

КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА КОНСЕРВАТОРІЯ

ім. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

Спеціалізована вчена рада Д 092.14.01

На правах рукопису

ТИШКО СЕРГІЙ ВІТАЛІЙОВИЧ
НАЦІОНАЛЬНИЙ СТИЛЬ РОСІЙСЬКОЇ ОПЕРИ.
ТЕОРІЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ

Спеціальність 17.09.03 - Музика і мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття
наукового ступеня доктора мистецтвознавства

КИЇВ - 1994

Дисертація є рукописом

Роботу виконано на кафедрі історії музики народів України та музичної критики Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського

Офіційні опоненти:

1. Доктор мистецтвознавства Ровенко Олександр Іванович
2. Доктор мистецтвознавства Терещенко Алла Костянтинівна
3. Доктор мистецтвознавства Черкашина-Губаренко Марія Романівна

Провідна організація - Харківський інститут мистецтв ім. І.П. Котляревського

Захист відбудеться 29 червня 1994 р. о 15 год.30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 092.14.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Київській державній консерваторії ім. П.І. Чайковського (252001, Київ-1, вул. К.Маркса, 1/3, другий поверх, ауд. 36).

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського.

Автореферат розісланий *24* травня 1994 року

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради, доктор мистецтвознавства *ЛП* А.П. Лащенко

ЛНБ України ім. В. Стефаника



00777604 (V)

ЛНБ ім. В. Стефаника
АН України

Актуальність проблематики дисертаційного дослідження.

Поняття "стиль" було та залишається важливою складовою частиною термінологічного апарату музикознавства. Стиль - це засіб орієнтування композитора, музиканта-виконавця, музикознавця, слухача у широкому та різноманітному світі музики, в її часовому та просторовому вимірах, а вивчення стильових процесів - це найважливіший засіб групування та загальної класифікації музичних явищ. Поняття "національний стиль" конкретизує спрямування цих досліджень на проблематику формування та функціонування національних музичних шкіл, менталітету національної музичної культури, на вивчення національних "версій" глобальних процесів в історії стилів чи на аналіз національної корекції історичних та індивідуальних стилів. Проте це поняття досліджено в музикознавстві недостатньо: досі не існує цілісної теорії національного стилю в музиці та в музичному театрі; немає прийнятого наукового визначення національного стилю. Можливо, саме тому цей термін вживають надто обмежено, або надто широко, або як рід музикознавчої метафори.

Враховуючи все це, цілком зрозуміла необхідність створення концепції національного стилю, що запропонована автором дисертації. Не викликає сумнівів те, що ця концепція повинна ґрунтуватися на розробці точного та повного визначення поняття "національний стиль", на доказах його придатності та корисності в дослідженнях конкретних музичних явищ та музично-історичного процесу. Це, в свою чергу, викликає необхідність одночасного вивчення теорії та історичної еволюції національного стилю, тобто поєднання теоретичного та історичного ракурсів дослідження. Таким чином, концепція національного стилю є складовою частиною комплексу завдань, що пов'язані зі створенням "теорії історії" музики. Актуальність такої теорії була доведена М.Друскіним ще в 70-ті роки.

Актуальним є також розгляд історичного розвитку російської опери в національно-стильовому аспекті. Що перше - у зв'язку з унікальним та вагомим статусом творів Глінки, Римського-Корсакова, Мусоргського, Бородіна, Чайковського та ін. в музичному театрі Європи і з необхідністю вивчення їх стилів на рівні вимог сучасної науки та в контекстах, що були раніше зачнені для музикознавства за

ідеологічними обставинами. По-друге - беручи до уваги важливість досліджень в галузі славістики та необхідність їх звільнення від старих імперських догм та аксіологічних, ідеологічних штампів. Серед таких досліджень вивчення російської культури та її невід'ємної частини - музичного театру - повинно зайняти належне місце.

Предметом дослідження є національний стиль в опері та його історичний розвиток у період формування російської оперної школи (від 70-х років XVIII до 70-х років XIX ст.).

Мета роботи - поєднання історичного та теоретичного аспектів дослідження стильових процесів у музичному мистецтві та розробка на цьому ґрунті теорії національного стилю в опері, а також її апробація в умовах вивчення конкретних стильових явищ, що стосуються історичного розвитку російської опери. Відповідно до цього визначаються основні завдання роботи:

1. Розробка та обґрунтування нових визначень стилю і національного стилю в музиці та в музичному театрі.

2. Виявлення стійких зв'язків між позастильовими факторами національного (менталітет, історичні та культурні традиції тощо) та репрезентативними для національного стилю комплексами засобів музичної виразності.

3. Формування на цій основі нового погляду на історичні шляхи розвитку російської опери та на її місце в загальноєвропейському художньому процесі, нових інтерпретацій стильових явищ, художніх та історичних фактів, концепцій та стилю окремих творів.

Застосовані в дисертації методи дослідження ґрунтуються на комплексі концепцій та теорій, розроблених українськими та зарубіжними вченими:

1. Концепції музично-історичного процесу В.Асаф'єва, Б.Яворського, М.Друскіна, І.Котляревського, О.Зінькевич та теорії історичного розвитку опери в Росії та в Західній Європі (дослідження В.Асаф'єва, М.Черкашиної, Д.Граута, Р.Лонг'єра, І.Хомінського та К.Вілківської-Хомінської та ін.).

2. Концепції стилю в музичному мистецтві, що запропоновані в роботах Г.Вагнера, Н.Горюхіної, М.Друскіна, З.Лісси, Д.Ліхачова, С.Лобачевської, М.Михайлова, С.Скребкова, Ю.Тинянова та ін.

3. Концепції менталітету російської культури та етнічного менталітету, що були висунуті російськими істориками, філософами, культурологами, теологами різних шкіл, на-

прямків та генерацій: праці П. Чаадаєва, "старших" слов'янофілів, В. Ключевського, В. Соловйова, Ф. Достоевського, Д. Мережковського, В. Розанова, С. Булгакова, М. Бердяєва, М. Лосського, І. Лапшина, Г. Флоровського, А. Лосєва, Д. Андрєєва, Л. Гумільова.

4. Методологічні принципи дослідження російської філософії, розроблені М. Лосським, Г. Флоровським, А. Лосєвим.

Матеріалом дослідження є комплекс музичних і вербальних текстів, що стосуються епохи становлення та формування національного стилю в російській опері:

1. Опери російських композиторів. Серед них як репрезентативні для національного стильоутворення особливо виділені "Руслан і Людмила" Глінки, "Борис Годунов" Мусоргського (дві авторські редакції та редакція Римського-Корсакова), "Псковітянка" Римського-Корсакова (1 та 2 авторські редакції). Друга редакція "Псковітянки" існує тільки в рукопису; тому в аналітичній роботі був використаний автограф Римського-Корсакова.

2. Епістолярні та мемуарні матеріали, що стосуються творчої діяльності Глінки, Серова, Мусоргського, Римського-Корсакова, Чайковського та інших російських композиторів і висвітлюють біографії діячів російської культури, науки, релігійних мислителів, причетних до музично-історичного процесу в оперному театрі Росії.

3. Авторські матеріали - критичні та наукові статті, плани, нотатки, що характеризують системи художніх поглядів та їх вплив на процеси стильоутворення в російській опері: статті О. Пушкіна, В. Одоевського, М. Мельгунова, О. Серова, О. Свиридовського, Ф. Достоевського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського та ін.; Початковий план опери "Руслан і Людмила" Глінки та рукопис плану кантати Римського-Корсакова "Олександр Невський" тощо.

Наукова новизна дисертації:

1. Вперше розроблена та викладена конценція національного стилю в музично-історичному процесі; визначені стадії, тенденції та функції національного стильоутворення в російській опері.

2. Запропоновані та обґрунтовані нові визначення стилю і національного стилю в музиці та в музичному театрі.

3. Виявлені принципи взаємодії національного стилю з іншими рівнями поняття "стиль" - зокрема, з історичним та індивідуальним стилем.

4. Запропонована та апробована у різних контекстах теорія динамічних компонентів національного стилю - головних факторів його розвитку. Завдяки цьому в російських операх виявлені стійкі комплекси засобів музичної виразності та типові семантичні ситуації їх вживання, що раніше не фіксувалися у музикознавстві. Це дало можливість розробити нову інтерпретацію художніх концепцій та принципів стильової організації видатних творів російської оперної класики.

5. Визначена залежність національного стилю в операх Глінки, Мусоргського, Римського-Корсакова від явищ російського суспільного, культурного та релігійного життя, що раніше не потрапляли до уваги музикознавців (ідеї "третього шляху" для російської культури, містики у православ'ї, апокаліптичні тенденції, етична домінанта у ставленні до історії, антиномії простору та свободи, екуменічні погляди тощо).

6. Знайдені нові зв'язки національного стилю російської опери з західноєвропейським контекстом: трансформація стилю бельканто та деяких принципів оперного романтизму в "Руслані і Людмилі" Глінки, нова російська версія імітаційно-поліфонічного стилю у другій редакції "Псковітянки" Римського-Корсакова, подібність деяких факторів стильоутворення та стильових засобів у творах Вагнера та Мусоргського тощо.

7. Вперше докладно досліджений рукопис партитури другої редакції опери Римського-Корсакова "Псковітянка". Зроблені висновки стосовно еволюції оперного стилю Римського-Корсакова в 70-ті роки 19 ст.

Практичне значення дисертації. Матеріали та висновки роботи можуть бути використані в наукових дослідженнях формування та розвитку національних музичних та оперних шкіл, історичних та індивідуальних стилів, в процесі вивчення музично-художніх текстів оперних творів, в галузі музичної славістики, а також в репертуарній та інтерпретаторській діяльності музичних театрів.

Теоретичний та аналітичний матеріал дисертації може бути використаний у курсах історії музики, методології музикознавства, оперної драматургії, аналізу музичних творів у вищих навчальних закладах.

Апробація роботи. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики народів України та музичної критики Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського. Окремі положення дисертації були викладені в

доповідях на Міжнародній науковій конференції "Творчість М.А.Римського-Корсакова та А.Г.Рубінштейна в контексті європейського оперного процесу" (Київ, 1994), на наукових конференціях професорсько-викладацького складу Київської консерваторії. Теоретичні положення та практичні результати дослідження на протязі останніх років використовувалися автором у курсах історії музики та методології музикознавства (Київська консерваторія), а також у роботі з аспірантами (успішно захищені дві кандидатські дисертації, що виконані під керівництвом автора). З теми реферованої дисертації опублікована монографія та наукові статті (див. перелік у кінці автореферату).

На захист виноситься концепція національного стилю в опері. Вона складається з обґрунтування нових наукових визначень стилю та національного стилю в музичному мистецтві та в опері, а також з теорії факторів розвитку, функцій, стадій та тенденцій історичного розвитку національного стилю в російській опері.

Структура роботи. Дисертація складається із аступу, трьох глав, приміток, списку літератури та додатку з нотними прикладами.

ЗМІСТ РОБОТИ

Глава I - "Теорія національного стилю та музично-історичний процес в російській опері" - складається з двох розділів. У першому з них ("До визначення поняття "національний стиль") розроблено термінологічний апарат дослідження, визначені функції, стадії, тенденції та фактори розвитку національного стилю в російській опері. Проблема терміну "музичний стиль" є взагалі дискусійною, і тому в цьому розділі простежені головні напрямки наукових суперечок навкруги визначення цього поняття, та одночасно виявлені найважливіші конструктивні лінії, що ведуть до вирішення проблеми. Серед них:

1. Твердження про те, що основу будь-якого стилю складають стійкі ознаки, що повторюються та пізнаються у слуховому сприйнятті (Н.Горюхіна, М.Михайлов).

2. Ставлення до стилю як до системи ознак музичних явищ (Н.Горюхіна, М.Михайлов та ін.).

3. Визнання стилю одним з найсуттєвіших факторів об'єднання або розмежування музичних явищ (С.Скребок, Є.Назайкіньський, З.Лісса, М.Михайлов).

4. Ставлення до стилю як до багаторівневого явища та розповсюджене в музикознавстві уявлення про ієрархію

рівнів стилю (від індивідуального - до історичного).

5. Теза про "стикове" положення стилю між формою та змістом (Б.Яворський, Л.Мазель, В.Медушевський, Є.Назайкінський, М.Друскін, М.Михайлов та ін.).

Всі ці положення склали ґрунт для запропонованого в дисертації інтегративного визначення:

Стиль в музиці - це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (індивідуальність автора, напрямок і школа, історична епоха, національна специфіка тощо), перехід їх змістових полів у конкретні системи засобів музичної виразності.

Проблема визначення національного стилю актуальна для європейського музикознавства. Ще й досі розповсюджені трактовки цього поняття як арифметичної різниці між деким конкретним стилем та його позанаціональними ("загальноєвропейськими") компонентами чи, наприклад, як суми національних ознак фольклорного походження. В літературі радянських часів, у зв'язку з гіпертрофічним використанням принципу соціально-історичного детермінізму, та, як наслідок, запереченням будь-якої сталості національного менталітету, існування національного стилю нерідко або зовсім ігнорувалося, або поняття перетворювалося у велику музикознавчу метафору, що практично не підлягає коректному науковому визначенню (див.: Михайлов М. Стиль в музиці. - Л., 1981. - с.225-235). В музикознавстві Західної Європи та США термін "національний стиль" аживається дуже рідко; він відсутній в фундаментальних монографіях з історії європейських національних музичних та оперних шкіл (Д.Граут, Р.Ломг'єр, А.Ейнаштейн та ін.); це дивно, якщо зважити на велику зацікавленість саме згаданих авторів в дослідженнях з проблеми національного.

Серед існуючих визначень найкоректнішим є висновок Н.Горюхіної про національний стиль як взаємодію та синтез народно-національного та професійного у композиторській творчості, однак дослідниця утримується від розгорнутого формулювання. Тому доцільно, орієнтуючись на цю тезу, перенести основні компоненти загального визначення стилю в етнічну сферу та запропонувати нове визначення національного стилю.

По-перше, підкреслимо, що національний стиль - це корекція відношення індивідуального стилю до історичного. Цю закономірність яскраво демонструють терміни "українське бароко", "російський класицизм", "німецький ро-

мантизм" тощо, а також своєрідні синтети елементів різних історичних стилів у конкретних індивідуальних, що регулюються національними особливостями даної музичної культури (наприклад, класицистський шар у романтизмі Глінки; романтизм і реалізм у творчості Даргомижського, Сметани, Римського-Корсакова або Лисенка.

Стиль взагалі визначає стійкість ознак музичних явищ. У опері етнічній ця риса відбивається як система відбору та синтезу найстійкіших (фундаментальних, таких, що повторюються) ознак національної музичної культури - фольклорної та професійної, - та типових засобів асиміляції позанаціонального музичного матеріалу. Напрямок відбору та організації звукового матеріалу є визначальним для музичної практики як системи (І.Котляревський) та її національного складу (Г.Орлов); в музично-історичному процесі принципи відбору та організації музичного матеріалу регулюються механізмами спадкоємності, що передбачають деформацію, трансформацію, дифузію, синтез та асиміляцію художньою системою нових елементів (О.Зінькевич). Ці механізми діють одночасно на рівні стилю та в системі міжнаціональної взаємодії культур; тому такий ракурс вивчення національного стилю має добрі перспективи.

Особливе значення в дослідженні національного стилю має така складова загального визначення, як диференціація та інтеграція музичних явищ. Сутність національного стилю двоїста: в ньому сконцентровані глибинні шари національної культури, та одночасно він відкритий зовнішнім, позанаціональним впливам і "відповідає" в музичній практиці здкоректність та органічність їх засвоєння. Тому наведена опозиція на етно-стильовому рівні набуває такого вигляду: 1) стильове генерування - створення нових стильових ознак на ґрунті власного національного матеріалу, в умовах певного протиставлення власної музичної культури іншим; 2) стильова адаптація - пошук точок зіткнення "свого" та "чужинного" матеріалу, рух до стильового компромісу між ними. Адаптація та генерування є функціями національного стилю.

Перехід змістових полів в систему засобів виразності на рівні національного стилю виявляється як кристалізація явищ духовного життя етносу - менталітету, історичних та культурних традицій, релігійного світосприйняття - у комплексі засобів музичної виразності.

Таким чином, національний стиль у музиці - це корекція індивідуального та історичного стилів в умовах даної

національної культури, у процесах адаптації та генерування стильових ознак, що ґрунтується на системі відбору та синтезу стійких ознак фольклорної та професійної музики народу, а також асиміляції елементів позанаціональних музичних культур, і фіксує перехід явищ національного менталітету та національної культури у конкретну систему засобів музичної виразності.

Запропоноване визначення цілком стосується опери як синтетичного виду мистецтва. Синтез мистецтва підлягає дослідженню у стильовому аспекті. Більш того: опера передбачає значну свободу та широту стильоутворення - у зв'язку з притаманним їй тяжінням до побуту, історії, приватного життя тощо - в усій різноманітності часів, обставин, місць дії, характерів, соціальних статусів, що визначаються її літературно-драматичним шаром, сюжетом. Тому в операх розповсюджені національно-стильові "модуляції", і саме тому в різні епохи та в різних національних школах опера була "стильовою лабораторією".

Фактором розвитку національного стилю є динамічні компоненти - свідомство закріплення в музиці та в опері нових сфер змісту, вперше або знов здійснений перехід позастильових явищ (менталітет, традиції тощо) - у стиль, новаторське виявлення засобів виразності, що адекватні цим явищам. Вони демонструють еволюцію індивідуального композиторського стилю, стилю напрямку, історичного, національного стилю та створюють у творі стильове багатоголосся у межах єдиного стилю і, таким чином, мають бути розглянуті як особливий стильовий пласт. Це, по-перше, комплекс засобів музичної виразності з ясно окресленою семантикою, що є новими у даній національній культурі чи у конкретному національному стилі та генеровані актуальними для свого часу ідеями духовного життя нації; по-друге - нові фольклорні стильові шари, що вперше включаються у художнє ціле твору професійної музики у зв'язку з оновленням образної та жанрової систем; по-третє - нові стильові синтези, що виникають у розвитку жанрово-стильової системи національної музичної та оперної культури. Запропоновані в дисертації найменування різних динамічних компонентів до певної міри метафоричні (наприклад, "пасіонарний стиль", "вільна розміреність" тощо). В дисертації доведено припустимість таких метафор в науковому викладенні та наведені відповідні аргументи з досліджень І.Лавинина, Є.Назайкіського, В.Валькової.

В першому розділі також сформульована теза про стадіальність національного стильоутворення в оперному мистецтві (стадії ізоляції, експансії та синтезу, що виявляють типи контактів "своїх" та "чужинних" стильових компонентів та структурують процес асиміляції). Їх послідовність обов'язкова для першого етапу національного стильоутворення - становлення; в наступних хронологічних циклах порядок зміни стадій вільніший: вони функціонують як тенденції стильоутворення.

У другому розділі - "Національний стиль та логіка музично-історичного процесу в російській опері" - простежені загальні тенденції еволюції національного стилю в оперному театрі Росії. Тут розглядаються особливості асиміляції опери в умовах східного "краю землі" у географії цього виду мистецтва, яким Росія залишалася протягом майже століття, від створення перших національних оперних творів у 70-х роках XVIII ст. до переломного моменту, що завершив етап формування національного стилю, у 70-х роках XIX ст. Оперна проблема досліджується в контексті більш широкої, фатальної для національної культури та менталітету проблеми "Росія та Захід".

Перший цикл національного стильоутворення продовжувався до 30-40-х років XIX ст., тобто до опер Глінки включно. Його початкова стадія - ізоляція. Російський національний матеріал був вперше введений в чужерідну жанрово-стильову цілісність і мав дуже обмежені зв'язки з художнім контекстом. Це особливо помітно в народно-побутових (особливо - обрядових) сценах перших російських опер ("Мельник - колдун, обманщик и сват" М.Соколовського, "Санктпетербургский гостиний двор" В.Пашкевича та ін.; тут і далі назви опер XVIII - початку XIX ст. наведені мовою оригіналу). Вони були своєрідними анклавом іншого стильового мислення в класицистському "загальноєвропейському" оточенні (тотальна зміна сценографії, зупинка оперно-сюжетної дії, незвичайне для театральної сцени народно-пісенне інтонавання, навмисна архаїзація засобів виразності тощо). Парадокс в тому, що така ізоляція мала адаптивну функцію: вона давала змогу зблизити "своє" та "чужинне" на відстані, уникаючи поки що прямого зіткнення. Саме завдяки цьому західноєвропейський оперний класицизм мав перспективу перетворитися у класицизм російський. Генерування нових стильових ознак пов'язане на цій стадії з залученням до опери нових мелодичних типів, завдяки поширеному тоді

прийому цитування наспівів та поетичних текстів народних пісень, нових форм багатоголосся, засобів гармонізації та розвитку музичного матеріалу, формоутворення (варіативність та варіаційність).

Друга стадія - експансія. Новий національно-стильовий шар руйнує кордони стильових "анклавів" і захоплює цілі оперні твори, домінує в їхній художній побудові та стимулює жанровий експеримент. Першим та еталонним прикладом тут має бути народнопісенна опера Є.Фоміна "Ямщики на подставе" - своєрідне за драматургією та музичною мовою російське "коло пісень", зміна репрезентативних для національного менталітету образів-настроїв.

Третя стадія - синтез. Нові стійкі стильові ознаки вже мали умови для адаптації, і тому органічно сприймаються жанрово-стильовим цілим опери. Виникає ілюзія природності, легкості національного стильоутворення. У першому циклі розвитку національного стилю ця стадія має бути завершеною лише в епоху Глінки. Але первинні, поодинокі синтети зустрічаються значно раніше - на межі XVIII та XIX століть. Саме в ті часи вибухово зростає національна свідомість росіян. Цей громадський настрій викликав потребу опери "високого" жанру (героїчної, трагічної, історичної тощо) - замість майже виключно комедійних творів у перші два десятиліття становлення музичного театру. Набули активності пошуки шляхів поєднання народнопісенного та класицистського західноєвропейського стильових шарів. Нові для російської опери ідеї - історична архаїка, героїка, державність - формували незвичний контекст використання національно-фольклорного матеріалу у синтезі з типовими принципами стильової організації європейської опери, що були доречними у даному змістовому полі (масштабні хорові сцени, тривалий наскрізний розвиток однієї головної народно-пісенної інтонації, елементи техніки контрапункту, секвенційний розвиток та різноманітні засоби динамізації тощо). Все це особливо помітно у творах на історичну тему або у народно-побутових сюжетах з давнього російського минулого ("Старинные святки" Ф.Бліна, "Мужество киевлянина, или Вот каковы русские" А.Тітова, "Иван Сусанин" К.Кавоса, а також оперні сцени В.Пашкевича для "історичної вистави з музикою" "Начальное управление Олега").

Перший цикл національного стильоутворення в російській опері мав підсумком глобальний стильовий синтез найрізноманітніших західноєвропейських та російських

інтонаційних і жанрових моделей в операх М.Глінки ("Життя за царя" та "Руслан і Людмила"). Тут домінувала російська корекція романтизму та формувалися нові динамічні компоненти національного стилю. Могутнім стимулом цього процесу були нові позастильові фактори: становлення російської філософської думки (слов'янофіли, "західники") та виникнення літератури найвищого європейського рівня (Пушкін, Гоголь, Жуковський), новий інтелектуальний етап діалогу з культурою Західної Європи - все це викликало до життя нові ідеї, образи, навіть новий світогляд і нове сприйняття Росії та Європи. Завдяки цьому опери Глінки, і особливо "Руслан", стали блискучим полем жанрового та стильового есприму. (Ці тенденції докладно розглядаються у II главі дисертації).

Далі у 2-му розділі досліджений новий етап стильоутворення у російській опері, що розпочався після Глінки і продовжувався у творчості Даргомижського, Серова, Рубінштейна, Мусоргського, Римського-Корсакова, Бородіна, Чайковського та ін. Незважаючи на відомі декларації композиторів так званої Нової російської школи та Серова про самобутність, відмінність від Західної Європи шлях опери в Росії, адаптація в ці часи тільки посилилася та, більше того, вперше в історії жанру досягла рівня "стильової прийнятності" для західноєвропейського сприймання. Також вперше склалися умови для включення кращих російських опер у загальноєвропейський художній кругозір. Така адаптація була свідомим зрілості професійної оперної школи, і одночасно - чудовим ґрунтом для стильового генерування: саме в цей період росіяни дали Європі декілька унікальних оперно-стильових ідей: від національної конценції музичної драми Мусоргського до створення принципово нових жанрово-стильових типів опери на основі широкого спектру фольклорно-жанрових прототипів (Римський-Корсаков) та лірико-психологічної опери, що була міцно пов'язана з російською ментальністю (Чайковський).

Послідовність стадій національного стильоутворення була "відмінена" музично-історичним процесом (ускладнення та збільшення кількості жанрово-стильових систем, прискорення їхнього розвитку та, як результат, - синхронний збіг різних стадій). Наприклад, експансія нового зрілого-речитативного стилю здійснена в експериментальній опері "Кам'яний гість" Даргомижського, народно-мовної стихії - в "Одруженні" Мусоргського, тенденція ізоляції помітна у ранніх редакціях "Псковітянки", до синтезу тяжіють "Русал-

ка" Даргомижського, "Борис Годунов" та "Хованщина" Мусоргського, опери Чайковського та Римського-Корсакова, зрілі оперні задуми Рубінштейна. Важливою кульмінаційною точкою тут були 70-ті роки - час поширення "націоналізму" як стильового явища в російському, східно- та західноєвропейському музичному театрі. Саме тоді у "Борисі Годунові" Мусоргського та у "Псковітяниці" Римського-Корсакова одночасно збіглися тенденції ізоляції, експансії та синтезу. Це був живий процес стильоутворення, генерування багатьох динамічних компонентів національного стилю, що відкривали шляхи у майбутнє російської та світової опери, у ХХ століття.

В кінці глави розглянуті найважливіші напрями переходу позастильових явищ російської громадської думки та російського мистецтва у явища національного стилю, в його стійкі ознаки в останній третині ХІХ ст. Це насамперед етична домінація у ставленні до історії, зміна пріоритетів від 60-х до 70-х років, ідеї народознавства, апокаліптичне та містичне бачення долі Росії, діалог із Заходом та наслідки цих ідей: національна корекція відношення індивідуальних та історичних стилів у російському реалізмі Мусоргського, у самобутньому синтезі романтизму і реалізму в операх Римського-Корсакова ("пестичний реалізм") та у пізньому російському романтизмі Чайковського.

Друга глава - "Стильовий синтез в оперній творчості М.Глінки". У першому розділі - "Проблема національного стилю в російській культурі 30-40-х років ХІХ ст. та художній синтез у творчості Глінки" - особливий наголос зроблено на стильовому новаторстві у другій його опері - "Руслан і Людмила" та на рутинному стані вивчення глобального та багаторівневого стильового синтезу в цьому творі у музикознавстві. "Стильовий світ" "Руслана" - це, за метафоричним висловом Б.Асаф'єва, "дуже складна інтонаційно-географічна карта". На ній - різноманітні за генезою стильові "регіони": билина та бельканто, імпровізаційно-орнаментальна східна монодія та російська обрядова пісня, західноєвропейська імітаційна поліфонія та російський романс. Незвично тут не тільки те, що таких регіонів дуже багато, але й те, що вони існують у полі взаємного тяжіння та мають спільний знаменник - зрілий оперний стиль Глінки.

У першому розділі розглянуті музичні засоби такої взаємодії на стильовому рівні, риси музичного мислення Глінки, що стимулювали тенденцію синтезу - плюралізм

світосприйняття та слухового засвоєння різних національних музичних культур, а також жанровий синтез у "Руслані" (комплексний жанр) - своєрідна "жанрова революція", яка безперечно мала наслідки у стильовій організації. Доведено (шляхом порівняння з дослідженням західноєвропейської романтичної опери М.Черкашиної), що стильова багатоплановість цього твору була своєрідною російською версією нових принципів стильоутворення у загальноєвропейському процесі.

Крім того, досліджені реальні та можливі, гіпотетичні зв'язки Глінки з філософсько-мистецькими колами слов'янофілів і "західників" (Хомяков, І.Кіреєвський, Шевирьов, Чаадаєв, Неверов, Станквич та ін.) та проаналізовані напрями засвоєння композитором новітніх філософських та естетичних концепцій його сучасності. Нагадаємо, що це питання й досьогодні є "білою плямою" у наукових студіях з історії російської музики та опери.

Далі розглянуто декілька нових для свого часу ідей, що з'явилися у колах слов'янофілів та "західників" і були важливими у стильоутворенні: слов'янофільська концепція синкретизму, цілісності, універсалізму філософії та культури (Кіреєвський, Хомяков, Одоєвський) - подолання дезинтеграції різних інтонаційних шарів та свідомий характер стильового синтезу в "Руслані"; ідея "соборності у багатоступовості" ("соборность е многоединство" - вислів релігійного філософа С.Булгакова) та значення "госетнічного фактора" у російському менталітеті (Пушкін, Чаадаєв, Хомяков) - нова художня картина світу у другій опері Глінки, багатство та різноманітність інтонаційних "модуляцій" у різні за генезою національні сфери; типові для слов'янофілів та "західників" пошуки "третього" (російського) історичного та культурного шляху, ідея "третьої" (національної) школи в опері (І.Кіреєвський, П.Чаадаєв, К.Аксаков, М.Мельгунов, М.Польовий та ін.) - асиміляція західноєвропейських стильових норм - наприклад, романтичного бельканто, та адаптація архаїчного національного матеріалу в опері у процесі стильового синтезу.

У наступних розділах II глави досліджуються динамічні компоненти національного стилю в оперній творчості Глінки.

Розділ другий - "1-й та 2-й динамічні компоненти національного стилю в опері "Руслан і Людмила": стильовий синтез та романтичний плюралізм у російській культурі на межі 30-40 років - нове ставлення до художнього простору та

часу - "вільна розмірність" та "стильова драматургія". Тут визначено генезу названих динамічних компонентів в естетиці та принципах стильоутворення романтизму, з необхідними посиланнями на фундаментальні дослідження Б.Яворського, М.Друскіна, О.Анікста, М.Черкашиної з історії та теорії цього історичного стилю (вільне ставлення романтиків до стилю, відчуття свободи у мандруванні, зміщення історичних тем в оперному театрі у загальногуманістичну, містичну, "метафізичну" сфери, домінування відцентрових тенденцій у стильоутворенні та, як наслідок, докорінна зміна трактування художнього часу та простору). Досліджені факти російського духовного життя та гласне художні факти, що наближали Глінку до саме такого, романтичного, самовідчуття та розуміння художніх завдань: відцентрова тенденція у побудові та стильовій організації сучасного з його другою оперою філософського роману В.Одоевського "Російські ночі", мотив мандрування у творчості та біографії Пушкіна, своєрідний панегірик "географічному фактору" як інтегративному для російської історії, філософії, культури в "Апології божевільного" П.Чадаєва, небачене раніше розширення європейського оперного та "романічного" стильового кругозору російських слухачів та читачів у 30-ті роки і, нарешті, постійний під час створення "Руслана" "лейтмотив" утечі з Петербурга та бажання подорожі в Україну чи за кордон імперії у самого Глінки. Всі ці фактори вперше в історії російської опери визначили домінуюче значення власне стильових явищ у структуруванні художнього часу та простору. "Вільна розмірність" здебільшого пов'язана з фактором простору, "стильова драматургія" - з фактором часу.

Свобода стильового відбору впливала на художній простір "Руслана": він набував пластики та інтонаційної глибини. Його "стильова координата" тут виявилася двоїсто. По-перше, це композиційно-драматургічний принцип постійної зміни просторових параметрів дії, метаморфози "казково-географічного" простору. Зникнення та поява персонажів, їхні переміщення у різні "локуси" не мотивовані звичною музично-драматургічною логікою. Багатопланова драматургія будується на постійній зміні просторових ракурсів і, як наслідок, на зміні стану образу. Це помітно при співставленні різних актів опери, а також у внутрішній побудові кожного акту. Наприклад, I дія насичена переміщеннями у тісному просторі (гридниця Саетозара). Од-

нак багаторазово оновлюється точка огляду, змінюється якість образу інтуонування (інтонаційне середовище биліни, міфологічні уявлення - Баян; народно-обрядова стихія побуту - хор "Не тужи, дитя родимое"; культурне середовище, сучасне композитору - романсове інтуонування; інтонаційний світ екзотичного Сходу - відповідь Людмили Ратміру; формульне, архаїзоване, язичницьке світосприйняття - "Лель таинственный"; образно-стильове середовище "високого" європейського класичного мистецтва - канон "Какое чудное мгновенье"; тут і далі оперні тексти наведені мовою оригіналу).

По-друге, стильовий фактор втручався в організацію художнього простору в сфері якості інтуонування. Про насиченість опери російськими інтонаційними оборотами з рухом на широкі інтервали (октава, секста) - своєрідне музичне відчуття "вільного степового дихання" - вже писав Б.Асаф'єв (Асаф'єв Б. Глінка. - М., 1950. - С.180). Ми виявили особливо високу концентрацію таких зворотів у піснях Баяна, у каватині та арії Людмили, у каватині Горіслави, в арії Руслана. Цей фактор звуковисотності діє сумісно з особливостями метроритму: із свободою ритмічної організації, відмовою в багатьох номерах від регулярної метричної пульсації. Російська фольклорна генеза нового ставлення до метроритму особливо помітна в арії Людмили з IV акту. Взаємодія звуковисотного та метроритмічного, агогічного виявлень "вільної розміреності" добре помітна в дуже характерному для другої опери Глінки прийомі "зависання", зупинки на мелодійній вершині, який створює сильний ефект - чудову ілюзію просторової перспективи у звуковому образі (початкова фраза каватини Горіслави з інтонацією октавного "зльоту" мелодії та фіксуванням його ферматою на вершині октави; друга пісня Баяна).

Композиційно-драматургічний та інтонаційний принципи організації простору складають єдине ціле та формують стильове явище, що було новим у європейській опері. Це було масштабним, багаторівневим переходом властивостей російських менталітету та культури (тобто позастильових явищ), що базуються на специфічному відчутті простору, в національній стилі. Всі наведені аргументи доводять до речливості вживання для назви 1-го динамічного компоненту стилю у "Руслані і Людмилі" терміна Б.Яворського "вільна розміреність", який в його концепції пов'язаний з "відсутністю розмірності, моторної періодичності" та співвідноситься з

романтизмом у російській музиці та опері (Яворський Б. Избранные труды. - Т.2, ч.1. - С.139-141).

Інший унікальний для опери першої половини XIX ст. динамічний компонент - "стильова драматургія" - має причиною своєї появи нове ставлення до художнього часу. Головний драматургічний стрижень "Руслана" - не сюжет та дія в традиційному розумінні, а стильовий розвиток (переключення, "діалоги", зближення, протиставлення, синтези тощо). Не тільки стильові шари набувають семантичності, але й характер їхньої взаємодії. В стильовій драматургії це призводить до таких наслідків:

1. Зростання внутрішнього напруження активізує стильовий синтез. Це ті номери, де панує стан, настроїв (не фабула!), своєрідні зупинки дії (арія Руслана, пісні Баяна, каватина Горіслави та ін.).

2. Зростання фабульного, зовнішнього, дійового напруження, або домінування колористичних, зображальних завдань пов'язується з репрезентацією західноєвропейського культурно-стильового шару (дуєт Фінна та Руслана, характеристики Фарлафа тощо) або специфічного комплексу засобів музичної виразності, пов'язаного з фантастичною сферою (партія Наїни).

3. Збіг фабульного та внутрішнього напруження викликає різке роз'єднання шарів, своєрідний "мінус-приєм" (термін Ю.Лотмана) - умисну відмову від синтезу (наприклад, руйнування синтезу, що вже був досягнутий, у кінці I акту: в декількох кульмінаційних епізодах "навкруги" сцени викрадення Людмили у кожному фрагменті дії панує своя, "чиста" стильова лінія).

Далі для розгляду впливу "стильової драматургії" на художнє ціле використаний термін Г.Орлова "щільність подій, що уявляється" ("кажушаяся плотность событий"; див.: Орлов Г. Дерево музыки. - Вашингтон - СПб. - 1992. - С.385-389). Він допомагає зрозуміти співвідношення художнього та реального (фізичного) часу в музичному творі. В цьому аспекті у другому розділі досліджені: Початковий план "Руслана" з типовою для цього документу підкресленою та паралельною увагою композитора до темпу, афекту та стилю; напруження у відчутті слухачами та виконавцями художнього часу цієї опери, що формується протиріччям між повільністю розгортання фабули, а також повільними темпами багатьох ключових номерів - та швидкістю зміни стильових ракурсів у "стильовій драматургії", з природними

наслідками для режисерської та диригентської інтерпретації; ефект "часу, що зупинений", виходи за межі фабули та концентрація уваги на стильовій події, пульсація темпоритму дії, що укупі створюють притаманний партитурі Глінки "літургійний" стан образу.

"Стильова драматургія" та "вільна розміреність" виконували функцію генерування у стильоутворенні. Вони формували унікальні для епохи способи структурування художнього часу та простору: пластику, багатство вимірів, нові драматургічні принципи та типи інтонування у сферах мелодики, метро- та темпоритму тощо.

У третьому розділі - "3-й динамічний компонент національного стилю: російська давнина як еквівалент національної самобутності в культурі на межі 30-40-х років - "російський архаїчний стиль" - розглядається вплив на стильову організацію другої опери Глінки "вибухового" поширення уявлень про культурну та етичну цінність національної архаїки та відповідних наукових досліджень, художніх спроб, естетичних поглядів у філософії та історіографії слов'янофілів, фольклористиці, музично-церковному побуті та художній творчості цього періоду. В архаїчному тоді бачили самобутне, і тому були швидко актуалізовані забуті шари міфологічної, історичної та культурної давнини.

У порівнянні з операми, що були створені на межі XVIII - XIX століть, у "Руслані" суттєво розширилося стильове поле архаїзації, збільшилася роль азторського, індивідуально-стильового чинника в її втіленні - у зв'язку з вільним оперуванням відразу декількома стильовими моделями та вдалою спробою синтезу. Поширився семантичний діапазон дії цього динамічного компоненту: це численні звернення до язичницьких пантеону та моделі світу, до атрибутів давньоруської державності, до обрядово-ритуального шару життя та взагалі епізоди з пануванням філософії космосу та головних цінностей життя індивіда у відношенні до космосу та соціуму.

Жанрово-сюжетними моделями архаїзації у "Руслані" були міф та літургія. Стильова інтерпретація цих явищ повинна була викликати штучну дистанцію ("лінозію дистанції") від матеріалу. Перехід позастильових чинників у стиль характеризувався відтворенням канонічності, принципів інтонування, що склалися у віках. До вільної стильової переробки залучалися різні шари, що були репрезентативними ментальними та естетичними "знаками" давнини. Вони

аналізуються в подальшому викладі. Це, по-перше, російська фольклорна архаїка - стилізація особливостей биліни та найдавнішого обрядового фольклору. Серед останніх докладно розглянута генеза так званого "гексахорду Глінки" ("глинкинський гексахорд") в обрядовому фольклорі, і на цьому ґрунті зроблені нові висновки про його семантику та причину відомої розповсюдженості у партитурі опери. А також вперше, з використанням порівняльного матеріалу з книги І.Земцовського "Мелодика календарних пісень" (Л., 1975), висвітлена роль формульних унісонних "зачинів", кадансів та "малих" приспівів-вигуків, що різко виділені на тлі загального стильового середовища (І пісня Баяна, хори "Светлому книзю здравье и слава", "Не тужи, дитя родимое" та "Лель таинственный"). Тут особливо підкреслено значення інтонації квартового поклику ("квартовая "раскачка"-зов"), яка походить із стародавніх магічних ангемітонних формул трихорду в кварті. Вони розповсюджені у весняних та жнивних піснях - переважно західноросійських, смоленських та брянських, що пояснює активність їх вживання у зв'язку з фольклорно-слуховим досвідом Глінки.

По-друге, розглядаються стильові моделі, що запозичені з російської професійної хорової музики, зокрема, з церковного співу (в хорах І дії та фіналу). Спростовані намагання ігнорувати у літературі радянських часів комплекс біографічних та творчих фактів епохи створення "Руслана", які були пов'язані з діяльністю Глінки у Придворній співочій капелі та збіглися з переломним моментом розвитку православної церковної співу - з початком так званого німецько-петербургського періоду його історії у 1837 році (за періодизацією І.Гарднера). Доведено, що певні протиріччя у поглядах Глінки на справжню стародавність засобів обробки наспівів не впливляли в ті часи на їх сприйняття, як на рух до архаїки та національної самобутності.

Також аналізується дія "російського архаїчного стилю" в найрізноманітніших інтонаційних контекстах та зроблено висновок про адаптивну функцію та функцію генерування цього динамічного компоненту в національному стильоутворенні.

Розділ четвертий - "4-й динамічний компонент національного стилю: сволкція романтичної колористики та віртуозності - нове розуміння стилю бельканто та зростання вокальної майстерності у російському музичному театрі - "російський віртуозний оперний стиль". Вихідною посилкою

тут є теза М.Друскіна та деяких інших сучасних музикознавців про колористику, віртуозність та "афектований артистизм" як важливі ознаки романтичної музики та опери. Простежена адаптація стилю романтичного бельканто (найвищими досягненнями якого були опери Белліні, Доницетті та Россіні) на російському ґрунті та його розвиток у вокальному мистецтві Росії за десятиріччя, що передувало "Руслану".

Автор вважає положення про тотальне проникнення стилю бельканто в його російській інтерпретації у партитуру другої опери Глінки аксіоматичним та зрозумілим навіть на підставі позааналітичного слухового сприйняття. Однак терміни "бельканто" та "віртуозність" вживаються стосовно неї надто рідко. У критиці XIX ст. це має бути пояснено боротьбою з італійською віртуозністю на оперній сцені та певним полемічним запалом у захисті самотнього національного мистецтва. У радянський період ці реальні властивості художнього тексту ототожнювали з принципами "чистого" мистецтва (а "Руслан" дійсно до них причетний), що на протязі десятиліть спростовувалися офіційною естетикою: те, що дозволялося писати про італійців Белліні чи Доницетті, вважалося неприпустимим стосовно канонізованого російського класика. Хоч без урахування фактора бельканто оцінка стильових новацій "Руслана" є збідненою, тьмяною та неповною.

Далі на підставі аналітичних даних та огляду історичних фактів зроблено висновок: стиль бельканто та специфічно російський тип інтонування були окремо вже відомі російській оперній публіці. Проблеми сприйняття (а воли безперечно були у початковій сценічній історії "Руслана") виникали тоді, коли розпочинався синтез цих стильових явищ. Семантичні ситуації вживання "російського віртуозного стилю" - "портретні" характеристики та моменти концентрації ліричного чуття у сфері традиційних афектів європейської романтичної опери. Його провідними ознаками в "Руслані" були такі:

1. Значна концентрація найважливіших стильових ознак бельканто. Застосування віртуозної орнаментики (кологатури; фіоритури, мелізми) в усіх провідних жіночих партіях, особливо у каденціях, та кантілени бельканто, з притаманними їй пластичністю та складності мелодичного обриса, великим діапазоном мелодії та специфічними теситурними переходами. З історії створення опери зрозуміло, що Глінка сприймав

бельканто не тільки як природну належність оперного спектаклю, але й свідомо підсилював його роль у процесі роботи з художнім текстом. Про це свідчить порівняльний аналіз Початкового плану та кінцевого варіанту партитури, що здійснений в дисертації (каватина Людмили, арія Ратміра).

2. Використання бельканто у нових стильових контекстах, на тлі російської романсової чи народнописенної традиції, вокалізованих фольклорних інструментальних імпровізацій або стилізацій східної монодії. Глінка знайшов еквівалентні бельканто риси у цих стильових моделях контексту. Конкретні приклади аналізуються у дисертації.

Розглянутий динамічний компонент виконував передусім адаптивну функцію, тому що сприяв органічному заселенню європейської романтичної тенденції у російській опері. Він надав європейської вишуканості, витонченості тим інтонаційно-стильовим моделям, які раніше не мали цих властивостей, насамперед - російській селянській та міській пісні, та остаточно закріпив "позапобутовий" потенціал їх використання (вирішення майже піввікової проблеми жанру!), зробив їх належністю "високого" оперного стилю.

У п'ятому розділі - "5-й динамічний компонент національного стилю: подолання класицистської опозиції "високого - низького" у жанро- та стильоутворенні західноєвропейської романтичної опери та у музичному театрі Росії - "поетизований романсовий стиль" - аналізуються нові семантичні контексти та стильові засади використання романсової стильової моделі в "Руслані", які виконували функції адаптації та генерування.

Підсумовуючи аналітичні висновки другої глави, маємо змогу констатувати: стильовий синтез у "Руслані" належав у своїх найважливіших рисах до романтичної концепції. Всього час та на всіх рівнях помітна його корекція проблематикою національного стилю. Внаслідок цього склався неповторний індивідуальний оперний стиль Глінки; його слід без коливань називати російським романтизмом. Він, завдяки сильній та новій національно-стильовій концепції, становив самостійний стильовий напрямок в оперному мистецтві Європи.

Глава III - "Шляхи розвитку національного стилю в російській опері 70-х років XIX ст. М. Мусоргський та М. Римський-Корсаков: паралелі та альтернативи". У першому розділі - "Нові рухи у російській духовній культурі 70-х років та процесі стильоутворення" - подана нова концепція впливу філософських, теологічних, культурних та мистецьких рухів

цього періоду на національний стиль, перш за все - на оперну творчість Мусоргського та Римського-Корсакова. Наголошено на тому, що ідеї 60-х років відділяє від духовного здобутку 70-х, коли були створені "Борис Годунов" та "Хованщина" Мусоргського, "Псковітянка" Римського-Корсакова, не завжди чітка, але важлива межа. Розглянуті філософські та естетичні уявлення діячів 70-х років і виявлені можливі кола спілкування Мусоргського та Римського-Корсакова з носіями нових поглядів та їхніми ідеями (Ф.Достоевський, В.Солов'йов, Т.Філіппов, І.Репін, В.Верещагін, В.Суриков, Ап.Григор'єв, В.Нікольський, П.Чайковський, А.Рубінштейн та ін.). Обговорені суперечливі погляди найближчих "нащадків" цих діячів (М.Бердієва, В.Розанова, С.Франка, Г.Федотова, Г.Флоровського, Б.Асаф'єва та ін.) та сучасних мистецтвознавців (М.Рахманової, Е.Фрід, О.Гезенпуда та ін.) на духовну сутність цього десятиліття. Спростовані деякі спрощені, занадто ідеологізовані уявлення музикознавців про 60-70-ті роки як епоху "революційної демократії" та про їх культурологічні наслідки - деформовані соціологічні оцінки художніх концепцій та стилю опер Мусоргського та Римського-Корсакова. Виявлені основні напрями просування російської філософської думки від 60-х до 70-х років: від нігілізму та атеїзму - до "релігійно-філософського ренесансу" (Г.Флоровський) та духовності, від ідеї оцінки - до ідеї цінності, від прагматичного ставлення до історії - до намагання зрозуміти історичний процес в стичному ракурсі та відновити "зв'язок часів". Здійснено проєкцію цих загальних культурних тенденцій на процеси стильоутворення в операх Мусоргського та Римського-Корсакова, зроблено висновок, що без урахування цих змін у настроях та поглядах російської інтелігенції у 70-ті роки нові стильові рухи в операх Мусоргського та Римського-Корсакова виглядають збідненими, будуть обмежені переінтонуванням народної пісні чи "реалістичних" (у спрощеному розумінні) мовних інтонацій, або специфікою композиторської техніки, або сюжетними та драматургічними закономірностями тощо, тобто - вилученими за межі стилю.

В кінці розділу доводиться доцільність оцінювання в аналітичній роботі на авторську партитуру "Бориса Годунова", що упорядкована Д.Ллойд-Джонсом, і необхідність порівняння I та рукопису II редакції "Псковітянки".

Розділ 2-й - "Перший динамічний компонент національного стилю у "Борисі Годунові" Мусоргського:

етична домінанта в оцінці російської історії та містика у празослал'ї - "стиль Фадорського світла". Етична інтерпретація історичних подій була притаманною багатьом російським філософським, історичним та художнім концепціям (Л.Толстой, Ф.Достоевський, В.Ключевський, В.Солов'йов, М.Бердяєв та ін.). У відношенні до мистецтва цей принцип отримав теоретичне обґрунтування та фіксацію у терміні "етична домінанта" в дослідженнях Д.Сараф'янова та Д.Лихачова. Дія цього глобального принципу розглядається у дисертації відносно творчості "співавторів" опери Мусоргського - Карамзіна та Пушкіна, сучасників Мусоргського - Л.Толстого, Ф.Достоевського, І.Рєпіна, В.Солов'йова, В.Ключевського та ін. Наголошується на тому, що духовна атмосфера 70-х років сприяла пануванню саме цієї тенденції. Проблема моральної оцінки історії в "Борисі Годунові" розглядається у такому ланцюгу зв'язків: "узагальнений образ літописця" - Карамзін - Пушкін - філософські, історичні та художні шукання 70-х років.

Погляд Мусоргського на історію звільнявся від грубо-соціального, побутового, прагматичного забарвлення та набував перспектив у "вічність", тобто узагальнених філософських координат. Він наближався до християнської філософії історії, яка, за думкою М.Бердяєва, "зближує та отожднює метафізичне та історичне" (Бердяєв Н. Смысл истории. - М., 1990. - С.22). Для оперного мистецтва все це мало бути стимулом до виходу за межі звичних жанрових стилевих стереотипів (традиційних засобів створення історичного колориту, звичних побутових фольклорно-пісенних та аріозно-речитативних характеристик тощо) та конкретно-побутового середовища у сферу "філософського роз'яснення" подій. Нагадаємо, що напередодні роботи над "Борисом", у серпні 1868 р., Мусоргський у листі до В.Нікольського декларував "полное отречение... от бывших (да, впрочем, и теперь существующих) оперных традиций" (Мусоргский М. Письма. - М., 1984. - С.91).

Як наслідок, був сформований стійкий комплекс засобів музичної виразності, що репрезентував новий динамічний компонент національного стилю. Його семантика пов'язана з "моральним світлом", із зверненням до ідеалу, з музично-сценічними ситуаціями етичного усвідомлення історії, раптового виходу з фабульно-побутового, соціального середовища; погляд згори - спроба осягнути російський простір, пробудження совісті та молитва грішника, думки про

дитинство та вічність, містичне відкриття правди та Бога, загадки про світло та чудо. Головна властивість звукового образу - унікальна в опері часів Мусоргського дія динаміки у зовнішній статичності, незвичайне напруження - теситурне, фактурне ("порожнеча", що виникає раптово) та динамічне, драматургічне (короткочасні "тихі" кульмінації), а також невідоме ще у російській опері, "вагнерівське" експресивне звукове середовище, що несе світло. Цей динамічний компонент пов'язаний з такими прийомами втілення: тремоло струнних; партія альтів, що виділена, у сполученні з розміреним (хоральним чи, частіше, підголосковим) рухом дерев'яних духових у високому регістрі; висока теситура, розвіжена фактура; динамічні градації у межах від піаніссімо; панування "світлої" народно-пісенної діатоніки або ускладненої в сфері ладу гармонії, що пов'язана з мовним інтонуванням; помірний чи повільний темп, особлива афектація, тембрально-регістрове виділення вокальної партії; тематизація фактури та її фігураційних елементів (за загальним принципом організації фактури у творчості Мусоргського, який досліджували С.Скрєбков та Є.Трембевельський); схожість з децентралізованим розсередженням (за класифікацією В.Валькової) типами тематизму.

В дисертації підкреслено, що цей динамічний компонент досі не був помічений музикознавцями; П.Ламмом, Б.Асаф'євим та Е.Фрід були розглянуті лише поодинокі та дуже нечисленні випадки деяких окремих прийомів на рівні композиторської техніки або фабульної детермінації, без посилання на стильову проблематику. У процесі аналітичних спостережень (кілька десятків аналітичних прикладів з фонологів Бориса та Пімена, з партій Юродивого та Щелкалова, з хорових та ансамблевих сцен, з лейтмотиву Димитрія) нами доведено, що новий динамічний компонент є глобальним стильовим, драматургічним та образним чинником у партитурі. Він резонує з такими загальними визначеннями музичних образів, як "емоція, що вібує" (Б.Яєвський), "експресивна метафора" (І.Лапшин), "патетичний акцент" - стрибок з одного художнього виміру в інший (оперний режисер Л.Ротблум). Це, в свою чергу, викликає необхідність нового погляду на концепцію "Бориса Годунова", що з'ясується завдяки згаданій аналітичній студії.

У дисертації розглянуто ряд спільних рис даного динамічного компонента з деякими стильовими прийомами в операх "Лоенгрін" та "Парсифаль" Вагнера. Ця спільність

визнана не випадковою та обґрунтована схожістю християнсько-містичної інтерпретації історії у творчості російського та німецького композиторів, а також деякими достовірними, але недостатньо відомими фактами спілкування з творчістю Вагнера у біографії Мусоргського.

Енергія світла, що поєднується у новому динамічному компоненті з ідеєю Бога, викликає слушні асоціації з "містиком у православ'ї" та, зокрема, з важливою ідеєю цього кола - з явищем Фаворського світла, що складає основу відомого євангельського сюжету. Розглянуто історію трактування цього євангельського мотиву від часів раннього християнства до містичної православної теології ХХ ст. та визначено її "лейтмотив" - інтерпретація Світла як посередника між Богом та людиною. Зроблено висновок про особливе значення явища Фаворського світла у православній традиції та, як наслідок, у російській ментальності та мистецтві.

У дисертації доведено, що зв'язок динамічного компоненту національного стилю з містиком у православ'ї, зокрема, з ідеєю Фаворського світла, був щідком свідомим. Про це свідчить комплекс даних щодо світосприйняття Мусоргського та культурного середовища, що його оточувало під час створення "Бориса Годунова":

1. Мусоргський отримав добре (за розумінням ХІХ століття) виховання у родині та хорошу освіту. Як людина віруюча та обізнана у церковних таїнствах, у змісті та структурі православної літургії тощо, він не міг не знати євангельського сюжету про Фаворське світло - "хрестоматійного" факту православної доктрини. У цьому випадку найкращими доказами є самі художні тексти Мусоргського: містичним є Борис у сцені галюцинацій, у сцені смерті, або Юродивий у його пророцтві, або Пімен у відкритті Бога, правди та чуда (монологи I та IV дії). І завжди над ними - у "духовному небі" опери - образ Фаворського чуда, що несе світло.

2. Мусоргський взагалі не був чужим містицизму в роки формування особистості та в часи творчої зрілості. В дисертації докладно проаналізовані листи Мусоргського 1859-1860 років та періоду створення "Бориса Годунова" - саме в них знаходимо багато згадок про містику у зв'язку з християнською доктриною; розглянуті шляхи отримання інформації з історії містичних вчень у православ'ї - для Мусоргського це насамперед література про церковний розкол; окреслені

гіпотетичні можливості контактів з діячами Петербурзької духовної академії, які досліджували містичні вчення (з І.Троїцьким, А.Катанським та ін., при посередництві В.Нікольського).

3. Деякі явища релігійного життя, що були пов'язані з містиком у православ'ї та з Фаворським світлом, потрапили у центр уваги російського суспільства у часи створення "Бориса Годунова" та, безперечно, були помічені Мусоргським. Це, насамперед, єпископ Тихон Задонський. Він був прототипом одразу двох найважливіших персонажів у романах Достоевського - архієрея Тихона ("Біси") та старця Зосими ("Брати Карамазови"). Нагадаємо, що роман "Біси" був написаний майже синхронно з "Борисом Годуновим" (1870-1872). З релігійно-філософських та історичних джерел добре відомо про значення ідеї Фаворського світла у його духовній діяльності та літературній спадщині. У 70-ті роки його постать була дуже популярною у Росії, його твори були багаторазово надруковані. У романах Достоевського ця історична та легендарна постать є протиставленою нігілізму; вона вводить у проблематику віри та каяття як спасіння та катарсису.

У дисертації розглянуті чинники сюжету та концепції "Бориса Годунова", що резонують з такою спрямованістю образної структури згаданих романів Достоевського. Насамперед - проблематика гріха, спокутування та містичного прозріння, відкриття правди. Саме тому новий динамічний компонент стилю в "Борисі Годунові" одночасно закріплений за персонажами християнських праведників та грішників, що каються.

Таким чином, метафорична назва 1-го динамічного компоненту - "стиль Фаворського світла" - цілком доречна. У національному стилі він виконував функцію генерування. Дійсно європейською новацією був унікальний комплекс засобів музичної виразності, в якому були зафіксовані самобутні риси національного менталітету та культури.

Третій розділ - "2-й динамічний компонент національного стилю: апокаліптичне бачення світу та пасіонарний резонанс епох - "пасіонарний стиль". Апокаліптичні настрої завжди супроводжували історію російської думки: вони були у розколі та у славнозвісних російських старцях XVII-XIX століть; у Гоголя, Достоевського, В.Солов'йова; не обійшли вони і "срібного віку" - Мережковського, Врубеля, Скрубіна, Рамського-Корсакова, Дядова, Рахманінова. У дисертації, на

грунті дослідження релігійно-філософських та культурологічних джерел (В.Солов'йов, С.Булгаков, М.Бердяєв, Г.Флоровський та ін.), розглядається генеза цих настроїв як самотубного явища російської культури та їх "вибухове" розповсюдження у 70-ті роки XIX ст. Зроблено висновок про причетність до них Мусоргського (наприклад, два фінали у різних редакціях "Бориса" - смерть Бориса чи Кромі: кожний з них має апокаліптичну спрямованість; есхатологічний пафос "відкритого" фіналу "Хованщини" - стрілецька страта чи апокаліптичне вогнище розкольніцького самогубства).

Апокаліптичне бачення світу як явище культури координує з історією етногенезу росіян, зокрема з етапом "пасіонарного зламу" (термін Л.Гумільова). Саме за нього, за визначенням Л.Гумільова та А.Панченка, російський етнос знаходився впродовж майже всього XIX ст. У 70-ті роки особливо відчутна кризовість світосприйняття, апокаліптичність чекання, і ця їх риса нагадує про "спалахи" пасіонарної активності, що притаманні згаданій фазі етногенезу.

У дисертації, в контексті теорії пасіонарності Л.Гумільова, на підставі вивчення біографічних фактів за епістолярними джерелами, досліджена пасіонарність особистості Мусоргського та виявлене характерне для нього бачення своїх персонажів як пасіонарних культурних типів. Як важливий для його оперного стилю визначений резонанс спалахів пасіонарної енергії у фазі "пасіонарного зламу" (час створення "Бориса" та "Хованщини") та "пасіонарного перегрівання" (термін Л.Гумільова) в "епохи неспокою" на початку та у кінці XVII ст. Таким чином, нового пояснення отримує постійне звертання в операх Мусоргського саме до цього періоду російської історії, а також відоме тяжіння композитора до музично-сценічних засобів "високої напруги", що пов'язані з втіленням граничних психо-соціальних станів: смерті, каяття, божества, пророцтва, чуда, руйнівного бунту, жакливого злочину, релігійного екстазу чи масового самогубства.

На цьому ґрунті виник новий динамічний компонент національного стилю, був генерований нетрадиційний комплекс засобів виразності. Насамперед він пов'язаний з відбором та концентрацією нових для російської опери жанрово-стильових прототипів. Це шари національної культури, які впродовж століть накопичували пасіонарну енергію та апокаліптичні настрої: російська богослужбова монологія, плачі, деякі народнопісенні жанри, а також вперше транс-

плантований в оперу шар російської народної мови - напружена та одухотворена музична декламація.

Далі у розділі досліджуються конкретні стильові прояви цього динамічного компоненту. Він генерував особливий тип інтонування, зміст якого розкритий в терміні Б.Яворського "истовость" (див.: Яворский Б. Избр. труды. - М., 1987. - Т.2, ч.1), що втілений, по-перше, у фрагментах спалахів масової енергії (хори "На кого ты нас покидаешь", "Слава", "Кормилец батюшка, подай Христа ради", "Расходилась, разгулялась" та ін.), по-друге - в ознаках богослужбової монодії у прямому запозиченні цього стильового шару, в обробці, що відповідала уявленням часів Мусоргського (наприклад, хори ченців Чудова монастиря), та у опосередкованому вигляді - разом з позалітургійними фольклорними жанрами (хор калік), а також з синтезі з мовним та пісенним інтонуванням (партії Щелкалова, Бориса, Пімена).

У дисертації розглянуті особливості музичної мови у "монастирських" хорах з "Бориса Годунова" та простежені деякі аналогії з канонічними богослужбовими текстами у цій опері. На підставі аналізу зроблено висновок про намагання Мусоргського відтворити "літургійний" настрій музично-стильовими засобами та про близькість неканонічних текстів Мусоргського до богослужбового оригіналу (наприклад, асоціації з текстом відомої літургійної "Трисвятої пісні" у хорах ченців).

"Пасіонарна" напруженість інтонування помітна також у ладовій організації мовного інтонування (хроматизація та велика питома вага інтервалів специфічного забарелення - тритона, зменшеної квати тощо у сольних партіях); у динамічних "мікрохвилях" - частій радикальній зміні динамічних градацій, штрихів, тембрового колориту (оркестровий вступ, хор "На кого ты нас покидаешь", сольні партії).

"Пасіонарний стиль" виконував функцію генерування у національному стильоутворенні. Досліджений комплекс засобів музичної виразності був новацією в музичному театрі Європи. Адаптивна функція виявилася у природності та послідовності використання в опері елементів богослужбового співу та плачів.

У розділі четвертому - "3-й динамічний компонент національного стилю: антиномії простоти та свободи - "вільна розміреність" - антиномічність, за М.Вердяєвим, розглядається як загальна та важлива риса російського менталітету. Антиномічність властива усій російській культурі, мистецтву

можливість простежити її у творчості Пушкіна та Гоголя, Достоевського та Толстого, В.Солов'йова та К.Леонтьєва. М.Бердяєв окреслив головні антиномії "душі Росії": прагнення висоти та відсутність гідності, бездержавність, анархізм - та державність, бюрократизм, любов Христова та жорстокість тощо (див.: Бердяєв Н. Душа России // Судьба России. - М., 1990. - С.4-14). Всі ці антиномії тою чи іншою мірою втілені у сюжеті, образах та концепції "Бориса Годунова". Але у стильовій організації опери особливу роль відіграють лише дві з них, що знаходяться у тісній взаємозалежності: антиномії простору (необмежений простір як велике добро та, одночасно, як чинник, що підсилює пригноблення) та свободи (прагнення свободи - та покірність, рабство): тільки свобода має здолати, за думкою Бердяєва, "владу простору над російською душею". У дисертації простежені зв'язки окреслених антиномій у російській культурній та науковій традиції (О.Пушкін, Ф.Достоевський, М.Бердяєв, Д.Лихачов, С.Аверінцев). На ґрунті цих спостережень виявлена та досліджена важлива суперечність, що фіксується у концепції та стилі опери "Борис Годунов": з одного боку - вільний духовний простір, з іншого - дихання соціальної несвободи (деспотії, етикетної регламентованості, рабської пригніченості та руйнівного безглузлого бунту) в її музично-сценічній побудові. Вона інтерпретована у дисертації як прояв важливої для православної традиції колізії Царства Божого та царства земного, певної обмеженості дії соціальних категорій у християнській картині світу. Між цими двома полюсами відчуваємо постійну напругу, що відбивається у стилі опери та формує новий динамічний компонент. Семантичні ситуації його використання - свобода, воля, що з'являються всупереч канону поведінки, думки, оцінки. Він надає партитурі опери вільність руху, широкий духовний простір, багатоплановість образів - за аналогією з першою спробою його втілення у "Гуслани і Людмили" Глінки. Комплекс засобів музичної виразності зосереджений переважно у сферах метроритму, динаміки, агогіки, артикуляції. Тому, як і стосовно першого варіанту використання цього динамічного компоненту Глінкою, ми обрали для назви термін Б.Яворського - "вільна розміреність".

Далі аналізуються деякі приклади "вільної розміреності" у "Борисі Годунові": пластична перемінність метру у хорах, свобода інтонаційного розвитку в оркестровому вступі, що досягнута агогічними та артикуляційними засобами. Зробле-

но висновок про те, що цей динамічний компонент руйнує жанрово-сюжетні стереотипи, відриває образність від грубої соціальної фабульної детермінації та створює у зовні несприятливих умовах певний потенціал духовної свободи. Таким чином, у "вільній розміреності" реалізується функція стильового генерування: це новий тип оперного інтонування, що має підстави свого існування у національному менталітеті. 3-й динамічний компонент став носієм стильової експансії, тому що він охоплює усі шари твору, є дуже помітним на загальному стильовому тлі російської опери часів Мусоргського та майже не припускає метричної та ритмічної розмірності та одноманітності "квадратної" організації (за виключенням тих випадків, коли сюжет або необхідність історичної стилізації вимагали свідомої відмови від цього стильового комплексу).

У розділі п'ятому - "Проблема стильового синтезу у першій редакції "Псковітянки" Римського-Корсакова" - ця опера розглядається як унікальний та досі недостатньо досліджений у музикознавстві зразок раннього оперного стилю композитора, що був нестабільним за стилем та жанром. В ній домінувала проблема стильового синтезу. У розділі окреслені шляхи досягнення Римським-Корсаковим цієї мети та визначені причини відносно невдачі синтезу: складності у побудові музичної драми на зразок нової оперної комедії Мусоргського, що були викликані особливостями сюжету, жанровою суперечністю "Псковітянки" та деякими рисами творчого мислення Римського-Корсакова; неповна взаємна адаптація динамічних компонентів національного стилю ("стиль Фаворського світла" та "стиль поетизованого фольклоризму"); обмеженість "змістових полів" дії нових динамічних компонентів у порівнянні з операми Мусоргського. Однак у першій редакції "Псковітянки" особливо цікавий сам процес стильового пошуку, що був спрямований до розширення стильового обрису російської опери.

Розділ шостий - "Динаміка національного стилю у другій редакції "Псковітянки". Ця редакція є типовою "білою плямою" у вивченні оперного здобутку Римського-Корсакова; вона ніколи не бачила сцени, а партитура існує тільки у рукопису. Музикознавці за звичаєм минають її у своїх "екскурсах" від першої до третьої редакцій, посилаючись на відому негативну оцінку цього твору самим Римським-Корсаковим.

У дисертації досліджений вплив сюжетних змін у другій

редакції (перш за все - сцен біля Печерського монастиря, що відкривати шляхи до жанру історичної хроніки та до християнської літургійної образності) на формування нових динамічних компонентів національного стилю. Серед них особливого значення набував п'ятий динамічний компонент національного стилю: "екуменічна тенденція та діалог культур у російському духовному житті 70-х років - "російський поліфонічний стиль". Його генеза тісно стикається з позастильськими чинниками, які формували "стиль Фаворського світла". Однак були також специфічні причини, що мали наслідком структурування саме цього динамічного компоненту у чітко обмежений період та тільки у творчості одного композитора Нової російської школи - Римського-Корсакова. Саме вони досліджуються у подальшому розгляді цієї проблеми. У її генезі - декілька чинників, що пов'язані з формуванням творчого мислення та індивідуального стилю Римського-Корсакова та загальними особливостями розвитку російської культури (зокрема музичної) у цей час:

1. Творча криза Римського-Корсакова у середині 70-х років та зміна стильових орієнтирів: поворот до культури Заходу та до творчості старих майстрів, який відбився у диригентській діяльності (виконання духовних творів Баха, Генделя та ін.) та у власному композиторському досвіді (обробки німецьких хоралів, спроби синтезу російської народної пісні, богослужбової монодії та західноєвропейської поліфонії тощо). Кульмінацією цього процесу повинна була стати кантата "Олександр Невський" за віршем Л.Мейє (Музика до неї, однак, не була написана). У дисертації докладно розглянутий рукопис плану кантати. На основі його аналізу зроблено висислов про те, що у цьому творі Римський-Корсаков знаходився на порозі створення "російських Пасіонів" (поєднання деяких концептуальних, драматургічних та стильових ознак православної літургії та пасіонів; широке використання імітаційної поліфонії, яке маємо можливість прогнозувати, аналізуючи текст лібретто).

2. Генеза цього творчого повороту у тенденції діалогу культур та синтезу російського національного і західноєвропейського чинників у стильовутваренні, що панувала у 70-ті роки у творчості Чайковського, Танєєва та А.Рубінштейна.

3. Активний розвиток у російській релігійній та культурній свідомості екуменічних течій. Вони досі не досліджені у музикознавстві. В дисертації розглядається цілий комплекс

нових фактів, які свідчать про доведені документально чи гіпотетичні контакти Римського-Корсакова с діячами екуменічного руху саме у середині та у кінці 70-х років, тобто під час створення другої редакції "Псковітянки" (професори Петербурзької духовної академії та її ректор І.Янишев, вел. ки. Костянтин Миколаєвич, діячі РМТ А.Бобрінський та А.Кіреєв та ін.).

Всі наведені факти та творчі чинники сприяли широкому проникненню у стильове ціле нової редакції "Псковітянки" стильових ознак західноєвропейської духовної кантати та ораторії, сміливому їх використанню в характеристиках православного духовного середовища. Це, у свою чергу, викликало необхідність синтезу тематизму імітаційно-поліфонічного типу та західноєвропейських поліфонічних форм з російською народнописенною мелодикою та підголосковим поліфонічним принципом, з елементами богослужбової монодії та з розповсюдженою у російській музиці та опері куплетно-варіаційною формою. Такий синтез став основою нового динамічного компоненту - "російського поліфонічного стилю".

Головною його ознакою була "імітаційна поліфонічність", що розглядається у музикознавстві одночасно як тип тематизму та як стильове явище (С. Скреб: ов). Йому притаманні концентрованість, метроритмічна свобода, асиметричність, безперервність розвитку, енергетична насиченість тощо.

Семантичні ситуації дії нового стильового комплексу - звернення до Бога, відкриття правди, християнська скорбота, пророцтво, молитва, літургійний стан музичного образу. Тут є дуже помітний збіг із семантичним спектром "стилю Фаворського світла". Тому не дивно, що у деяких сценах (молитва Ніколи Салоса, заключний хор та ін.) ці динамічні компоненти діють разом.

На прикладі сцени біля Печерського монастиря (хор калік, пророцтво та молитва Ніколи Салоса, заключний хор) розглянуті особливості синтезу імітаційної поліфонічності з російськими мовними інтонаціями, богослужбовим співом, літургійними принципами формоутворення, підголосковим поліфонічним принципом, з варіантністю та варіаційністю, що мають фольклорну генезу; також аналізуються суперечливі спроби Римського-Корсакова адиятувати цей новий стильовий комплекс до інших стильових шарів опери.

У кінці розділу зроблено висновок про важливість стиль-

ових новацій другої редакції "Псковітянки" для подальшого розвитку російської опери ("Царева наречена" та особливо "Кітеж") та одночасно - про кінцеву руйнацію крихкого стильового цілого першої редакції внаслідок введення нового динамічного компоненту та його слабкої координації з загальним стильовим середовищем опери, що підсилювало небажану для Римського-Корсакова тенденцію ізоляції.

У сьомому розділі - "Динамічні компоненти національного стилю: погляд з іншого стильового середовища. (Авторська партитура Мусоргського та редакція Римського-Корсакова)" - розглянуто реакцію Римського-Корсакова на нові явища національного стилю (динамічні компоненти), з якими він зустрівся у процесі редагування опери "Борис Годунов". Це дуже цікаве явище національного стилюоутворення інтерпретується у дисертації як зіткнення двох різних систем музичного мислення та індивідуальної організації стилю. Порівняння багатьох прикладів з авторської партитури та з тексту в редакції Римського-Корсакова, що стосуються дії трьох динамічних компонентів національного стилю ("стиль Фаворського світла", "пасіонарний стиль" та "вільна розміреність"), переконує в тому, що у період здійснення своєї редакції Римський-Корсаков "не чув", ігнорував та деформував або зовсім знищував нові стильові комплекси у партитурі Мусоргського. Це є ще одним доказом новаційного значення динамічних компонентів у операх Мусоргського; вони набагато вигерעדжали свій час.

У Заключенні дисертації окреслюються перспективи дослідження подальшого розвитку та стабілізації динамічних компонентів національного стилю у російській опері та у різних жанрах російської музики ХІХ - ХХ століть, рекомендовані деякі нові методики вивчення національного стилю на ґрунті теорії, що розроблена автором, а також доводиться можливість та доцільність використання запропонованого апарату дослідження у вивченні процесів національного стилюоутворення у західноєвропейських та слов'янських (зокрема - в українській) оперних школах.

Основні положення дисертації відображено в таких публікаціях:

1. Проблема національного стилю в русской опере : Глин-ка. Мусоргский. Римский-Корсаков : Исследование. - К.: Киевская гос. консерватория, 1993. - 7,5 арк.

2. Национальный стиль русской оперы: аспекты систематизации // Исторические и теоретические проблемы музы-

кального стиля. - К.: Киевская гос. консерватория, 1993. - С.3-22. - 1,25 арк.

3. Слов'янська обрядовість в опері // Музика. - 1982. - N 4. - С.12-13. - 0,3 арк.

4. Роль обрядового фольклору у становленні національно-самобутнього стилю російської опери (XVIII - поч. XIX ст.) // Українське музикознавство. - 1983. - Вип.18. - С.37-48. - 1 арк.

5. Национальный идеал и национальный стиль. (Редакции оперы "Борис Годунов" в контексте пушкинской традиции) // Из истории национальных оперных школ. - К.: Киевская гос. консерватория, 1988. - С.3-22. - 1 арк.

6. Ранние редакции оперы "Псковитянка" и пути эволюции стиля Н.А.Римского-Корсакова // Вопросы анализа вокальной музыки. - К.: Киевская гос. консерватория, 1991. - С.4-21. - 1 арк.

7. "Борис Годунов": передісторія однієї вистави // По Радянській Україні. - 1988. - N 7 (247). - С.1-3. - 0,2 арк. - Укр., рос., англ., франц., ісп., німецьк. мовами.

8. У истоках формирования "фольклорного" пути отражения истории в русском музыкальном театре // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. - К.: Киевская гос. консерватория, 1983. - С.63-84. - 1 арк.

AB 30.340

AB 30.340