

УДК 782

Алина Васильевна Семенова,

заслуженная артистка Украины, доцент кафедры сольного пения,
заведующая кафедрой оперной подготовки
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
odta_n@ukr.net

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В. И. РЕБИКОВА И ТРАДИЦИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Цель статьи ориентирована на выявление поэтико-интонационной уникальности музыкально-театрального наследия В. Ребикова («Ёлка», «Тэа», «Женщина с кинжалом», «Дворянское гнездо» и др.) в русле духовно-эстетической и стилевой специфики русского символизма. **Методология:** статья опирается на аналитический, герменевтический, историографический и феноменологический методы исследования. **Научная новизна** заключается в обращении к творчеству В. И. Ребикова как одному из интереснейших представителей рубежа XIX–XX ст. и, в частности, к его экспериментальному музыкально-театральному наследию, соотносимому по многим параметрам с исканиями символистов. **Выводы.** Музыкально-театральная область творчества композитора, обобщенно определяемая им как «театр духа», «театр настроений», «театр внутренних переживаний», представлена такими жанрами, как «музыкально-психографическая драма», «музыкально-психологический рассказ». Генетически она восходит не только к эстетике символистов (А. Шницлер, Л. Андреев, А. Воротников, В. Брюсов, А. Бёклин и др.), но и к отдельным положениям философии Ф. Ницше, художественно-эстетическим исканиям Л. Н. Толстого, а также к традициям русского и западноевропейского музыкального театра XIX — начала XX века.

Ключевые слова: символизм, русский символизм, музыкальный символизм, музыкальный театр В. И. Ребикова, «театр духа», «музыкально-психографическая драма».

Semenova Alina, honored actress of Ukraine, associate professor of solo singing department, manager of department of opera training, Odessa national A. V. Nezhdanova academy of music

Musical Theatre V. I. Rebikov and traditions of Russian Symbolism

The purpose of article is focused on identification of poetik anf intonational uniqueness of musical and theatrical heritage of V. Rebikov («Fir-tree», «Tea», «The woman with a dagger», «A noble nest», etc.) in line with spiritual and aesthetic and style specifics of the Russian symbolism. **Methodology:** article leans on analytical, hermeneutical, historiographic and phenomenological methods of a research. **The scientific novelty** consists in the appeal to V. I. Rebikov's creativity

as to one of the most interesting representatives of a boundary of the XIX–XX century, and, in particular, to his heritage experimental musical theatrically correlated in many parameters to searches of symbolists. **Conclusions.** Musical and theatrical area of the composer, generally defined by him as «the spirit of theater», «theater of mood», «theater of inner experience», represented by such genres as a «psychographic musical drama», «music and psychological story.» Genetically, it goes back not only to the aesthetics of the symbolists (A. Schnitzler, L. Andreev, A. Vorotnikov, V. Bryusov, A. Bocklin, etc.), but also to the specific provisions of the philosophy of F. Nietzsche, artistic and aesthetic quest L. Tolstoy as well as to the traditions of russian and western european musical theater XIX — early XX centuries.

Keywords: symbolism, russian symbolism, musical symbolism, musical theater Rebikov V. I., «the spirit of theater», «musical-drama psychographic.»

Семенова Аліна Василівна, заслужена артистка України, доцент кафедри сольного співу, завідувач кафедри оперної підготовки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Музичний театр В. І. Ребікова і традиції російського символізму

Мета статті орієнтована на виявлення поетико-інтонаційної унікальності музично-театральної спадщини В. Ребікова («Ялинка», «Tea», «Жінка з кинджалом», «Дворянське гніздо» і ін.) в руслі духовно-естетичної та стильової специфіки російського символізму. **Методологія:** стаття спирається на аналітичний, герменевтичний, історіографічний і феноменологічний методи дослідження. **Наукова новизна** полягає в зверненні до творчості В. І. Ребікова як одного з найцікавіших представників рубежу XIX–XX ст., зокрема, до його експериментальної музично-театральної спадщини, що співвідноситься з багатьма параметрами з пошуками символістів. **Висновки.** Музично-театральна область творчості композитора, що узагальнено визначається їм як «театр духу», «театр настроїв», «театр внутрішніх переживань», представлена такими жанрами, як «музично-психографічна драма», «музично-психологічне оповідання». Генетично вона сходить не тільки до естетики символістів (А. Шніцлер, Л. Андрєєв, А. Воротніков, В. Брюсов, А. Беклін та ін.), але і до окремих положень філософії Ф. Ніцше, художньо-естетичних пошуків Л. М. Толстого, а також до традицій російського та західноєвропейського музичного театру XIX — початку XX століття.

Ключові слова: символізм, російський символізм, музичний символізм, музичний театр В. І. Ребікова, «театр духа», «музично-психографічна драма».

Актуальность статьи. Еще во второй половине XIX ст., предвидя грядущие пути развития русской культуры и духовности, Ф. М. Достоевский писал следующее: «Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам тайное сокровенное ощущение живой связи

нашей с миром иным, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных» [10]. В приведенном высказывании великий писатель фактически предвосхищает определение наиболее показательных духовно-смысловых качеств русского символизма, сущность которого большинство его репрезентантов видели в поисках соответствий между видимыми и невидимыми мирами. Как утверждает В. В. Бычков, «символизм... — это многомерный феноменальный мир духовно-материального бытия человека в модусе его пограничной ситуации между сущностью и явлениями; жизнью и смертью; будущим и прошлым» [3], одним из определяющих качеств которого выступает тайна и бесконечность познания. По словам В. Турчина, «символизм «внутри» себя ... несет тяготение «к тайне» и одновременно является неким путем к ее постижению, хотя сама по себе она не будет раскрыта никогда (раскрытая тайна — non-sense). Символизм — это путь к тайне и одновременно приобщение к этому пути» [12, 85].

Получивший многообразное запечатление в различных сферах художественного творчества (литература, поэзия, музыка, живопись, театр и др.), символизм, в силу своей стилевой специфики и духовно-эстетической установки на суггестию, «внушение» [см.: 13, 345], тем не менее, имел свои жанровые «предпочтения», в рамках которых приоритетная роль принадлежала, прежде всего, музыкальному театру. Его специфика, ориентированная на рубеже XIX–XX ст. на поиски новых форм выражения и потенциальный экспериментализм, в полной мере была соотносима и созвучна с символистской эстетикой. Обозначенные качества нашли отражение в творчестве В. И. Ребикова как одного из интереснейших представителей данной эпохи, репрезентирующих ее во всем стилевом своеобразии. Очевидный интерес к творчеству данного автора и, в частности, к его экспериментальному музыкально-театральному наследию, соотносимому по многим параметрам с исканиями символистов, и одновременно малоисследованность творческой личности В. Ребикова и его «драм духа» обуславливают актуальность темы представленной статьи.

Цель статьи ориентирована на выявление поэтико-интонационной уникальности музыкально-театрального наследия В. Ребикова («Ёлка», «Тэа», «Женщина с кинжалом», «Дворянское гнездо» и др.) в русле духовно-эстетической и стилевой специфики русского символизма.

Изложение основного материала. Русское искусство рубежа XIX–XX вв. обладает особой притягательной силой для многих исследова-

телей, поскольку этот период был насыщен острой борьбой противоположных жанрово-стилевых тенденций, разного рода манифестами и программами. Обобщая опыт духовного и художественно-эстетического постижения русского искусства обозначенного периода, отметим, что его эволюция сопряжена с общими историко-культурными процессами, сопутствующими этому времени. В последних, соответственно, нашла отражение не просто естественная динамика социально-психологического и художественного развития, но «динамика переходного типа культуры». По мнению Т. Левоу, «переходным началом века было и в общеевропейском масштабе: свойствами кризисности и рубежности отмечены самые многообразные явления искусства, научного знания, социальной жизни тех лет. Россия же являла своего рода экстракт переходности... Пересечение старого и нового, соединение разных столетий... определили ту «многоукладность» русского искусства, которая в предреволюционное десятилетие достигла высшей точки» [6, 5].

Особое место в череде стилей и направлений, характеризовавших неповторимый облик русской культуры рубежа столетий, занимает символизм, который на протяжении всего столетия и вплоть до нынешнего времени продолжает составлять одну из актуальнейших тем исследования для филологов, философов, искусствоведов, музыковедов, культурологов. Тем не менее уже в 1928 г. В. Ходасевич констатировал, что «символизм не только еще не изучен, но кажется и не «прочитан». В сущности, не установлено даже, что такое символизм... не намечены его хронологические границы: когда начался? Когда кончился? По-настоящему мы не знаем даже имен» [цит. по: 13, 390]. Парадоксально, но в начале XXI ст. В. Бычков утверждает нечто аналогичное. В одной из глав своего фундаментального исследования «Русская теургическая эстетика», посвященной исследованию «символизма в поисках теургии», исследователь, говоря о рубеже XIX–XX ст., утверждает следующее: «Хорошо ощущалось наступление великого переходного этапа, суть которого не ясна еще и ныне, столетие спустя, хотя грандиозность его на сегодня уже совершенно очевидна» [1, 479]. В связи со сказанным становится очевидно, что открытие и осмысление опыта символизма будет иметь соответствующее продолжение как в творческом, так и в исследовательском опыте постижения судеб русской культуры указанного периода, о чем свидетельствует возрастающий интерес к наследию ее репрезентантов и, в частности, В. Ребикова.

Обобщая сущность данного феномена и его вклад в мировую культуру, В. Бычков отмечал, что «русский символизм унаследовал основные принципы западноевропейского, но переставил отдельные акценты и внес в него целый ряд существенных корректив... В качестве главных среди них можно назвать осознание софийного начала искусства и соборности художественного мышления, расслоение символизма на реалистический и идеалистический, теорию выведения символизма из сферы искусства в жизнь и разработку в связи с этим понятий «мистериальности» и «теургии» как важнейших категорий эстетики русского символизма, апокалиптизм и эсхатологизм в качестве существенных творческих мотивов» [2, 150–151].

Символизм придавал особое значение музыке, ибо только в ней лучше всего можно выразить внутренний мир и состояние души человека. Поэтому музыка нередко объявлялась символистами образцом для всех видов искусств. Солидаризируясь с исследованиями Т. Левоу [6], в числе наиболее существенных признаков музыкального символизма выделяем такие его качества, как литературность, синкретизм, антибытовизм, стремление к самоуглублению, к поляризации способов музыкального высказывания, к существенной трансформации уже известных жанров. Сказанное в полной мере соотносимо не только со сферой инструментализма (А. Скрябин и его современники), но и с музыкально-театральной областью творчества. По мнению авторов фундаментальной «Энциклопедии символизма», «испытывая прямое влияние литературы как источника вдохновения, развиваясь (с точки зрения музыкальной техники) в основном в вагнеровском и поствагнеровском русле, опера представляет собой самый характерный, а, следовательно, самый неопределенный жанр музыкального символизма. Скажем больше: опера была своего рода искушением, через которое прошли все — как консервативные, так и революционные — школы музыки рубежа веков» [13, 304]. Обозначенный подход в отношении к оперному жанру как к сфере творческого поиска, оплодотворенного символистскими идеями рубежа XIX–XX вв., показателен для многих авторов названной эпохи, в том числе и для В. И. Ребикова.

Творчество этого автора весьма многогранно. Простота сочетается в нём с активными поисками средств обновления музыкального языка. С одной стороны, стиль В. И. Ребикова генетически связан с демократической бытовой городской лирикой (А. А. Алябьев, А. Л. Гурилёв, К. П. Вильбоа и др.) и творчеством П. И. Чайковско-

го. С другой стороны, в своих исканиях он исходил из идей позднего творчества Р. Вагнера, музыкальных драм М. П. Мусоргского, музыкально-театрального наследия Р. Штрауса и К. Дебюсси, а также живописи А. Бёклина. Ценны находки В. И. Ребикова и в области синтетических вокально-инструментальных жанров (меломимика, мелопластика, ритмодекламация).

Тем не менее наиболее благодатной почвой для экспериментов и творческих дерзаний для композитора все же являлся музыкальный театр. «Идея реформы оперного театра остро встала в начале XX века не только в России, — отмечает В. А. Логинова, — но и на родине этого жанра — в Италии, а также во Франции и Германии. Именно в это время происходит коренная переоценка всей группы декламационных средств. Они приобретают все большую самостоятельность и убедительность художественного воздействия наравне с песенно-ариозными формами, настойчиво проникая в различные оперные, вокально-сценические и камерные вокальные жанры» [7, 33].

Опера была тем жанром, который особо привлекал В. И. Ребикова, поскольку именно через нее композитор стремится реализовать собственную философско-эстетическую концепцию, основанную на сенсуализме в его идеалистическом направлении и в восприятии чувственности как главной формы познания. Согласно наблюдениям О. М. Томпаковой, «Ребиков, всегда интересовавшийся философией, имел возможность познакомиться с современной ему разновидностью сенсуализма, посещая в венском университете лекции известного австрийского физика и философа-идеалиста Эрнста Маха, утверждавшего, что весь мир есть комплекс ощущений и что реально существуют только «я и мои ощущения» [11, 20].

Вместе с тем основы эстетико-философской позиции В. И. Ребикова также коренятся и в эстетике символизма, в теоретических работах Ф. Ницше, к которым музыкант всегда проявлял большой интерес. Сказанное в совокупности объясняет причины «углубления» композитора в область «музыкального психологизма». Существенную роль в формировании его теории также сыграло апеллирование к трудам по теории и истории искусства Л. Н. Толстого, трактат которого «Что такое искусство?» стал настольной книгой для В. И. Ребикова.

Так композитор приходит к своей авторской идее-концепции «театра духа». Его жанровая сфера достаточно разнообразна — «музыкально-психологическая драма», «музыкально-психографическая

драма», «музыкально-психологический рассказ» и т. д. Подобные произведения автор также обобщенно аттестовал как «театр художественной миниатюры», «театр настроений», «театр внутренних переживаний», основная функция которого должна быть сосредоточена на максимальном эмоционально-гипнотическом, суггестивном (что соответствовало позициям символизма), а также морально-нравственном воздействии на слушателя-зрителя.

Определяющими качествами этого театра можно считать синтетичность, камерность, минимализм выразительных средств, тяготение к малым оперным формам, к моноопере, предельной психологизации драмы, к доминированию речитативно-декламационного начала, нередко соседствующего с тоновым говором при существенной драматургической роли оркестровой партии. Одновременно, по словам В. И. Ребикова, музыка в концепции его «театра духа» «является только средством вызвать в слушателях чувства и настроения. Самостоятельного значения эта музыка может и не иметь» [цит. по: 6, 38].

Первой из «драм духа» можно считать оперу «Ёлка» (1894–1900) (либретто С. Плаксина). Тема и сюжет этого произведения, генетически восходящие к сочинениям Ф. М. Достоевского, Г. К. Андерсена, насыщены мотивами социальной несправедливости и человеческого (детского) страдания. Специфика фабулы произведения и характер развития действия позволяют соотнести его с камерной оперой, а также с ее разновидностью — монооперой, допускающей в числе прочих ее вокально-фортепианную интерпретацию. Преобладание принципа сквозного развития сближает данный опус и с вокально-симфонической поэмой. Музыкальный язык «Ёлки» основан на развитии и изменении нескольких тем и мотивов, которые являются в свою очередь вариантами главного лейтмотивного комплекса, сосредоточенного на передаче чувства одиночества в устах замерзающей девочки и являющегося символом общечеловеческого горя и нищеты. Подобного рода «вариационность», репрезентирующая в данном случае творческий метод композитора, позволяет соотнести «Ёлку» и с эстетикой символизма, о чем в свое время писал Ж. Ваноранор: «Мистецтво — це перетворення ідеї на символ і розвиток її за допомогою гармонійних варіацій» [цит. по: 9, 52]. Творческие поиски В. И. Ребикова, реализованные в «Ёлке», были по достоинству оценены современниками композитора: «Если ему [Ребикову] удалось одолеть настоящую композиторскую «головоломку» — создать оперу

без оперы и добиться известных настроений без помощи обычного арсенала, то честь ему и хвала!» [7, 34].

Опера «Тэа» была создана в 1904 г. на текст символической поэмы А. Воротникова. Поэма, равно как и опус В. Ребикова, представляет собой художественную реализацию ницшеанской идеи о соотношении двух начал бытия — материального и духовного, «дионисийского» и «аполлонического» — и невозможности для них (по Ницше) слиться в единую гармонию. Подтверждением данной концепции могут служить и авторские указания В. Ребикова, предваряющие оперу и напоминающие: скорее, ремарки драматурга-писателя к пьесе. Последнее также закономерно, поскольку сам композитор выступает в данном произведении (подобно Р. Вагнеру) и в качестве либреттиста. Образ Тэа как символ души В. И. Ребиков представляет как «поэтической наружности девушку лет 18-ти» в белых одеждах. «Вся она — светлое, чистое и высокопоэтическое существо». Гэйос, как олицетворение материи, представлен в опере в виде «красивого юноши, бледного, с черными вьющимися волосами» в греческом античном одеянии. «Весь он, — по словам В. Ребикова, — полон силы и жизни». Одновременно, в отдельных эпизодах оперы перед зрителем-слушателем предстают с мелодекламацией символические видения — Славы, Любви и Милосердия.

Сюжет данной «музыкально-психологической драмы» сводится к следующему: «Дочь могущественного деспота [«царя царей»] заточена в уединенном замке высоко над морем. Она не знает людей, ей неведомы человеческие чувства. Напрасно являются к ней Любовь, Слава, Милосердие, пытаясь согреть сердце Тэа. Она холодна. Но однажды в замок Тэа донеслись песни молодого рыбака Гэйоса и пленили ее. Тэа спустилась вниз к людям и ответила на любовь Гэйоса. Земная любовь не принесла, однако, ей счастья, она была для Тэа слишком прозаичной и грубой. Но и вернуться назад в мир возвышенной и холодной чистоты Тэа уже не могла. Избавление от страданий принесла ей смерть» [11, 43].

Итак, сюжетно-смысловые параметры данного произведения несут на себе отпечаток разнообразных духовно-философских, эстетических и культурно-художественных традиций, среди которых очевидно и влияние символизма (вплоть до «декораций в стиле А. Бёклина»), апеллирующего к заветам античной культуры как носительницы идеального гармонизирующего качества; и ницшеанской концепции о соотношении материального и духовного начал бытия;

и мистериальных традиций средневековой и барочной культур (видения Славы, Любви и Милосердия).

Действие в «Тэа», в сущности, сведено к минимуму. Четыре статичные картины скорее выражают различные стадии «жизни духа» — от холодного надмирного божественного одиночества через любовное томление и ожидание встречи до жажды смерти и последующего за ней душевного просветления-освобождения. Подобная смысловая направленность развития действия также отчасти напоминает (равно как и музыкальный язык) концепцию «Тристана и Изольды» Р. Вагнера.

Вокально-декламационная партия Тэа насыщена интонациями томительно-страстной мелодики упоминавшейся вагнеровской оперы, хотя более значительная роль в характеристике этой героини и ее мира принадлежит все же оркестру. Именно в его партии многократно звучит единственный лейтмотив данной «драмы», связанный с ее образом. Его отличает хрупкий, лучезарный, возвышенный характер. Изломанности мелодической линии верхнего голоса в высоком регистре, пронизанной экспрессивной хроматикой, противостоит статика тонического органного пункта, сопутствующего теме. На протяжении всех четырех картин оперы данная тема остается практически неизменной — как воплощение сперва надмирности и холодности самой героини, не способной внимать ни Милосердию, ни Славе, ни Любви (1-я картина), а позднее недостижимости того мира, который Тэа однажды покинула ради земной любви (4-я картина). Исключение составляет лишь финальная часть 1-й картины, знаменующая пробуждение чувства любви у героини. Здесь данный лейтмотив приобретает ярко выраженную романсово-ариозную фактурную «плотность» и экспрессивность звучания (опять-таки в оркестре).

Другая образная сфера «Тэа» — это материальный мир скромного рыбака Гэйоса, лишенный царского божественного величия, мир простых человеческих чувств. Он представлен песнями Гэйоса, близкими по своему складу к народным итальянским напевам. Характерно, что первая из этих песен (1-я картина) звучит без оркестрового сопровождения. В мире Гэйоса партия оркестра более сопряжена с «музыкой» природы — голосами моря, ветра, пением птиц, шелестом листьев.

Иные аспекты ребиговской «драмы духа» находим также в его «музыкально-психологической драме» «Женщина с кинжалом» (1910), написанной по мотивам новеллы австрийского писателя и

драматурга А. Шницлера. Будучи врачом по базовой специализации, А. Шницлер проявлял огромный интерес к деятельности З. Фрейда, а также в отдельных своих литературных сочинениях стремился к воплощению его идей в литературном творчестве. «Психологические концепции Шницлера и Фрейда обозначили многоаспектность подходов к внутреннему миру человека. Изучение психологии личности с различных позиций при тесном взаимодействии философии, естественных наук и литературы стало примечательной чертой австрийской культуры порубежного времени. Подчеркнутая космополитичность творческих, естественнонаучных и философских исканий австрийских мыслителей и оригинальное переосмысление заимствованных гипотез в синтетических формах способствовали появлению новых самобытных психологических теорий» [5, 5].

Обозначенные качества показательны и для новеллы А. Шницлера, к которой обращается В. И. Ребиков, трактуя ее сюжетные мотивы в духе эпохи. В повествовании о романе двух богатых молодых людей Паулины и Леонардо О. Томпакова видит также сходство с фабулами популярных в те годы романов Анри де Ренье («Дважды любимая», «Эскапада», «По прихоти короля»). «Вслед за Ренье, — отмечает исследователь, — композитор рисует комплекс раздвоения сознания, создает эффект памяти о событиях, имевших место в жизни дальних предков того или иного человека. Герои оперы Леонард и Паулина находятся то в настоящем, то в прошлом, когда оба они носили другие имена и жили не в Австрии, а в Италии XVI века и были охвачены роковой и греховной любовной страстью. Паула (Паулина) убила своего возлюбленного Лионардо (Леонарда) ударом кинжала, а муж ее, художник Ремиджо, застав эту сцену, увидел в ней сюжет для картины. Действие возвращается вспять: Леонард и Паулина стоят в музее перед картиной неизвестного художника «Женщина с кинжалом» и узнают себя в героях этого произведения» [11, 61].

Данный сюжет интересен не только аспектами художественной реализации фрейдистских идей, но и оригинально претворенного здесь и столь показательного для искусства символизма мотива парных изображений и связанного с ними мотива зеркала. Последний в символизме интерпретировался как «граница между мирами» [см. об этом более подробно: 4]. В опере В. И. Ребикова в роли подобного «зеркала» выступает картина, открывающая подсознательные тайны истории взаимоотношений героев, изначально скрытые под неприкрытой светской беседой и легким флиртом.

В отличие от «Тэа», музыкальный язык «Женщины с кинжалом» отличается предельной экспрессивностью выражения. Как и в предыдущем произведении, ведущую роль здесь играет фактически один лейтмотив, концентрирующий в себе базовые выразительные интонации данной драмы. Его можно определить как тему роковой страсти-любви, объединяющей героев. Его интонационную основу составляет короткая трехзвучная попевка с тритоном и ум. 4, представленная в непрерывном секвентном развитии, подобно аналогичным темам П. Чайковского. Однако, в отличие от последних, тематизм В. Ребикова отличается предельно сложной тональной основой, обилием альтераций и хроматики, широким использованием избыточно напряженно звучащих нонаккордов, септаккордов и т. д., знаменующих его новации в области гармонического языка.

«Дворянское гнездо» В. Ребикова — вершина музыкально-театрального творчества композитора — являет собой образец «психографической драмы», созданной на основе произведения И. С. Тургенева. Перерабатывая сюжетную линию его повествования, композитор сосредотачивает свое внимание исключительно на взаимоотношениях Лизы и Лаврецкого. Предельная концентрированность, камерность драмы В. И. Ребикова проявляется также в том, что она отличается малособытийностью. Действие произведения — внутренняя жизнь и переживания героев — происходит от первой и до последней картины практически в одном месте, в то время как место действия героев повести И. С. Тургенева постоянно меняется.

«Дворянское гнездо» демонстрирует, с одной стороны, черты преемственности русской культуры, связь с творчеством П. И. Чайковского, с декламационным методом А. С. Даргомыжского и М. П. Мусоргского, обращение к популярному музицированию как важнейшему пласту русской культуры XIX века. Одновременно данное произведение отличается принципиальной новизной подхода к музыкально-театральному жанру, в чем и сказывается связь данного произведения В. Ребикова с традициями русского музыкального символизма, отмеченными выше [см.: 8, 60–61].

«Дворянское гнездо» автор определяет не как оперу, а как «психографическую драму», которая предполагает синтез сценического действия, пластики, пения, игры и художественного оформления спектакля, отчасти родственного символистским драмам. Характерно, что в рамках обозначенного автором жанра музыка не играет той самодовлеющей роли, которая традиционно присуща классической

опере, на что указывает сам В. Ребиков в предисловии к своему сочинению. «Дворянское гнездо» характеризуется тяготением к программности и особого рода литературности, показательной для искусства символистов, что проявляется во множественных авторских ремарках, ориентированных не столько на вокально-исполнительскую специфику произведения, сколько на актерскую интерпретацию ролей главных персонажей произведения. В нем преобладает принцип сквозного развития, дополняемый лейтмотивной системой и темами-реминисценциями, соотносимыми с поэтикой музыкального театра Р. Вагнера.

Выводы. Подводя итог, отметим, что в общем контексте жанрово-стилевых исканий европейской музыкально-исторической традиции рубежа XIX–XX ст. и ее высоких репрезентантов место В. И. Ребикова было достаточно скромным. «Не всегда воспринимаемые его современниками, идеи композитора, тем не менее, были актуализированы уже на рубеже XX–XXI вв. в камерной одноактной опере, в монодраме, а также и в инструментальной музыке. Содержание, круг образов ребиковских «драм духа» при всей их спорности и парадоксальности все же достаточно глубоки и емки» [8, 60], подобно произведениям поэтов-символистов. И все же он сделал многое, способствуя прогрессу отечественной музыки, предвосхитив творческие открытия своих «звездных» современников и тем заслужил право на память, внимание и живой интерес к своей музыке, страницы которой живут и поныне.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бычков В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. 746 с.
2. Бычков В. Художественная символизация как главный принцип эстетики русского символизма // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 144–177.
3. Бычков В. Эстетические пророчества русского символизма URL: www.vehi.net/soloviev/bychkov2.html_ftn1
4. Злыднева Н. Мотив зеркала в живописи символизма и проблема парных изображений // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 355–369.
5. Коршунова Л. Артур Шницлер и Зигмунд Фрейд: писатели и психологи в контексте австрийской культуры : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ивановский государственный университет. Иваново, 2008. 19 с.

6. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
7. Логинова В. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Стачинский): дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2002. 190 с.
8. Муравская О. «Дворянское гнездо» В. Ребикова и жанрово-стилевые аспекты «музыкально-психографической драмы» // Таврійські студії. Мистецтвознавство / гол. ред. О. А. Габріелян. Сімферополь: РВНЗ «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», 2013. № 4. С. 56–64.
9. Ніколенко О. Поезія французького символізму. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо: Посібник для вчителя. Харків: Ранок, 2003. 144 с.
10. Русский символизм. URL: mosliter.ru/guslit/20vek/russkij_simvolizm/
11. Томпакова О. Владимир Иванович Ребиков. Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1989. 79 с.
12. Турчин В. Призрачное ...неполное бытие. Об одной важной формально-смысловой компоненте в структуре символистского образа // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 85–143.
13. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв; пер. с фр. М.: Республика, 1999. 429 с.

REFERENCES

1. Bychkov, V. (2007). Russian theurgic aesthetics. M.: Ladomir [in Russian].
2. Bychkov, V. (2012). Art symbolization as main principle of an aesthetics of the Russian symbolism. Spirit of symbolism. The Russian and Western European art in the context of an era of the end of XIX — the beginnings of the XX century (pp. 144–177) M.: Progress-Tradition [in Russian].
3. Bychkov, V. (2012). Esthetic prophecies of the Russian symbolism. Retrieved from: www.vehi.net/soloviev/bychkov2.html_ftn1 [in Russian].
4. Zlydneva, N. (2012). Motive of a mirror in painting of symbolism and a problem of pair images. Spirit of symbolism. The Russian and Western European art in the context of an era of the end of XIX — the beginnings of the XX century (pp.355–369). M.: Progress-Tradition [in Russian].
5. Korshunova, L. (2008). Artur Shnitsler and Siegmund Freud: writers and psychologists in the context of the Austrian culture. Extended abstract of candidate's thesis. Ivanovo: Ivanovo state university [in Russian].
6. Levaya, T. (1991). The Russian music of the beginning of the XX century in an art context of an era. M.: Music [in Russian].
7. Loginova, V. (2002). About musical composition of the beginning of the XX century: to a problem of author's style (V. Rebikov, N. Cherepnin, A. Stachinsky). Candidate's thesis. Moscow [in Russian].

8. Muravskaya, O. (2013) «A Noble nest» of V. Rebikov and genre and style aspects of «the musical and psychographic drama» Tavria studios. Art Studies. (issue 4), (pp. 56–64). Simferopol: RVNZ «Crimean university of culture, arts and tourism» [in Russian].
9. Nikolenko, O. (2003). Poetry of French Symbolism. Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud: Teacher's Guide. Kharkiv: «Morning», 2003. [in Ukrainian].
10. The Russian symbolism (2007). Retrieved from: moslitter.ru/ruslit/20vek/russkij_simvolizm/
11. Tompakova, O. (1989). Vladimir Ivanovich Rebikov. sketches of life and creativity. M.: Music [in Russian].
12. Turchin, V. (2012). Illusive ... incomplete life. about one important formal and semantic a component in structure of a symbolist image. Spirit of symbolism. The Russian and Western European art in the context of an era of the end of XIX — the beginnings of the XX century (pp. 85–143) M.: Progress-Tradition [in Russian].
13. Encyclopedia of symbolism: painting, graphics and sculpture. literature. Music (1999) M.: Republic [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2016



УДК: 782.1

*Гаянэ Хачиковна Арутюнян,
преподаватель кафедры сольного пения
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
odta_n@ukr.net*

НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛЕВАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ АРМЯНСКОЙ ОПЕРЫ НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ А. ТИГРАНЯНА «АНУШ»

Целью статьи является выявление принципов творческого мышления, характерных для национального армянского стиля в опере А. Тиграняна «Ануш». Методология статьи заключается в источниковедческом, аналитическом и стилевом подходах. Научная новизна состоит в применении стилевого подхода к малоисследованной в современной научной литературе опере А. Тиграняна «Ануш». Выводы. Опера А. Тиграняна «Ануш» является ярким образцом проявления национального стиля в музыке. Ее интонационная основа базируется на типичных для народной армянской музыки мелодических оборотах, жанрах и песенных формах. При этом композитор не прибегает к заимствованию фольклорного материала, а,