

Е. С. ЗИНЬКЕВИЧ

Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского (Киев)

УКРАИНСКАЯ СИМФОНИЯ: МАРКЕРЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В настоящей статье анализируется ситуация в украинском симфонизме 1970–1980-х годов в свете нового понимания национальной традиции и ее составляющих. Прежде всего, подчеркивается главенствующая роль симфонии, представленной в указанные годы в разных жанровых проявлениях (симфония-эпопея, медитация, памфлет, бурлеск и т. п.) и драматургических типах (драматургия динамичной статики, эпическая, «стилистическая драматургия», монтажная, сюжетно-театральная и бессобытийная, «линейная» и «параболическая»). Исследователем акцентируется роль интегративных процессов, формирующих новую лексику, с учетом опыта европейского симфонизма и национальной композиторской школы, различных музыкальных практик (например, джаза), а также опыта других видов искусства (литература, живопись, театр, кинематограф). В качестве показательного образца анализируется Третья симфония Льва Колодуба «В стиле украинского барокко» (1980), программа которой, не оглашавшаяся компози-

тором, восходит к ранней пьесе Ивана Кочерги «Песня в бокале» (1910). Далее автором статьи выявляются система барочных характеристик в названной симфонии и особенности формирования ее национального облика, связанные с ярко выраженной опорой на светскую украинскую культуру конца XVII–XVIII веков (цеховые марши, канты, песни Г. Сковороды); подчеркивается значимость функции «звуковой режиссуры» в создании «музыкальной сценографии». Отмечается роль скрытого оценочного плана (композиторской позиции), проявляющегося в ироничной, добродушно-озорной подаче художественного материала. Исходя из этого, аргументируется новизна бурлескной симфонии Л. Колодуба как результат многомерного синтеза – не только историко-стилевого (барокко – классицизм – современность), но и межвидового (музыка – театр).

Ключевые слова: традиция, национальный, симфония, драматургия, бурлеск, барокко.

Для цитирования: Зинькевич Е. С. Украинская симфония: маркеры национальной идентичности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 97–106.

DOI: 10.52469/20764766_2021_04_97

E. ZINKEVYCH

P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kiev)

UKRAINIAN SYMPHONY: MARKERS OF NATIONAL IDENTITY

The article examines the situation in the Ukrainian symphonism of the 1970–1980s in the light of a new understanding of the national tradition and its components. The dominant role of the symphony presented during these years in different genres (epic symphony, meditation, pamphlet, burlesque, etc.) and dramatic types (dramaturgy of dynamic statics, epic, “stylistic drama”, with or without a narrative, “linear” and “parabolic”) is underlined. The role of integrative processes that form a new vocabulary based on the experience of European symphony and the national school of composition,

various musical practices (for example, jazz), the experience of other types of art (literature, painting, theater, cinema) are emphasized. As an example, the author analyses Lev Kolodub’s Third Symphony “In the Ukrainian Baroque Style” (1980), the program of which is connected with the play “Song in a Glass” by Ivan Kocherga (1910). The author identifies a system of baroque signs in the symphony, its national essence based on the Ukrainian secular culture of the late 17th–18th centuries (guild marches, canticles, Skovoroda’s songs); emphasizes the function of “sound directing” in the creation

of “musical stage design”. The role of a hidden evaluative plan (the author's position), which manifests itself in an ironic, good-naturedly mischievous presentation of the material, is noted. The novelty of L. Kolodub's burlesque symphony

as a result of a multidimensional synthesis – both historical (baroque-classicism-modernity) and interspecies (music – theater) is argued.

Keywords: tradition, national, symphony, dramaturgy, burlesque, baroque.

For citation: Zinkevych E. Ukrainian symphony: markers of national identity // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 97–106.

DOI: 10.52469/20764766_2021_04_97



В 1956 году Союз композиторов СССР командировал Д. Д. Шостаковича и музыковеда В. С. Виноградова в Киев и другие республиканские центры Союза для ознакомления с симфоническим творчеством в республиках страны. Результатом этой поездки стала статья, опубликованная в «Советской музыке» (также совместного авторства), где, в частности, отмечался «“иждивенческий” подход к народному творчеству и наследию классиков, заимствование фольклорных цитат вместо творческого освоения», что вело «к упрощенчеству, к созданию серых, маловыразительных и похожих одно на другое произведений» [1, с. 8]. Статья эта была негативно воспринята руководством СКУ и лишь усилила недоброжелательное отношение к Д. Шостаковичу, которого украинские музыкальные власти продолжали числить по ведомству формализма¹. Однако Д. Д. Шостакович был абсолютно прав: приметой национальной идентичности украинской симфонии (за редким исключением, в частности, творчества Б. Н. Лятошинского) был украинский фольклор – как основа тематизма. В остальном (опять-таки правы авторы цитированной статьи) наблюдалось тиражирование «симфонической грамматики» европейской и русской классики.

Ситуация изменилась с приходом в украинскую музыку поколения 1970-х (даже не шестидесятников, столь любимых нами: у них жанр симфонии поначалу не был в приоритете). 1970–1980-е гг. стали «золотым веком» украинской

¹ В докладе В. Д. Довженко, открывавшем пленум СК СССР (ноябрь 1958 г.) и представлявшем мнение украинского СК, позиция Д. Шостаковича и В. Виноградова была названа «...несправедливой и односторонней. Статья представляла украинскую симфоническую музыку перед всей советской общественностью и зарубежными нашими коллегами в кривом зеркале» [2, с. 46]. В. Д. Довженко в эти годы – заместитель директора Института искусствознания, фольклора и этнографии АН УССР.

симфонии, которая в указанный период обрела ярко выраженное «свое лицо», заняв равное положение среди симфоний других национальных композиторских школ и став жанровой доминантой украинского музыкального процесса (за период 1970–1985 гг. на Украине было создано более 170 симфоний). Именно в жанре симфонии осуществлялись у нас наиболее смелые прорывы в новую образность, лексику, новые формы. Ни в каком другом жанре не наблюдалось столько «самокритики»: ожесточенных «споров» со стереотипами, настойчивых стремлений не к самоповторению, а к обновлению.

Украинская симфония стала «многожанровым жанром». Если прежде главным номинативным уточнением произведения служила его типология (симфония эпическая, лирическая, драматическая), то теперь все чаще требовалась более точная атрибуция. Художественная структура произведений корректировалась «методами отражения» таких жанров, как эпопея (Первая симфония И. Карабица, Третья симфония Е. Станковича), памфлет (Четвертая симфония Б. Буевского), медитация («Larga» Е. Станковича, Четвертая симфония В. Сильвестрова), бурлеск (Третья симфония Л. Колодуба) и др. В арсенале украинской симфонии прослеживались самые разные типы драматургии: сонатная и бессонатная, драматургия динамичной статики и эпопейная, «стилистическая драматургия» (Шестая симфония Я. Губанова, Вторая камерная симфония В. Зубицкого) и монтажная (симфонии Б. Буевского), сюжетно-театральная (Третья симфония Л. Колодуба) и «бессобытийная» (Пятая В. Сильвестрова), «линейная» и «параболическая» («Симфония пасторалей» Е. Станковича).

Новая «симфоническая ситуация» воздействовала на старшее и среднее поколение: многие стали возвращаться к симфонии после многолетнего «молчания» в этом жанре (например, Д. Клебанов – через 22 года, Г. Майборода – че-

рез 24, Л. Колодуб – через 18), активно включались в процесс его реновации.

Среди главных факторов обновления украинского симфонизма следует назвать новое понимание *национальной традиции*, которая стала включать опыт других видов искусства (как народного, так и профессионального): литературы, живописи, кинематографа. Расширилось понимание *музыкальной национальной традиции*, прежде ограниченной фольклором, и теперь в нее вошел весь национальный фонд украинского музыкального *профессионализма*, все его историко-стилевые срезы, включая и знаменную культуру, и кант, и песни Г. Сковороды, и лексику Б. Лятошинского, который в результате приснопамятных акций конца 1940-х – начала 1950-х гг. был практически исключен из фонда национальной памяти. Разумеется, отдельного разговора заслуживает и полноценное (наконец!) под включение к опыту европейского симфонизма во всем его объеме, и обращение к разным музыкальным практикам, ранее невыслышим в украинской симфонии, например к джазу. А главное – не копирование, не подражание всем этим богатствам, а умение сопрягать новообретенное со своим, родным. Ярким примером подобных интегративных процессов, формирующих новую лексику, служат творчество Владимира Зубицкого. Соло альтового саксофона, открывающее Вторую камерную симфонию (1983) композитора, – своеобразная тема-гипербола, возникшая как результат интонационного сгущения: синтеза ораторского императива, драматических восклицаний думных заплачек и джазовой лексики² (см. Приложение, Пример 1).

Для демонстрации того, как изменился облик украинской симфонии, обретшей, наконец, свою национальную идентичность, приведем в качестве примера произведение не молодого (тогда) поколения, осуществлявшего особо дерзкие прорывы в новые смыслы, а более «осторожного» (или осмотрительного?) – среднего, что показательно как свидетельство необратимости процесса. Речь идет о Третьей симфонии Льва Колодуба, написанной в 1980 г. и имеющей подзаголовок «В стиле украинского барокко».

Данное произведение является не первой в украинской музыке симфонией с полистилистической заявкой. Первой была Симфонietta Е. Станковича (1971, с подзаголовком *In modo collage*), вызвавшая большое неодобрение «старших товарищей»: «дерзкая», «озорная», «молодая» симфония с переплетением аллюзийности, цитатности, коллажности (С. С. Прокофьев,

² О творчестве В. Зубицкого тех лет, в том числе о Второй камерной симфонии, см.: [3].

И. С. Бах, Г. Малер) и неожиданной трагической тенью в финале³. И вот – Третья симфония Л. Колодуба, в которой полистилистика становится каналом для *внемusыкальных* воздействий, которые и служат главным фактором формирования необычного жанрового облика произведения. В стилиевой программе симфонии скрыт сюжетный каркас – отсюда то ощущение сценической событийности, конкретной образности, которое возникает с первых же тактов произведения.

Эта вторая – не оглашенная – программа восходит к ранней пьесе классика советской украинской драматургии Ивана Кочерги «Песня в бокале»⁴. В данном произведении Л. Колодуба привлекли не фабульные моменты пьесы, не ее философские и публицистические идеи, а сам средневековый город: его бурная, красочная жизнь в поэтическом ореоле городских традиций, с борьбой городских цехов, с многолюдными празднествами; психология его жителей, живущих в атмосфере легенды; его романтизированный облик – таинственный мрак узких улочек, площадь, окруженная аркадами, мощные стены древней ратуши, башня с часами. Собственно, Город, являющийся, безусловно, одним из героев пьесы И. Кочерги, становится и героем симфонии Л. Колодуба. При этом не возникает противоречия с национальной программой (украинское барокко), потому что во «вневременном» и якобы немецком городе пьесы присутствуют вполне реальные черты цехового ремесленного Киева, вернее, его тогдашнего центра – Подола. Не возникает и противоречия стиливого, а следовательно, исторического, временного, поскольку украинское (как и русское) барокко во многом строилось на традициях средневековья, являлось как бы их продолжением [5], не говоря уже о том, что структура и нормы городской

³ Еще более ранний образец полистилистики в украинской музыке – Классическая увертюра В. Сильвестрова, ставшая для него «пропуском» к получению консерваторского диплома. (Об указанных опусах см.: [4].)

⁴ Пьеса была написана в 1910 г., а позже переведена на украинский язык П. Тычиной. В 1926 г. произведение поставили под названием «Легенда про песню». Действие разворачивается в средневековом городе, куда странствия забросили молодого часовщика Норберта. На площади перед ратушей герой слышит фрагмент чудесной песни, но всей мелодии никто не знает. Как гласит легенда, песня будила человеческие страсти, нарушала мещанский покой бюргеров и за это была наказана – изъята из памяти жителей города: мелодию записали и спрятали в хрустальный бокал, замурованный в стене ратуши. Поиски песни, составляющие один из сюжетных мотивов пьесы, и движут действие.

жизни еще долго сохраняли в Киеве черты средневековья.

Как же вся эта многомерная программа реализуется в драматургии симфонии? Система барочных – общих и национальных – примет здесь чрезвычайно разветвлена. Идя от общего к частному, можно назвать такие качества симфонии, как красочность, яркая декоративность, даже эффектность ее целостного облика, чему в большой мере способствуют использование колористического инструментария⁵, сопоставление колоритного живописания и тонкой лиричности, многоплановое столкновение контрастов (динамических, фактурных, тембровых, регистровых, создающих игру света и тени, картинно-контрастное сопоставление тематических партий, разделов, частей), «многофигурный», «массовый» характер действия, развертывание которого подчинено динамике движения (никаких торможений, остановок, авторских отступлений). И во всей этой нарядной, порой ярмарочной пестроте – какая-то солнечная праздничность, создающая тот жизнерадостный, жизнеутверждающий ренессансный характер, который был так свойствен именно украинскому и русскому барокко.

Черты музыкального барокко конкретизируются через его характерные жанровые и стиливые признаки. Это и примат полифонической техники: фигурированное развертывание главной партии в ч. I; полифигуранный облик ч. III, где темы виртуозно имитируются в одновременном прямом и обратном движении, в уменьшении и увеличении; главенствующая роль имитационной полифонии в разработочных разделах ч. II. Это и оркестровый состав с опорой на струнную группу, напоминающий об оркестре *concerti grossi*. От них же и противопоставление *concertini* и *ripieni*, диалогический обмен репликами между разными оркестровыми группами, трехчастность общей композиции⁶.

Барочный профиль простирается и в тематизме, неоднозначном по своим истокам. В главной партии ч. I (в теме фугато) совместились гавотность, преломленная сквозь призму прокофьевских гавотов, черты баховских бурре,

⁵ Состав: струнные, клавишные и ударные (5 групп) инструменты.

⁶ Части I и III написаны в сонатной форме, часть II – «сцена сквозного развития» с обрамлением. Структура ч. I: главная партия включает вступительный раздел и фугато (ц. 4), побочная – ц. 18, разработка – ц. 30, реприза – ц. 46. Ч. III: вступительный раздел, главная партия – фугато (ц. 79), побочная – фугато (ц. 84), разработка – ц. 90, реприза – ц. 108, кода – ц. 119 (см. издание партитуры – Киев: Музычна Україна, 1984).

крестьянский гайдновский менуэт. Из последнего заимствуется сочетание важной серьезности (грубоватая, тяжеловесная поступь) и комизма (большие интервальные скачки, неожиданные ритмические и интонационные сдвиги). Тематизм ч. III (вступительный раздел, первое фугато) формируют ритмоинтонационные особенности жиги, а в обрамляющих разделах ч. II (с солирующим клавесином) можно уловить связь с инструментальной арией. Таким образом, в драматургии целого прослеживается пунктир старинной сюиты: бурре (гавот, менуэт) – ария – жига.

Однако общебарочная основа – лишь «подмалевок», на который наносится национальный узор. Исходя из программы симфонии, композитор формирует ее национальный облик не совсем обычным путем – отталкивается не от фольклора, а от светской профессиональной украинской культуры конца XVII–XVIII веков, которая – включая профессиональную музыкальную среду Киева – определялась и активным взаимодействием с европейским музыкальным искусством, и деятельностью таких коллективов, как «музыкальские» цехи, хор и оркестр Киевского коллегиума (с 1701 года – академии), и бытованием различных жанров, например, канта и сольной песни с инструментальным сопровождением, и творчеством Г. Сковороды. Все это в той или иной степени резонирует в симфонии Л. Колодуба.

Главная партия части I – при всех «танцевальных» качествах ее темы – «нанизана» на четкий маршевый ритм и разворачивается как торжественное (с оттенком карнавальности) шествие. Такая поступь в сочетании с нарядностью и завуалированной танцевальностью вызывает представление о цеховых маршах⁷ (см. Приложение, Пример 2).

Песенная побочная тема части I выдает свое происхождение от лирницкого канта⁸ двухголосием (параллельное секстовое движение), органным пунктом в басу (правда, кварттовым, а не квинтовым) и юбилейными распевами мелодии. Воспроизводится в ней и несколько гнусавый характер пения лирников, создаваемый не

⁷ Записи данных маршей не сохранились, но память о них, по мнению некоторых исследователей, донес до нас глинкавский «Марш Черномора», создававшийся на этой основе [6, с. 89–91]. Полемика по данному вопросу до сих пор продолжается [7, с. 150]. Кстати, в «угловатом» облике темы Л. Колодуба, с ее «неуклюжими» возвратными скачками на септимы, сексты и тритоны, слышна связь с «Маршем Черномора».

⁸ Ср. с кантами «Ах, свете лукавый»; «Злосчастное время»; «Житие мое» [8].

только тембровыми средствами (альт и виолончель в высоком регистре), но и политональным сочетанием голосов (G-dur и H-dur) (см. Приложение, Примеры 3а, 3б).

Основная тема части II обобщает характерные особенности сольной городской песни (ее лирической разновидности), расцвет которой связан с творчеством Г. Сквороды⁹ (см. Приложение, Примеры 4а, 4б).

Все это – и торжественное шествие цехов, и пение нищих лирников и бандуристов, и весь разноголосый гомон большого торгового города – приобретает реально осязаемый характер благодаря вписанности в создаваемую музыкой сценографию. Пространственные сопоставления, лежащие в основе оркестровой музыки барокко, имитационные напластования как основная форма фактурного развертывания в симфонии – все это способствует созданию зрелищно-пространственных ассоциаций¹⁰, которые различаются в разных частях и разделах симфонии. К примеру, «звуковая режиссура» ч. I (крайние разделы) и ч. III создает «площадной» характер действия: гул праздника накатывается откуда-то издалека, приближается и выплескивается на сцену; людские потоки, выливаясь из одной, другой, третьей улиц, постепенно заполняют площадь. В разработке ч. I действие переносится с залитых солнцем площадей в узкие таинственные улочки, где гулким эхом отдаются шаги ночного дозора. Ч. II имеет явно «интерьерный» характер, рисуя в воображении низкие своды тайных переходов в толще замковых стен. Главный персонаж здесь – забытая песня, фрагменты которой одиноко звучат в начале, а позднее то растворяются в гулких сонорных напластованиях, то вновь возникают – призрачные, искаженные, словно ускользающие в неверном колеблющемся свете свечи. Таинственную атмосферу усиливают колористические алеаторно-сонорные миксты, на которые накладываются кластерные «раздувания» у струнных и «взрывы» у литавр. Растущее сонорное напряжение вновь вызывает «призрак» песни: в стретте скрипок вспыхивает ее убегающая тень.

Зрелищно-пространственные представления усиливаются в «площадных» действиях еще одним ассоциативным вектором – архитектурным. Регистровый диапазон в тематизме набирается

⁹ Ср. с песней Г. Сквороды «Ах ты, светлестный».

¹⁰ Ощущение театральной разработанности «сценария» экспозиции и разработки ч. I настолько велико, что так и хочется перевести их картинное противопоставление на язык афористических режиссерских намеков: День. Солнечно. Празднично. – Вечер. Закоулки. Страшно.

постепенно – от басов к высоким голосам, как наращивание массы в архитектурном строении от мощного основания к облегченному верху, а ярусное возведение имитационных уровней аналогично ярусному членению архитектурных форм. «Архитектурно-барочные» качества тематизма проявляются и в украшающих его «завитках» фигураций, распетых мелизмов, обильно участвующих в отделке и самих тем, и всех слагаемых фона. Они же создают ощущение шумного бурления праздничного города.

Театральному развертыванию симфонии способствует не только «звуковая режиссура» с пространственным размещением действия (эффект его приближения и удаления), но и «ми-зансценическая» разработка событий. Обмен репликами альтов и виолончелей в разработке ч. I усиливает сценическую событийность «ночного дозора», а используемая здесь «система пауз» обостряет речевую выразительность этой «беседы». Театрально и внезапно прекращение действия, словно прерванного опущенным занавесом.

В формировании локального колорита сценографии участвует и «колокольность» – краска, взятая из неперемного арсенала средств, которые моделируют образ Киева. Колокольность, которой насыщена вся атмосфера произведения: это и источник тематизма, и его фон, и сам тематизм, – предстает в звучании «подлинных» тембров (колоколов и колокольчиков) и воссоздается другими инструментами (аккорды фортепиано, фигурации скрипки). Появляясь в самых разных «ликах» (колокола, набаты, куранты башенных часов), колокольность и «режиссирует» действие (все картины ч. I отделены друг от друга ударами колокола), и создает эмоциональный колорит. Так, в ч. I доминируют нарядные, праздничные перезвоны – от веселых «колокольчиковых» терций скрипок до последнего удара большого колокола. В ч. II данные перезвоны сменяются таинственно-зловещим набатом. Торжественные колокола входят в образный строй ч. III, а завершает симфонию прощальный «рочерк» курантов (челеста): картина, вызванная фантазией художника из глубин прошлого, начинает размываться, дробиться и уходит в даль столетий.

Ощущение разворачивающегося перед слушателем спектакля усилено и скрытым оценочным планом – авторской позицией. Она не выпячена, не выделена в самостоятельную драматургическую линию, но, тонко намеченная, проявляется в несколько ироничной, добродушно-озорной подаче материала: в комичной важности и серьезности всех фугатных шествий,

в показной бравате «дозорного марша» (разработка ч. I – см. ц. 34, 43), в «пугающих» шумовых эффектах, в таинственных шорохах и «жутких» эхо ч. II с ее «приключенческим» колоритом, заставляющим вспомнить о средневековых авантюрных романах.

Выявлению указанной «скрытой авторской камеры» способствует стилевая амбивалентность симфонии, где в равной мере действуют и барочные, и современные корректирующие друг друга формы художественного мышления. Так, «мерность ритмического биения» (Ю. Кон), свойственная мелодике барокко, в тематизме симфонии «вживлена» в современную ладовую систему расширенной диатоники (главные темы чч. II и III); голоса лиричного канта (побочная тема ч. I) образуют битональное двухголосие; ярусное накапливание фактуры повсюду приводит к кластерной вертикали; ч. II почти целиком строится на алеаторно-сонорных принципах организации ткани.

Однако своеобразии художественной структуры симфонии Л. Колодуба создается не только соположением «барокко – современность». Данная оппозиция осложнена другими пересечениями, нарушающими предсказуемость и повышающими информативность произведения. «Барочность» оказывается подчиненной грамматике симфонии раннего классицизма, полифоническая заданность формы реализуется в высшем достижении гомофонии – сонате. Тем не менее, в разработке нарушается канон: ее событийная канва, благодаря яркой речевой и пластической выразительности музыки, монтажной смене ракурсов и планов, рождает ассоциации со зрительным рядом – театральным или кинематографическим¹¹. При этом в произведении не теряется ощущение симфонической перспективы, непрерывного симфонического тока благодаря интонационным аркам, активной трансформации тематизма¹².

¹¹ «Сценарный план» разработки рисует мрачные улочки, крадущиеся шаги, обмен испуганными репликами, гулкое страшное эхо, передаваемое глубокими октавными басами фортепиано на фоне сонорной кулисы струнных, растущий страх, кульминация которого – медленное «сползание» кластера струнных из третьей октавы (цц. 39–43).

¹² Интонационно связаны между собой главная и побочная темы ч. I, а также главная тема ч. III.

Другими словами, новизна Третьей симфонии Л. Колодуба заложена не в стилизации барокко, а в многомерности синтеза – историко-стилевого (барокко – классицизм – современность) и межвидового (музыка – театр). В результате возникает новое интегративное единство, которое трудно уложить в привычную классификационную рубрику. И если типологические характеристики Третьей симфонии все же близки эпическому руслу симфонизма¹³, то в существующей жанровой номенклатуре сочинению трудно подобрать аналог – оно само выступает жанрообразующим явлением.

Не имеющий прецедента в украинском симфонизме жанровый эксперимент Л. Колодуба находит подтверждение в украинской литературе (вновь межвидовые типологические сходения!), где можно обнаружить параллельные жанрово-стилевые искания. «Озорная проза» В. Яворовского и Е. Гуцало, «фантазийные романы» В. Земляка и А. Ильченко – то, что получило в литературоведении название аллегорической или химерной прозы, – также строятся на сплетении быта и предания, реальности и фантастики, серьезности и лукавого юмора. Это, собственно, новый ракурс творческого переосмысления фольклорной поэтики¹⁴, вызванные жанрообразующие силы которого проявили себя и в украинской музыке – в «бурлескной симфонии» Л. Колодуба.

Трансформация тематизма особенно ощутима в ч. II – со всеми превращениями «песни».

¹³ Это – «объективность» образности, жанровость тематизма, контрастный тип драматургии, повествовательность. Вписываются в эпическую поэтику и фантастический элемент симфонии, вырастающий на основе народных легенд, и ее жизнерадостный, оптимистический тонус. Немзыкальные связи симфонии также не нарушают ее эпического наклонения, т. к. ведут к эпическому театру, теория которого разработана Б. Брехтом. Именно от него исходит «представленческий» тип драматургии: демонстрация образа, а не растворение автора в нем, наблюдение, а не сопереживание.

¹⁴ Впрочем, не столько новый, сколько забытый. Не случайно литературоведы усматривают генезис упомянутой литературы в творчестве И. Котляревского, М. Коцюбинского, Н. Гоголя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шостакович Д. Д., Виноградов В. С. Проблемы симфонизма в братских республиках // Советская музыка. 1956. № 12. С. 3–9.
2. VII Всесоюзный пленум Комиссии музыкальной критики Союза композиторов СССР (Проблемы музыкознания Украины, Белоруссии, Молдавии). 17–23 ноября 1958 года: Сокращенная стенограмма. М.: Музфонд СССР, 1959. 488 с.
3. Зинькевич Е. С. Огонь молодости // Советская музыка. 1986. № 1. С. 40–44.
4. Зинькевич Е. С. «Дразнить гусей» по-прокофьевски (симфонические дебюты В. Сильвестрова и Е. Станковича) // С. С. Прокофьев: К 125-летию со дня рождения: Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 498–507.
5. Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература. 1969. № 2. С. 18–45.
6. Канн-Новикова Е. И. М. И. Глинка. Новые материалы и документы. Вып. 2. М.–Л.: Музгиз, 1951. 190 с.
7. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Ч. 1: Украина. Киев: Радуга, 2005. 215 с.
8. Сборник кантов XVIII века. М.: Музгиз, 1952. 136 с.

REFERENCES

1. Shostakovich D., Vinogradov V. Problemy simfonizma v bratskikh respublikakh [Problems of Symphony in the Fraternal Republics]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1956. No. 12. Pp. 3–9.
2. VII Vsesoyuznyj plenum Komissii muzykal'noy kritiki Soyuz kompozitorov SSSR. (Problemy muzykoznaniiya Ukrainy, Belorussii, Moldavii [The 7th All-Union Plenum of the Commission of Musical Critique of the Union of Composers of the USSR (Problems of Musicology in Ukraine, Belarus, Moldova)]. November 17–23, 1958: Abbreviated verbatim report. Moscow: Muzfond USSR, 1959. 488 p.
3. Zin'kevych E. Ogon' molodosti [The Fire of Youth]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1986. No. 1. Pp. 40–44.
4. Zin'kevych E. Draznit' gusey po-prokof'evski (simfonicheskie debuty V. Sil'vestrova i E. Stankovicha) ["To tease the geese" in Prokofiev's style (symphonic debuts of V. Silvestrov and E. Stankovych)]. In: S. S. Prokof'ev: K 125-letiyu so dnya rozhdeniya: Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya [S. Prokofiev: Towards the 125th birthday anniversary: Letters, documents, articles, memoirs]. Moscow: Kompozitor, 2016. Pp. 498–507.
5. Likhachyov D. Barokko i ego russkiy variant XVII veka [Baroque and its Russian version of the 17th century]. In: Russkaya literatura [Russian Literature]. 1969. No. 2. Pp. 18–45.
6. Kann-Novikova E. M. I. Glinka. Novye materialy i dokumenty [M. Glinka: New materials and documents]. Moscow–Leningrad: Muzgiz, 1951. Issue 2. 190 p.
7. Tyshko S., Mamaev S. Stranstviya Glinki. Chast' 1: Ukraina [Glinka's Wanderings. Part 1: Ukraine]. Kiev: Raduga, 2005. 215 p.
8. Sbornik kantov XVIII veka [Collection of the 18th century canticles]. Moscow: Muzgiz, 1952. 136 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1
В. Зубицкий. Камерная симфония № 2

Rubato, affannato, impetuoso sempre

Sax (Es)
Batteria

f *ff* *ten.* *ten.*

(Play Cellist)

f *ff* *ten.*

P.to. Barch di Tmp. *lasc. vibrare*

ff *ten.* *b.di Tr-lo* *B.di Tmp.* *(muta in V-cello)*

ff *mf*

Пример 2
Л. Колодуб. Симфония № 3, ч. I, главная партия

un.
ff marcato

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
D.B.

5

Пример 3а
Л. Колодуб. Симфония № 3, ч. I, побочная партия

Example 3a shows two systems of piano accompaniment. The first system consists of three staves: a treble clef staff with dynamics *p* and *pp*, a middle staff with dynamics *p* and *pp*, and a bass clef staff with dynamics *pp*. The second system also consists of three staves: a treble clef staff with dynamics *f*, a middle staff with dynamics *f*, and a bass clef staff with dynamics *pp*.

Пример 3б
Кант «Житие мое»

Example 3b shows a single system of piano accompaniment with treble and bass clefs.

Пример 4а
Л. Колодуб. Симфония № 3, ч. II

Example 4a shows two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff with dynamics *p* and *p=*, and a bass clef staff. The second system has a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked *Andante* and the key signature is *b-moll*. There are markings *x x x x* above the treble staff. The key signature changes to *Des-dur* at the end of the first system.

Пример 4б
Г. Сковорода. Ах ты, свете лестный

Example 4b shows three systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff with dynamics *p* and *p=*, and a bass clef staff. The second system has a treble clef staff and a bass clef staff. The third system has a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked *Медленно* and the key signature is *a-moll*. There are markings *x x x* above the treble staff. The key signature changes to *C-dur* at the end of the second system.

Зинькевич Елена Сергеевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры всемирной истории музыки
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

Украина, 01054, Киев

ORCID: 0000-0002-8080-6080

Elena S. Zinkevych

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of World Music History
P. Tchaikovsky National Music Academy

Ukraine, 01054, Kiev

maiburova.e@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8080-6080

