

5. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 352 с.

REFERENCES

1. Livanova, T. (1983). History of Western European music until 1789: in 2 volumes. Moscow: Music., Vol. 1 Music [in Russian].
2. Literary encyclopedia: URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_literature_Music [in Russian].
3. Zhu, Lu. (2011). Between tragedy and utopia: the typological features of the Russian music of the second half of the XIX century // Music Art and Culture: Science Bulletin ODMA im. A. V. Nezhdanova. Odessa: Drukarsky House. № 13. P. 320–328 Music [in Russian].
4. Zhu, Lu. (2011). Lyrical intentions of musical symbolism in the 19th century composers' opera works // Music Art and Culture: Science Bulletin ODMA im. A. V. Nezhdanova. Odessa: Drukarsky House. № 14. P. 253–262 Music [in Russian].
5. Shestakov, V. (1975). From ethos to affect. The history of musical aesthetics from antiquity to the eighteenth century. М.: Music Music [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28.06.2017

УДК 78.01/.08+782.1/784.95

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-87-98

Ван Лунчуань

<https://orcid.org/0000-0002-6702-4539>

здобувач кафедри історії музики
та музичної етнографії

ОНМА ім. А. В. Нежданової

OdWangLongchuan@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРНОЇ СЮЖЕТОЛОГІЇ В ТВОРЧОСТІ РОСІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

Мета статті — виявити літературну інспірацію оперної сюжетології в творчості російських композиторів класичної доби, першочерговий вплив «пушкінського слова» на російську оперну поетику. **Методологія** роботи передбачає застосування філологічного та естетичного підходів у річизі оперознавчого. **Наукова новизна** полягає у розвитку категорії сюжетології на жанровому та композиційно-стилістичному музико-знавчому рівнях. Запроваджується пізнавальне ставлення до оперного сюжету як до синергійного явища, що трансформує міжвидові художні взаємодії у нову музично-образну цілісність оперного тексту. **Висновки.** Літературна творчість найбільше зумовила відбір тем і сюжетів оперної творчості в російській музиці, однак критеріями втілення їх в музиці

виявилися саме жанрові умови опери, відтак опера виявилась здатною до власної сюжетології, заснованої на музично-драматургічних перевтіленнях та зв'язках образів. Призначення пушкінських сюжетів розкривається як виявлення естетичних та аксіологічних парадигм художнього змісту, формування тих актантних моделей, що найближче підводять до корінних питань історичного самодіалогу культури.

Ключові слова: оперна сюжетологія, оперна поетика, російська музика, культурна свідомість, «пушкінське слово», ціннісно-естетичні парадигми.

Wang Longchuan, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova

Features of opera plotology in the works of the russian composers of the XIX century

The purpose of the article is to discover the literary inspiration of operatic plotology in the works of Russian composers of the classical age, the primary influence of the «Pushkin word» on Russian operatic poetry. **The methodology** of work involves the use of philological and aesthetic approaches in the stream of operalogy. **Scientific novelty** consists in the development of the category of plotology on genre and compositional-stylistic musicology levels. The cognitive attitude to the operatic plot as a synergistic phenomenon that transforms interspecific artistic interactions into a new musical-figurative integrity of the operatic text is introduced. **Conclusions.** The literary work most of all predetermined the selection of themes and stories of operatic creativity in Russian music. However, the criteria for their embodiment in music proved to be the genre conditions of the opera, thus the opera was capable of its own plotology, based on musical-dramatic reincarnations and the connections of images. The purpose of Pushkin's stories is revealed as the discovery of the aesthetic and axiological paradigms of artistic content, the formation of those actant models that are closest to the root issues of the historical cultural self-dialogue.

Keywords: operatic plotology, operatic poetry, Russian music, cultural consciousness, «Pushkin's word», value-aesthetic paradigms.

Ван Лунчуань, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой

Особенности оперной сюжетологии в творчестве русских композиторов XIX века

Цель статьи — выявить литературную инспирацию оперной сюжетологии в творчестве русских композиторов классической эпохи, первоочередное влияние «пушкинского слова» на русскую оперную поэтику. **Методология** работы предусматривает применение филологического и эстетического подходов в русле опероведения. **Научная новизна** заключается в развитии категории сюжетологии на жанровом и композиционно-стилистическом музыковедческом уровнях. Развивается познавательное

отношение к оперному сюжету как к синергическому явлению, которое трансформирует межвидовые художественные взаимодействия в новую музыкально-образную целостность оперного текста. **Выводы.** Литературное творчество обусловило выбор тем и сюжетов оперного творчества в русской музыке, однако критериями воплощения их в музыке стали именно жанровые условия оперы, поэтому опера оказалась способной к собственной сюжетологии, основанной на музыкально-драматургических перевоплощениях и связях образов. Назначение пушкинских сюжетов раскрывается как выявление эстетических и аксиологических парадигм художественного содержания, формирования тех актантных моделей, которые ближе всего подводят к коренным вопросам исторического самодialogа культуры.

Ключевые слова: оперная сюжетология, оперная поэтика, русская музыка, культурное сознание, «пушкинское слово», ценностно-эстетические парадигмы.

Актуальність теми статті зумовлюється тим, що категорія сюжетології ще не отримала достатнього застосування в музикознавстві, зокрема в оперознавстві, хоча є широко прийнятою в літературознавстві (внесок до неї здійснили В. Пропп, В. Шкловський, Б. Томашевський, М. Бахтін, Ю. Лотман, д. ін.), як підхід, спрямований на вивчення сюжету та способу оповіді, співвідношення матеріалу та структури нарративного тексту тощо. Дане поняття (або його заміник «сюжетографія», «наратологія») вказує також на систематизацію та словникове відтворення сталих виразових прийомів, синтагм, змістових одиниць різного рівня в словесних творах, тобто набуває досить широкого, водночас операціонального значення. Для сучасного оперознавства цей напрям є актуальним та перспективним тому, що дозволяє визначати найбільш специфічні показники жанрової форми опери, зумовлені особливим типом взаємодії зі словом, насамперед як загальної «образно-змістової програми», естетично-ціннісного вибору.

Вибірковість, яку виявляє оперна семантика, починається з опрацювання слова як загальної назви та вибору теми і персонажів. Звідси оперний сюжет формується у тісному контакті зі словесним першоджерелом, іноді у буквально-сюжетному. Однак навіть напряду залучаючи літературний текст, опера піддає його переформатуванню у контексті власної драматургії та композиційних завдань. Оперний текст, виступаючи як *контекстуальна передумова* для літературного першоджерела, поглинає та повністю асимілює виразові смислові проєкції останнього, перепрофілює образні рішення, іноді докорінно змінюючи їх естетично-оцінні модули.

Звідси важливість вивчення того діалогу, що утворюється між літературною та музичною оперною творчістю відповідної історичної доби, коли відбувалося становлення національної оперної поетики, а жанрова форма опера відкривала власні змістові пріоритети.

Мета статті — виявити літературну інспірацію оперної сюжетології в творчості російських композиторів класичної доби, першочерговий вплив «пушкінського слова» на російську оперну поетику.

Основний зміст роботи. Формування російської опери — тривалий історичний процес, що на всіх своїх етапах виявляється зумовленим особливою роллю в російській культурі О. Пушкіна та відкритою ним галереєю тем і образів, художніх персоналій, що стають «героями свого часу», разом з автором, їх творцем. Саме у зв'язку з оперною сферою в музикознавстві поширюється поняття «пушкінська тема», що є дієвим і у вузькому композиційно-стилістичному, і в широкому естетико-ідеографічному аспектах, здатне поставати репрезентантом художніх ідей російської композиторської творчості дев'ятнадцятого сторіччя у її цілому.

Майже універсальне призначення пушкінської словесності зумовлене вміщенням у ній усіх основних тенденцій інтерпретації словесних логоформ — й у бік вербального начала, «приспущеної» повсякденної мови, й у бік поетизації, високого літературного стилю. І поетичний, і прозаїчний стилі були повністю апробовані творчістю О. Пушкіна; використані ним авторизовані інноваційні жанрові установки отримали значення взірцевих для російської опери класико-романтичного періоду.

Російські композитори, зокрема П. Чайковський, неодноразово відзначали музичність пушкінського слова, його здатність «проникати вглиб душі» — незалежно від того, що Пушкін викладає у формі вірша, а це підкреслює смислову глибину й естетичну широту художнього простору *поетичної* творчості Пушкіна. Але не менш музичною є і пушкінська *проза*, котру відрізняє особлива естетична стрункість, чітке й послідовне композиційне проведення основних образів, ясне розуміння образної мети як відновлення психологічної гармонії, турбота про досягнення катартичного результату за допомогою словесної форми. Безпосередньо літературно-мовний і опосередковано естетичний (наближений до музичного, оскільки виникає з інтонаційного сполучення слів) плани виразовості можуть у пушкінських творах входити в суперечливі відносини, що й висікає іскру заключного катарсису. І цей тип композиції найбільше властивий творам

з трагічним підтекстом або з оголошеною трагедійною темою. Втім трагічний підтекст присутній у всіх прозаїчних творах Пушкіна, що, імовірно, і змушує знаходити в них вираження глибини російської національної самосвідомості.

Про зближення поетичного дарування О. Пушкіна та долі російської музики в дев'ятнадцятому столітті пишуть і літературознавці, і музикознавці [1; 4; 5; 10]. Спробуємо узагальнити їх позиції й визначити причину особливого образно-сюжетного впливу «пушкінського слова» на російську музичну культуру. О. Пушкін належав до дворянської субкультури, але чуйно сприймав звичаєве народне життя, відчував відповідальність за це життя, не пояснене «різничинне занепокоєння», що й послужило головною причиною повстання на Сенатській площі. Творчість Пушкіна, як і вся його доля, виявилися продовженням феномену декабризму як особливого «жесту культури» — жесту протистояння, що позначає завершення одного історичного часу й переддень іншого. Не менш важливо те, що О. Пушкін був художньо ерудований, знав п'єси Расіна й Корнеля, французьку й італійську оперу, французький балет Дідло, хоча вже й з російськими танцівницями. Це слід зазначити, оскільки цей талановитий російський балетмейстер в 1821 році поставив балет за поемою О. Пушкіна «Руслан і Людмила, або Повалення Черномора, злого чарівника» на музику Ф. Шольца. У всій цій італо-французько-німецькій атмосфері, у яку він був занурений, Пушкін виділяв, культивував паростки російської інтонації в музиці. Тому настільки природним стало його зближення з М. Глінкою.

Вони познайомилися в 1828 році, і М. Глінка сповіщає про це у своїх «Записках»: «Близько цього часу я часто зустрічався з найвідомішим поетом нашим Олександром Сергійовичем Пушкіним, який заходив і раніше того до нас у пансіон до брата свого, що виховувався зі мною в пансіоні, і користувався його знайомством до самої кончини» [3, 182]. І в наступному абзаці спогадів читаємо щось загадкове: «Провів близько цілого дня з Грибоедовим (автором комедії «Горе від розуму»). Він був дуже гарний музикант і повідомив мені тему грузинської пісні, на яку незабаром потім О. С. Пушкін написав романс «Не співай, красуня, при мені»» [3, 183]. Якщо врахувати, що Глінка, як правило, спочатку складав музику, а потім підбирав до створеної музики текст, то відзначена вище обставина відповідає дійсності. Примітна деталь, що показує особливо поважне ставлення композитора до великого поета: у мемуарах М. Глінки всі його друзі й знайомі

згадуються винятково за прізвищами без ініціалів. І тільки О. Пушкін, навіть при переліку з іншими прізвищами, завжди виділяється композитором наявністю ініціалів, а в цитованому вище тексті — з повним іменем та по батькові.

На слова О. Пушкіна композитор написав 10 романсів, більша частина яких створена після 1837 року. Імовірно, у деяких з них пушкінський текст просто підійшов до вже наявної музики. Виключенням з цього способу написання вокальних творів став натхненний пушкінськими віршами знаменитий романс «Я пам'ятаю дивовижну мить».

М. Глінка довго йшов до створення опери «Іван Сусанін». Але від самого задуму опери в композитора вже сформувалося основне зерно сюжету: «думка протиставити російській музиці — польську». У музиці опери ця думка реалізувалася в такий спосіб. Усе російське виражається в ній протяжними, задушевними інтонаціями, одночасно сповненими внутрішньою впевненістю й незвичайною силою. Усе польське представлене практично винятково інтонаціями й ритмами танців. Причому ці інтонації несуть підкреслено одностороннє психологічне навантаження перебільшеного характеру: помпезний, «чванливий» полонез; «вертка», нервова «учуднена» інтонація мазурки; войовничо-хвалькуватий краков'як і т. п. З одного боку — лад, мир, спокій, сердечність у музичному відображенні «російського табору». З іншого боку — пихатість, злостивість і агресивність у відображенні «польського табору».

Саме цей стрижневий зміст композитор відобразив у музиці опери, саме за його точне відбиття боровся при редагуванні словесного тексту. В. Жуковському, незважаючи на зайнятість, доводилося координувати роботу над лібрето, доводилося втручатися й самому О. Пушкіну. Збереглася одна із записок Жуковського до Пушкіна (1835 або 1836 р.): «У мене будуть нині ввечері, годин у десять, Глінка, Одоєвський і Розен для певної наради. Ти отут необхідний. Приходь, прошу тебе. Приходь неодмінно» (цит. по: [1, с. 92]).

Тобто поет мимоволі став ніби негласним співавтором композитора, особливо стосовно стрижневого змісту опери. Тому що в ній «польський табір» є уособленням всієї Європи, і основний зміст опери — споконвічне протистояння російської культури та європейської цивілізації.

В 1842 році М. Глінка завершив свою другу оперу «Руслан і Людмила», поклавши початок жанру російської героїко-епічної міфологізованої опери. Вона вже безпосередньо присвячена пам'яті

О. Пушкіна й стає першим оперним грандіозним пам'ятником великому поетові.

Цій опері, так само, як і опері «Іван Сусанін», притаманний наскрізний музичний розвиток симфонічного типу. Композитор відкинув жаргівливий тон, властивий літературному першоджерелу, виявив і розвив глибоко закладене в пушкінській поемі епічне начало. Опера стала символом героїчного російського духу, торжества добра над злом, всеперемагаючої любові, що розкриваються в панорамних картинах сценічної дії. В. Одоєвський відзначив: «на російському музичному ґрунті виросла розкішна квітка, — вона ваша радість, ваша слава... Бережіть її: квітка ніжна й цвіте один раз у сторіччя» [5, 19].

Широкий розворот «пушкінської теми», відкритий у російській музиці М. Глінкою, був продовжений його найближчим спадкоємцем і учнем О. Даргомижським. З О. Пушкіним він був знайомий не так близько, як його духовний учитель, але також боготворив поета. Якщо Глінка за своїм положенням в російській культурі та даром ціннісної універсальності розбудовував в опері епічне розуміння літературних ідей, то Даргомижський обрав напрямок психологізації, характерологічного поглиблення оперних образів, із цієї сторони відбувається посилення лірико-трагедійної семантики оперного жанру. Пророкуючи мелодійні новації М. Мусоргського, він прагне відобразити в музичній інтонації особливості народної «розмовної» мови, розкрити трагічні інтенції російської культурної свідомості як найбільш правдиві й реалістичні. («Прагну, щоб звук прямо виражав слово. Прагну правди».)

У творчості О. Даргомижського вперше прямо пролунала тема соціальної нерівності — відбитий біль за принижену, стурбовану життєвими проблемами маленьку людину. У цьому його музичну творчість співзвучна літературній творчості Н. Некрасова, художній творчості І. Рєпіна та передвижників.

Музичне втілення пушкінської поезії зайняло провідне місце у творчості композитора. Усі його великі музично-сценічні твори засновані на ідеях великого поета. Найбільш значний з них — опера в жанрі народно-побутової драми «Русалка» (1843–1856), у якій він за допомогою музичних засобів перший з композиторів розкрив глибинний зміст кожного слова, у музичній мові передав найтонші нюанси людських переживань, додав пушкінському тексту гострої соціальної спрямованості. І все це — на основі російської народної пісенності та російської романсової лірики [2; 5].

Друге жанрове оперне відкриття композитора — незавершена опера «Камінний гість» (1867–1869), написана на незмінений авторський літературний текст (уперше у світовій практиці). Композитор добився безперервного музичного розвитку дії, створив зразок речитативно-аріозної декламації, що дозволяє передати психологічні деталі пушкінських образів. За текстами О. Пушкіна Даргомижський створив також кантату «Торжество Вакха» (1843) і на її основі однойменну оперу-балет (1848, пост. 1867). Зразками проникливої лірики, глибокої музичної інтерпретації тексту стали 20 романсів і вокальних дуетів на слова Пушкіна. «Великим учителем музичної правди» назвав цього композитора М. Мусоргський [2, 90].

Крім М. Мусоргського та П. Чайковського, у музичній пушкініані не можна не відзначити М. Римського-Корсакова. Його опери-казки «Казка про царя Салтана» (1899–1900) і «Золотий півник» (1906–1907), що виростили з «Руслана і Людмили» Глінки, увійшли до золотого фонду російської музики. Перша з них створена до 100-ліття від дня народження О. Пушкіна. До цього ж ювілею композитор написав кантату «Пісня про вішого Олега». Ще одна опера Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі» (1897) написана в продовження жанрової інновації О. Даргомижського на незмінений текст «маленької трагедії» Пушкіна. На прем'єрі в Московській приватній опері роль Сальєрі виконав Ф. Шаляпін.

Для романсів композитора характерні перенесення образних наголосів у партію фортепіано, барвистість гармонії, співуча мелодика. На пушкінські тексти ним написано 20 романсів, багато з яких — видатні зразки проникливої лірики («Не співай, красуня, при мені», «На пагорбах Грузії», «Рідіє хмар летуча гряда» та ін.). Яскраво й переконливо втілив він у музиці вірш О. Пушкіна «Пророк». Згодом це аріозо для баса було оркестровано і його любив виконувати Ф. Шаляпін. Як розгорнута балада трактований романс «Для берегів вітчизни дальньої»; причому роком раніше на ці ж слова був написаний романс О. Бородіна [2].

У музичній пушкініані важливе місце займає творчість С. Рахманінова [9; 10]. Вже перший його юнацький твір — опера «Алеко» (1892) несе відбиток рахманінівської індивідуальності. Вона була випускною роботою в Московській консерваторії, за яку він одержав 5+ і золоту медаль. На іспиті був присутній П. Чайковський, що пророкував Рахманінову велике майбутнє й домалював коло оцінки у відомості ще три плюси.

В «Скупому лицарі» на текст пушкінської маленької трагедії композитор розбудовує декламаційний принцип у вокальній партії (використовуючи як жанровий прототип опери «Камінний гість» О. Даргомижського), але центр ваги музичного розвитку переміщає до оркестрового супроводу.

Спеціальної уваги заслуговує нова якість музичної драматургії в російських операх XIX сторіччя, написаних за «маленькими трагедіями» О. Пушкіна, що обумовлена як пошуками драматично посиленої, психологічно виразної музично-композиційної форми опери, так і особливостями словесно-поетичного пушкінського тексту.

З порівняння текстів літературного першоджерела та їх оперної інтерпретації випливає, що текст п'єси «Бенкет під час чуми» зберігається цілком без змін в опері Ц. Кюї. У тексті опери Рахманінова скорочено низку реплік другорядного персонажа — слуги Івана, а також Альбера й старого Барона, які могли б повести убік від розвитку основної теми — над-образу. Прагнення до особливої стрімкості розвитку характеру пояснює скорочення реплік у монолозі Сальєрі. В «Камінному гості» зміни стосуються заміни одного словесного виразу на інший, що пов'язане з особливою увагою Даргомижського до взаємодії вокальної та словесної інтонації. Речитативний стиль «маленької трагедії» найбільше відчувається саме в «Камінному гості».

Хоча досить важко уявити собі співробітництво композитора великого дарування з драматургом-поетом того ж рівня, однак у випадку звернення чотирьох російських композиторів (О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова, Ц. Кюї) до текстів пушкінських п'єс таке співробітництво не лише стає можливим, але й дозволяє повною мірою розкривати велич задуму поета, отже розкривати не тільки його рівноправність, але і провідну роль у сотворчому діалозі музики і поезії. Звичайно, вираз «творча рівноправність» слід співвідносити з тим, що опера, у якій би формі вона не писалася, жанр переважно музичний, і композитор повинен забезпечувати його музичність, тобто — перетворювати словесно-поетичну інтонацію в музичну, розчиняти слово в музичному звучанні, долаючи вербальні значення, опираючись їх життєвому застосуванню, піднімаючи комунікативні функції словесного висловлення.

Але таке перетворення не повинне перешкоджати змістовності слова й виразності, значущості сюжетного ходу опери. Імовірно, тому вагомість пушкінського слова й зажадала такої інтонаційної

форми, яка підкреслювала б його виразність, забезпечувала б його *відчутність*; такою формою могла стати декламаційно-речитативна, з переважним силабічним співвідношенням словесного матеріалу та музичного звучання.

Не випадкова думка, що чим краще лібрето, тим менше воно відділене від музики, і чим більш органічна сценічна драматургія, тим вона ближча до драматургії музичної. Російські опери на тексти «маленьких трагедій» служать гарним підтвердженням тому. Одночасно не менш вірною видається думка, що творче розчинення одного зі співавторів в іншому не може дати повноцінних художніх результатів у роботі над оперою, тому що художнє новаторство неминуче повинне торкнутися всіх елементів оперної творчості. У силу цього музична інтерпретація образів, ідеї пушкінських творів, зберігаючи структуру й зміст літературного тексту, внесла до нього низку нових смислових наголосів — хоча б тому, що здійснювалася *в новому культурно-історичному та музично-стильовому контексті*.

У другій половині дев'ятнадцятого століття розвиток мови російської музики був найбільше підлеглим спільному завданню історичної єдності музики як художньої форми і пошуку універсальних складових стильового досвіду. З цим завданням пов'язане й наполегливе прагнення до синтезу як до нової «композиційної гармонії» різних способів музичної формотворчості.

Цей синтез здійснюється на різних рівнях. Так, у симфоніях С. Танеєва зустрічається особливий тип «синтезуючих тем» (частіше в заключних розділах), що поєднують різний музичний матеріал не тільки за вертикаллю (відомим поліфонічним способом), але й за горизонталлю (авторське відкриття Танеєва). Такий композиційний прийом підсилює враження монолітності, до якого композитор прагне у фіналах, а також в кларитивних (прояснюючих) задум генеральних кульмінаціях.

Широкий стилістичний синтез є осередком музичного мислення С. Рахманінова. У його творчості однаково важливі музичні символи найбільших історичних обсягів та національної дистанції («велика символіка» культури) — повсякденні знаменні інтонації, мотив *Dies irae*, «шкільна мова» російської музики (стильові явища, актуальні для петербурзької і московської шкіл).

Широко зрозуміла трагедійність як особлива нова *синтетична якість музичної мови* в російських операх XIX сторіччя, написаних за «маленькими трагедіями» О. Пушкіна — «Камінного гостя» О. Дарго-

мижського, «Моцарта і Сальєрі» М. Римського-Корсакова, «Бенкету під час чуми» Ц. Кюї — найпоєднаніше виявилася в стилістиці опер С. Рахманінова, насамперед, звичайно, в «Скупому лицарі». Завдяки цим творам виникає й специфічна іманентна сюжетна логіка музично-трагедійного сценічного твору, що визначає унікальний характер названих опер, їх особливе місце в історії європейського музичного театру.

Таким чином, наукова новизна статті розкривається як нове пізнавальне ставлення до оперного сюжету — особливого синергійного явища, що трансформує міжвидові художні взаємодії у нову музично-образну цілісність оперного тексту.

Підкреслимо, що літературна творчість найбільше зумовила відбір тем і сюжетів оперної творчості в російській музиці, а призначення пушкінських сюжетів розкривається як відкриття естетичних та аксіологічних парадигм художнього змісту оперного жанру.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Белинский В. Собрание сочинений: в девяти томах. Т. 4: Статьи, рецензии и заметки. Март 1841—март 1842. М.: Художественная литература, 1979.
2. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.
3. Глинка М. Литературное наследие: в 2 т. Т. 2: Записки, планы опер, письма и документы. Л., 1953.
4. Глумов А. Музыкальный мир Пушкина. М.; Л., 1950. 279 с.
5. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки: курс лекций. М.: Музыка, 1977. 383 с.
6. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. М.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 16: Переписка 1835—1837.
7. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 13: Переписка 1815—1827.
8. Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 399 с.
9. Соловцов А. С. В. Рахманинов Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1969. 174 с.
10. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. М.: Композитор, 2010. 281 с.

REFERENCES

1. Belinsky, V. (1979). Collected works in nine volumes. M.: «Fiction», T. 4: Articles, reviews and notes. March 1841 — March 1842 [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1956). Russian classic romance of the XIX century. M.: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR [in Russian].

3. Glinka, M. (1953). Literary heritage: In 2 vols. T. 2: Notes, plans of operas, letters and documents. L. [in Russian].
4. Glumov, A. (1950). The musical world of Pushkin. M. — L. [in Russian].
5. Orlova, E. (1977). Lectures on the history of Russian music: a course of lectures. M.: Music [in Russian].
6. Pushkin, A. S. (1949). Complete Works: 17 t. M.: Izd. Academy of Sciences of the USSR, T. 16: Correspondence 1835–1837 [in Russian].
7. Pushkin, A. S. (1937). Complete Works: In 17 tons. M.: Ed. Academy of Sciences of the USSR, T. 13: Correspondence 1815–1827 [in Russian].
8. Solovtsov, A. (1984). N. A. Rimsky-Korsakov. Sketch of life and work. M.: Music [in Russian].
9. Solovtsov, A. (1969). S. V. Rachmaninov Ed. 2nd, add. M.: Music [in Russian].
10. Zucker, A. (2010). Pushkin's dramaturgy in the Russian opera classics. M.: Composer [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.06.2017

УДК 78.03+786.2

Чжу Сяоле

<https://orcid.org/0000-0001-8303-6161>

*асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
saoleczu02@gmail.com*

КОНЦЕПТ «МАНДРІВ» У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ Ф. ЛІСТА (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «РОКИ МАНДРІВ»)

***Мета роботи.** Стаття розкриває сутність концептуального поля «мандри» у романтичному мистецтві та в фортепіанній творчості Ф. Ліста у зв'язку з його семантичними і структуроутворюючими функціями на матеріалі фортепіанного циклу «Роки мандрів». **Методологія роботи** ґрунтується на методі комплексного дослідження з використанням даних музикознавства, літературознавства, філософії та культурології, що спрямоване на виявлення глибинного зв'язку музичних та позамузичних чинників програмної інструментальної творчості. **Наукова новизна** роботи полягає у визначенні ролі, значення та механізмів функціонування концепту «мандри» в образно-семантичній структурі циклу «Роки мандрів» Ф. Ліста та у розширенні уявлень про дію позамузичних чинників в інструментальній музиці. **Висновки.** Зримо відчутні музичні образи лістівського фортепіанного циклу відтворюють мандри самого композитора країнами, видатними місцями; мандри його творчої постаті у пошуках як творчого методу, композиторської мови, так*