

REFERENCES

1. Hoffman J. (1938) Piano performance. Answers to questions about the piano. Moscow [in Russian].
2. Kirnarskaya D. (2004) Psychology of special abilities. Musical abilities. M.: Talents – XXI century [in Russian].
3. Kirnarskaya D. (2003) Psychology of musical activity. Theory and practice. M.: Talents – XXI century [in Russian].
4. Martinsen K. (1966) Individual piano technique based on sound will. M.: Music [in Russian].
5. Nikolaev A. (1968) G. R. Ginzburg (Piano Performance Issues. Vol. 2). M. [in Russian].
6. Oganezova-Grigorenko O. (2018) Musical artist's autopoiesis as a creative phenomenon - the subject of a musical discourse. [in Russian].
7. Teplov B. (1947) Psychology of musical ability. M-L.: Acad. ped sciences of the USSR [in Russian].
8. Tsybin G. (1984) Learning to play the piano: a training manual for students of ped. Institutes in the specialty No. 2119 "Music and Singing". Moscow: Enlightenment [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.07.2019

УДК 78.03+785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.16>

Людмила Олександрівна Снегір'ова

<https://orcid.org/0000-0002-7221-0440>

в. о. доцента кафедри концертмейстерства

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

odma_n@ukr.net

ЛІРИЧНИЙ ДИСКУРС У НЕЛІРИЧНІ ЧАСИ: КАМЕРНІ ВОКАЛЬНІ ТВОРИ О. КРАСОТОВА 1960-Х РОКІВ

Метою роботи є виявлення своєрідності індивідуально-авторської стилістики Олександра Красотова в контексті авангардних тенденцій вітчизняної музики 1960-х років. Методологічну основу дослідження становить жанрово-стильовий підхід, текстологічний та музикознавчий аналіз. Наукова новизна роботи полягає, перш за все, у зверненні до недосліджуваного матеріалу. Один із обраних для аналізу творів – вокальний цикл «У черзі за щастям» – зберігся в рукописному вигляді, внаслідок чого не здобув концертного впровадження. Відносно творчості одеського майстра

існує література переважно довідкового характеру, тому спостереження над стилем Красотова є першою спробою відновити постать композитора в історії сучасної вітчизняної музики. **Висновки.** Вокальні цикли О. Красотова «Сипучі піски» та «У черзі за щастям», що представляють ранній етап творчості композитора, повною мірою відбили загальну тенденцію в еволюції камерних вокальних жанрів у бік посилення концепційності, поширення масштабу творів циклізацією та симфонізацією. Оригінальні поетичні джерела, залучені майстром, також резонували намаганням багатьох композиторів 1960-х років оновити семантичну сферу вокалізованих текстів авторами, мало відомими на той час вітчизняному загалу. Стилістичні засоби алюзій, декоративно-колеристичних тембрових і фактурних розгалужень, авторські перекомпонування обраних поезій мали за мету відтворити в музиці власний ліричний світ, чия неповторність і оригінальність становили художнє відкриття у вітчизняній музиці того часу.

Ключові слова: Олександр Красотов, одеські композитори, українські камерні вокальні цикли, камерно-вокальна лірика, вітчизняна музична творчість 1960-х років.

Sniigirova Lydmyla, acting Associate Professor of the Department of Accompaniment of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Lyrical discourse in non-lyrical times: chamber vocal compositions by A. Krasotov in the 1960s

The purpose of the work is to identify the originality of the individual author's stylistics of Alexander Krasotov in the context of the avant-garde tendencies of Russian music of the 1960s. The methodology of the research basis of the research is genre-style approach, textual and musicological analyze. The scientific novelty of the work lies primarily in the introduction of new artistic material into scientific use. One of the favorites for the analysis of vocal cycles "In the queue for happiness" was preserved in manuscript, due to which he was able to find a concert distribution. Regarding the work of the Odessa master, there is preferably a reference literature, therefore, observations of Krasotov's style are the first attempt to pay tribute to the composer's work and his role in the development of Ukrainian music.

Conclusions. *The vocal cycles of A. Krasotov "The Shrinking Sands" and "In line for happiness", which represent the early stage in the work of the composer, fully reflect the general tendencies in the evolution of chamber vocal genres in terms of enhancing conceptuality, expanding the scale of cycles by cyclization and symphonization. The original poetic sources involved with the master resonated with the aspirations of many Soviet composers who worked in the 1960s to update the semantic sphere of poetic texts by the authors, which at that time were little known to the general public. Stylistic techniques of allusions, decorative and colorful timbre and texture bundles, author's "directorial" permutations of selected poems aimed at modeling in their music their lyrical world, whose originality and uniqueness represented an artistic discovery in Ukrainian music of that time.*

Key words: *Alexander Krasotov, Odessa composers, Ukrainian chamber vocal cycles, chamber vocal lyrics, national musical work of the 1960s.*

Снегирева Людмила Александровна, и. о. доцента кафедры концертмейстерства Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой.

Лирический дискурс в нелирические времена: камерные вокальные произведения А. Красотова 1960-х годов

Целью работы является выявление своеобразия индивидуально-авторской стилистики Александра Красотова в контексте авангардных тенденций отечественной музыки 1960-х годов. **Методологическую основу** исследования составляют жанрово-стилевой подход, текстологический и музыковедческий анализ. **Научная новизна** работы заключена, прежде всего, в обращении к неисследованному материалу. Один из избранных для анализа вокальных циклов «В очереди за счастьем» сохранился в рукописном виде, вследствие чего не смог найти концертного распространения. Относительно творчества одесского мастера существует литература преимущественно справочного характера, поэтому наблюдения над стилем Красотова являются первой попыткой воздать должное творчеству композитора и его роли в развитии отечественной музыки. **Выводы.** Вокальные циклы А. Красотова «Зыбучие пески» и «В очереди за счастьем», которые представляют ранний этап в творчестве композитора, в полной мере отражают генеральную тенденцию в эволюции камерных вокальных жанров в плане усиления концепционности, расширения масштаба сочинений циклизацией и симфонизацией. Оригинальные поэтические источники, задействованные мастером, резонировали стремлениям многих советских композиторов, которые работали в 1960-е годы, обновить семантическую сферу поэтических текстов авторами, которые были в то время малоизвестны широкой публике. Стилистические приемы аллюзий, декоративно-колористических тембровых и фактурных расслоений, авторские «режиссерские» перестановки избранных стихотворений имели своей целью смоделировать в музыке свой лирический мир, чья неповторимость и оригинальность представляли собой художественное открытие в отечественной музыке того времени.

Ключевые слова: Александр Красотов, одесские композиторы, украинские камерные вокальные циклы, камерно-вокальная лирика, отечественное музыкальное творчество 1960-х годов.

Аналіз досліджень та публікацій. У тематиці, яку узагальнено можна визначити як «слово і музика», існує колосальний масив дослідницької літератури, яка обіймає історію камерних вокальних жанрів від часів їх виникнення до сучасної інтелектуалізації у вигляді «вірша з музикою». У вітчизняній практиці є фундаментальні роботи, зокрема праці К. Ручьєвської, В. Васиної-Гроссман, Є. Назайкінського, К. Дурандіної тощо. Співвідношення вербального ряду і музики, структурні і композиційні способи створення цілісності, роль «ліричного

героя», сюжету, історія становлення камерних вокальних жанрів від часів їх виникнення і до наших днів, особливості втілення жанру в контексті різних стилів та багато інших аспектів функціонування вокального циклу знайшли свої ґрунтовні і детальні втілення в музикознавчій літературі. У цій сфері також сформувалася певна школа українських музикознавців, серед яких виділяються дослідження одеських музикантів (Л. Горелік, О. Філатової, О. Лісової тощо). Тематика даної статті передбачає інший аспект дослідження, а саме – відбиття композитором свого часу і зворотній напрям – впливи років кардинального зламу художньої свідомості, притаманного 1960-м рокам, на композиторське мислення. У цьому сенсі композитор фігурує не тільки як спадкоємець вже сталої традиції і подовжувач визначеної і потужної тенденції, але і як їхній оригінальний і активний інтерпретатор.

Актуальність дослідження. Творчість Олександра Красотова, одного із провідних одеських композиторів минулого століття, залишається на сьогодні недостатньо дослідженою, хоча становить значну художню значущість. Його ранні вокальні твори відбивали, як показали наступні роки, найбільш плідні стилістичні тенденції свого часу. У такому аспекті дослідження взаємозв'язку і взаємозумовленості обох чинників дихотомії «час – композитор» у такий складний період, яким були 1960-і роки, є задачею актуальною.

Основний зміст. Творчість Олександра Красотова припала в основному на радянський період другої половини ХХ сторіччя. Випускник Одеської консерваторії (1959 рік, за класами композиції, фортепіано і музикознавства), він був одним із найяскравіших представників одеської композиторської школи. Художнє життя міста в 1960-ті роки взагалі відзначалося свіжими авангардними творчими спалахами. Назва «одеській нонконформізм», що була надана пізніше одному з перших проявів післявоєнного художнього авангардизму, певною мірою відображає загальну творчу атмосферу, що панувала в місті.

1960-ті роки були часом руйнування канонів. Пошуки нових способів композиційного висловлення, виходу за межі усталених офіціозом способів самовідбиття, що почалися в ці роки і були подовжені в наступні десятиріччя, давали змогу не тільки розширити спектр застосовуваних засобів тонального мислення, способів упорядкування фактури, форми,

але й кардинально змінити саме відношення до жанру. Класичні романси і пісні почали переформатовуватися в бік поглибленої інтровертної ліризації. Про «нове інтонування вічних ліричних тем» як про новий, але закономірний етап у загальній еволюції камерних вокальних жанрів, висловлено багато цінних спостережень [1, с. 4; 6]. «Складність і багатшаровість предмету відбиття зростає у вокальній камерній музиці 60-80-х років на декілька порядків у порівнянні із класикою. Сплетіння загального і особистого, відображення світу через мотиви особистісні і об'єктивні, багатшаровість і багатоскладовість світу, що сприймається людиною 60-80-х, із її загостреними відчуттями і емоціями, надзвичайно збагатило камерні жанри» [6, с. 45]. Витончена «інтровертність» камерної лірики того часу спонукала до пошуків нових текстів для озвучення, з несподіваною свіжою лексикою і неординарним поглядом на світ. У Ю. Іщенка в 1960-ті були написані романси на вірші М. Рильського і Т. Коломійця, але водночас із ними виникає цикл «Ланцюг із перлин» на вірші фінської поетеси Катри Вали; Л. Грабовський розширив «географію» поезії циклом «3 японських хайку» на вірші японських поетів для тенора, флейти-пікколо, фаготу і ксилофону (1965). «Територіальні» розширення доповнювалися хронологічними: «Пастелі» Тичини модерністського періоду знайшли своє відтворення у Л. Грабовського, Г. Ляшенко, Л. Дичко, І. Карабіца; «Енгармонійне» на його ж вірші як вокальний цикл був написаний Дичко також у середині 1960-х, маловідомі на той час для українського загалу поезії Р. М. Рильке, «людини-духу», стали основою для «Епітафії» Грабовського для сопрано, челести, арфи, гітари та трубчастих дзвонів тощо.

Водночас із значною ліризацією камерних вокальних жанрів співіснувала зворотна тенденція, що врівноважувала і стримувала тяжіння до надмірної рафінованості і деталізації. Прояви значної симфонізації жанру укорінювалися в останніх монументальних проявах генія Д. Шостаковича, але початок цій тенденції був покладений у 1967 році циклом «Сім віршів О. Блока». Симфонізація в контексті камерної вокальної творчості знаходила свій прояв не тільки у вигляді тотальної циклізації, що, у свою чергу, була спонукана тяжінням до відбиття більш масштабних і глибоких образів у багатстві їх буття, із притаманною їм діалектикою і динамікою розвитку.

«Цикл, що був введений у сферу симфонізму, дійсно панує в камерній вокальній музиці 60-80-х років» [2, с. 175]. Наслідком симфонізації стало і збільшення семантичних складових частин у вигляді концепційності драматургії, жанрового розмаїття застосованої лексики, збагачення фактури і варіантів співвідношень вербального тексту і музики.

У цьому контексті твори Красотова періоду 1960-х як не найкраще відбивали атмосферу очікувань і сподівань на оновлення. Концерт № 2 («Кварт-концерт») для неординарного складу у вигляді фортепіано, струнних та перкусії, свіжі за лексикою фортепіанні твори, джазові п'єси разом із камерною вокальною музикою становили масив творів, в яких по-різному, але відбивався дух часу.

Серед низки творів того часу особистісним тоном висловлення виділяються камерні вокальні цикли «Сипучі піски» (1963 р.) та «Черга за щастям» (1967 р.). Різні за тематикою, стилістикою, емоційним тоном висловлення, вони, тим не менш, поєднані цілісністю поетичного бачення композитора, його ліричним відчуттям світу.

Виникає питання: які відтінки лірики становили сутність поетичного дискурсу 60-70-х, і в якому співвідношенні до нього був погляд Красотова на сучасний йому світ?

Певною мірою відповідь на це питання ґрунтує розуміння своєрідності стилістики композитора. Його «картина світу», поетичне відчуття свого часу, відбиті в доборі поетичних текстів та засобів для їх звукової інтерпретації, у «зворотному русі» – від аналізу творів до особистості автора – дають змогу усвідомити своєрідність його стилістики в розмаїтті творчих досягнень того часу.

Радянська поезія 1960-х років – це поезія Б. Ахмадуліної, А. Вознесенського і, перш за все, Євгена Євтушенка, володаря умів, поета-перетворювача, що з молодим завзяттям намагався вибудувати поезію покоління, яке дискутувало навколо того, хто найбільш цінний у невпинному устремлінні до соціалістичного «раю» – «фізики» чи «лірики».

Однак поет, який збирав стадіони та з вибуховою енергією плакатно-лозунгової поетики йшов до створення новітньої лірики «творця історії», не зацікавив Красотова. Основою ліричного циклу «Сипучі піски» стала верліброва поезія Жака Превера. Поета, чия лірика прикрасила репертуар Едіт Піаф та Іва Монтана, а сценарій фільму «Діти райку» сприяв

визначенню цього фільму як одного з найкращих фільмів ХХ століття. З одного боку – зухвалість, близькість до фарсу, фейлетонної ексцентрики, майже вулична динаміка, з іншого – витонченість, наповненість сюрреалістичною грою, натяками, відтінками почуттів. Красотов обрав саме другу сторону поезії французького метра.

Композитор звернув увагу на три вірші, поетом не пов'язані між собою. Це «Пісенька», «Сипучі піски» (що дала назву циклу) і «Сходило сонце». Причиною такого вибору і поєднання в цикл була, скоріше за все, поетична, стилістична і семантична єдність віршів. Це вірші про кохання поза часом («Пісенька»), дією, простором («Сходило сонце»), невловиме і нескінченне як припливи і відливи («Сипучі піски»). У віршах немає персонажів, визначеного сюжету, дій. Саме відсутність таких чинників становить об'єднуючий фактор обраних текстів. Є ліричний герой, позадієве «я», через призму почуттів і переживань якого створюється новий світ поезії – ідеальний і ліричний відблиск реального світу.

О. Красотов організував три вірші різного часу виникнення в цикл, вибором текстів фактично декларуючи свої уявлення про цінності світоустрою. Причин такого композиційного рішення могло бути декілька. Одна з головних, на наш погляд, полягає в тому, що кожен із текстів Жака Превера – це поезія стану, відчуття, мінливого образу, який виникає миттєво, але має бути закарбований вербальним, а потім і музичним втіленнями у певну формальну (в прямому значенні слова, тобто у форму) даність. Невловиме, ефемерне, невимовне у своїй витонченій скороминущості виявилось оформленим в обплетенні понятійних і акустичних складових частин – слова і музичного звуку.

Поет надав віршам назви і тим самим конкретизував матеріальні обставини, в яких перебуває ліричний герой, у вигляді поетичної кореляції на його чуттєвий світ («Сипучі піски», «Сходило сонце»). Зовнішнє (декоративне) і серединне (особистісне) вступають у діалог і формують відчуття цілісності світу і поетичного героя. У «Пісеньці» назва виникла, скоріше за все, для уособлення підкреслено неусвідомленого, неவிбагливого і майже дитячого занурення у стан переживання плінної миттєвості («*Мы любим и воздухом дышим, Живем и любим друг друга, Не зная, что значит жизнь, Не зная, что значит день, Что значит любовь, не зная*»).

Три вірші, три варіації одного поетичного образу, абсолютно споріднені між собою лексикою і фонологією, своїм

«троєкратним» буттям резонують одне одному і тим самим створюють більш масштабну змістовну цілісність. Кожна із частин трилогії стає не просто «аркушем з альбому», відбиттям неповторної миттєвості, а одним із можливих відблисків більш масштабної і цілісної художньої реальності, створеної митцем. Поетичність буття, схоплена в миттєвому враженні, різними образами відбита в низці віршів, проявляє себе непримхливими та ілюзорними образами, що проходять тінню в уяві художника, набувають значення потаємної сутності світу, одного з його закономірних проявів. Така сама логіка «укрупнення» художньої ідеї нанизуванням різнопланових, іноді різножанрових мініатюр і похідним від цього ускладненням форми (в її широкому розумінні) знаходиться в основі зародження та розвитку вокальних циклів, що почалася за добу романтизму.

Якщо дотриманням тенденції циклізації композитор повною мірою знаходився в рідній традиції і загальної еволюції жанру, то досить оригінальними були способи втілення цих традицій. Вишуканість вербальної складової частини циклу зумовила музичну стилістику. Це, перш за все, статика майже невлесних вібрацій і перетікань зворотів не дієвої драматургії, а відтінків почуттів, майже сюрреалістична гра спонтанних образів та їх перетинань, характерна для французької поезії.

Для озвучення текстів Превера виправданим стало застосування інтонаційної лексики імпресіоністів. У «Пісеньці» це просвічує в певних «дебюсізмах» у вигляді складних п'ятизвучних терцових колонад у функції тоніки (від початкової e-moll до кінцевої G-dur – традиційний рух до завершувального мажорного «світла»), барвистих «стрічкових» паралелізмів, пентатонічного, «прохолодного» за колоритом забарвлення терцових вертикалей. Виникає враження надзвичайного багатства і витонченості звукової палітри. Колористична насиченість фортепіанної фактури, сконцентрована у просторі мініатюри-замальовки, збалансована чітко витриманим хроматичним низхідним ходом басу, що зупиняється на домінанті G-dur (це приблизно половина п'єси), стає основою зворотного висхідного руху і нарешті розчиняється у фінальній тоніці. Розмаїття гармонійної розкоші поєднується з раціональністю організації цілого. Утворюється чітка драматургія оберненої хвилі, традиційно пов'язана з елегією семантикою. Вокальна партія, як і в подальших мініатюрах,

є невід'ємною складовою частиною загального образу, створеного в синтезі з фортепіанною партією. Основу вірша становить верлібр, і вільна метрика соло відбиває вільну метрику вербального чинника. Партія сопрано органічно «розчинена» у хвилях фортепіанного супроводу: речитативна вокалізація є похідною від інтонаційного складу акомпанементу і немов би огортається ним. Це утворює синтез вокального та інструментального носіїв смислу в єдину барвисту фактуру.

У другій частині циклу «Сипучі піски» складна форма віршу зумовила складну розгорнуту форму музики. Можливо, цей фактор визначив превалювання другої п'єси в циклі і надання йому саме цієї назви. Будова віршу уподібнена формі рондо: повторювальні три рядки рефрену по черезно перемикають дію на ліричних героїв: «вона», «її очі» і, нарешті, «я в очах твоїх» – так схематично можна визначити рух «сюжету» вірша. Але є і головний персонаж – море, його хвилі, в яких все розчиняється. Композитор детально наслідує поетичному тексту, і тут треба відмітити майстерність і винахідливість у доборі зображальних і психологічно виправданих прийомів. Нескінченна повторюваність, сталість і змінність, притаманні морській стихії, колористично виразно відображені в рефрені. Тонкі і малопомітні перегармонізації мелодійної формули, висхідні «сплески» у високому регістрі, політональні нашарування поза функціонально визначеними тяжіннями (стихія не залежить від людських пристрастей) – композиційні засоби, що тонко відтворюють пейзажну декоративність прообразу. Збережені пентатонічні забарвлення, септакордові паралелізми, що заґрунтували звукову палітру першої п'єси, надають гармонійну цілісність циклу. Композиційно диференційовані партії соло і супроводу в рефрені функціонально відбивають зіставлення дихотомії «людина – стихія». Але в епізодах, під час перемикань сюжету в особистісну площину, партії обох учасників ансамблю занурені в інтонаційну спільність. На відміну від розгортання драматургії вірша, композитор третє проведення рефрену переосмислив у фінальну кульмінацію. Музика синтезує інтонаційні чинники рефрену і епізодів і досить патетичним *crescendo* ставить драматичний наголос, який тільки домислювався в тексті вірша.

Третя частина циклу – «Сходило сонце» – є фіналом не тільки за розташуванням, але й і за драматургією. Саме цей номер надав циклу цілісності, бо очевидні завершувальні

ознаки дозволили осмислити музичну інтерпретацію низки віршів Превера не тільки як стилістичну, але й як драматургічну єдність. Схід сонця поетично символізує схід почуття, що, як сонце, заповнює собою весь світ. Образ невпинного висхідного руху наштовхує на аналогічні прийоми звукообразального походження, здійснені темброво-фактурними засобами. Неочевидними і оригінальними знахідками композитора стала метро-ритмічна і гармонійна сторони. В аспекті гармонійної системи інтонаційність номера знаходиться у сфері вільного застосування хроматизованого мажоро-мінору. Метро-ритміка у «Сходило сонце» максимально наближена до ритмічної пластики верлібру. Вокальна партія виписана в межах вокалізованого речитативу, ускладненого метричною нерівномірністю. Мовна природа сольної партії в поєднанні з інтонаційною неординарністю і складністю вербального чинника вибудовують семантично насичену звукову конструкцію.

Як ми бачимо, вокальний цикл молодого на той час одеського майстра, написаний на початку 1960-х років, своїм тонким ліризмом, вишуканістю лексики, неординарністю добору і прочитанням обраної поезії відповідав новій тенденції в радянській камерній музиці того часу. Звернення до витощеної лірики Жака Превера зумовило не тільки стилістичні алюзії французького імпресіонізму, збагачення гармонійної і метро-ритмічної сторони композиційної мови. Композитор фактично висунув власну концепцію драматургії, скомпонувавши розрізнені вірші в завершений цикл. Він виступив як режисер, що формує нову художню реальність переупорядкуванням текстів, що мають власну історію буття. Значущу роль в об'єднанні розрізнених віршів в циклічне ціле зіграла різна, так би мовити, стратегія в компонуванні кожного з них. Драматургія першого з віршів, як було сказано, побудована як обернена хвиля; схема розвитку другого може бути представлена як статично завмерла на одному динамічному рівні перша половина і стрімко висхідний завершувальний розділ (навіть із недотриманням структури віршу). Третій вірш відповідно до семантики образу сонця, що сходить, драматургічно відповідає невпинно спрямованому висхідному руху до головної кульмінації циклу. Таким чином, композитор зреалізував логічно вибудовану концепцію цілого, кожна складова частина якого послідовно окреслювала певний етап у його формуванні.

Вокальний цикл «У черзі за щастям» написаний на вірші Людвіка Ашкеназі, чеського «поета з очима дитини», як характеризували його критики. Він пройшов крізь війну, побачив світ у різних його проявах і знайшов свій погляд на нього. Його вірші торкаються найбільш чутливих для людини тем: прагнення до щастя (загорнене в пакетик із надписом «феліцитас», як у дитинстві цукерка у фантику), здатність до співчуття і непоправність біди («Мужчини»), невороття минулого («Старий добрий час») тощо.

Збірка поезій Ашкеназі «Чорна шкатулка» вийшла в радянському виданні в 1966 році, і вже в 1967 році Красотовим був написаний цикл. Як і в попередньому творі, композитор відібрав вірші, непов'язані між собою сюжетно. Кожен із них – погляд на життя з дитячою безпосередністю. Ця ознака і стала об'єднуючим фактором обраних поезій Ашкеназі і визначила стилістику циклу. Підкреслена «дитяча» невикривленість сприйняття вилилася у простоту і витриманість фактури супроводу в межах кожного номеру і пісенне «спрощення вокальної партії, що присутні в кожному з номерів. Але ознаки дитячої пісеньки застосовані як жанровий маркер, модель, що визначає «точку відліку» для розгортання життєвої драми. Кожний із номерів циклу бере участь в утворенні складної жанрової палітри циклу. Це монолог («Хто ти?»), притча («Черга з щастям»), персоналізований діалог-драма («Мужчини»), розгорнута балада («Хто ти, рибонько?»). Простота фактури врівноважується політональними співвідношеннями з вокальною партією, вокальна партія збагачується розмовним речитативом із складно організованою ритмікою, форма з початкової куплетної розростається до наскрізної (в «Черзі за щастям» композитор відступає від пісенної форми для досягнення драматургічних і драматичних акцентів у фінальному «куплеті», коли «щастя» стає реальним у миттєвому доторканні морської хвилі).

Таким чином, як і в поезіях Ашкеназі, у творах Красотова первинна чистота дитячого сприйняття проникає у складні багатозарові смислові нашарування. «Дитячість» стає засобом стилізації, метафорою, що дозволяє з невимушеною безпосередністю торкнутися складнощів життя. Стилізація застосовується і в прямому значенні: в символічно названому «Старі добрі часи» останньому номері циклу під час згадування рок-н-ролу Красотов додає музиці «рок-н-рольного» забарвлення.

Таким чином, композитор зумів несподівано глибоко і неординарно інтерпретувати сталі моделі відбиття поезії в музиці.

Так само як і в першому з розглянутих циклів, неординарним став підхід композитора до жанрової трансформації камерних вокальних творів. Тенденції до циклізації та інструменталізації, що становили генеральний напрямок в еволюції жанру із часів його зародження в надрах романтизму, призвели до значного розосередження жанрових маркерів. Звісно, жанрові ознаки «просвічують» в інтонаційному наповненні музики, але мають, так би мовити, елементну природу, тобто не визначають жанрової належності цілого. У цьому сенсі складно однозначно визначити жанрову природу цих циклів. Вони не вкладаються ані в показники «пісні», із пріоритетом вербальної складової частини, ані в «романсовий» тип камерного твору, саме виходячи зі значущості поетичного тексту і намаганням автора йому наслідувати. До цього треба додати переважно діалогічний тип побудови співвідношення партій соліста та супроводу, рафіновану розвинену партію акомпанементу, характерні організації циклів. Скоріше за все, розглянуті цикли правильно було би інтерпретувати з боку їх жанрової належності як один із ранніх проявів «вірша з музикою», із притаманною їм інтелектуалізацією та вирішальною значущістю вербального чинника.

Як ми бачимо, камерно-вокальна творчість О. Красотова 1960-х років найбільш художньо плідним тенденціям тих часів, які згодом в подальші десятиріччя визначили трансформацію радянської музики в музику європейську.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Болеславская Т. Пoesия Блока в романсах Н.Я. Мясковского и В.В. Щербачева. *Блок и музыка*. Ленинград, Москва : Советский композитор. 1979. С. 160–178.
2. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. Москва : Музыка, 1980. 66 с.
3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Кн. 2, 3. Москва : Музыка, 1978. с.
4. Горелик Л. Новая камерность в вокальном постренессансном искусстве. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2007. Вип. 8, кн. 1.
5. Гребенюк Н. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт. 2003. Вип. 4, кн. 1. С. 155–164.

6. Дурандина Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX вв.: Историко-стилевые аспекты : дис. ... докт. искусствоведения, спец. : 17.00.02. Москва, 2002. 308 с.

7. Литвинова О. «Инструменталізація» камерно-вокального жанру у творчості українських радянських композиторів 60-70-х років. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1979. Вип. 14. С. 43–53.

8. Майбурова К. Камерно-вокальна творчість. *Історія української радянської музики*. Київ : Музична Україна. 1990. С. 271–277.

9. Розенберг Р.А. Красотов. Творческий портрет. Київ : Музична Україна. 1984.

REFERENCES

1. Boleslavskaya, T. (1979) Blok's poetry in the romances of N. Myaskovsky and V. Shcherbachev. Block and music. L., M.: Soviet Composer. P. 160–178 [in Russian].

2. Vasina-Grossman, V. (1980) Master of the Soviet romance. M.: Music [in Russian].

3. Vasina-Grossman, V. (1978) Music and the Poetic Word. Book. 2, 3. M.: Music [in Russian].

4. Gorelik, L. (2007) New chamberliness in vocal post-Renaissance art. *Musical Arts and Culture*: Odessa: Astroprint. Vol. 8, book. 1. P. 218–229 [in Russian].

5. Grebenyuk, N. (2003) To the problem of performing arts in the chamber class singing. *Musical Arts and Culture*. Odessa: Astroprint. Vol. 4, book. 1. P. 155–164 [in Ukrainian].

6. Durandina, E. (2002) Chamber vocal genres in Russian music of the nineteenth and twentieth centuries: Historical and stylistic aspects: diss. ... doc. art, special. : 17.00.02. M. [in Russian]

7. Litvinova, O. (1979) "Instrumentalization" of the chamber-vocal genre in creativity of Ukrainian Soviet composers of the 60's and 70's. *Ukrainian Musicology*. K.: Musical Ukraine. Iss. 14. P. 43–53 [in Ukrainian].

8. Maiburova, K. (1990) Chamber-vocal creativity. *History of Ukrainian Soviet music*. K. : Music Ukraine. S. 271–277 [in Ukrainian].

9. Rosenberg, R. (1984) Krasotov Alexander. K.: Music Ukraine [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.09.2019