

**Казначесва Т. Національні танцювальні тенденції в операх «Облога Дубно» П. Сокальського і «Тарас Бульба» М. Лисенка на сюжет М. Гоголя.**

Стаття присвячена розгляду питань втілення національних танцювальних тенденцій в оперній творчості українських композиторів кінця XIX — початку XX століть. Втілення специфічних особливостей танцювальних жанрів європейської та української танцювальної культури розглядається на прикладі опер П. Сокальського «Облога Дубно» і М. Лисенка «Тарас Бульба», заснованих на сюжеті повісті М. Гоголя.

Ключові слова: опера, танцювальний жанр, велика танцювальна форма, мала танцювальна форма, полонез, гопак, козачок.

**Kaznacheeva T. National dance trends in operas «The siege of Dubno» by P. Sokalskiy and «Taras Bulba» by N. Lysenko based on the story by N. Gogol.**

The article is devoted to the existence of national dance trends in opera works of Ukrainian composers of the late XIX — early XX centuries. The embodiment features of the dance genres of Ukrainian and European dance culture are considered on the example of operas by P. Sokalskiy «The Siege of Dubno» and N. Lysenko «Taras Bulba» based on the story novel by N. Gogol.

Keywords: opera, dance genre, great dance form, small dance form, Polonaise, Gopak, Kazachok.



УДК 78.03

**Н. Лысенко**

## **ПОЭТИКА ЖАНРА КАНТАТЫ И ЕЕ ПРЕТВОРЕНИЕ В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА**

*Статья посвящена рассмотрению исторических и эволюционных путей становления жанра кантаты в западноевропейской и русской музыкально-исторической традиции, а также особенностям претворения ее поэтики в хоровом творчестве С. С. Прокофьева. Жанр кантаты, сопутствующий практически всем периодам деятельности композитора («Семеро их», «Александр Невский» и др.), отразил не только стилевую специфику его творчества, но и культурно-исторические и духовные искания его эпохи.*

**Ключевые слова:** кантата, кантата «на случай», хоровое творчество С. С. Прокофьева, мифопоэтика культуры соцреализма.

В 1927 г. А. Ф. Лосев в своем исследовании, посвященном изучению диалектики мифа, отмечал, что данный феномен составляет «... трансцендентально-необходимую категорию мысли и жизни.

... Он [миф] — не выдумка, а содержит в себе строжайшую и определенную структуру и есть логически, т. е. прежде всего диалектически необходимая категория сознания и бытия вообще» [12, с. 36–37]. Появление исследования подобного рода во многом было обусловлено не только богатым опытом цитированного автора в вопросах духовно-философских обобщений мировой истории и культуры, но и их реалиями в период становления соцреализма. Последний, по мнению А. Гангуса, может расцениваться не только на уровне эстетики и творческого метода, но «...в конечном счете, как «замаскированная религия», форма субъективного идеализма, мистической религиозности» [15, с. 22], нашедшей запечатление в феноменах «коммунистической агиографии», «советики», «архетипах советской культуры» во всем многообразии их мифопоэтических проявлений (см. более подробно об этом: [18]).

Одно из важнейших мест в процессах становления данного типа культуры принадлежит музыкально-исторической традиции, сыгравшей существенную роль в формировании ее «большого стиля», активно исследуемого в последние десятилетия в отечественном искусствознании и музыкознании. По свидетельству И. С. Воробьева, «в 1930-е годы, в результате внедрения догматов соцреалистической эстетики в музыкальное творчество, была создана жанровая система, наиболее полно отвечающая целям и мифологии тоталитаризма. На вершине иерархии в этой системе оказываются жанры, непосредственно связанные с поэтическим словом, театральные, а также жанры программной музыки». Анализируя их типологию в русле востребованности в конкретных социально-политических условиях советских реалий первой половины XX ст., автор приходит к выводу о том, что в роли универсальной жанровой сферы в данном случае выступает, прежде всего, область кантатно-ораториальной музыки, поскольку «именно кантаты и оратории смогли органично синтезировать демократичность и вокальную пластику песенности (таким образом подчеркнув преимущество жанра с народно-бытовой традицией), масштаб симфонического развертывания (чем удовлетворялись бы требования монументальности, эпической героики), сюжетно-программную конкретность театральной музыки.... Наконец, значение кантат и ораторий в истории «большого стиля» было столь велико в связи с фактическим выполнением ими «новорелигиозной миссии», обнаруживающей связь с духовно-религиозной музыкой прошлого» [5, с. 74, 77]. Востребованность подобного исследователь-

ского ракурса по отношению к отечественной хоровой музыке указанного периода и иным жанровым сферам (см.: [19; 1; 16; 3; 4 и др.]) обуславливает актуальность темы представленной статьи. Ее предмет ориентирован не только на исследование эволюционных путей жанра кантаты в европейской музыкально-исторической традиции, но и на проекции типологии и семантики данного жанра в хоровом творчестве С. С. Прокофьева.

Кантата является одним из наиболее значительных жанров европейской музыкальной культуры последних четырех столетий. Сама этимология ее жанрового определения подчеркивает базовую значимость в ней пения, вокала. Необходимо также отметить, что жанр кантаты является предметом исследования и творчества не только музыкантов, но и литературоведов, чьи энциклопедические издания также включают ее определения. В данном случае акцент делается прежде всего на условиях бытования и применения жанра, определяющих его семантику: «Кантата — жанр стихотворно-музыкального произведения, исполняемого по торжественному случаю... Ее основное направление — официальное и религиозное славословие» [8, с. 75].

Названные качества, на наш взгляд, в немалой степени восходят также к корневой основе ее жанрового определения — *cantus* — пение, песня, которые находим в термине *cantus choralis* (хоровое песнопение), запечатлевающим «общее название традиционных (канонизированных) одноголосных песнопений западнохристианской церкви». Названную основу находим также и в определениях грегорианского хорала: англ. — *chant gregorian, plain chant*; франц. — *chant gregorien*; итал. — *santo gregoriano*; испанск. — *santo plano*. Протестантский хорал в своих первоначальных вариантах именовался *korrekt canticum* (Лютер — Германия), в других странах — *chant eclesiastique, Calvin cantique* и др. Характерно, что сам термин «хорал» в этой традиции стал использоваться значительно позднее [11, с. 42].

Таким образом, латинское «*cantus*» (пение, песня) и все его производные, начиная с эпохи Средневековья, так или иначе были связаны прежде всего со сферой духовных христианских песнопений, «Божьим славлением-славословием», специфика которых в определенной степени подготовила почву для расцвета в будущем кантаты и близких ей жанров (например, канта) в Новое время.

Возникновение этого жанра, наряду с появлением оперы и оратории, знаменовало одновременно утверждение «нового стиля»,

тяготевшего к синтезу поэзии и музыки, к новой выразительности монодии с сопровождением. Появление кантаты в немалой степени также было обусловлено интенсивным развитием различных видов вокальной музыки, известных в итальянской музыкальной культуре еще в XVI ст., — камерной арии, песни под лютию, канцоны, мадригала. Уже в начале XVII в. в Италии издавались сборники камерных вокальных произведений для 1–4 голосов в сопровождении basso continuo под общим названием «Арии и кантаты» (А. Гранди «Cantate et Arie», 1620). Подобные циклы также могли определяться как «Разная музыка», «Новая музыка». Не являясь кантатами в собственном смысле слова, они фактически предварили ее появление. В названных ранее образцах термин «кантата» обозначал скорее принадлежность к *вокальной* сфере творчества в противоположность сонате как сугубо *инструментальному* сочинению.

К началу XVIII в. определились также и смыслово-содержательные разновидности жанра кантаты — светская (лирическая, официальная, поздравительная) и духовная (философская, назидательная). Творческая практика итальянских композиторов характеризуется преимущественным интересом именно к светскому варианту жанра. Духовная же кантата получила мощные стимулы для развития именно в Германии, поскольку оказалась тесно связанной со спецификой протестантского богослужебного культа. Немецкая духовная кантата в творчестве И. С. Баха, его предшественников и современников, вбирая в себя лучшие достижения музыкального искусства своей эпохи, представляла собой, с одной стороны, тип музыки, свободный от строгой церковной регламентации и соответствующих жанровых канонов, с другой — имела глубокую почвенную связь с религиозно-культурными традициями протестантской Германии, ее национальным самосознанием.

В творчестве западноевропейских композиторов XIX в. значимость кантаты постепенно отходит на второй план, уступая право первенства оперно-сценическим, камерно-вокальным жанрам и предельно разросшейся сфере инструментальной музыки. Область хоровой музыки в творчестве романтиков сосредоточена главным образом либо на масштабной оратории (хоровое творчество Ф. Листа), либо на трансформированных духовных жанрах — мессе, реквиеме и др.

История развития русской кантаты отмечена печатью своеобразия и неповторимости. Очевидно, что жанровая сфера кантатно-ораториальной музыки в русской музыкальной культуре оказалась

преемственной от западноевропейской и прежде всего итальянской традиции, что стало составной частью процесса ассимиляции общеевропейского опыта в русской культуре в целом в XVIII в. Одновременно естественность и органичность восприятия названной жанровой области творчества в немалой степени была обусловлена богатейшими традициями отечественного вокально-хорового искусства, достигшего в этот период небывалого расцвета. Формы его проявления отличались богатством и разнообразием. В их числе освоение элементов песенного фольклора в виде обработок подлинных народных мелодий и их свободной творческой интерпретации, торжественный стиль петровского хорового канта и, наконец, величественно-монументальные формы партесного пения и сформированного на его основе жанра духовного хорового концерта.

Зарождение кантаты в русской культуре относится к XVIII веку. Ее ранние образцы тесно связаны с крупными знаменательными событиями в истории России и жизни императорского двора. Восребованность этого жанра, многообразие его практических назначений, соответственно, формирует его разновидности. Исследователь Э. Э. Язовицкая выделяет два основных типа кантат — *сольную и хоровую*. При этом *сольная* кантата «...была призвана обслуживать быт царского двора и придворной знати: рождение наследников, дни бракосочетаний, проезд именитых гостей, юбилейные даты и т. д. Воспеваемые добродетели августейших особ олицетворялись в текстах кантат в образах божеств античной мифологии... или в виде отвлеченных понятий любви, ненависти, мудрости, мужества, храбрости, славы, гения добра, зла и т. д. Похвала, облаченная в тяжеловесный покров аллегорий и гипербол, доходила до крайних пределов» [20, с. 145].

Жанровые признаки *хоровой* кантаты имели совершенно иные ориентиры, поскольку были тесно связаны с праздниками общегосударственного значения. «Подобные торжества отличались большим блеском и великолепием, сопровождаясь «иллюминацией», фейерверком, чтением приветственных речей, поздравительных од и т. д. В них участвовали лучшие мастера слова, живописи, пиротехники. Всему этому должен был соответствовать и характер исполняемой музыки. Огромные хоровые массивы в несколько сот человек, двойные составы оркестров со звоном колоколов и пушечной пальбой создавали необходимый эффект мощи и грандиозности» [20, с. 145]. Подобного рода композиции также были широко известны в истории русской музыки как кантаты «на случай» (см. более подробно:

[10]). Хоровая кантата всегда была ориентирована на большую массовую аудиторию, что обуславливало выбор общедоступных средств музыкальной выразительности и разнообразия интонационных истоков, в которых были вполне уместны и народно-песенные обороты, и героические фанфарные интонации панегирических кантов петровского времени, и элементы православного церковно-певческого обихода. Последнее во многом определяло специфику текстов хоровых кантат, которые нередко заимствовались из церковных песнопений и псалмов. Отметим, что типология данного жанра в его сольном и хоровом вариантах, только в иных социально-исторических реалиях, сохраняла актуальность и советской кантате 20–30-х годов XX ст. (см. ниже).

Жанровая специфика русской кантаты XVIII в., оригинальным образом сочетающая в себе светское и духовное начало, ставит данный жанр в ранг наиболее показательных явлений русской культуры этого периода. «Полоса петровских реформ, проникнутая пафосом секуляризации, расчленила единую до того русскую культуру (синтетическую «культуру-веру») на «культуру» и «веру». Следствием же церковных реформ стала «сакрализация важнейших светских институтов... и порождение нового и специфического для русской культуры явления — «светской святости»... сакрализации монарха» [14, с. 454], что, добавим, сохранит актуальность в отечественной кантате как в XIX ст. (торжественно-славильная кантата в творчестве М. Балакирева, А. Глазунова, П. Чайковского и др.; лирико-философская кантата в творчестве С. И. Танеева как обобщение духовно-нравственных поисков русской интеллигенции в конце XIX — начале XX вв.), так и в первой половине XX ст., соприкоснувшейся с духовно-эстетическими аспектами культуры соцреализма.

Таким образом, обобщение типологии, семантики и эволюционных путей развития жанра кантаты в европейской музыкально-исторической традиции позволяет рассматривать ее как своеобразный «промежуточный» жанр, связующий религиозную и светскую традиции. Идеологизирующий, проповеднический пафос кантаты как высокого жанра духовно-этического порядка во многом обуславливает специфику ее текстовой основы, апеллирующей к библейским первоисточникам и их аналогам, а также опору на типические общезначимые средства музыкального выражения, показательные для конкретной эпохи, ее социально-исторических, национальных и духовных реалий. Выделенные качества сохраняют свою значимость и

в XX ст. В последнем случае в числе наиболее ярких образцов данного жанра выступают кантаты С. С. Прокофьева.

Одним из определяющих качеств гения является его неисчерпаемость. Неслучайно поэтому обширнейший свод работ, посвященный творчеству этого классика отечественной музыки, постоянно пополняется новыми исследованиями, ориентированными на постижение многомерности смыслов его наследия, образуя тем самым, по выражению Т. В. Сафоновой, «новые «герменевтические круги», приближающие нас к более глубокому и адекватному пониманию» творчества этого автора [16, с. 3]. Кантаты С. С. Прокофьева (равно как и иные сочинения композитора) выступают его важнейшей составной частью. По мнению Е. Войцицкой, «лишь теперь, на некоей исторической дистанции пришло время исследовать феномен советского Прокофьева» [4, с. 115]. В обширной прокофьевьяне рассматриваются (в рамках частной проблематики) лишь отдельные хоровые сочинения композитора, в которых чаще всего видят «документ эпохи», отчасти эзопово «развенчание» сталинизма и т. д. Однако в стороне остается целостно-обобщенный подход в изучении кантатно-ораториального наследия С. Прокофьева, фиксирующий не только его жанрово-стилевую эволюцию, но и мифопоэтический, архетипический, духовно-смысловой базис названной части творчества композитора.

Жанр кантаты сопутствует практически всем периодам творческой деятельности С. С. Прокофьева. Так, 1917–1918 гг. ознаменовались появлением кантаты «Семеро их» для драматического тенора, смешанного хора и оркестра (ор. 30), ставшей, наряду со «Скифской сюитой», одним из ярких произведений молодого композитора. «Ритуально-языческий характер этого сочинения во многом был обусловлен текстом «Халдейского заклинания» К. Бальмонта (переработанного самим С. С. Прокофьевым) из сборника «Зовы древности». «В образе мрачно-исступленного языческого культового действия-заговора нашла отражение духовная атмосфера России периода революции» [9, с. 16]. Сам С. С. Прокофьев осознавал свою работу над этой кантатой как «откровение». Ощущая себя композитором «вне времени и пространства», он соотносил древнейшие периоды мировой истории с драматическими событиями начала XX ст. Поэтому, по наблюдению И. Вишневецкого, «найти ключ к разгадке того, что за четыре тысячелетия до нас, а то и раньше, было разбужено в Месопотамии, и, по возможности, заковать разбуженное, вернуть его на прежнее место и

означало вернуть на место выбитый из пазов мир, исправить мироздание» [2, с. 183]. Художественная реализация подобной идеи вызывает также ассоциации с творчеством многих современников композитора, в частности с А. Скрябиным и его нереализованным замыслом «Мистерии». Отметим также, что обозначенный подход соотносим также и с путями развития кантатно-ораториальной жанровой сферы, типология и семантика которой в своем стремлении к преобразению мира и человечества, по мнению И. Воробьева, сближается в первой половине XX ст. с мессой и литургией [5, с. 78].

Последующий расцвет жанра кантаты в творчестве С. С. Прокофьева сопряжен уже с 30–40-ми годами, т. е. с периодом возвращения композитора на родину и его включенностью в процесс создания культуры, обобщенно именуемой теперь термином «советика». Под последней подразумеваются «произведения, отразившие особенности советской эстетики наличием тематики, символики, пропагандой актуальных тем, воспеванием героев и событий советского времени» [4, с. 115]. Вместе с тем, по мнению Е. Войцицкой, «Сергей Прокофьев был особенным гражданином советской страны. Его отличало не только композиторское дарование, но и опыт, приобретенный в досоветские «годы странствий», которые оказали серьезное влияние на формирование личности композитора. ...Важно то, что находясь вне процесса болезненной трансформации Российской империи в советскую, композитор скорее мог сохранить свою творческую индивидуальность, психическое здоровье и трезвый взгляд на происходящее в его родной стране» [4, с. 114]. Одновременно, не изменяя своему творческому кредо в неустанных поисках нового, С. С. Прокофьев всегда сохранял глубокую почвенную связь с культурно-историческими и духовными традициями прошлого, всегда составлявшими весомый смысловой семантический «пласт» его сочинений названного периода.

Сказанное соотносимо и с поэтикой его кантаты «Александр Невский», возникшей на пересечении, с одной стороны, творческих открытий режиссуры С. Эйзенштейна и киномузыки С. С. Прокофьева, с другой — в апеллировании к складывавшейся на протяжении многих столетий отечественной культурно-исторической и духовно-этической традиции, выделявшей в числе наиболее значимых интерес к истории, к героико-патриотической тематике, к теме защиты Отечества и его духовных ценностей, противостояния добра и зла и т. д. Показательно также обращение автора к харизматической



личности Александра Невского, не только известного своими стратегическими победами, но и причисленного к лику святых, что сообщает кантате не только конкретно исторический, но и житийный характер. Одновременно в провидческих событиях истории эпохи Александра Невского современники композитора улавливали связь с событиями конца 30-х годов XX ст. «Исход запечатлённой в «Александр Невском» легендарной битвы был предreshён пронизывающей эту партитуру несокрушимой верой в торжество добрых начал жизни. Опорой ей в художественном плане послужили прочные связи с классическими традициями и национально-эпическая фундаментальность. И при всей «историзированности» это ораториальное повествование с поразительной точностью прогнозировало сценарий Великой Отечественной. С той лишь разницей, что реальная война оказалась далеко не столь быстрой и лёгкой» [6, с. 80].

Сходная идейно-смысловая направленность характеризует также кантату «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» (ор. 9) на тексты П. Антокольского, созданную в разгар Великой Отечественной войны (1942–1943). Подобно предыдущему произведению данное сочинение, с одной стороны, обращено к историческим реалиям Второй мировой войны, представленным драматическим противостоянием тем войны, поруганного детства, сиротства. С другой стороны, образная и сюжетно-смысловая сторона «Баллады...» обращена к глубинным архетипам мировой культуры, вплоть до ветхозаветной идеи мести («око за око...»), превосходства в противостоянии с врагом не физической силы (которой герой кантаты — «мальчик» — явно не обладает), но силы духа, наконец, в соотнесенности драматических событий судьбы героя с инициацией, становящейся источником его раннего взросления. Данную кантату объединяет с предшествующим произведением («Александр Невский») общность драматургических принципов, построенных на противопоставлении обобщенного образа врага («чужого») и «своих», что представлено в интонационно-жанрово-ритмических антиномиях инструментально-диссонантного и принципиально амелодического комплекса и ярко выраженного мелодизма, вокальности, опирающихся на лучшие традиции русской музыкально-исторической традиции и типологии кантаты, сложившейся в Западной Европе (см. выше).

Жанр кантаты также представлен в творчестве С. С. Прокофьева специальными «заказными» партитурами, среди которых особенно выделяются «Здравица» (1939) и «Кантата к 20-летию Октября»

(1936). Названные сочинения стали предметом острых дискуссий на протяжении нескольких последних десятилетий, посвященных эстетическим оценкам образцов советской культуры эпохи соцреализма. История возникновения названных сочинений, в первом случае связанная с 60-летним юбилеем Сталина, во втором — с годовщиной Октября, указывает на связь с весьма показательным для истории русской музыки жанром кантаты «на случай» (см. выше). Показательной выступает и текстовая основа названных произведений. В «Здравнице» она ориентирована на стилизацию народной поэзии с авторским обобщенным указанием на многообразные национальные источники (русский, украинский, белорусский, кумыкский, курдский и др.). Текстовой основой «Кантаты к 20-летию Октября» стали цитаты произведений Ленина, Маркса и речи Сталина. В последнем случае апеллирование к данным текстам может восприниматься не только на уровне «знака современности», но и как типологический «знак» жанра кантаты как такового. При этом в предшествующие этапы своего развития кантата, как указывалось выше, была чаще сопряжена с библейскими текстами либо их поэтическими «пересказами», в то время как в опусе С. С. Прокофьева она связана с трудами «классиков марксизма», в известной степени заменяющими Библию в культуре соцреализма (на уровне «новорелигиозной миссии»).

Вместе с тем названные кантаты композитора, признанные безусловными шедеврами в его наследии, в которых художественная и профессиональная «планка» достаточно высока, не столь однозначны по смыслу и характеру выражения. По мнению Е. Войцицкой, они несут на себе печать своей непростой эпохи, одним из определяющих качеств которой было «двоемыслие» [3, с. 200]. Сущность последнего также дополняется «креативно-ігровою сутністю [особистості] С. Прокоф'єва як сміливого аж до зухвалості митця, який зберіг самість за тоталітаризму навіть у жанрі славослів'я, ритуально спрямованого на уклін «потрійному союзу соцреалізму — партійності — народності» [17, с. 67].

Созданная в один из наиболее сложных периодов советской истории, «Кантата к 20-летию Октября» (ор. 74) С. Прокофьева стала важным документом музыкальной культуры своего времени. «История создания произведения полна «творческих исканий и нетворческих случайностей» (Д. С. Лихачев); в отдельные свои моменты она похожа на увлекательный детектив, быть может, и по сей день не имеющий финальной развязки» [7, с. 96].

Столь же неоднозначны смысловые поэтико-интонационные аспекты «Здравицы», которая, при всех внешних атрибутах гимнической славильной кантаты, все же «не вписывается в аксиологию «советского / антисоветского» художественного дискурса». Существенная роль в ней лирико-мелодического фактора позволяет отнести данное сочинение к вершинам зрелого прокофьевского стиля, направленным к поискам «новой простоты». Размышляя о соотношении лирико-философского и сатирического начал в данной кантате на уровне «смысловой гетерофонии», А. Ляхович приходит к выводу о доминировании в ней первого фактора: «Здравица» поражает воображение не сатирой, не иронией, а возвышенной и одухотворенной лирикой, поэзией и чувственной красотой расцветающего мира... Мир этот настолько самоценен и совершенен, что роль его никак не может быть сведена к «маскировке» сатирических намеков; напротив, сами намеки воспринимаются легкой полузаметной тенью на фоне ослепительного совершенства мира» [13]. Подобного рода замысел и его творческая реализация становятся не только декларацией иерархии «прокофьевской аксиологии», но и свидетельствуют о глубинной связи его творчества с семантическими и типологическими признаками жанра кантаты, который в разные эпохи так или иначе всегда был нацелен на высокую тематику духовно-этического порядка, означавшую его близость, а порой и непосредственную связь с кульгово-религиозной традицией (см. выше).

«Ни война, ни революция не свергнут вождя в фуге и не перевернут гармонического строя», — писал С. Прокофьев в 1924 г., имея в виду недостаточность чисто исторических обстоятельств для глубоких перемен в искусстве» [2, с. 680] и, добавим, глубокое понимание незыблемости высоких духовных законов человеческого бытия, что нашло столь многогранное запечатление в поэтике его кантат.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Апличеева М. В. Политический заказ в советской музыке 1920-х — 1950-х годов как социокультурный феномен : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 — Музыкальное искусство / М. В. Апличеева. — Саратов, 2014. — 191 с.
2. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев: документальное повествование : в трех книгах / И. Вишневецкий. — М. : Молодая гвардия, 2009. — 703 с.
3. Войцицкая Е. «Здравица»: Прокофьев — Сталину / Е. Войцицкая // Київське музикознавство : зб. ст. ред. І. М. Коханик та ін. — 2008. — Вип. 27. — С. 198–207.

4. Войцицкая Е. Советские реалии в музыке С. С. Прокофьева (к постановке проблемы) / Е. Войцицкая // Київське музикознавство : зб. ст. / гол. ред. В. І. Рожок. — К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. — Вип. 31. — С. 114–120.
5. Воробьев И. С. Кантата и оратория в контексте «большого стиля» советской музыки (вторая половина 1930-х — начало 1940-х годов) / И. С. Воробьев // Opera musicologica. — СПб. : Издательство Санкт-Петербургской государственной консерватории (академии) им. Н. А. Римского-Корсакова, 2012. — № 4 (14). — С. 74–96.
6. Демченко А. И. Оратории войны и мира / А. И. Демченко // Проблемы музыкальной науки. — Уфа : Уфимский государственный университет им. Загира Исмагилова, 2015. — № 2 (19). — С. 79–84.
7. Дорохова Е. «Кантата к двадцатилетию Октября» С. Прокофьева: история создания / Е. Дорохова // Opera musicologica. — 2011. — № 1 (7). — С. 77–98.
8. Елисеев И. А. Словарь литературоведческих терминов / И. А. Елисеев, Л. Г. Полякова. — Ростов н/Д : Феникс, 2002. — 320 с.
9. Калашникова А. В. С. Прокофьев и скифские мотивы в культуре Серебряного века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 — Музыкальное искусство / А. В. Калашникова. — Нижний Новгород, 2008. — 25 с.
10. Крылова В. Д. Кантата «на случай» конца XIX — начала XX века: русский вариант / В. Д. Крылова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2009. — № 3. — С. 274–280.
11. Кюрегян Т. С. Хорал / Т. С. Кюрегян // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах. — М. : Советская энциклопедия, 1982. — Т. 6. — С. 42–44.
12. Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев ; сост., подгот. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. — М. : Мысль, 2001. — 558 с.
13. Ляхович А. Смысловые парадоксы «Здравицы» Прокофьева [Электронный ресурс] / А. Ляхович. — Режим доступа : [www.21.israel-music.com/Zdravica.htm](http://www.21.israel-music.com/Zdravica.htm)
14. Очерки по истории мировой культуры : учебное пособие / под ред. Т. Ф. Кузнецовой. — М. : Языки русской культуры, 1997. — 496 с.
15. Подлубнова Ю. С. Метажанры в русской литературе 1920 — начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория) : дис. ... канд. филологических наук : 10.01.01 — Русская литература / Ю. С. Подлубнова. — Екатеринбург, 2005. — 218 с.
16. Сафонова Т. В. Творчество С. Прокофьева: анализ метафизической составляющей : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 — Теория и история искусства / Т. В. Сафонова. — Саратов, 2009. — 25 с.
17. Соломонова О. Б. Сергій Прокоф'єв — Homo ludens: гра про соцреалізм / О. Б. Соломонова // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. — 2011. — № 4 (13). — С. 66–74.
18. Соцреалистический канон : [сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко]. — СПб. : Академический проект, 2000. — 1040 с.

19. Шахназарова Н. Г. Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы / Н. Г. Шахназарова. — М. : Индрик, 2001. — 128 с.

20. Язовицкая Э. Э. Кантата и оратория С. А. Дегтярева / Э. Э. Язовицкая // Очерки по истории русской музыки. 1790–1825. — Л. : Государственное музыкальное издательство, 1956. — С. 143–167.

**Лисенко Н. А. Поетика жанру кантати та її втілення у хоровій творчості С. С. Прокоф'єва.** Стаття присвячена розгляду історичних та еволюційних шляхів становлення жанру кантати у західноєвропейській та російській музично-історичній традиції, а також особливостям втілення її поетики у хоровій творчості С. С. Прокоф'єва. Жанр кантати, що є супутнім практично всім періодам діяльності композитора («Семеро їх», «Олександр Невський» та ін.), відобразив не тільки стильову специфіку його творчості, але й культурно-історичні та духовні пошуки його епохи.

Ключові слова: кантата, кантата «на випадок», хорова творчість С. С. Прокоф'єва, міфопоетика культури соцреалізму.

**Lysenko N. A. Poetics cantata genre and its implementation of the choral works of Prokofiev.** The article considers the historical and evolutionary ways becoming cantata genre in Western European and Russian musical and historical tradition, as well as the peculiarities of its implementation in the poetics of the choral works of Prokofiev. Genre Cantata accompanying almost all periods of the composer's activity («Seven of them», «Alexander Nevsky» and others.), Reflected not only stylistic specificity of his work, but also the cultural, historical and spiritual quest of his era.

Keywords: Cantata, Cantata «on the case», the choral work of Prokofiev, mythopoetics Socialist Realism culture.

