими динамічними сплесками, не переважає значущості Повільного вальсу. Вона є досить передбачуваною в плані емоційного напруження реплік князя Андрія, оскільки ще в Першій картині визначено його амплуа як романтичного героя. В цьому розділі величезна швидкість зміни подій і перепад настроїв нагадують хвилеподібні напливи, які не вкладаються в базовий ритм будь-якого танцю. Контрастом до цього звучить грайливий ритмічний Екосез, колорит якого в цьому спектаклі підкреслюється відчутним притупуваннями. Він використовується постановниками як черговий бальний танець, що одночасно завершує і розмикає фінал картини. Під час його звучання відбувається зміна декорацій без зупинки дії.

В загальному плані паризький спектакль 2000 року відрізняється від російських підкресленням значної ролі балету. Постановники презентують Другу картину насамперед як яскраве видовище – бальну сцену. В такий спосіб вони посилюють театральність, що має принципове значення як стильова особливість творчості С. Прокоф'єва. Сам Бал і, зокрема, танець як художнє втілення руху і

плину Життя, стають важливими «дійовими особами» в цій картині. Танець таким чином реалізує ідею «узагальнення через жанр» (термін А. Альшванга), яка на думку А. Амрахової може бути розглянута в руслі процесів концептуалізації. За визначенням дослідниці, концептуалізація – «це свого роду бачення, сприйняття і організація світу» [3]. В такому значенні вона має пряме відношення до архітекτονіки музичного твору.

У спектаклі 2000 року увага акцентуються на постановці трьох балетних номерів: Полонезу, Мазурки і Повільного вальсу. Таке рішення відповідає тому, що ці розділи у С. Прокоф'єва мають найяскравіший тематизм і розвинену форму.

В звучанні Другої картини в цьому спектаклі присутня тільки одна цезура – перед монологом Наташі. Всі інші подвійні риси, вказані С. Прокоф'євим в нотному тексті, у реальному музичному часі спектаклю не підкреслюються, а навпаки нівелюються. Це сприяє кінематографічній плинності подій і, водночас, чіткому розподілу Балу на дві частини. Якщо подивитися на конструкцію Другої картини у паризькій постановці з огляду на привалювання танцю або дії, можна побудувати узагальнену схему, яка підкреслює внутрішню тричастинність кожної з двох частин.

Таблиця 3.10

**Танець і дія в архітектоніці Другій картині опери
«Війна і мир» С. Прокоф'єва у постанові 2000 року**

танець	дія	танець	дія	танець	дія-танець
Полонез	2 хори	Мазурка	Швидкий вальс	Повільний вальс	кода/Екосез

В загальному плані Другої картини у цій виконавській версії вибудовується арка між прискоренням наприкінці Мазурки і прискоренням наприкінці Повільного вальсу. Мазурка завершується блискучою балетною фігурою, а Вальс – німою сценою приреченого кохання. Ці моменти відчуються як смислові акценти першої і другої частин сцени Балу. Їх уявне співставлення у просторі

Другої картини робить контраст між частинами наочним. Покажемо ці особливості виконавського рішення архітекtonіки у вигляді схеми:

Таблиця 3.11

**Виконавське втілення архітекtonіки Другої картини опери
«Війна і мир» С. Прокоф'єва у постанові 2000 року**

	Перша частина					Друга частина				
Розділи	Полонез	Хор Багратионова	Полонез	Хор Ломоносова	Мазурка	Соло Наташії	Швидкий вальс	Повільний вальс	Ко да	Екссез
Хронометраж	2:46	4:44		2:54	2:43	5:06		1:17		
	10:25					9:06				

У підсумку компаративного аналізу трьох розглянутих варіантів постанови опери С. Прокоф'єва «Війна і мир» можна зробити наступні висновки.

Перш за все відрізняється загальний образ спектаклів, що обумовлено їх спиранням на одну з ліній роману Л. Толстого: героїко-епічної (у постановці Кіровського театру 1978 року), філософсько-епічної (у постановці Маріїнського театру 1991 року), лірико-романтичної (у Паризькій постановці 2000 року). Сильова установка спектаклю визначається уже у вирішенні початку опери: велично-ораторіальний Епіграф у постановці 1978 року, ліро-епічний симфонізм Увертюри в постановці 1991 року, ліричні портрети Першої картини «У Відраданому» у постановці 2000 року.

Втілення архітекtonіки Другої картини у трьох постановках може бути розглянуто у декількох напрямках. У загальному плані в кожній постановці відчувається перевага одного з факторів побудованої композитором багатовимірної структури оперного спектаклю. У постановці 2000 року значну роль відіграє балет і безпосередньо факт бальної сцени, яка створює портрет епохи і на фоні якої відбувається любовна історія. У постановці 1991 року провідну роль грає масштабний вокально-симфонічний пласт звучання. Створена

постановниками звукова панорама дозволяє зі значної дистанції осмислити людські долі, події історії і плін життя. У постановці 1978 року постановники використовують можливості протиріччя звукового і візуального рядів спектаклю. Драматична невідповідність виникає між звучанням оркестру, що пронизане передчуттям війни, і абсолютно життєрадісною, блискучою картиною балу.

Постановки Кіровського театру 1978 року і Паризької національної опери 2000 року схожі в плані наявності матеріалу, що звучить (ідентичності купюр) і дотримання двочастинної конструкції в побудові картини. Але загальний час звучання французького варіанту на 1 хвилину і 10 секунд довший, що пов'язано з більш повільними темпами у Мазурці, Швидкому і Повільному вальсах, ніж в російській версії. В звучанні це призводить до збільшення «ваги», посилення ролі подробиць музичної тканини, що акцентує їх роль і дає можливість почути стильові особливості тексту роману Л. Толстого.

Відчуття динамічної спрямованості розвитку музичних подій зберігається в обох версіях за рахунок розрахованого співвідношення темпів крупних розділів, які начебто нанизуються на відчуття єдиного руху. Проте постановка 1978 демонструє стислість музичного часу, класичне структурування і утримання темпу. Паризька постановка 2000 року, навпаки демонструє тенденцію до його розгорнутості, внаслідок нівелювання стикувальних швів між розділами і тенденції до уповільнення.

Тип монтажного з'єднання крупних розділів між собою в цих постановках принципово відрізняється. У постановці 1978 року увага слухача фокусується на значущості цезур, які підкреслюють межі і відокремленість великих розділів форми. Таким чином акцентується блочна конструкція цілого і виявляється епічна складова прокоф'євського стилю. В спектаклі 2000 року крупні розділи прямують один за одним безперервно. Це пояснюється орієнтацією на кіно-естетику, романтично-хвильовим типом драматургії з властивою йому плавністю переходів, актуалізацією суб'єктивного світу героїв. Превалює загальна пластичність архітектонічного рельєфу картини. Епічний фактор підкреслюється постановниками іншими засобами. Це відчувається в уповільнених темпах танців,

які мовби розглядаються через «збільшувальне скло» і, особливо, у дивакуватому звучанні Повільного вальсу.

Спектакль Маріїнського театру відрізняється виконанням всього музичного матеріалу твору С. Прокоф'єва. Тому з формальної точки зору загальний час звучання Другої картини в цієї версії не може бути порівняний з попередніми версіями. Але в загальному плані конструкція Другої картини в постановці 1991 року є принципово іншою – тричастинною, що було відображено у вищенаведених таблицях. Також відчувається верховенство ритмічної пульсації, яка втілює невблаганний хід часу і відсилає до епічно-філософської концепції. Більш глибокими є темпові контрасти в середині крупних розділів, що підкреслюють тематично-формотворчий фактор. Порівняно з двома іншими постановками в цієї версії розповідний тип викладення реалізується в темпах хорового розділу, які є найповільнішими. Це врівноважується найшвидшими серед інших постановок темпами Мазурки, Швидкого та Повільного вальсів. Звучання монологу князя Андрія розширює заключний розділ і зміщує кульмінаційну точку. Якщо у версіях 1978 и 2000 вона знаходилася у завершенні Повільного вальсу, то у версії 1991 кульмінаційними стають дві репліки князя Андрія в коді.

Вибір завершення Другої картини постановниками також корегує її архітектонічний рельєф. Спектакль 1978 року завершується поверненням Вальсу, що спряє її замкненості, відносної автономності, підкреслює значення Вальсу, як головної події картини. Спектаклі 1991 і 2000 років завершуються Екосезом, що, навпаки, розмикає картину, накреслює вектор розвитку події до Четвертої картини.

Висновки до третього розділу

У третьому розділі дисертації на конкретному музичному матеріалі продемонстровано можливості архітектоніки в дослідженні стилю С. Прокоф'єва.

У *Першому концерті для фортепіано з оркестром* розглядається авторський аналіз будови твору з погляду взаємодії композиції і архітектоніки. Виявлено декілька віденсько-класичних композиційних моделей. Перший концерт

тракується як одночастинна композиція мішаного типу з ознаками внутрішньої циклічності. Головною узагальнюючою ідеєю форми є контрастна тричастинність. У роботі представлена графічна модель твору, яка унаочнює його конструктивні особливості, архітектонічні опори і арки, відображає вказані самим композитором елементи композиції. У процесі аналізу тематичного матеріалу виявлено певну нетотожність між архітектонічними та композиційними функціями частин твору.

Розумінню особливостей архітектоніки твору сприяє порівняння двох його виконавських версій: С. Ріхтер – К. Кондрашин – Moscow Youth Symphony Orchestra, 1952 рік; М. Аргеріх – М. Ростропович – New York Philharmonic, 2005 рік. Демонструється різниця втілення архітектоніки твору у виконавських рішеннях: у першій (С. Ріхтер – К. Кондрашин) відчувається схильність до стислості музичного часу, перевага ідеї одночастинності; у другій (М. Аргеріх – М. Ростропович) простежується тенденція до розгорнутості музичного часу, перевага ідеї циклічності. Ці виконавські прочитання умовно характеризуються як класичне і романтичне, що аргументовано різною спрямованістю індивідуальних виконавських стилів солістів: об'єктивністю С. Ріхтера та експресивністю М. Аргеріх. Водночас, багато в чому протилежна виконавська реалізація побудови художнього цілого не порушує архітектонічної стрункості твору.

У *Сонаті для віолончелі і фортепіано* говориться про специфіку архітектоніки на рівні циклу. Соната є тричастинним циклом (своєрідним архітектурним ансамблем), який загалом складається з одинадцяти розділів (4+3+4). Основним конструктивним принципом є чергування повільних та швидких темпів у циклі і всередині частин, а також зіставлення жанрових основ – пісенно-мовленнєвого та моторно-пластичного. Темпоритмічний план циклу і кожної з частин демонструє наявність своєрідної форми «другого плану» – рондальну контрастно-складову. Кожна з трьох частин Сонати є завершеною, але не самодостатньою у художньому сенсі. Невичерпані у своєму розвитку тематичні акценти набувають розвитку на відстані. У формах «авторського висловлювання» і способах показу матеріалу простежується епічна розповідність. Епічність сприяє реалізації архітектонічних особливостей музичного мислення С. Прокоф'єва.

Порівняно дві виконавські версії твору: М. Ростроповича – С. Ріхтера та Д. Шафрана – А. Гінзбурга. Перший дует переважно виявляє епічну складову твору, а другий – ліричну. Це прояснюється темпоритмічним рішенням архітектоніки циклу. Виконання М. Ростроповича – С. Ріхтера відчувається як стримане, розповідне. Виконавці дотримуються темпової цілісності у рамках розділів, які викладаються у співставленні. Твір постає у вигляді сонати-ремінісценції. Д. Шафран і А. Гінзбург, навпаки, грають романтично-піднесено і поетично-натхненно. У темповому відношенні ця версія є більш динамічною, контрасти між повільними та швидкими розділами – раптові та різкі.

Особливість дослідження архітектоніки в опері *“Війна і мир”* полягає у порівняльному аналізі текстів роману Л. Толстого і опери С. Прокоф’єва. Науково-теоретичною базою цього підрозділу є фундаментальна праця К. Ручьєвської «“Война и мир”. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева». Її положення розглядаються з погляду виявлення архітектонічної складової опери.

Спочатку С. Прокоф’євим був визначений архітектонічний кістяк опери з 11 картин, а потім додані картини «Бал» і «Філі». Численні редакції самого композитора та виконавські версії не стосуються змін загальної конструкції, проте доводять її рухливість. Роман Л. Толстого і опера С. Прокоф’єва мають чітку ієрархічну будову. Роман складається з чотирьох томів, кожен том – з частин, частини – з розділів. Опера складається з двох частин («Мир» і «Війна»), частини – з картин (7+6), картини – з розділів, розділи – з дрібніших епізодів. Ідея опери – зіставлення «Миру» та «Війни» – втілена в її двочастинній композиції з відповідними назвами, які різко відокремлені в часі та просторі. У лірико-драматичній Першій частині переважають сцени-портрети, риси камерної опери. У героїко-патріотичній, епічній Другій частині переважають масові сцени, превалює ораторіальність. Кожна картина має індивідуальну виразність, є відносно завершеною автономною цілісністю, виконує певну функцію в композиції та драматургії опери. Спосіб поєднання картин – монтажний, порядок їх чергування організований за принципом контрасту.

Робота С. Прокоф'єва з текстом роману Л. Толстого презентує архітектонічний принцип мислення композитора. Намагаючись зберегти дух твору Л. Толстого та його мову, С. Прокоф'єв комбінаторно поєднав фрагменти текстів роману. Композитор звів нову конструкцію, вилучив декілька сюжетних ліній. Він підкреслив найважливіші моменти розвитку, здійснив їх зв'язок.

Вокальний тематизм опери відтворює звучання прози Л. Толстого, він є немовби проспіваним словом. У цьому контексті виділяються яскраво презентативні теми-емблеми (вальс сі мінор і арія Кутузова). Тема вальсу уособлює ліричну, особистісну лінію опери. Арія Кутузова символізує народно-епічний план. Тематизм опери також може бути поділений на головний та другорядний, їх взаємодія та функціональні відносини тримають будову опери. Носієм інтроспективного плану роману Л. Толстого стає у С. Прокоф'єва інструментальний музичний тематизм.

Друга картина – яскраве театральне видовище, масова сцена. На тлі балу триває презентація основних дійових осіб та відбувається зав'язка конфлікту твору. Головною архітектонічною опорою картини стає Вальс сі мінор. Темою вальсу тут і надалі відмічаються знакові етапи у долі головних героїв: «освідчення в коханні» (Друга картина) та смерть князя Андрія (Дванадцята картина).

Архітектонічний план Другої картини виглядає як ціле, розділене монологом Наташі на дві контрастні частини. Це кореспондує із загальною двочастинною будовою опери. У першій частині Другої картини показаний зовнішній світ, а у другій розкривається внутрішній світ головних героїв – Наташі і князя Андрія. Конструктивну основу «Балу», її кістяк складає танцювальна сюїта, поділена на шість відносно замкнених розділів: «полонез – хор – мазурка» у Першій частині; «швидкий вальс – повільний вальс – кода-екосез» – у Другій. На цей каркас контрастно-складової інструментальної форми (подібним до цього є членування опери на картини) накладається власне оперна дія. Розділи танцювальної сюїти виконують певну функцію в цілому. Полонез, Мазурка і Повільний вальс мають яскравий тематизм, вони є розвиненими та самодостатніми. У хоровому розділі є важливою інтермедійно-експозиційна функція, у Швидкому вальсі – передиктова і

завершуюча в кодї-екосезї. Кожна з двох частин картини є відносно автономною системою: у першій формується тричастинність, у другій простежується послїдовність «передикт – ікт – постїкт».

Конструктивна ясність архїтектонїчного цїлого Другої картинї досягається впорядкуванням музичного часу за допомогою метру і темпоритму. Картину «обрамляють» чотиридольнї танці: полонез, хори і екосез. Мазурка і обидва вальси утворюють тридольну середину. Танці, хори і монологи зїставленї за принципом контрасту: швидко – повільно – швидко і т.д. Також композитор надає метрономїчні показники темпів, подекуди показує прирївнювання тривалостей сумїжних роздїлїв. Архїтектонїка Другої картини опери прояснюється за допомогою класичних принципїв формоутворення. С. Прокоф'єв переважно використовує репризнї, архїтектонїчно стїйкї форми арочного типу: тричастиннї, три-п'ятичастиннї та рондо.

Розумїння архїтектонїчного проекту композитора уточнює порївняльний аналіз диригентсько-режисерських версїй його втілення у трьох виставах опери С. Прокоф'єва «Вїйна і мир». Порївняльний аналіз трьох вистав опери С. Прокоф'єва «Вїйна і мир» прояснює їх стильовї установки. Постановники акцентують рїзні складовї змісту опери С. Прокоф'єва, якї можуть бути спївставленї з відповідними лїніями роману Л. Толстого: героїко-епїчною (версїя 1978 р.), філософсько-епїчною (версїя 1991 р.), лїричною (версїя 2000 р.). Згїдно з цим обирається варїант початку спектаклю, який не протирїчить думцї композитора: Епїграф (версїя 1978 р.), Увертюра (версїя 1991 р.), Перша картина (версїя 2000 р.).

У кожнїй виставї переважає певна виразова складова, або звертається увага на їх спїввїдношення: у постановцї 1978 року простежується контраст мїж драматизмом музичного звучання і святковїстю сценїчного рїшення; у постановцї 1991 року провідну роль вїдїграють оркестр і хор; у постановцї 2000 року великого значення набуває балет.

Спектаклї демонструють рїзні типи монтажного з'єднання картин опери і роздїлїв усерединї картин. В обох росїйських версїях підкреслюються цезури мїж

ними, але у постановці 1978 року вони є засобом поділу цілого на самодостатні частини, а в постановці 1991 року відчувається їхня з'єднуюча функція. У паризькій постановці цезури майже нівелюються, переважає наскрізний розвиток.

Показниками у порівнянні версій є виконання тексту С. Прокоф'єва (у повному обсязі або з купюрами), оформлення Другої картини у двочастинну або тричастинну конструкцію, дотримання певної темпоритмічної стратегії. Спектаклі 1978 та 2000 років мають ідентичні купюри, двочастинну конструкцію, втілюють ідею єдності музичного руху, вирізняються зближенням контрастів. Проте вони демонструють протилежні темпоритмічні тенденції: вистава 1978 року тяжіє до стислості музичного часу, класичного структурування, а паризька постановка – до розгорнутості музичного часу способом нівелювання цезур та уповільнення темпів Мазурки, Швидкого та Повільного вальсів. Спектакль 1991 року подається без купюр, спирається на тричастинну конструкцію. Йому притаманне поглиблення контрастів, збалансованість уповільнених темпів у хорових розділах з найшвидшими темпами у Мазурці, Швидкому та Повільному вальсах

ВИСНОВКИ

Загальне поняття архітектоніки є пов'язаним з її розумінням у будівельному мистецтві. Архітектонічні уявлення виникають за умови диференціації частин цілого на опорні та неопорні елементи, за наявності художнього вираження їх взаємозв'язку. Завдяки цим універсальним системоутворюючим властивостям архітектоніка активно використовується у багатьох галузях науки та мистецтва.

З метою систематизації вивчення архітектоніки в роботі запропоновано два напрями дослідження: абстрактно-теоретичний і предметно-практичний. У підсумку виявлено, що архітектоніка в художній творчості існує і як психологічний феномен, який керує творчим процесом зведення структурованого цілого, і як матеріально зафіксований результат цього процесу. Міждисциплінарний характер терміну архітектоніки розширює наукове поле її дослідження у музичному мистецтві. З цією метою залучено принципи архітектоніки, визначені в інших галузях науки та мистецтва.

Термін «музична архітектоніка» є прикладом утворення нового смислового цілого у поєднанні слів з протилежним значенням: «музика» є процесуальним мистецтвом, а «архітектоніка» пов'язане з архітектурою – мистецтвом просторовим. У результаті узагальнення основних музикознавчі підходів в роботах, які містять підтвердження існування архітектонічних уявлень у свідомості музикантів і спостереження щодо їх ролі в музично-творчому процесі встановлено, що музична архітектоніка є формою музичного мислення вищого порядку. Внаслідок дистанційованого і узагальненого уявлення музичного твору виникає симультанний, позачасовий, квазі-просторовий образ художнього цілого.

Поняття музичної архітектоніки уточнюється у співставленні з поняттям музичної композиції. Зазначається, що в музичній композиції йдеться про складання художнього цілого у процесі його часового розгортання, архітектоніка ж є симультанним просторовим уявленням побудови цілого. Зазначено, що «музична архітектоніка» спирається на феномени симультанності, узагальненості структурних уявлень музичного твору, презентативності провідних

архітектонічних опор (тем). Процес згортання супроводжується вибірковістю, виокремленням з потоку формоутворення найінформативніших точок інтонаційного руху. У зворотному процесі музичного розгортання включає механізм «до-інтонування». Творчий потенціал музичної архітектоніки реалізується кожного разу в оновленому її часовому розгортанні.

Базовим у дисертації обрано визначення поняття і розуміння «музичної архітектоніки» В. Москаленком. Дослідником визначаються дві функції архітектонічних уявлень в музично-творчому процесі композитора та виконавця: випереджуюча і резюмуюча. До них у дисертації додається третя архітектонічна функція – втілююча. За її участі художнє ціле коригується у процесі часового розгортання музичного твору.

Значення архітектонічних уявлень у музично-творчому плані підтверджується практичною діяльністю композитора і виконавця. У дисертації розроблено методику дослідження музичної архітектоніки, яка спирається на форми об'єктивації музично-архітектонічних уявлень. Вони містяться в ескізах, самоспостереженнях композитора, свідченнях інших осіб, епістолярних і мемуарних матеріалах. Важливою складовою методики дослідження архітектоніки в музичному творі є визначення базової композиційної моделі, відчуття загального драматургічного рельєфу твору, вивчення властивостей музичного матеріалу. З метою досягнення музичної архітектоніки пропонується використання допоміжних візуальних моделей: схем, таблиць. Одним з провідних параметрів прояву феномена архітектоніки, своєрідною матеріалізацією її «віртуального» образу, є музичний темпоритм. Взаємодія архітектоніки і темпоритму є проявом взаємодоповнюючих феноменів простору та часу. Показовим стає виявлення відмінностей темпоритмічних вирішень усвідомлено обраних різнохарактерних за стильовими установками виконавських версій музичного твору. Таким чином прояснюється архітектонічний проєкт композитора і, водночас, розкривається художній потенціал музичного твору.

Архітектоніку виявлено як системоутворюючий фактор музичного мислення та стилю творів С. Прокоф'єва. Встановлено зв'язок цього явища з певними

індивідуально-психологічними властивостями його особистості. Серед них: високий рівень творчої енергетики і артистизму у поєднанні з потужним інтелектом, ясністю мислення і лаконізмом викладення музичної думки. Композитору притаманне чітке бачення суті і закономірностей будь-якого явища. Варто особливо відзначити прокоф'євський метод написання музики, який полягав у «винаході» нового музичного твору з унікальною художньою ідеєю і «своєю власною технікою». Провідними якостями розумової діяльності С. Прокоф'єва можна вважати впорядкованість, логічність, структурованість, системність. На цьому базується і його точність у відчутті часу. Зокрема, це втілюється у феноменальній ритмічній організації музики композитора.

«Архітектонічна завершеність» була творчою установкою композитора і одним з показників художньо якісного музичного висловлювання. Численні висловлювання С. Прокоф'єва свідчать, що він йшов від цілого і був налаштований на конструктивну ясність і презентативність, пропорційність і функціональність цілого і частин. Музичні твори композитора, демонструють класичну стрункість, досконалість побудови цілого, «наочне» виявлення «конструкції» твору.

У дисертації підтверджено провідну роль архітектоніки на всіх етапах творчого процесу С. Прокоф'єва: від задуму, у вигляді «скелету» твору, до його остаточного завершення. Процес «матеріалізації» музичного твору відбувається неначе у двох вимірах. Перший з них стосується саме архітектонічного відчуття, здатності утримувати в пам'яті чітке уявлення цілого. До другого належить створення музичного матеріалу і відбір тем, які можна було б скомбінувати, скомпонувати в гармонійне пропорційне ціле, пошук їх драматургічно виправданого розташування в музичному просторі твору. Інженерно-конструктивний підхід композитора до побудови музичного твору доведено його висловленнями. Простежено, що особливу роль у цьому процесі відіграють комбінаторика і монтажний принцип «складання» форми.

Констатується, що специфіка архітектоніки творів С. Прокоф'єва обумовлена такими якостями тематизму як концентрованість, запам'ятовуваність,

презентативність. Архітектонічність музичного мислення С. Прокоф'єва природним чином координується з класичними рисами його композиторського стилю. Він розуміє їх і як естетичну установку, і як певний тип музичного мислення. Потужна організуюча роль ритму, як прояв базового принципу «класичного», відчувається у С. Прокоф'єва на всіх масштабно-синтаксичних рівнях музичного твору. Цьому сприяла висока точність у відчутті композитором музичного часу.

Класико-ритмічна основа зумовила матеріальну відчутність тем і пластичну актуалізацію руху. Зважаючи на поєднання у творчій особистості Прокоф'єва-композитора і Прокоф'єва-виконавця, вважаємо, що в якостях музичного матеріалу відображено характер його виконавських тактильно-фортепіанних відчуттів: прямий удар, опорність і вагомість дотику, чітко розчленована артикуляція.

Композитор спирається на моделі інструментальних форм віденського класицизму, які реалізують принцип роз'яснення форм, пов'язаний з високим ступенем деталізації і функціональної диференціації. На цьому принципі базується і прокоф'євська форма-структура, яка фіксує логічний кістяк задуму. Архітектоніка творів С. Прокоф'єва прояснює індивідуальність і новації у втіленні обраних композиційних моделей.

Дослідження музичної архітектоніки розкриває наявність і взаємодію посиленних елементами структури контрастних складових художньої цілісності творів С. Прокоф'єва: епічності і ліричності, класичної конструктивності і романтичної барвистості, взаємодію частини і циклу тощо. С. Прокоф'єв конструює ціле, ніби перебуває «над ситуацією», сприймає її об'єктивно і неупереджено, немовби розв'язує шахову партію. Його схильність до панорамного охоплення процесу, чітке і симультанне «бачення» цілісності, майстерне оперування масштабними пластами певною мірою є проявом рис епічності.

Особливості функціонування музичної архітектоніки проілюстровані на матеріалі творів С. Прокоф'єва та їх виконавських версій. Обрано твори різних жанрів, композиційних форм та періодів творчості композитора. У Першому

концерті для фортепіано з оркестром №1, ор.1 розглядаються стильові особливості архітекtonіки в одночастинному концерті, аналізуються докладні висловлення композитора щодо композиції і архітекtonіки твору. У Сонаті для віолончелі та фортепіано С. Прокоф'єва ор.119 досліджуються принципи архітекtonіки у побудові сонатного циклу. Розгляд архітекtonіки Другої картини опери «Війна та мир» базується на порівняння побудови художньої цілісності в романі Л. Толстого та опері С. Прокоф'єва. Висвітлено особливості музичного мислення композитора, зокрема роль інструментальних форм в організації оперної сцени.

Специфічність архітекtonіки обраних творів С. Прокоф'єва подано у вигляді графічних моделей. За їх допомогою показані також відмінності між виконавськими прочитаннями композиторського архітекtonічного проєкту музичного твору. Запрограмована композитором багатовекторність архітекtonічного потенціалу музичного твору дозволяє виконавцям акцентувати ту чи іншу складову художнього цілого. Різні підходи у виконавських прочитаннях твору з одного боку говорять про гнучкість архітекtonічної конструкції, а з іншого – підтверджують її сталість і художню обґрунтованість. Загалом в третьому розділі продемонстровано можливості методики дослідження музичної архітекtonіки у вивченні специфіки композиторського і виконавського стилів.

Здобуті у дослідженні результати можуть бути використані у практичній діяльності композитора та музиканта-виконавця, у музичній педагогіці, у музично-теоретичних і музично-історичних курсах навчальних закладів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адмакина Т. К вопросу о генезисе музыкальной деятельности // Парадигма. Философско-культурологический альманах. Вып. 15. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2010. С. 160–166. URL : <http://philosophy.spbu.ru/userfiles/library/Paradigma/Paradigma%2015.pdf> (Дата звернення 16.04.2020).
2. Азизян И., Добрицына И., Лебедева Г. Теория композиции как поэтика архитектуры. Москва : Прогресс-Традиция, 2002. 568 с.
3. Амрахова А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. №3 (15). С. 18–29. URL : http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3%2815%29_3_Amrahova_genre.pdf (Дата звернення 15.04.2020).
4. Анализ музыкальных произведений : программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов / под общ. ред. В. Цуккермана, Е. Назайкинського, И. Лаврентьевой. Раздел 1. Москва, 1977. 71 с.
5. Арановский М. К вопросу о структуре творческого процесса // Проблемы музыкального мышления и восприятия : тезисы докладов юбилейной научно-теоретической конференции. Ташкент, 1972. С. 1–7.
6. Арановский М. Мир открывающий заново... // Рассказы о музыке и музыкантах : популярные очерки / сост: Арановский М. Г. Ленинград ; Москва : Сов. композитор, 1973. С. 80–99. URL : <http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?44> (дата звернення 15.12.19).
7. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 344 с.
8. Арановский М. О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора // Бессознательное: природа, функции, методы исследования. Т. 2. Тбилиси : Мецниереба, 1978. С. 583–590.
9. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. Москва : Музыка, 1974. С. 252–271.
10. Арановский М. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 1. Ленинград : Музыка, 1975. С. 127–141.

11. Арановский М. Расколота целостность // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. Москва : ГИИ, 1997. С. 820–841.

12. Арановский М. Рукопись в структуре творческого процесса: Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев. Москва : Композитор, 2009. 340 с.

13. Артеменко В. Последняя симфония С. Прокофьева // Музичне мистецтво : зб. статей. Вип. 11. Донецьк ; Львів: Юго-Восток, 2011. С. 192–200.

14. Архитектоника // Большая советская энциклопедия. Изд. 3-е. Т. 2. Москва : Сов. энциклопедия, 1970. С. 296.

15. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.

16. Асафьев Б. О музыке XX века. Ленинград : Музыка, 1982. 199 с.

17. Баранова И. О роли переменных тактов // Советская музыка. 1991. № 5. С. 69–71.

18. Бахтин М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // М. Бахтин Литературно-критические статьи. Москва : Худ. литература, 1986. С. 26–89.

19. Бахтин М. Эпос и роман. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. 301 с.

20. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 424 с.

21. Беляева-Экземплярская С., Яворский Б. Структура мелодии. Москва : ГАХН, 1929. 93 с.

22. Беляева-Экземплярская Н. Заметки о психологии восприятия времени в музыке // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / сост. и ред. М. Арановский. Москва : Музыка, 1974. С. 303–329.

23. Бехтерева Н. Бундзен П., Гоголицын Ю. Мозговые коды психической деятельности. Ленинград : Наука, 1977. 165 с.

24. Бехтерева Н.П. Магия творчества и психофизиология. Факты, соображения, гипотезы // Когнитивные исследования : сб. науч. тр. / ред. В. Соловьев, Т. Черниговской. Вып. 2. Москва : Ин-т психологии РАН, 2008. С. 9–31. URL : <http://bekhtereva.fund/wp-content/uploads/2018/08/Magiya-tvorchestva-i-psikhofiziologiya.pdf> (Дата звернення 16.04.2020).

25. Бехтерева Н. Мозг человека. Сверхвозможности и запреты. Доклад на

Всемирном Конгрессе «Итоги тысячелетия» Санкт-Петербург (22.11.2000) URL : http://www.galactic.org.ua/W-Bronnicov/b_1_i4.htm (Дата звернення 16.04.2020).

26. Бехтерева Н. П. Нейрофизиологические аспекты психической деятельности человека. Москва : Книга по Требованию, 2013. 152 с. URL : <https://static.my-shop.ru/product/pdf/154/1537834.pdf> (Дата звернення 16.04.2020).

27. Бинауральный эффект // Большая советская энциклопедия. Изд.3-е. Т. 3. Москва : Сов. энциклопедия, 1970. С. 323.

28. Бинокулярное зрение // Большая советская энциклопедия. Изд.3-е. Т. 3. Москва : Сов. энциклопедия, 1970. С. 325.

29. Блинова М. Временная природа музыкального восприятия в свете учения о высшей нервной деятельности // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 8. Ленинград : Музыка, 1968. С. 111–127.

30. Блок В. Виолончельное творчество Прокофьева : исследование. Москва : Музыка, 1973. 184 с.

31. Блок В. Метод творческой работы С. Прокофьева : исследование. Москва : Музыка, 1979. 143 с.

32. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. Москва : Музыка, 1970. 231 с.

33. Божко Ю. Архитектоника и комбинаторика формообразования : учебник. Киев : Выща шк., 1991. 245 с.

34. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 648 с.

35. Борисова И.Е. Zeno is here: в защиту интермедиальности // Новое литературное обозрение. 2004. № 65. С. 384–391.

36. Борисова И.Е. Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : 24.00.01 / Рост. гос. пед ун-т. Санкт-Петербург, 1999. 16 с. URL : <http://cheloveknauka.com/intermedialnyy-aspekt-vzaimodeystviya-muzyki-i-literatury-v-russkom-romantizme> (Дата звернення 16.04.2020).

37. Боровик І. С. Прокоф'єв. Камерно-інструментальна музика // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 87 : Проблеми камерно-ансамблевого виконавства : зб. ст. Київ, 2010. С. 130–141.

38. Бояринцева А. Сергей Прокофьев: визуальный опыт и особенности художественного мышления // Музыкальная психология и психотерапия : научно-

методический журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов. №1. Москва, 2009. С. 30–37. URL : [http://www.ampp.ru/files/10.Muz_Psih\(1_2009\).pdf](http://www.ampp.ru/files/10.Muz_Psih(1_2009).pdf) (Дата звернення 04.04.2020).

39. Бояринцева А. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. Проблема стиля : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2008. 25 с. URL : https://new-disser.ru/_avtoreferats/01004151996.pdf (Дата звернення 16.04.2020).

40. Брехт Б. О театре : сборник статей. Москва : Изд-во Иностранной литературы, 1960. 363 с. URL : https://imwerden.de/pdf/brecht_o_teatre_1960__ocr.pdf (Дата звернення 16.04.2020).

41. Буцкой А. Структура музыкального произведения. Теоретические основы анализа музыкальных произведений. Москва : Госмузыкант, 1948. 344 с.

42. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки. Москва : Музыка, 1988. 80 с.

43. Вёльфлин Г. Истолкование искусства / пер. и пред. Б. Виппера. Москва : Дельфин, 1922. 38 с. URL : <https://ru.scribd.com/doc/180510076/Вельфлин-Истолкование-искусства> (Дата звернення 16.04.2020).

44. Вёльфлин, Г. Классическое искусство: Введение в изучение итальянского Возрождения. Доп. изд. Москва : Айрис-Пресс, 2004. 365 с.

45. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. Москва : В. Шевчук, 2009. 344 с. URL : <http://yaki-art.ru/files/Wolflin.pdf> (Дата звернення 16.04.2020).

46. Вёльфлин, Г. Ренессанс и барокко. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 288 с. URL : https://lib.uni-dubna.ru/search/files/kult_velflin/Velflin.pdf (Дата звернення 16.04.2020)

47. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. Москва : Молодая гвардия, 2009. 703 с.

48. Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004–2009. Т. I: А. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. 574 с. URL : <http://slovari.yandex.ru/~%D0%BA%D0%BD%D0%B8%D0%B3%D0%B8/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C%20%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%B8%D1%81%D0%BA%>

D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0/ (Дата звернення 21.06.2013).

49. Водолеєва Н. В. Об архитектонике в Третьей фортепианной сонате С. Прокофьева // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 81 : Жанр як категорія музичної творчості : збірник статей. Київ, 2009. С. 303–309.

50. Водолеєва Н. В. Об эпической составляющей в музыкальной архитектонике С. Прокофьева (на примере второй картины оперы «Война и мир») // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 73 : Музична творчість та наука в історичному просторі : збірник статей. Київ, 2008. С. 182–187.

51. Водолеєва Н. В. О некоторых закономерностях исполнительской организации музыкальной архитектоники // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : збірник статей. Київ, 2004. С. 198–205.

52. Водолеєва Н. В. Про архітектоніку Першого концерту для фортепіано з оркестром Сергія Прокоф'єва» // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : збірник статей. Київ, 2019. Вип. 126. С. 58–67.

53. Водолеєва Н. В. Про архітектоніку у Сонаті для віолончелі й фортепіано С. Прокоф'єва // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 82 : Виконавське музикознавство : збірник статей. Київ, 2009. С. 95–103.

54. Волков А. «Война и мир» Прокофьева. Опыт анализа вариантов оперы. Москва : Музыка, 1976. 136 с.

55. Волков А. Об одном принципе формообразования у Прокофьева // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. Вып. 1. Москва : Сов. композитор, 1972. С. 109–123.

56. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки. 2-е изд., доп. Ленинград : Сов. композитор, 1990. 288 с.

57. Гаккель Л. Шестая, седьмая и восьмая сонаты для фортепиано Сергея Прокофьева и вопросы их интерпретации // Вопросы музыкально-исполнительского искусства : сб. ст. Вып. 3. Москва : Гос. муз. изд-во, 1962. С. 124–156.

58. Гальперин П. Развитие исследований по формированию умственных действий // Психологическая наука в СССР. Т. 1. Москва : Изд-во АПН РСФСР, 1959. С. 441–469.

59. Гарбузинская Ю. Проблема пространственной формы в литературе (на материале творчества О.Э. Мандельштама : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 // Самарский государственный университет. Самара, 2007. 15 с. URL : <https://www.dissercat.com/content/problema-prostranstvennoi-formy-v-literature-na-materiale-tvorchestva-oe-mandelshstama/read> (Дата звернення 16.04.2020).
60. Гончарова П. Композиция и архитекtonика. Москва : Книга, 1977. 96 с.
61. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1973. 311 с.
62. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации. // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. Москва : Музыка, 1988. С. 69–87.
63. Григорьев В. О роли времени в исполнительском творческом процессе. // Вопросы исполнительского искусства : сб. тр. МГК. Москва : изд-во МГУ, 1981. С. 3–14.
64. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. Москва : Сов. композитор, 1985. 470 с.
65. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Москва : Владос, 2004. 176 с.
66. Губанов Я. Архитектоника и процессуальность гармонии Д.Д. Шостаковича : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Киевская консерватория им. П.И. Чайковского. Киев, 1983. 24 с.
67. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
68. Данько Л. Оперы С. Прокофьева. Ленинград : Музгиз, 1963. 64 с.
69. Данько Л. Театр Прокофьева в Петербурге. Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. 207 с.
70. Девуцкий В. Точные масштабные отношения в музыкальной форме // Проблемы музыкальной науки. Вып. 4. Москва : Сов. композитор, 1979. С. 285–305.
71. Дельсон В. Проблемы исполнения фортепианных произведений Скрябина и Прокофьева // Вопросы музыкально-исполнительского искусства : сборник статей. Вып. 3. Москва : Гос. муз. изд-во, 1962. С. 65–123.
72. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. Москва : Сов. композитор, 1973. 287 с.
73. Демченко А. Юность эпохи (к 125-летию со дня рождения С. Прокофьева) // Исторические, философские, политические и юридические

науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. №3 (65) : в 2-х частях. Часть 1. Тамбов : Грамота, 2016. С. 60–67. URL : www.gramota.net/materials/3/2016/3-1/12.html (Дата звернення 10.04.2020).

74. Демченко А., Саввина Л. «Dinamis» в отечественной музыке начала XX века // Манускрипт №11 (97). Ч. 2. Тамбов : Грамота, 2018. С. 327–331. URL : https://www.gramota.net/articles/issn_2618-9690_2018_11-2_32.pdf (Дата звернення 10.04.2020).

75. Денисов Э. Сонатная форма в творчестве Прокофьева // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 31–46.

76. Долинская Е. Театр Прокофьева : исследовательские очерки. Москва : Композитор, 2012. 376 с.

77. Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия : исследовательские очерки. Москва : Композитор, 2005. 560 с.

78. Дробышева Е. О возможности «антиценностей» в архитектонике культуры // Вопросы культурологии. 2009. № 12. С. 10–13.

79. Дробышева Е. Теоретико-методологические обоснования концепта «архитектоника» в культурфилософской традиции // Вестник Санкт-Петербургского университета Сер. 6, 2009. Вып. 1. С. 202–211. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/teoretiko-metodologicheskie-obosnovaniya-kontsept-a-rhitektonika-v-kulturfilosofskoy-traditsii/viewer> (Дата звернення 16.04.2020).

80. Дробышева Е. Архитектоника культуры в аксиологическом измерении : автореф. дис. д-ра философских наук : 24.00.01 / Санкт-Петербургский государственный университет. Санкт-Петербург, 2011. 39 с. URL : <http://cheloveknauka.com/arhitektonika-kultury-v-aksiologicheskom-izmereni> (Дата звернення 16.04.2020).

81. Друскин М. Избранное. Москва : Сов. композитор, 1981. 336 с.

82. Евсеева Т. Творчество С. Прокофьева-пианиста. Москва : Музыка, 1991. 110 с.

83. Ефремова Т. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. Том I. (А–О) Москва : Изд-во Русский язык, 2000. 1222 стр. URL : <https://www.efremova.info> (Дата звернення 16.04.2020).

84. Задерацкий В.В. Музыкальная форма. Вып. 1. Москва : Музыка, 1995. 544 с.

85. Зенкин К. О неоклассических тенденциях в музыке XX века в связи с

феноменом Прокофьева // Искусство XX века: уходящая эпоха? : сб. ст. Т. 1. Нижний Новгород : НГК им. М.И. Глинки, 1997. С. 54–62.

86. Иванов В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. Москва : Наука, 1988. С. 119–149. URL : <http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html#Ivanov> (Дата звернення 16.04.2020)

87. Иванов В. Эйзенштейн и культура Японии и Китая // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Москва : Наука, 1988. С. 279–290.

88. Ивонина Л. Исполнительская интерпретация в условиях действительного времени: смысловое поле «живого» исполнения // Universum: Филология и искусствоведение : электрон. научн. журн. 2019. № 1 (58). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/6775> (дата обращения: 15.04.2020).

89. Ивонина Л. Исполнительский план как партитурный конструкт // Манускрипт. Т. 12. Вып. 2. Тамбов : Грамота, 2019. С. 115–121. URL: www.gramota.net/materials/9/2019/2/22.html (дата звернення: 15.04.2020).

90. Казанцева Л. Проблемная ситуация как стимул творчества в музыкально-образовательном процессе // Фундаментальные исследования. № 12 (часть 2). 2011. С. 296–297. URL: www.rae.ru/fs/?section=content&op=show_article&article_id=7981630 (дата обращения: 16.04.2020).

91. Казанцева Л. Человек в музыке, музыковедении и музыкальном образовании // Успехи современного естествознания. 2011. № 2. С. 20–23. URL: <https://www.natural-sciences.ru/ru/article/view?id=15833> (дата звернення: 15.04.2020).

92. Каминский А. Статьи о монтаже // Информационно-технический журнал «625». №№ 3, 9, 10. Москва, 2001. URL: <https://refdb.ru/look/2347200-pall.html> (дата звернення: 15.04.2020).

93. Кант И. Критика чистого разума / перевод Н. Лосского. Москва : Мысль, 1994. 655 с. URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/kanti02/index.htm> (дата звернення: 15.04.2020).

94. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилеутворення (до питання моделювання аналітичної оптики) // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка : Музикознавчі студії: на пошану Митця : зб. ст. Львів : «ТеРус», 2013. Вип. 29. С. 111–118.

95. Катрич О. Про логосну природу музичного виконавства (спроба філософсько-культурологічного осмислення) // Наукові збірки Львівської

національної музичної академії ім. М.В. Лисенка: Музикознавчий універсум. Львів : 2018. Вип. 42–43. С. 90–99.

96. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.

97. Кирнарская Д. Музыкальные способности. Москва : Таланты–XXI век, 2004. 493 с.

98. Климовицкий А. Заметки о бетховениане // История и современность: сб. ст. / ред-сост. А. Климовицкий, Л. Ковнацкая, М. Сабина. Ленинград : Сов. композитор, 1981. С. 55–119.

99. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена. Исследование. Ленинград : Музыка, 1979. 174 с.

100. Ключев В. Театрально-эстетические взгляды Брехта. Москва : Наука, 1966. 184 с.

101. Кобзев Р. Синестезия в поэзии и музыке романтизма / Парадигма. Философско-культурологический альманах. Вып. 15. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2010. С. 11–19.

102. Ковалев Ф. Золотое сечение в живописи : учеб. пособие. Киев : Выща шк., 1989. 143 с.

103. Кондаков И. Архитектоника русской культуры // Общественные науки и современность. 1999. № 1. С. 159–172.

104. Конюс Г. Э. Краткое изложение основных принципов теории метротектонизма // Вопросы музыковедения. Вып. 1. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1972. С. 219–246.

105. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.

106. Котляревський І. Загальні основи науково-дослідної роботи : навч. посібник для вищих музичних навчальних закладів. Київ, 2008. 94 с.

107. Красовская Е. Чувство музыкальной формы («Архитектоническое чувство») и его развитие в процессе музыкальных занятий (на материале инструментальной подготовки студентов педагогического ВУЗа) : автореф. дис. ... канд. педагогических наук : 13.00.02 / Московский педагогический государственный университет им. В.И. Ленина. Москва, 1996. 18 с. URL : <http://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-02/dissertaciya-chuvstvo-muzykalnoy-formy-arhitektonicheskoe-chuvstvo-i-ego-razvitie-v-protse-muzykalnyh-zanyatij-na-materiale-instrum#ixzz6AzppV9Cr> (дата звернення: 14.01.20).

108. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. Москва : Музгиз, 1931. 302 с.

109. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология // Homo Musicus. Альманах музыкальной психологии. Москва : МГК, 2001. С. 7–54. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=1673> (дата звернения: 14.01.20).

110. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. 166 с.

111. Левченко М. Темпорально-локальная архитектура художественных текстов различных жанров: автореф. дис. ... д-ра филологических наук : 10.02.19 / Московский государственный областной университет. Москва, 2003. 43 с. URL: <http://cheloveknauka.com/temporalno-lokalnaya-arhitektonika-hudozhestvennyh-tekstov-razlichnyh-zhanrov> (дата звернения: 14.01.20).

112. Литературная энциклопедия терминов и понятий / РАН, ИНИОН : ред. А. Николюкин. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.

113. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х томах / ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина и др. Москва ; Ленинград : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/> (дата звернения: 14.01.20).

114. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Сов. композитор, 1990. 312 с.

115. Ломанов М. Элементы симметрии в музыке // Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. Москва : Мысль, 1970. С. 136–165.

116. Лосев А. Проблема художественного стиля. Киев : Collegium «Киевская Академия Евробизнеса», 1994. 288 с.

117. Лотман Ю. Об искусстве. Структура художественного текста. Санкт-Петербург : Искусство–СПБ, 1998. 285 с.

118. Лурия А. Лекции по общей психологии. Санкт-Петербург : Питер, 2006. 320 с. URL: http://yanko.lib.ru/books/psycho/luriya=lekcii_po_ob_psc.pdf (дата звернения: 14.01.20).

119. Лурия А. Мозг человека и психические процессы. Москва : Изд-во АПН РСФСР, 1963. 479 с.

120. Лурия А. Р. Язык и сознание / ред. Е. Хомской. Москва : Изд-во МГУ, 1979. 320 с.

121. Мазель Л. О метро-тектонизме // Г. Э. Конюс. Статьи. Материалы.

Воспоминания. Москва : Музыка, 1965. С. 123–129.

122. Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1986. 524 с.

123. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1967. 752 с.

124. Маковецкая М. Трансцендентальные основания пространственности музыкального образа // Парадигма : философско-культурологический альманах. Вып. 15. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2010. С. 20–28.

125. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В.Л. Михелис; редакция, примечания и вступительная статья Г.М. Когана. Москва : Музыка, 1966. 220 с.

126. Мартынов И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 560 с.

127. Мациевский И. Перцептивное пространство в музыкальной архитектонике. Выбор и сочетание // Открытая форма : сб. статей к 75-летию Ю.Г. Кона. Петрозаводск ; Санкт-Петербург : Изд-во Музфонда, 1995. С. 77–81.

128. Медушевский В. Бетховен и жизнеощущение классицизма. Тайна прекрасной формы (На примере медленной части Четвертой фортепианной сонаты). URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/36055.php> (дата звернення: 14.01.20).

129. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. Москва : Музыка, 1980. С. 178–194.

130. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 262 с.

131. Медушевский В. О динамическом контрасте в музыке // Эстетические очерки. Москва : Музыка, 1980. С. 125–155.

132. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.

133. Медушевский В. О музыкальных универсалиях // С. Скребков. Статьи и воспоминания. Москва : Сов. композитор, 1979. С. 176–212.

134. Медушевский В. О художественной мотивированности пропорций музыкального произведения // Методологические вопросы теоретического музыкознания. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1975. С. 158–172.

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

136. Мельникова Н. Исполнительская организация музыкального времени :

автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 1996. 22 с. URL: <http://cheloveknauka.com/ispolnitelskaya-organizatsiya-muzykalnogo-vremeni> (дата звернения: 14.01.20).

137. Мельникова Н. К вопросу о правильном темпе // Музыкальное искусство и культура: наблюдения, анализ, рекомендации. Вып. 3. Новосибирск : Трина, 1997. С. 93–119.

138. Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве: Воспоминания. Дневники (1938–1967). Москва : Композитор, 2012. 732 с.

139. Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. Москва : Музыка, 1963. С. 146–180.

140. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.

141. Михалков-Кончаловский А. Парабола замысла. Москва : Искусство, 1977. 117 с. URL: http://teatrsemya.ru/lib/rejissura/mikhalkov-konchalovskij_a-parabola_zamysla.pdf (дата звернения 05.12.19).

142. Мнацаканова Е. Опера С. С. Прокофьева «Война и мир». Москва : Сов. композитор, 1959. 72 с.

143. Монтаж // Большая советская энциклопедия. Большая советская энциклопедия. Изд. 3-е. Т. 16. Москва : Сов. энциклопедия, 1970. С. 542.

144. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев : ТОВ «Типографія Клякса», 2012. 272 с.

145. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.

146. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Арановский. Москва : КомКнига, 2007. 240 с.

147. Набоков Н. Прокофьев // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 175–177.

148. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

149. Назайкинский Е. О комбинаторике в творчестве С.С. Прокофьева // М.Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи. Москва : Алетейя, 2003. С. 197–204.

150. Назайкинский Е. О музыкальном темпе. Москва : Музыка, 1965. 95 с.

151. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва :

Музыка, 1972. 384 с.

152. Назайкинский Е. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения // Музыкальное искусство и наука. Москва : Музыка, 1978. Вып. 3. С. 3–12.

153. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.

154. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. Изд. 2-е. Москва : Сов. композитор, 1983. 526 с.

155. Нестьев И. Прокофьев. Москва : Гос. муз. изд-во, 1957. 527 с.

156. Нестьева М. С.С. Прокофьев. Человек. События. Время. Москва : Музыка, 1981. 160 с.

157. Нестьева М. Сергей Прокофьев: Солнечный гений. Москва : АСТ, 2019. 320 с.

158. Новый словарь иностранных слов: Более 60000 слов и выражений / глав. ред. В. Адамчик. Москва : АСТ ; Минск : Харвест, 2007. 1152 с.

159. Норенков С.В. Архитектоническое искусство. Нижний Новгород : Волго-Вятское книжное изд-во, 1991. 200 с.

160. Ойстрах Д. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / сост. В. Григорьев. Москва : Музыка, 1978. 287 с.

161. Орджоникидзе Г. Фортепианные сонаты Прокофьева. Москва : Музгиз, 1962. 151 с.

162. Орлов Г. Временные характеристики музыкального опыта // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / сост. М. Арановский. Москва : Музыка, 1974. С. 272–302.

163. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. / сост. Ю. Кремлев. Вып. 13. Ленинград : Музыка, 1974. С. 32–57.

164. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 481 с.

165. Павлинова В. «Звук-жест» и «звук-слово» в творчестве молодого Прокофьева // Слово и музыка : сб. науч. тр. Московской консерватории. Москва : МГК, 2002. С. 330–341.

166. Пильгун А. Третья соната для фортепиано Прокофьева // Вопросы музыкальной педагогики : сб. ст. / ред.-сост. Е. Царева. Вып. 3. Москва : Музыка, 1981. С. 207–211.

167. Покровский Б. Об оперной режиссуре. Москва : Музыка, 1973. 308 с.

168. Покровский Б. Размышления об опере. Москва : Сов. композитор, 1979. 279 с.
169. Покровский Б. Ступени к профессии. Москва : ВТО, 1984. 342 с.
170. Полякова Л. «Война и мир» С.С. Прокофьева : путеводитель по опере. Москва : Музыка, 1971. 152 с.
171. Притыкина О. Музыкальное время: понятие и явление // Пространство и время в искусстве. Ленинград : Музыка, 1988. С. 67–92.
172. Проблема времени в искусстве и кинематограф. Москва : ВГИК, 1972. 142 с.
173. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / ред.-сост. В. Варунц. Москва : Сов. композитор, 1991. 285 с.
174. Прокофьев С. Автобиография. 2-е изд., доп. Москва : Сов. композитор, 1982. 600 с.
175. Прокофьев С. Дневник 1907–1933: В 3 т. Paris : sprkfv, 2002. Том 1. 1907–1918 (часть первая). 812 с.
176. Прокофьев С. Дневник 1907–1933: В 3 т. Paris : sprkfv, 2002. Том 2. 1919–1933 (часть вторая). 891 с.
177. Прокофьев С. Дневник 1907–1933: В 3 т. Paris : sprkfv, 2002. Том 3: Лица. (часть третья). 61 с.
178. Прокофьев С.С. и Мясковский Н.Я. Переписка. Москва : Сов. композитор, 1977. 599 с.
179. Прокофьев С.С.: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. Москва : Композитор, 2016. 544 с. URL: https://pure.spbu.ru/ws/portalfiles/portal/36528129/_pdf (дата звернения 05.12.19).
180. Прокофьев С. Воспоминания. Письма. Статьи : к 50-летию со дня смерти / ред.-сост. М.Рахманова. Москва : Изд. «Дека-ВС», 2004. 417 с.
181. Прокофьев Сергей: письма, воспоминания, статьи: к 110-летию со дня рождения : сборник / ред.-сост. М. Рахманова. 2-е изд. Москва : ГЦММК, 2007. 285 с.
182. Прокофьев С. Статьи и материалы / сост., ред. и вступ. ст. И. В. Нестьева и Г. Я. Эдельмана. Изд. 2-е, доп. и пер. Москва : Музыка, 1965. 400 с.
183. Прокофьев С. Материалы. Документы. Воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. статья С. И. Шлифштейна. 2-е изд., доп. Москва : Гос. муз. изд-во, 1961. 707 с.

184. Пространство и время в искусстве : межвуз. сб. науч. тр. Ленинград : ЛГИТМиК, 1988. 170 с.

185. Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1963. 340 с.

186. Рабей В. Об исполнении «Пяти мелодий» для скрипки и фортепиано С.С. Прокофьева // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: по материалам научно-практической конференции / ред.-сост. А. Меркулов. Москва : МГК, 2006. С. 189–202.

187. Рабигер М. Монтаж. (Реферативное изложение главы из книги Майкла Рабигера «Режиссура документального») / пер. А. Лыковой : учебное пособие / предисловие и комментарии док-ра. искусствоведения А. Соколова. Москва : ИПКРТР, 1999. 83 с. URL: <http://www.lib.ru/CINEMA/kinowed/montazh.txt> (дата звернения 16.04.20).

188. Рабинович Д. Портреты пианистов. Москва : Сов. композитор, 1970. 280 с.

189. Рабинович Д. Исполнитель и стиль : избранные статьи. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. Москва : Сов. композитор, 1979. 320 с.

190. Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки (1969–1907) / вст. ст. М Гнесина. Санкт-Петербург : типография М. Стасюлевича, 1911. 223 с. URL: <http://bibliomо.ru/catalog/9801/viewer/> (дата звернения 17.04.20).

191. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. статей. Ленинград: Наука, 1974. 299 с.

192. Ручьевская Е. «Война и мир». Роман Л.Н. Тостого и опера С.С. Прокофьева. Санкт-Петербург : Композитор. Санкт-Петербург, 2010. 478 с.

193. Ручьевская Е. Заметки о стиле Прокофьева // Ручьевская Е.А. Работы разных лет. Том I : Статьи. Заметки. Воспоминания. Санкт-Петербург : Композитор, 2011. С. 83–101.

194. Рываева О. Картина бала в опере С. С. Прокофьева «Война и мир» как продолжение традиции русской оперы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2015. №3. Ч. 1. С. 173–176. URL: <https://www.gramota.net/materials/3/2015/3-1/43.html> (дата звернения 10.01.20).

195. Рымарь Н. Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. Воронеж : ВГУ, 1978. 128 с.

196. Сабина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии

Прокофьева. Москва : Сов. композитор, 1963. 291с.

197. Сабина М. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. Москва : Композитор, 2003. 327 с.

198. Савшинский С. Пианист и его работа. Ленинград : Сов. композитор, 1961. 272 с.

199. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва; Ленинград : Музыка, 1964. 187 с.

200. Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача / общ. ред. Л.С. Гинзбурга. Москва : Музыка, 1969. 305 с.

201. Симметрия в биологии // Большая советская энциклопедия. Изд. 3-е. Т. 23. Москва : Сов. энциклопедия, 1970. С. 395.

202. Скороход Н. «Война и мир»: театральная биография романа. «Война и мир» как сценический материал (часть первая) // Вопросы театра Prosaenium. 2016. №№ 3–4. Москва : ГИИ. С. 249–266. URL : http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_tetra/2016_3-4_249-266_skorohod.pdf (дата звернения 10.01.20).

203. Скороход Н. Театральная биография романа «Война и мир». Часть IV. P.S. // Вопросы театра Prosaenium. 2018. №№ 1–2. Москва : ГИИ. С. 407–422. URL : http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_tetra/2018_1-2_407-422_skorohod.pdf (дата звернения 10.01.20).

204. Скороход Н. Театр Войны и мира. Эпическая традиция // Вопросы театра Prosaenium. 2017. №№ 3–4. Москва : ГИИ. С. 289–301. URL : http://theatre.sias.ru/upload/2017_3-4_289-301_skorohod.pdf (дата звернения 10.01.20).

205. Скороход Н. Театр «Войны и мира»: драматическая традиция // Вопросы театра Prosaenium. 2017. №№ 1–2. Москва : ГИИ. С. 12–197. URL : http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_tetra/2017_1-2_182-197_skorohod.pdf (дата звернения 10.01.20).

206. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 446 с.

207. Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Москва : Музыка, 1964. 230 с.

208. Смирнов В. Возникновение неоклассицизма и неоклассицизм И. Стравинского // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. Москва : Музыка, 1973. С. 139–168.

209. Соколов А. К проблеме анализа исполнительской интерпретации как

формы существования музыкального произведения // Проблемы организации музыкального произведения : сб. науч. трудов Московской консерватории. Москва : МГК, 1979. С. 179–197.

210. Соколов А. Монтаж: телевидение, кино, видео : учебник. Часть первая. Второе издание. Москва : Изд. А. Дворников, 2000. 242 с.

211. Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке // О музыке. Проблемы анализа / сост. В. Бобровский, Г. Головинский. Москва : Сов. композитор, 1974. С. 51–72.

212. Соколов О. О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / сост. и ред. М. Арановский. Москва : Музыка, 1974. С. 153–176.

213. Сорокер Я. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. Москва : Сов. композитор, 1973. 113 с.

214. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.

215. Тамарченко Н. «Свое» и «чужое» в эпическом тексте. К вопросу о «родовых» структурных признаках // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Вып. V : «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте : сб. науч. тр. Тверь : ТГУ, 1999. С. 3–14.

216. Тамарченко Н. Теоретическая поэтика: понятия и определения : хрестоматия для студентов филологических факультетов. Москва : РГГУ, 1999. 286 с.

217. Тамбовская Н. Григорий Соколов: «Как человек живет, так он и играет» // PianoФорум, 2010 № 3. Москва : ООО «Меридиан», 2010. С. 4–10. URL : http://pianoforum.ru/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2018/09/Jornale_03_2010-Web-1.pdf (дата звернения 10.01.20).

218. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества : сб. ст. Ленинград : Наука, 1980. С. 127–138. URL : <http://opentextnn.ru/old/music/interpretation/index.html?id=2394> (дата звернения 10.01.20).

219. Тараканов М. Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. Москва : Музыка, 1972. С. 7–36.

220. Тараканов М. Прокофьев: многообразие художественного сознания //

Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / сост. М. Арановский. Москва : ГИИ, 1997. С. 185–212.

221. Тараканов М. Ранние оперы Прокофьева. Москва : ГИИ, 1996. 197 с.

222. Тараканов М. С. Прокофьев // История русской музыки в 10-ти тт. Т. 10А. Москва : Музыка, 1997. С. 403–445.

223. Тараканов М. С. Прокофьев: легенды и действительность // Сергей Прокофьев. 1891–1991: Дневник, письма, беседы, воспоминания / сост. М.Е. Тараканов. Москва : Советский композитор, 1991. С. 3–14.

224. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева : исследование. Москва : Музыка, 1968. 432 с.

225. Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Москва : Наука, 1967. Вып. 10 С. 79–102. URL : <http://tarkovskiy.su/texty/vrema.html> (дата звернения 10.01.20).

226. Тарковский А. Уроки кинорежиссуры : учебное пособие. Москва : ВИППК, 1992. 92 с. URL : <http://tarkovskiy.su/texty/uroki/oglavlenie.html> (дата звернения 10.01.20).

227. Теория музыкального содержания : программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов / сост. В.П.Холопова. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 24 с. URL : https://www.docme.su/doc/1696191/holopova.-teoriya-muzykal._nogo-soderzhaniya--programma-konsp... (дата звернения 10.01.20).

228. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. пед. наук, 1947. 335 с.

229. Тиц А. Основы архитектурной композиции и проектирования. Киев : Вища школа, 1976. 245 с.

230. Ткачев В. Архитектурный дизайн (функциональные и художественные основы проектирования) : учеб. пособие. Москва : Архитектура-С, 2006. 352 с.

231. Толстой Л. Война и мир : роман. Т. 1, 2. Киев : Дніпро, 1986. 784 с.; Т. 3, 4. 1986. 772 с.

232. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. Москва : Наука, 1983. С. 227–284.

233. Тюпа В. Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). Москва : Лабиринт, РГГУ, 2001. 192 с.

234. Уртминцева М. Русская классика в свете теории пространственной

формы Дж. Фрэнка» // Актуальные проблемы американистики. Н. Новгород : ННГУ, 2000. С. 15–20. URL : [http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/99990196_West_filol_2003_1\(3\)/B_1-2.pdf](http://www.unn.ru/pages/e-library/vestnik/99990196_West_filol_2003_1(3)/B_1-2.pdf) (дата звернения 10.01.20).

235. Филиппов С. Теория и практика Андрея Тарковского // Киноведческие записки. 2002. № 56. С. 41–71. URL : <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/503/> (дата звернения 10.01.20).

236. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва : Прогресс, 1993. 324 с.

237. Харитонов Б. Проблемы камерного ансамблевого исполнительства. Донецк : Донбасс, 1995. 112 с.

238. Хентова С. Ростропович. Санкт-Петербург : МП РИЦ «Культ-информ-пресс», 1993. 302 с.

239. Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. Москва : Изд. дом «Классика-XXI», 2007. 320 с.

240. Ходырев И. А. Странность музыкального произведения // Парадигма : философско-культурологический альманах. Вып. 15. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2010. С. 134–142.

241. Холопов Ю. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. Москва : Музыка, 1978. С. 105–163.

242. Холопова В., Холопов Ю. Фортепианные сонаты С.С. Прокофьева. Москва : Музгиз, 1961. 88 с.

243. Холопова В. Вопросы ритма в музыке композиторов первой половины XX века. Москва : Музыка, 1971. 304 с.

244. Циммерман Б. А. Интервал и время (1957) // Два эссе о музыке (в пер. А. Сафронова). URL : <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=4012> (дата обращения: 2.12.2018).

245. Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 1. Москва : Сов. композитор, 1970. 559 с.

246. Цуккерман В. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. ст. / сост. Л. Раппопорт. Москва : Музыка, 1971. С. 8–25.

247. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. Москва : Музыка, 1980. 296 с.

248. Цыпин Г. Портреты советских пианистов. Москва : Сов. композитор,

1990. 328 с.

249. Цыпин Г. Святослав Рихтер. Москва : Музыка, 1977. 25 с.

250. Чемберджи В. XX век Лины Прокофьевой. Москва : Изд. дом «Классика-XXI», 2008. 336 с.

251. Чинь Ф.Д.К. Архитектура: форма, пространство, композиция / пер. с англ. Е. Нетесовой. Москва : АСТ: Астрель, 2005. 399 с.

252. Шевляков Е. Музыкальный неоклассицизм XX. Москва : Вузовская книга, 2004. 188 с.

253. Шкловский В. Б. О теории прозы. Москва : Изд-во «Федерация», 1929. 266 с. URL : https://monoskop.org/images/7/75/Shklovsky_Viktor_O_teorii_prozy_1929.pdf (дата обращения: 2.12.2018).

254. Шнитке А. О некоторых чертах новаторства в фортепианных сонатных циклах Прокофьева // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования / сост. В. Блок. Москва : Музыка, 1972. С. 185–215.

255. Шнитке А. Слово о Прокофьеве // Советская музыка. 1990. № 11. С. 1–3.

256. Шувалова А. О приёмах работы С. Прокофьева над музыкальными сочинениями (на материале высказываний композитора и его современников) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2 (23). С. 147–152. URL : <http://journalpmn.com/index.php/PMN/issue/viewIssue/48/146> (05.04.2020) (дата обращения: 05.04.2020).

257. Шувалова А. Художественное мышление С. Прокофьева как текст // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2016. № 3 (47). С. 127–131. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-myshlenie-s-prokofieva-kak-tekst> (дата обращения: 05.04.2020).

258. Щапов А. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. Москва : Изд-во «Классика-XXI», 2002. 176 с.

259. Щапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники : метод, пособие для педагогов муз. вузов. Москва : Музыка, 1968. 248 с.

260. Эйзенштейн С. Монтаж. Москва : ВГИК, 1998. 193 с.

261. Эйзенштейн С. ПРКФВ // Эйзенштейн С.М. Мемуары : в 2 т. / сост. и коммент. Н.И.Клеймана . Москва : Ред. газеты «Труд» ; Музей кино, 1997. Т. 2 : Истинные пути изобретения. Профили. С. 399–418.

262. Эйхенбаум Б. Теория «формального метода» // Эйхенбаум Б. Литература: Теория. Критика. Полемика. Ленинград : Прибой, 1927. С. 116–148. URL: http://opojaz.ru/method/method_intro.html (дата обращения: 05.04.2020).

263. Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка : в 2-х томах. Том 1 / ред.-сост. И. Рабинович, общ. ред. Д. Шостаковича. 2-е изд. Москва : Сов. композитор, 1972. 711 с.

264. Яворский Б. Избранные труды. Том 2, часть 1 / ред.-сост. И. Рабинович. Москва : Сов. композитор, 1986. 366 с.

265. Якубов М. Полифонические черты мелодики Прокофьева // От Люлли до наших дней : сб. ст. / сост. В. Конен. Москва : Музыка, 1967. С. 193–229.

266. Янковская Ю. Архитектурная композиция и семиотика – генезис идей // Архитектон: известия вузов. 2004. №2 (7). URL : http://archvuz.ru/numbers/2004_2/па03 (дата звернения 06.06.2012).

267. Berman A. Competing Visions of Love and Brotherhood: Rewriting War and Peace for the Soviet Opera Stage // Cambridge Opera Journal : journal. Cambridge : Cambridge University Press, 2014. Vol. 26 (3). Pp. 215–238.

268. Brown M. Prokofiev's War and Peace: A Chronicle // The Musical Quarterly Oxford : Oxford University Press, 1977. Vol. 63 (3). Pp. 297–326.

269. Holl S. The Architectonics of Music // Journal of Performance and Art : journal. New York : MIT Press, 2017. Vol. 39 Issue 2 (T116). Pp. 50–64.

270. McAllister R. Prokofiev's Tolstoy Epic // The Musical Times : journal. London : Musical Times Publications Ltd, 1972. Vol. 113, № 1555. Pp. 851–855.

271. Morrison S. Sergey Prokofiev and His World. Princeton : Princeton University Press, 2008. 592 p.

272. Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. Oxford : Oxford University Press, 2009. 491 p.

273. Nice D. Prokofiev: From Russia to the West 1891–1935. London : Yale University Press, 2003. 390 p.

274. Niezabitowski A. Architectonics – a system of exploring architectural forms in spatial categories // International Journal of Architectural Research : journal. Bingley : Emerald Publishing Ltd, 2009. Vol. 3 (2). Pp. 92–129.

275. Rietz M. An analytical study of Prokofiev's Sonata, opus 119, for violoncello and piano : thesis for the degree of master of music. Denton, Texas, 1972. 116 p.

276. Robinson H. Sergei Prokofiev: a Biography. London : Robert Hale, 1987. 573 p.

277. Samuel C. Prokofiev / translated by Miriam John. New York : Grossman Publications, 1971. 190 p.

278. Savkina N. Sergej Sergejewitsch Prokofjew. Schott : Rowohlt Taschenbuch

Verla, 1993. 277 p.

279. Seroff V. *Sergei Prokofiev: A Soviet Tragedy. The case of Sergei Prokofiev, his life & work, his critics, and his executioners.* New York: Funk & Wagnalls, 1968. 339 p.

280. Taruskin R. War and Peace // *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie. Grove Music Online. Oxford Music Online. URL : www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002216 (accessed 17.12.2019)

281. Woodley R. Strategies of Irony in Prokofiev's Violin Sonata in F Minor Op. 80 // *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* / ed. J. Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Pp. 170–93.

ДОДАТОК

Список публікацій за темою дисертації, відомості про апробацію результатів дисертації

1. Публікації

1. Водолеєва Н. В. О некоторых закономерностях исполнительской организации музыкальной архитектоники // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : збірник статей. Київ, 2004. С.198–205.

2. Водолеєва Н. В. Об эпической составляющей в музыкальной архитектонике С. Прокофьева (на примере второй картины оперы «Война и мир») // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 73 : Музична творчість та наука в історичному просторі : збірник статей. Київ, 2008. С.182–187.

3. Водолеєва Н. В. Об архитектонике в Третьей фортепианной сонате С. Прокофьева // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 81 : Жанр як категорія музичної творчості : збірник статей. Київ, 2009. С.303–309.

4. Водолеєва Н. В. Про архітектоніку у Сонаті для віолончелі й фортепіано С. Прокоф'єва // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 82 : Виконавське музикознавство : збірник статей. Київ, 2009. С.95–103.

5. Водолеєва Н. В. Про архітектоніку Першого концерту для фортепіано з оркестром Сергія Прокоф'єва» // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : збірник статей. Київ, 2019. Вип. 126. С.58–67.

2. Апробація

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри Теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П.І. Чайковського. Матеріали дисертаційного дослідження були викладені на конференціях: Четверта науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Стиль та позастильове у композиторській та музично-виконавській творчості» (15 листопада 2003 року); Сьома науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Музична творчість та наука: параметри взаємодії» (25 листопада 2006 року); Восьма науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Жанровий простір музичної творчості: структура та властивості» (13 березня 2008 року); Дев'ята науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Художня організація часу в музичному творі» (11 березня 2009 року); Дев'ятнадцята науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямок, епоха» (6 квітня 2019 року).