

17. Khubov, G. N. (1963). Sebastian Bach. 4th ed. Moscow: Music [in Russian].  
18. Schweizer, A. (1965). Johann Sebastian Bach. Moscow: Music [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 12.09.2018*

УДК 78.071.1:2–23]:781.68(477)«19»

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–34–44

**Юлія Миколаївна Іванова**

<http://orcid.org/0000–0001–5529–5713>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорознавства та хорового диригування

Харківської державної академії культури

[ivochkajulia843@gmail.com](mailto:ivochkajulia843@gmail.com)

## **ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАНОНІЧНИХ ТЕКСТІВ У ТВОРЧОСТІ Г. ДАВИДОВСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ «В МОЛИТВАХ НЕУСЫПАЮЩОЮ БОГОРОДИЦЮ»**

*Мета дослідження* — розкрити особливості втілення кондака на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу» у хоровому концерті Г. Давидовського, розглянути засоби музичної виразності, що використовує композитор у роботі з канонічними структурами. *Методологію дослідження* складає взаємодія дослідницьких підходів: системний підхід у вивченні музично-художніх явищ, історичний, порівняльний, жанрово-стильовий аналіз. *Наукова новизна* роботи полягає у виявленні особливостей інтерпретації канонічних текстів (кондак на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу») у творчості Г. Давидовського. *Висновки*. Тема Успіння Богородиці сприймається композитором як вища невідома і таємнича сила, що тягне за собою душевні страждання та самотність. Таке сприйняття теми вплинуло на феномен інтерпретації тексту кондака на Успіння, що визначається переважанням емоційного плану твору над канонічністю його структури. Особливості сприйняття образного змісту кондака виявляються у використанні самого тексту кондака — повторах строф, виділеннях певних слів та фраз. Музичне втілення Давидовським кондака на Успіння дозволяє говорити про нього як про композитора романтичного спрямування. Концерту автора притаманні глибина почуттів та емоційна піднесеність, органічна єдність змісту та форми, романсовий мелодизм, колористична гармонія, мінливість ладу.

*Ключові слова:* духовна музика, канонічні тексти, кондак, композиторська інтерпретація.

*Ivanova Yulia Mykolayivna*, PhD of Arts, Associate Professor of the Department of Baccalaureate and Choral Conducting of the Kharkiv State Academy of Culture

**Features of interpretation of canonical texts in the work of H. Davydovskyi on example of the concert «In prayers of the unmarried Mother of God»**

**The purpose of the study** is to reveal the peculiarities of the embodiment of the kondak at the Assumption «In prayers of the Mother of God» in the choir concert by H. Davydovskyi, to consider the means of musical expression that the composer uses in working with canonical structures. **The methodology of the research** is the interaction of research approaches, namely: a systematic approach in the study of musical and artistic phenomena, historical, comparative, genre-style analysis. **The scientific novelty** of the work consists in identifying the features of the interpretation of canonical texts (Kondak on the Dormition «In Prayers of the Mother of God») in the work of H. Davydovskyi.

**Conclusions.** The theme of the Assumption of the Virgin is perceived by the composer as the supreme unknown and mysterious power, which entails mental suffering and loneliness. This perception of the subject influenced the phenomenon of the interpretation of the text of Kondak on the Assumption, which is determined by the exaggeration of the emotional plan of the work over the canonical structure of its structure. Features of the perception of the figurative content of kondak are found in the use of the very text of kondak — repetitions of stanzas, selections of certain words and phrases. Musical incarnation of the kondak at the Assumption of David allows us to talk about him as a romantic composer. Concert of the author is inherent: the depth of feelings and emotional sublime, the organic unity of content and form, romance melodiousness, colorful harmony, variability of the system.

**Keywords:** spiritual music, canonical texts of kondak, composite interpretation.

*Иванова Юлия Николаевна*, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры хороведения и хорового дирижирования Харьковской государственной академии культуры

**Особенности интерпретации канонических текстов в творчестве Г. Давыдовского на примере концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу»**

**Цель исследования** — раскрыть особенности воплощения кондака на Успение «В молитвах неусыпающую Богородицу» в хоровом концерте Г. Давыдовского, рассмотреть средства музыкальной выразительности, которые использует автор в работе с каноническими структурами. **Методологию исследования** составляет взаимодействие исследовательских подходов: системный подход в изучении музыкально-художественных явлений, исторический, сравнительный, жанрово-стилевой анализ. **Научная новизна** работы заключается в выявлении особенностей интерпретации канонических текстов (кондак Успению

*«В молитвах неусыпающую Богородицу» в творчестве Г. Давыдовского. Выводы.* Тема Успения Богородицы воспринимается композитором как высшая неизвестная и таинственная сила, которая связана с душевными страданиями и одиночеством. Такое видение повлияло на феномен интерпретации текста кондака на Успение, оно характеризуется преувеличением эмоционального плана текста над каноничностью его структуры. Особенности восприятия образного содержания кондака проявляются в использовании самого текста кондака — повторях строф, выделениях определенных слов и фраз. Музыкальное воплощение Г. Давыдовским кондака Успению позволяет говорить о нем как о композиторе романтического направления. Концерту автора присущи глубина чувств и эмоциональная возвышенность, органическое единство содержания и формы, романсовый мелодизм, красочность гармонии, изменчивость лада.

*Ключевые слова:* духовная музыка, канонические тексты, кондак, композиторская интерпретация.

**Актуальність теми дослідження.** Цілісність загальної картини української музичної культури недостатньо вивчена у її духовному напрямку. Протягом багатьох десятиліть ХХ ст. духовна музика не привертала увагу вітчизняного музикознавства. Поступово виникла диспропорція, коли духовна творчість композиторів розглядалася у штучному обмеженні від традиційного православного культового співу.

Безмежне розмаїття шляхів та аспектів вивчення духовної творчості дозволяє доповнити загальну картину сучасної наукової думки аналітичними роздумами про духовну творчість, висвітлюючи її у новому ракурсі. Церковна музика менш за все вивчена з точки зору співвідношення тлумачення тексту у богословській традиції та інтерпретації композитора, що розробляє канонічний текст засобами музичної мови.

Музична культура сучасності характеризується відродженням духовності та релігійної свідомості людства. Величезний пласт української духовної музики від старовинних знаменних розспів до сучасних хорових композицій все більше приваблює наукових дослідників. Перед композитором стоїть складна і відповідальна задача — моделювання молитовного змісту крізь призму особистого сприйняття та уявлення.

**Мета дослідження** — розкрити особливості втілення кондака на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу» у хоровому концерті Г. Давидовського. У **задачі** роботи входить: змістовий та струк-

турний аналіз вербального тексту кондака на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу», виявлення особливостей вибору та трактування тексту концерту Г. Давидовським, характеристика жанрово-стильових особливостей втілення тексту у концерті Г. Давидовського.

**Об'єкт роботи** — духовна творчість вітчизняних композиторів XVIII–XXI ст. **Предмет роботи** — втілення кондака на Успіння в творчості Г. Давидовського.

**Методологічну базу** роботи складає взаємодія дослідницьких підходів: системний підхід у вивченні музично-художніх явищ, історичний, порівняльний, жанрово-стильовий аналіз.

**Наукова новизна** роботи полягає у виявленні особливостей використання тексту кондака на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу» в творчості Г. Давидовського.

**Виклад основного матеріалу.** Складність створення музики на канонічний текст зумовлена його подвійною природою. З одного боку, треба не порушити змістовну частину молитви, з іншого, створити яскравий художній твір, що відтворить авторське бачення канонічного змісту.

Атмосфера відродження духовної музики в Україні на сучасному етапі спричиняє бурхливий розквіт творчості композиторів на канонічні тексти. Вагоме значення мають зразки української духовної спадщини попередніх епох. Музика на канонічні тексти є майже в усіх українських композиторів XVIII–XX ст., серед них Д. Бортнянський, М. Лисенко, М. Леонтович, О. Кошиць, М. Вербицький, К. Стеценко, Г. Давидовський та інші.

Різноманітні аспекти взаємодії музики та слова активно розглядалися науковцями другої половини XX ст. Не вщухає інтерес до цієї теми і зараз. Теоретичні дослідження музично-поетичного синтезу є у Б. Асаф'єва, М. Алексеевої, М. Балашова, М. Бахтіна, В. Васіної-Гроссман, О. Зінкевич, М. Руч'євської, А. Сохора, В. Цукермана, Т. Чередніченко та інших.

Канон (від грец. *κανών* — правило, норма) у православному богослужінні — складний багатострофний твір (9 пісень), складений за певними правилами і зразками, що написані одним віршованим розміром. За змістом канони бувають недільними, хрестонедільними, богородичними, троїчними, до святих [7, с. 21].

Кондак — невеликий пісенспів в одну — дві строфи, що розміщуються після 6 або після 3 пісні канону. У давнину кондак зовсім не

обмежувався однією строфою, а являв собою самостійний і великий поетичний твір, як оповідь, ціла богословська поема. Історія пов'язує походження кондаків з ім'ям преп. Романа Солодкоспівця. Кондаки його представляють складна побудовану богословську поему. Всі сучасні дослідники відзначають величезну поетичну і богословську цінність саме великих кондаків [3].

Успіння Пресвятої Владичиці нашої Богородиці і Приснодіви Марії — свято православної та католицької церков, присвячене смерті (успінню) Божої Матері. Одвічний кондак на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу» спочатку існував на грецькій мові і датується VI–VIII ст. Повний текст кондака церковнослов'янською мовою належить пр. Космі. Саме цей текст, присвячений святу Успіння, дійшов до нашого часу лише в одному єдиному рукописі, привезеному в XVII столітті.

Музичне втілення текстів кондаків існує у двох напрямках: як частина канону (після 6 пісні) та як окремих композиторський твір, що співається наприкінці літургії або у концертному виконанні. У якості поетичної основи авторських творів кондак на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу» використовується досить обмежено. Найвідоміші музичні втілення кондака на Успіння є у Н. Котогарова, А. Веделя, С. Рахманінова, Н. Голованова, Г. Григор'єва, В. Ковальджи, Г. Давидовського та інших.

Серед розмаїття композиторського втілення кондака на Успіння особливий інтерес мають твори, що написані у жанрі хорового концерту, який надає можливість композитору максимально втілити свої творчі задуми завдяки багатству стильових компонентів жанру. Це твори А. Веделя, С. Рахманінова та Г. Давидовського.

Ім'я Григорія Давидовського майже невідоме у слухацьких колах незалежної України. Духовна спадщина композитора містить «Всенощну», «Літургію», хорові концерти та окремі пісенспіви «О Всепетая Мати», «Милость мира», «Тебе поем», «Благочестивейшого», «В молитвах неусыпающую», «Ныне отпускаеши», «Свете тихий» та багато інших.

Багато з його творів виконували хори, в яких він сам працював (хор Олександрівського чавуноливарного заводу, хор робітників при Народному домі графині С. В. Паніної). Твори Г. Давидовського співали хор з учнів Санкт-Петербурзької консерваторії, «український» хор студентів різних навчальних закладів Санкт-Петербурга, хор Придворної співочої капели, церковні хори [4, с. 195].

Концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу» Г. Давидовським створено у 1912 році. Цей твір втілює ідею філософського осмислення життя людини, усвідомлення його найважливіших етапів, відбитих у послідовності різноманітних відтінків одного душевного стану — суб'єктивно-ліричного переживання. Г. Давидовський, як людина глибоко віруюча, дивиться на смерть достатньо смиренно і покладається у всьому на Божу волю. Але він був людиною творчою та емоційною, тому душевні почуття у концерті починають переважати над духовними. На нашу думку, Г. Давидовський сприймає смерть як шлях до невідомого, що тягне за собою душевні страждання, неминучість небуття та самотність.

Автор шість разів повторює текст «гроб и умерщвление не удержаста», додаючи кожного разу драматизму молитовній фразі музичними засобами (секвенції, переключки груп хору).

При цьому більш оптимістичний погляд на смерть у тексті «во утробу вселившийся...» привертає увагу автора лише раз, а музичне втілення носить лірико-драматичний характер.

Мимоволі виникає асоціація з твором С. Танеєва «Иоанн Дамаскин». Але, на відміну від твору С. Танеєва, концерт Г. Давидовського не має такого драматизму. Тільки іноді душевний біль проривається крізь смирення, виливаючись в емоційно напружені розділи концерту.

Ознаки жанрової належності кондака «В молитвах неусыпающую Богородицу» Г. Давидовського до хорового концерту проявляються у принципі концертнування, багаточастинності структури при драматургійній єдності, діалогічності як принципі розвитку та контрасту на різних рівнях (темброво-акустичному, висотному, динамічному, фактурному, образно-тематичному) [6]. Подібна єдність споріднює концерт з лірико-філософським жанром поеми, який з'являється у творчості романтиків.

Перший розділ концерту сприймається як роздуми про сенс життя. У ньому переплетені декілька душевних станів: болюча туга, страх, плач за реальним світом, урочистий морок. Композитор майстерно використовує поєднання різних хорових груп та соло, що додає музиці різних тембральних відтінків. Починає концерт *trio solo* жіночої групи хору. З перших акордів твору відчувається молитовний стан — низхідні розв'язання акордів, наче зітхання, тиха та хвилеподібна динаміка. Високі теситурні умови надають можливість доторкнутись до чогось божественного. Безперервність молитви відчувається за рахунок незавершених кадансів. Перша частина

закінчується субдомінантою, що розмикає форму, потребує подальшого розвитку.

Другий розділ концерту «Гроб и умерщвление» носить схвильований характер, якого автор досягає завдяки ритмічній організації та секвенційному розвитку. У другій частині композитор використовує *divisi* альтів, за рахунок чого фактура трохи ущільнюється, але все ще залишається світлою та прозорою. Текст «Гроб и умерщвление» двічі повторюється жіночою групою на напружених септакордах третього ступеня з розв'язанням у світлу доміанту з поступовим підвищення теситури, з посиленням динамічного нюансу до *mf*, що приводить до вступу чоловічої партії. Саме тут текст проводиться повністю «Гроб и умерщвление не удержаста» на динамічному нюансі *mf–f*, що є кульмінацією частини. Схвильованість та напруга розділу достатньо швидко згортаються і повертається у стан молитовного смирення.

Завершується друга частина багаторазовим повторенням тексту «не удержаста» на поступовому затиханні динаміки, уповільненні темпу та зниженні теситури, що поступово повертає сумний, смиренний настрій.

Переключки «Гроб и умерщвление не удержаста» між жіночою та чоловічою групами та секвенційний розвиток музичної тканини виявляють зв'язок з партесними концертами XVII — поч. XVIII ст. (т. 25–30). За принципами побудови твір успадковує традиції як партесних, так і класичних духовних концертів XVIII ст.

Третій розділ «Яко же бо живота» вносить інший настрій. Інтонації українського солоспіву додають образу емоційної схвильованості, душевних переживань, надії на прощення. Відтворенню загальної рухливості музичної тканини сприяють почергові вступи всіх хороших партій.

Починає розділ партія сопрано в доміантовій тональності. Solo партії сопрано створює світлий настрій, символізує смирення самотньої душі. На словах «Матерь к животу представи» мелодична лінія доручається партії басів і розвивається секвенційно на фоні акордової фактури партій сопрано, альта та тенора, яка приводить до кульмінації частини та твору в цілому. Акорди на фоні партії басів постійно розділяються паузами, що створює ефект схлипування, стримуваного ридання. Далі композитор повторює текст «Во утробу вселивийся» як відгук всього, що вже трапилось.

В останньому розділі концерту композитор використовується той самий тематизм, що і на початку — соло партії сопрано та альта про-

водять свою тему «Престави, во утробу вселивийся». Таке використання тематизму сприймається як відголосок минулого, об'єднує форму, надає їй рис репризності. Розгорнутий каданс звучить як своєрідна надія на світле небесне буття, відчуття блаженного спокою та тихого суму.

Важливе образно-сміслові значення мають паузи, що з'являються наприкінці кожного розділу концерту, вони надають можливість налаштуватися на інший характер образу та осмислити все, що відбувається.

Глибині проникнення у світлотіні художнього образу концерту сприяють темпові зміни у творі. Неоднозначне сприйняття смерті виявляється у темпових коливаннях фрази «гроб и умерщвление», темп спочатку уповільнюється, потім знов прискорюється, тим самим виникає почуття мінливості настрою.

Інтонаційними джерелами концерту є лірична українська пісня. Трансформована у творчій уяві композитора, вона виливається у самобутню щирю мелодію, яка споріднена з українськими солоспівами. Тематизм виявляється символом людської душі, її молитовним станом розмови із Всевишнім. Звідси виникає кілька сольних епізодів у концерті. Це solo сопрано, альта та гармонізована тема тенорової та басової партій. Прозора гомофонно-гармонічна фактура, збагачена підголосками, також виявляє зв'язок з народною піснею. Ліричний тематизм, близька до романсової інтонаційність концерту надають образу Богородиці мрійливої піднесеності.

*Змінний лад* протягом усього концерту, наявність великої кількості відхилень свідчать про нестійкість почуттів, що викликає у композитора тема смерті. Це і болуча туга, і страх перед новим та невідомим, і плач за реальним світом, і урочистий морок та благодатне смирення. В результаті такого сприйняття теми Успіння Богородиці виникає типове для романтиків «змішування почуттів», які об'єднують у єдине ціле навіть полярні протилежності — любов і смерть, страх та смирення, молитовність та неприкрита емоція, скорботність та просвітлена радість [9, с. 63]. Відчуття мінливості образного настрою твору посилює і тональний план. Основу складає плагальне співвідношення тональностей (g-moll — c-moll) з активним захопленням у гармонічний процес мінливості ладу, а також підвищенням VII ступенем мінору, що є характерним для української народної пісенності.

Гармонія концерту збагачена різноманітними барвами. Так, романтичні інтонації туги та смутку чудово передають альтеровані гар-



монії, наявність гострих співзвуч (септакордів), відображають емоційну напругу, душевні страждання. Композитор використовує ефект світлотіні, коли мажор змінювався однойменним мінором, акорди побічних ступенів і яскраві зіставлення тональностей. Автор майстерно використовує поєднання різних хорових груп та соло, що також додає музиці багатства тембральних відтінків.

Емоційного напруження автор досягає завдяки ритмічній організації та секвенційному розвитку музичної тканини.

**Висновки.** Романтичне світосприйняття композитора вплинуло на феномен інтерпретації канонічного православного тексту кондака на Успіння, що визначається перебільшенням емоційного плану тексту твору над канонічністю його структури. У процесі з'єднання тексту і музики проявляється специфіка авторського прочитання кондака Успінню, у якій смерть сприймається як вища невідома і таємнича сила.

Особливості сприйняття образного змісту кондака виявляються у використанні самого тексту кондака — повторах строф, виділеннях певних слів та фраз. Художньо-образне мислення безпосередньо відображається у комплексі музично-виразних засобів, що використовує автор для розкриття теми Успіння Богородиці. Концерту Г. Давидовського притаманні мінливість ладу, романсовий мелодизм, темброве різнобарв'я, що дозволяє говорити про нього як про представника українського романтизму початку ХХ століття.

Сучасники Давидовського вважали його «композитором «легкого жанру» з невибагливим смаком, який використовує стиль примітивного хоралу, який наближається до церковної музики, вдається до натуралізму з його зовнішньою ілюстративністю...» [5, с. 27]. Аналіз концерту «В молитвах неусыпающую Богородицу» повністю скасовує неаргументовані висловлювання щодо його творчості. Глибокий релігійний світогляд та висока професійність композитора дозволили йому створити самобутній зразок української духовної музики, який і зараз звучить у православних храмах.

Дослідницькі перспективи даної роботи вбачаються у вивченні особливостей інтерпретації канонічних текстів в творчості українських композиторів від давнини до сучасності.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1: Ритмика. М.: Музыка, 1972. 151с.

2. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983. 288 с.
3. Козлов М. Акафист как жанр церковных песнопений. Ч. 1: Акафистник. М.: Музыка, 1989. URL: <http://otechnik.narod.ru/liturgika30.htm> (10.01.18)
4. Корній Л. Історія української музики. Т. 2. К.; Х.; Нью-Йорк: М. П. Коць, 1998. 204 с.
5. Ржевська М. Григорій Давидовський та «давидовщина». *Музика*. 1996. № 1. 33 с.
6. Стець О. Хоровой концерт российских композиторов второй половины XX — начала XXI века: Метаморфозы жанра и его типология: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2012. URL: <http://gagago.ru/horovoj-koncert-rossijskih-kompozitorov-vtoroj-polovini-xx.html>
7. Субботин К. Руководство к изучению Устава богослужения православной церкви. СПб.: Сатись, 1994. 228 с.
8. Фролова Т. Духовные сочинения композиторов нового направления (московская школа): уч. справочник. Кемерево: КемГУКИ, 2013. URL: <http://www.docme.ru/doc/1197988/9913.duhovnye-sochineniya-kompozitorov-novogo-napravleniya> (18.0218)
9. Холопова В. Три стороны музыкального содержания. *Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы первой российской научно-практической конференции 4–5 декабря 2000 г.* Москва; Уфа: РИЦ УГИИ, 2000 С. 55–76.

#### **REFERENCES**

1. Vasina-Grossman, V. (1972). Music and poetic word. Part 1: Rhythm. М.: Muzyka [in Russian].
2. Gerasimova-Persidskaya, N. (1983). Parthes concert in the history of musical culture. М.: Muzyka [in Russian].
3. Kozlov, M. (1989). Akathist as a genre of church chants. Akathistnik. Part 1, М.: Muzika URL: <http://otechnik.narod.ru/liturgika30.htm> [in Russian].
4. Kornij, L. (1998). History of Ukrainian music. vol. 2. К.; Kh. ; Njju-Jork : М. P. Kocj [in Ukrainian].
5. Rzhavska, M. (1996) Ghryghorij Davydovsjkyj and «davydovshhyna». Muzyka № 1 [in Ukrainian].
6. Stets, O. (2012) Choir concert of Russian composers of the second half of the 20th — beginning of the 21st century.: Metamorphosis of the genre and its typology. Extended abstract of candidate’s thesis. Saratov. URL: <http://gagago.ru/horovoj-koncert-rossijskih-kompozitorov-vtoroj-polovini-xx.html> [in Russian].
7. Subbotin, K. (1994) Guide to the study of the Charter of worship of the Orthodox Church. SPb:Satis. [in Russian].
8. Frolova, T. (2013). The Spiritual Works of Composers of the New Direction (Moscow School). Kemerevo : KemGUKI. URL: <http://www.docme.ru/>

doc/1197988/9913.duhovnye-sochineniya-kompozitorov-novogo-napravleniya... (дата звернення) [in Russian].

9. Kholopova, V. (2000). Three sides of musical content. Musical content: science and pedagogy: materials of the first Russian scientific-practical conference on December 4–5, 2000/ Moskva-Ufa : RITs UGII. p. 55–76. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 26.09.2018*

УДК 78.03+785.11

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–44–56

**Вікторія Валеріївна Міщук**

<http://orcid.org/0000–0003–1008–6015>

*аспірант кафедри історії музики та музичної етнології  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
vksm@i.ua*

## **СИМФОНІЧНІ ГРАВЮРИ «ДОН КІХОТ» К. КАРАЄВА: КОМУНІКАТИВНА СТРАТЕГІЯ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ**

*Метою дослідження є вивчення симфонічних гравюр «Дон Кіхот» Кари Караєва в контексті виявлення особливостей комунікативної стратегії композитора, суголосної деяким ідеям соціалістичного реалізму. Методологія дослідження базується на застосуванні системно-структурного (при вивченні поняття «комунікативна стратегія»), культурологічного (визначення значення і ролі творчості Караєва), аналітичного та евристичного (при аналізі симфонічних гравюр) методів та методу узагальнення (при формулюванні висновків). Наукову новизну статті визначає те, що пропонуване дослідження вивчає специфіку музичного прочитання Караєвим сервантесівського «Дон Кіхота» крізь призму принципів соцреалізму. В ході аналізу симфонічних гравюр композитора доходимо висновку, що комунікативну стратегію «Дон Кіхота» Караєва визначають як зовнішні (позамузичні), так і внутрішні (музичні) фактори, виявлення яких дозволяє розпізнавати в концепції твору принципи соціалістичного реалізму. Аналіз композиційно-драматургічних особливостей твору та специфіки музично-інтонаційної «лексики» головного героя та його супутників дають підстави стверджувати, що композитор вписує свого «Дон Кіхота» в контекст радянського часу та використовує відповідно до цього комунікативну стратегію «радянізації».*

*Ключові слова: комунікативна стратегія, (вічний) образ Дон Кіхота, роман Сервантеса, симфонічні гравюри, соціалістичний реалізм.*