

References

1. Alpatova, A. (2009). Archaic in the world's music culture. Moscow: Ekonom-Inform [in Russian].
2. Gruber, R. (1941). The history of musical culture: in 2 vols. Vol. 1: From ancient times to the end of the XVI century. M.: L.: Muzgiz [in Russian].
3. Encyclopedia of Trypillya civilization: in 2 vols. Vol. 1, book 1 (2004) / N. B. Burdo et. al.; ed. M. Videiko. Kyiv: TOV "Ukrpolihrafmedia" [in Ukrainian].
4. Kaznacheeva, T. (2013). Music art and culture, 17, 280-289. Odessa: Astroprint [in Russian].
5. Losev, A. (1991). Philosophy. Mythology. Culture. Moscow: Politizdat [in Russian].
6. Mihnevich, V. (1882). Historical etudes of Russian life: in 3 vols. Vol. 2. S.-P.: Tipografiya F. S. Suschinskogo [in Russian].
7. Modern philosophy: Dictionary and Reader (1991). ed. V. Kohanovskiy. Rostov-on-Don: Feniks [in Russian].
8. Fedorova, L. (1986). African dance. Customs, rituals, traditions. Moscow: Nauka [in Russian].
9. Frezer, Dzh. (2001). Golden Branch: Exploring Magic and Religion: in 2 vols. Vol. 1. (M. Ryiklin, Trans.) Moscow: Terra-Knizhnyiy klub [in Russian].
10. Sharykov, D. (2012). Primary and ancient Eastern dance: development and expressive forms. Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management, 3, 163-167 [in Ukrainian].
11. Buckland, T. (2006). Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities. Published by the University of Wisconsin Press [in English].
12. Gore, G. (1994). Traditional dance in West Africa. Dance History: An Introduction / eds. J. Adshead-Lansdale, J. Layson Routledge, London [in English].

Стаття надійшла до редакції 13.09.2018 р.

УДК 782+23

Каплун Тетяна Михайлівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теоретичної та прикладної
культурології Одеської національної музичної
академії імені А. В. Нежданової
ORCID 0000-0003-0367-5559
tat_kap@i.ua

**ЖІНОЧІ ПЕРСОНАЖІ ОПЕР М. МУСОРГСЬКОГО І М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА
В КОНТЕКСТІ ПРАВОСЛАВНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ**

Мета роботи. Стаття присвячена розкриттю особливостей втілення провідних жіночих образів в оперній творчості М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова, які розкриті в контексті православної антропології та пов'язані з проблемою відображення духовної еволюції і інволюції в російській музиці другої половини XIX століття. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-культурологічного, музично-семантичного методів, інтонаційної концепції музики в світлі теорії Б. Асаф'єва і його послідовників. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу психологічні якості головних оперних героїнь опер «Хованщина» і «Царева наречена», які зафіксовані в вокальній партії кожної в порівняльній характеристиці і виявляють особливості вибору шляху духовної еволюції (Марфа) або інволюції (Любаша). **Наукова новизна** дослідження полягає в розкритті духовного шляху героїнь оперних творів російських композиторів в порівняльній характеристиці морального вибору Марфи і Любаші в їх еволюційно/інволютивному русі, що відбилося у вокальній партії яскравих жіночих персонажів російської оперної традиції другої половини XIX століття. **Висновки.** Виявляється специфіка музичного втілення зазначеного морального вибору оперних героїнь на рівні характеристики ладо-гармонічної, інтонаційно-ритмічної сторін вокальних партій Марфи («Хованщина») і Любаші («Царева наречена»).

Ключові слова: жіночі образи; православна антропологія; духовна еволюція і інволюція; оперна творчість М. Мусоргського та М. Римського-Корсакова.

Каплун Татьяна Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Женские персонажи опер М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова в контексте православной антропологии

Цель работы. Статья посвящена раскрытию особенностей воплощения ведущих женских образов в оперном творчестве М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова, которые раскрыты в контексте православной антропологии и связаны с проблемой воплощения духовной эволюции и инволюции в русской музыке второй половины XIX века. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного, историко-культурологического, музыкально-семантического методов, интонационная концепция музыки в свете теории Б. Асаф'єва и его последователей. Указанный методологический подход позволяет раскрыть и подвергнуть анализу психологические качества главных оперных героинь опер «Хованщины» и «Царская невеста», запечатленные в их вокальной партии в сопоставительной характеристике. **Научная новизна** исследования заключается в раскрытии духовного пути героинь оперных сочинений русских композиторов в сопоставительной характеристике нравственного выбора Марфы и Любаши в их эволюционно/инволютивном движении, что отразилось в вокальной партии ярких женских персонажей русской оперной традиции второй половины XIX столетия. **Выводы.** Выявляется специфика музыкального воплощения указанного нравственного выбора оперных героинь на уровне характеристики ладо-гармонической, интонационно-ритмической стороны вокальных партий Марфы («Хованщина») и Любаши («Царская невеста»).

Ключевые слова: женские образы; православная антропология; духовная эволюция и инволюция; оперное творчество М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова.

Kaplun Tatyana, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theoretical and Applied Culturology of the Odessa Nezhdanova National Music Academy

Female characters of the operas of M. Mussorgsky and N. Rimsky-Korsakov in the context of Orthodox anthropology

Purpose of the article. The article is devoted to the disclosure of the features of the embodiment of the leading female images in the operatic works of M. Mussorgsky and N. Rimsky-Korsakov, which are revealed in the context of Orthodox anthropology and

are related to the problem embodiment of spiritual evolution and involution in Russian music of the second half of the XIX century. **The methodology** of the study is to apply comparative, historical-cultural, musical-semantic methods, intonation concept of music in the light of the theory of B. Asafiev and his followers. This methodological approach allows us to reveal and analyze the psychological qualities of the main opera heroines of the operas «Khovanshchina» and «Tsar's Bride», recorded in their vocal part in a comparative description. **The scientific novelty** of the research consists in revealing the spiritual path of the heroines of the operatic compositions of Russian composers in a comparative description of the moral choice of Marfa and Lyubasha in their evolutionary/involuntary movement, which was reflected in the vocal party of the vivid female characters of the Russian opera tradition of the second half of the XIX century. **Conclusions.** The specific character of the musical embodiment of this moral choice of opera heroines is revealed at the level of the characteristic of the harmonic, intonational-rhythmic side of the vocal parts of Marfa (Khovanshchina) and Lyubasha (Tsar's Bride).

Key words: female images; Orthodox anthropology; spiritual evolution and involution; opera by M. Mussorgsky and N. Rimsky-Korsakov.

Актуальність теми дослідження. Справжнім скарбом російської оперної традиції XIX століття є жіночі персонажі, що втілюють багатогранну стихію східнослов'янської жіночності. Стаття присвячена двом яскравим жіночим оперним персонажам – Марфі з опери «Хованщина» М. П. Мусоргського і Любаші з твору «Царева наречена» М. А. Римського-Корсакова, чиї образи розглядаються з позиції православної антропології. Зазначений модус розгляду дозволить виявити духовно-психологічну суть героїнь в контексті теорії релігійного людинознавства, що є однією з провідних конфесій християнського віровчення.

Аналіз досліджень і публікацій. На особливе значення психологічних основ російської опери та розкриття внутрішніх психічних процесів людини як частки Життя вказував у своїй статті Б. Асаф'єв: «Русских композиторов, - писав видатний музикознавець, - интересуют не столько драматические интриги и приключения как самоцель, и даже не столько люди, их столкновения и влечения, а сама жизнь, совершенно независимо от того, в какой окраске она дает себя постичь [виділено курсивом мною – Т. К.]. На фоне жизни люди подобны рельефу на массивной плоскости, как бы ею выделенному, точно так же как внутренний эмоциональный мир выявляет видимый облик человека» [3, 54-55]. Про психологічний ракурс досліджень найбільшого музикознавця XX століття пише О. Орлова у вступному розділі до книги Асаф'єва «Симфонічні етюди», кажучи про розробку вченим психологічних основ мови і стилю російських оперних композиторів [7, 6]. Тема духовного шляху в російській опері на прикладі образу Любаші відомої опери Римського-Корсакова поставлена в статті петербурзького дослідника Л. О. Серебрякової, де автор вже безпосередньо виявляє деякі аспекти музичної характеристики вокальної партії героїні з точки зору втілення в ній моральних якостей [8]. Зазначу також перше у європейській музикознавчій традиції XX – початку XXI століть глибокий аналіз цілої низки творів композиторів-класиків у контексті православної духовності в монографії В. В. Медушевського «Духовний аналіз музики» [5].

Мета дослідження. У своїй статті автор ставить завдання створення порівняльної характеристики двох найяскравіших жіночих образів східнослов'янської оперної традиції з точки зору музичного втілення духовного шляху героїнь опер Мусоргського та Римського-Корсакова в контексті православної антропології, оскільки обидві партії малюють вигляд давньоруського жіночого психотипу з характерною для нього акцентування моральних якостей.

Виклад основного матеріалу. Для початку позначимо провідні положення теорії православного антропологічного вчення, що дозволяють виявити пневматологічний фундамент внутрішнього життя вказаних оперних персонажів. Перш за все, позначимо опору православної антропології на церковну догматику, святоотцівський досвід, а також на богословські і наукові дослідження православних авторів [4, 10]. Це дозволяє охопити найважливіші положення православного віровчення про людину у всьому його різноманітті, - від походження і тварно-тілесної природи до глибин духовного життя. Головним предметом розгляду в зазначених працях, безсумнівно, є духовна еволюція людини, яка містить в собі питання яким він є і яким повинен стати, а також яким реально став у Христі і у святих, що визначається як «побудова образу первозданої людини».

Згідно з вченням отців церкви, кожна Душа унікальна і одинична, в силу чого проходить свій неповторний шлях становлення від людини метушливо-гріховної, пристрасної і реальної до людини духовної, обожненої та справжньої, наблизившись до богоподобія, межі людської досконалості у Христі, що виступає як Шлях і Порятунки при збереженні свободи вибору людиною свого Духовного Шляху. Тобто мова йде про свободу, що властива кожній людській Душі, яка хоч і не підпорядкована злу, але має право його вибрати, свідомо визначаючи йти людині по шляху праведному або гріховному. Тому саме Душа, за православним антропологічним вченням, відповідає за вчинки людини, являючи собою джерело Добра або Зла в його внутрішньому світі¹ [більш докладно див. 1, 4].

У зв'язку з усім вищесказаним, розглянемо особливості духовного шляху героїнь опер Мусоргського та Римського-Корсакова. Обидві героїні втілюють тип яскравої, активної жінки, яка має індивідуальність, глибину і безмежну силу почуттів, основою життя якої є всепоглинаюча любов. Одночасно у обох присутня як глибинна жіночність, так і воля до захисту свого внутрішнього світу, що зазвичай оцінюється як чоловіча якість, але яка виявлена в діях наших героїнь дуже по-жіночому.

У Марфи і Любаші присутня спільність психологічної драми одвічного любовного трикутника (один з улюблених мотивів європейської опери, але бачимо у творчості російських композиторів незвичні ракурси даного мотиву, який став дуже поширеним оперним штампом) і покинутості коханим, а

також неможливість піти від центральної в їх житті ситуації, неспроможність придушити та розпрощатися з непереборною любов'ю.

Близька у творах і соціально-історична ситуація, в яких проживають героїні – епохи Івана Грозного (Любаша) і часу історично-психологічного перелому в кінці XVII століття з народженням, в кінцевому рахунку, старообрядницького руху і есхатологічних умонастроїв, що вкрай загострюють духовне життя того часу.

А ось подальші шляхи героїнь і їх духовний вибір протилежні, як діаметрально протилежний і кінцевий результат цього шляху – зростання в Духові Марфи і смерті Душі Любаші (хоча фізично обидві героїні, як відомо, гинуть в кінці опер).

Перш за все, зазначу на той факт, що обидва автори надавали великого значення своїм операм і головним героїням: без перебільшення зазначу, що Марфа Мусоргського, безсумнівно, є найяскравішим жіночим образом у творчості композитора. М. А. Римський-Корсаков також надавав «Царевій нареченій» особливого значення, відстоюючи новаторство своєї опери при всій її зовнішній традиційності. Сучасники і навіть дружина композитора, людина близька Миколі Андрійовичу по творчим смакам, вважали цю оперу найневдалішою в його творчості. Але сам Римський-Корсаков писав М. Забелі-Врубелю в листі від 17 травня 1900 року, що «"Царская невеста" есть вещь для меня новая и оригинальная. Я удивляюсь, как многие завзятые музыканты не хотят этого понять <...> она не так проста, как кажется» [9, 419].

Це опера-драма, яка втілює християнську картину світу, де «диявол з Богом бореться» в душі Любаші. Героїня знаходиться між двох безодень і робить свій моральний вибір, що стає згубним шляхом для її Душі. Хоча вона і кидає своєму невірному коханому фразу «Не погуби души моей, Григорий», все ж вибір безсмертя або смерті Душі зроблений саме нею. Відсутність смирення і глибини любові в її вищому – євангельському – сенсі (навіть ім'я оперного образу симптоматичне – Любаша!), штовхають героїню на вбивство суперниці.

Ситуація ускладнюється повною протилежністю образу її суперниці: Марфа Римського-Корсакова – ідеальний, крихкий, чистий, небесно-ангельський образ Прекрасної Діви, душа якої зовсім не знайома зі світом пристрастей і випробувань/перевірок, що не претендує, більш того, навіть не здогадуються про пристрасть Грязного (історичне обличчя епохи Івана Грозного, але знову-таки дуже виразне і симптоматичне прізвисько героя, помімо своєї волі – вбивці коханої).

До моменту фатального рішення музична партія Любаші спирається на пісенність, розспівність, що розкривають глибоку жіночність героїні і її потужний духовний потенціал. У сцені з Бомелієм ми бачимо зовсім інший комплекс музично-виразних засобів, задіяний Римським-Корсаковим для втілення поступового, але стрімкого занурення Любаші в духовну безодню – ладо-гармонічна і тональна нестійкість, рвана інтонаційно-ритмічна тканина, часті паузи «зримо» розкривають падіння душі героїні: любов, основа життя жіночої душі, перетворюється в лють, ненависть, бездонну тугу, порожнечу і приреченість.

Духовний шлях Марфи, героїні «Хованщина» Мусоргського, зовсім інший: в її душі також живе біль, страждання, образа через зраду коханого, але, тим не менш, оперна героїня не просто не переслідє суперницю (та ще й іновірку), а, навпаки, допомагає їй саме з позиції християнського милосердя і любові (навіть перед загрозою власної загибелі).

У музиці, пов'язаної з партією Марфи, абсолютно очевидно виражено співчутливе визначення суті душевної («сердечной», за авторською ремаркою) туги героїні – її неможливу, невиліковну, болісно-вічну любов (за визначенням Б. Асаф'єва – «любовное пламенение» [2, 216]) до Андрія Хованського.

Подібна запала душі, в якій з'єднується полум'я любові до чоловіка і полум'я віри, пояснюється частково і есхатологічним станом старообрядницької громади, яка характерна для останньої третини XVII століття. Тоді здавалося, що наступають останні часи, коли врятує тільки мученицька смерть у вогні. Для Марфи, вже обпаленої в трагічному вогні нерозділеного кохання, очищаючий вогонь є єдиний порятунок, в який вона зробить крок зі своїм любим князем. Досифей, як духовний наставник, підтримує її і не дає відступитися від непереборної і болісної, але живої любові до зрадника Хованського, переконуючи: «Терпи, голубушка, люби, как ты любила, и славы венцом покроется имя твое».

У житті Марфи-розкольниці, як і в духовних подвигах боярині-черниці старообрядки Морозової, її сестри і келейниці, втілилася сутнісна риса слов'янського жіночого початку, та й усієї слов'янської культури, яскраво виявляється в крайніх станах страждання і співчуття, - це властивість нести свій життєвий хрест до кінця, не зрікаючись від болісної любові, що пов'язано з християнським постулатом мучеництва («Хто не бере хреста свого і не йде слідом за Мною, той Мене недостойний» - Мт 10, 38). Смирення перед стражданнями і готовність перенести все до кінця, «заради Господа», є ключовою ідеєю Святої Русі, яку оперна героїня намагається донести до Сусани, висохлої від злоби і серцевої глухоти: «Если б ты когда понять могла зазубу сердца наболевшего, ... много-много бы грехов простилося тебе...». У Марфи полум'я душі і полум'я її любові (вже надземної, надлюдської) сильніше, ніж багаття, на який вона зійшла разом зі своїм коханим.

У «Хованщина» Марфа наділена не тільки безмежною любов'ю, але і особливим таємним знанням, завдяки якому бачить майбутнє і може пророкувати – завжди правдиво, навіть знаючи про

можливі наслідки своїх пророцтв. Героїня опери наділена здатністю проникати, споглядати і розкривати іншим приховані, «потойбічні», «нелюдські» інформаційні пласти, що частково може бути віднесено до типологічної межі старообрядницької духовно-народної традиції, успадкованої нею від давньоруської культури, - глибокої збереженню дохристиянських слов'янських традицій, що створюють відому двоєвірну природу давньоруської свідомості.

Через всю партію Марфи проходить свого роду лейткомплекс, який умовно позначимо як «мученицька любов», заснований на фрігійському тетракорді і тонічній квінті з заповненням її четвертого та відносно стійкого другого ступенів (фрази: 1-го – «Так, княже...» і 2-го аріозо Марфи – «Страшная пытка любовь моя»), а також тритонових зворотів (2 аріозо Марфи).

В партії Марфи майже немає світлих спокійних фарб; вона змальована в похмуро-пристрасних, сумних або трагічних тонах. Тембр меццо-сопрано Марфи свідчить про силу і зрілість юної діви: адже саме в східнослов'янському розумінні жіночність несе дуже багато материнських рис. Материнське панує в образі Марфи: нагадаю про «арії-колискову» Голіцину, а ставлення героїні до Андрія включає і поблажливе прощення, і владність, що дозволяє їй в підсумку звести його на вогнище. Разом з тим, Марфа відома, приймає долю, призначену їй коханим і духовним батьком; і в цій парадоксальному сплаві сили і покірності вона виявляє себе справжньою носієм пасивно-споглядального жіночого початку. Марфі притамана і зловісна смертоносність (сповіщає посилення Голіцину і призводить Андрія до багаття, яку направляють в результаті і на саму себе). Згущення всіх цих рис додає образу Марфи ємність міфологічного архетипу.

Марфа стала єдиним, втіленням в музиці Мусоргського, повнокровним і багатогранним жіночим чином, відбивши «побожне тяжіння до жіночого» композитора [2, 217]. Це жіноче уособлення Святої Русі. Концентрованість в партії героїні опери інтонаційного комплексу страждання, що позначається як «мученицька любов», дозволяє визначити централізує становище Марфи в російській оперній музиці XIX століття як образу, який втілює архетипний рівень втілення жіночого східнослов'янського християнського стратотерпчества («Русі-страдниця»).

В образі Марфи Мусоргський також виходить на глибинні пласти архетипових давньослов'янського сприйняття жіночого початку, пов'язаного з водно-земної стихіями – в тексті опери велику роль відіграють образи найглибших низів – підземні ходи, низ, вода, болото, ворожіння на воді: «Исходила младешенька все луга и болота...», «Утопить на болоте...» і т. п. Для Мусоргського Марфа – це втілення стихії жіночності, яка, згідно зі своєю архетипічною природою (давньослов'янське жіноче божество Мокошь!), несе як життя, так і смерть. Зазначу чільну роль в Марфі материнського начала, яке проявляється в арії-колисковій Голіцину, в поблажливому всепрощенні і наказові по відношенню до Андрія Хованського, що призвело його, в кінцевому рахунку, в очисне полум'я багаття. У той же час Марфа, як справжня жінка, приймає свою долю, і в цьому парадоксальному сплаві сили і покірності («раба Божа») вона являє собою справжню носительку пасивно-сприймаючого жіночого начала.

Висновки. Різновекторність прагнень героїні і, як наслідок, протилежність морального шляху кожної з них – духовне саморуїнвання Любаші і духовне перетворення Марфи. Гинуть в кінці опери обидві героїні, але діаметрально протилежні духовні підсумки. Одвічна жіноча проблема ревності була розв'язана героїнями по-різному: Любаша йде на знищення суперниці, Марфа рятує свою суперницю навіть перед загрозою власної загибелі. Досліджуючи духовне життя людини («пневматологія») у ракурсі її «духовного преображення» або «духовного пошкодження», композитори в вищезрозглянутих операх втілюють музичними засобами (пісенність у сплаві з «оправданно, осмысленной мелодией», складний ладо-гармонічний комплекс в партії Марфи та рвана інтонаційно-ритмічна тканина, ладо-гармонічна і тональна нестійкість, часті паузи у сценах духовного падіння Любаші) релігійно-духовний досвід, який розвивається в смисловому просторі християнського морального віровчення і християнської антропології в цілому.

Примітки

¹ Як вказується в Православній енциклопедії, «подлинное достоинство и величие человека заключаются не в том, что его роднит с миром, а в том, что его от мира отличает - в сотворенности «по образу» Божию, в его способности обожения, уподобления Творцу. Человек, созданный по образу Божию, представляет собой живую антиномию: он тварен, но вместе с тем призван ... стать «нетварным по благодати» (Палама Г. Третье письмо к Акиндину. I 308. 12-15. *Αγίου Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ Σιυυράμματα*. Θεσσαλονίκη, 1988), поскольку ему дано «повеление быть богом» (Greg. Nazianz. Or. 43)». И далее: «Будучи создан в процессе изначального метафизического изменения, человек необходимо изменчив, находится в постоянном становлении. Изменчивость человеческой природы подразумевает и возможность добру смениться злом» [1].

Література

1. Антропология православная. Православная энциклопедия. В 50 томах. Т. 2. С. 700-709. URL: <http://www.pravenc.ru/text/114070.html> (дата звернення: 15.06.2018).
2. Асафьев Б. М. П. Мусоргский. Опыт переоценки значения его творчества. Б. Асафьев. Симфонические этюды. Ленинград: Музыка, 1979. С. 194-221.
3. Асафьев Б. Майская ночь. Б. Асафьев. Симфонические этюды. Ленинград: Музыка, 1979. С. 53-62.
4. Лоргус Андрей, свящ. Православная антропология. URL: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/307> (дата звернення: 03.03.2018).
5. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки. Учебное пособие в двух частях. Москва: Композитор, 2014. 632 с.
6. Мусоргский М. П. «Хованщина». Клавир / под ред. П. Ламма. Л. : Музыка, 1976.

7. Орлова Е. «Симфонические этюды» в пути Асафьева – исследователя русской музыки. Б. Асафьев. Симфонические этюды. Ленинград: Музыка, 1979. С. 3-14.
8. Серебрякова Л. А. «Не погуби души моей...»: трактовка драмы в «Царской невесте» Н. А. Римского-Корсакова». Жизнь религии в музыке. Сборник статей. Выпуск 1 / Ред.-сост. Т. А. Хопрова. Санкт-Петербург: Издательство «Северная звезда», 2012. С. 81-92.
9. Соловцов А. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. Москва: Музыка, 1969. 669 с.
10. Шубина Е. В. Гендерные аспекты христианской добродетели и чистоты. Религия и нравственность в секулярном мире. Мат-лы научной конференции. 28-30 ноября 2001 года. Санкт-Петербург. СПб. Санкт-Петербургское философское общество. 2001. С. 77-78. URL: http://woman.upelsinka.com/history/christ_6.htm (дата звернення: 17.06.2018).

References

1. Orthodox anthropology (16.10.2008). Orthodox Encyclopedia. (Vol. 2), (pp. 700-709). Retrieved from <http://www.pravenc.ru/text/114070.html> [in Russian].
2. Asafyev, B. (1979). M.P. Mussorgsky. Experience reassessing the value of his work. Symphonic Etudes. Leningrad: Music, (pp. 194-221) [in Russian].
3. Asafyev, B. (1979). «Mayskaya noch». Symphonic Etudes. Leningrad: Music, (pp. 53-62) [in Russian].
4. Lorgus, A. Orthodox anthropology. Retrieved from <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/307> [in Russian].
5. Medushevsky, V.V. (2014). Spiritual analysis of music. The manual in two parts. Moscow: Composer [in Russian].
6. Mussorgsky, M.P. (1976). Khovanshchina. Lamm P. (Eds.). Leningrad: Music [in Russian].
7. Orlova, E. (1979). "Symphonic Etudes" in the way Asafiev - a researcher of Russian music. Asafyev B. Symphonic Etudes. Leningrad: Music, (pp. 3-14) [in Russian].
8. Serebryakova, L.A. (2012). "Do not ruin my soul ...": interpretation of the drama in "The Royal Bride" by NA Rimsky-Korsakov. Khoprova T.A. (Eds.). The life of religion in music. Digest of articles. Issue 1. St. Petersburg: Publishing House Severnaya Zvezda, (pp. 81-92) [in Russian].
9. Solovtsov, A.A. (1969). Life and work of N.A. Rimsky-Korsakov. Moscow: Music [in Russian].
10. Shubina, E.V. Gender aspects of Christian virtue and purity. Proceedings of the Conference Title: Religion and morality in a secular world. Retrieved from http://woman.upelsinka.com/history/christ_6.htm

Стаття надійшла до редакції 05.09.2018 р.

УДК 78.472

Катрич Ольга Тарасівна
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри загального та
спеціалізованого фортепіано Львівської
національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
ORCID 0000-0002-2222-1993
olya.katrych@gmail.com

Пилатюк Ігор Михайлович
кандидат мистецтвознавства, професор,
ректор Львівської національної
музичної академії ім. М. В. Лисенка
ORCID 0000-0003-4332-2731
igor.pylatyuk@gmail.com

**ДО ПИТАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВИХ ДЕТЕРМІНАНТ МИСТЕЦТВА
СТЕФАНА ТУРЧАКА**

Мета роботи зумовлена актуальною потребою осмислення творчого стилю Стефана Турчака як явища національного культурного масштабу шляхом виявлення і співставлення індивідуально-стильових домінант та характерних національно-стильових детермінант мистецтва диригента. Для досягнення мети у роботі розглядається семантичне поле сутнісних характеристик українського національного характеру, формується наукове уявлення про головну інтонаційну ідею стилю диригента, на прикладі інтерпретації Першої симфонії c-moll Й. Брамса аналізуються особливості індивідуально-стильового підходу виконавця, суголосні українським національним стильовим константам. **Методологія** дослідження полягає у поєднанні культурологічного та музикознавчого методів, що дозволяє сформувати цілісне уявлення про феномен мистецтва С. Турчака. **Наукова новизна** роботи полягає у поглибленні розуміння взаємодії індивідуально-стильових та національно-стильових чинників у формуванні феномена диригентського мистецтва С. Турчака та створенні теоретичного підґрунтя стильового аналізу його творчості. **Висновки.** На підставі здійсненого аналізу інтерпретації С. Турчаком Першої симфонії Й. Брамса концептуалізовано висновок про основну інтонаційну ідею його виконавського стилю, яку потрактовано як *трансформуючий реальність емоціоналізм*. Своєрідність тлумачення брамсівського стилю С. Турчаком обумовлена як індивідуально-стильовими домінантами його мистецтва (суб'єктивний чинник), так і українськими національно-стильовими детермінантами (об'єктивний чинник). Адже відомо, що індивідуальний стиль та національний стиль в музиці (та і в мистецтві загалом) є найбільш генетично спорідненими. Можна стверджувати, що саме національно обумовлена специфічність музичного світобачення С. Турчака забезпечує його оригінальним інтерпретаторським концепціям почесне місце у процесі формування тексту світової музичної культури глобального масштабу, який продовжує тривати.

Ключові слова: стиль; інтерпретація; національний характер; національна культура; С. Турчак; Й. Брамс; музичне виконавство.