

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**ВОДОЛЄВА НАТАЛЯ ВАЛЕРІЇВНА**

УДК 781.6:78.071.1(47+57)Прокоф'єв

**СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ  
МУЗИЧНОЇ АРХІТЕКТОНІКИ  
У ТВОРАХ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Автореферат**  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2020

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Міністерства культури, молоді та спорту України (Київ).

**Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, професор  
**МОСКАЛЕНКО Віктор Григорович**  
Національна музична академія  
України імені П. І. Чайковського  
Міністерства культури, молоді та спорту України,  
завідувач кафедри теорії  
та історії музичного виконавства

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**ШИП Сергій Васильович**  
Південноукраїнський національний педагогічний  
університет імені К. Д. Ушинського  
Міністерства освіти і науки України,  
професор кафедри музичного мистецтва  
і хореографії

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**ДУГІНА Тетяна Євгенівна**  
Київська муніципальна академія музики  
імені Р. М. Глієра  
Міністерства культури, молоді та спорту України,  
завідувач кафедри теорії музики

Захист відбудеться 29 квітня 2020 року о 16.00 на засіданні спеціалізованої Вченої ради Д 26.005.01 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, 4-й поверх, зал Вченої ради (фойє Малого залу).

Із дисертацією можна ознайомитися у читальному залі бібліотеки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11.

Автореферат розіслано «28» березня 2020 року

Учений секретар  
спеціалізованої Вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент



**Волосатих О. Ю**

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми.** Сильові особливості творчості Сергія Прокоф'єва й надалі лишаються об'єктом прискіпливої уваги музикантів-практиків і музикознавців: відкриваються нові архівні документи, проводяться дослідження, поновому прочитуються відомі твори композитора або пропагуються раніше менш виконувані. Інтенсивність проведення музичних фестивалів, конкурсів і наукових конференцій, присвячених музиці С. Прокоф'єва, пояснюється прагненням досягнути творчість композитора як частину світової музичної класики.

Актуальність наукового осмислення музичної архітекtonіки полягає в активному використанні відповідних уявлень у практиці музичного виконавства, а також у музичній педагогіці. Музична спадщина С. Прокоф'єва є у цьому плані особливо багатим полем для дослідження. Це зумовлено не лише формотворчими особливостями музики цього композитора, але і його висловлюваннями. Для С. Прокоф'єва «архітекtonічна завершеність» є одним з показників художньо якісного музичного висловлювання. Ця обставина завжди враховується музикантами-практиками. Водночас, на відміну від таких показників композиторського стилю як мелодика, ритміка, гармонія та ін., архітекtonіка творів С. Прокоф'єва ще не отримала достатнього наукового висвітлення.

Назріла також необхідність подальшого розкриття самого феномену музичної архітекtonіки. Адже у розумінні її властивостей все ще залишаються «темні місця». Значний науковий інтерес становить дослідження міждисциплінарного статусу музичної архітекtonіки, її зв'язків з іншими параметрами організації музичного твору.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Проблематика дисертаційного дослідження відповідає науково-дослідницьким програмам кафедри теорії та історії музичного виконавства, а також перспективно-тематичному плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2015–2020), зокрема темі № 23 «Музичне мислення: сучасні аспекти дослідження». Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 5 від 28 грудня 2017 року).

**Метою** даної роботи є виявлення архітекtonіки як системоутворюючого фактора музичного мислення та стилю творів Сергія Прокоф'єва.

### **Завдання дослідження:**

- проаналізувати наявні підходи до поняття архітекtonіки в різних сферах художньої творчості;
- узагальнити основні музикознавчі підходи в дослідженнях музичної архітекtonіки;
- виявити провідні функції архітекtonіки в музично-творчому процесі композитора та виконавця;
- розробити методiku дослідження музичної архітекtonіки;
- визначити архітекtonічні засади композиторського та музично-виконавського стилю С. Прокоф'єва;
- продемонструвати прояви організуючої ролі музичної архітекtonіки у творах С. Прокоф'єва та у виконавському прочитанні цих творів.

**Об'єкт дослідження** – феномен архітекtonіки в музиці.

**Предмет дослідження** – архітекtonіка як фактор композиторського стилю Сергія Прокоф'єва.

Як **музичний матеріал** для ілюстрації висловлених положень обрані наступні музичні твори С. Прокоф'єва та їх виконавські версії:

- Перший концерт для фортепіано з оркестром №1, ор.10;
- Соната для віолончелі та фортепіано ор.119;
- Друга картина опери «Війна і мир» ор.91.

**Методи дослідження.** У роботі використані теоретико-аналітичний і системно-структурний методи, компаративний аналіз, принцип дослідження за моделлю. Концепційною основою є розуміння явища музичної архітекtonіки, визначення поняття і класифікація її типів В. Москаленка.

**Теоретичною базою** дослідження є наукові праці, які можна систематизувати наступним чином: філософсько-культурологічні дослідження (Г. Вольфлін, О. Дробішева, І. Кант, І. Кондаков); дослідження в галузі суміжних видів мистецтв (М. Бахтін, Ю. Божко, Б. Брехт, С. Ейзенштейн, А. Кончаловський, Ю. Лотман, П. Паві, О. Соколов, Н. Тамарченко, А. Тарковський, О. Тіц, Чинь Франсіс Д.К.); роботи, присвячені проблемі простору і часу в мистецтві (М. Бахтін, В. Медушевський, О. Притикіна, В. Суханцева, П. Флоренський, В. Шкловський); праці із загальної (Н. Бехтерева, О. Лурія) і музичної психології (Д. Кірнарська, Є. Назайкінський, Б. Теплов); теоретичні концепції і системи музикознавства (Б. Асаф'єв, Г. Конюс, Е. Курт, В. Медушевський, В. Москаленко, Є. Назайкінський, Б. Яворський); дослідження в галузі музичного мислення (М. Арановський, Є. Назайкінський, О. Соколов); роботи, присвячені вивченню творчого процесу композитора (М. Арановський, А. Климовицький) і виконавця (В. Григор'єв, К. Мартінсен, Н. Мельникова, С. Савшинський); роботи з теорії та історії музичних жанрів, стилів та форм (Н. Горюхіна, К. Зенкін, М. Лобанова, Л. Мазель, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський, С. Скребков, О. Соколов, В. Цуккерман); літературна спадщина композитора (Автобіографія, «Прокоф'єв про Прокоф'єва», Щоденник), спогади сучасників, колег С. Прокоф'єва (Б. Асаф'єв, С. Ейзенштейн, М. Мясковський, Г. Нейгауз, С. Ріхтер, М. Ростропович), монографії (І. Вишневецький, І. Мартинов, І. Нестьєв, М. Нестьєва), роботи, присвячені вивченню творчого процесу композитора (М. Арановський, В. Блок, Є. Назайкінський), окремих аспектів стилю (Л. Данько, Т. Євсєєва, Ю. Холопов), жанрів і творів С. Прокоф'єва (А. Волков, Л. Гаккель, Г. Орджонікідзе, К. Ручьєвська, М. Сабініна, С. Слонімський, С. Сорокер, М. Тараканов, Ю. Холопов, В. Холопова).

**Наукова новизна отриманих результатів.** У перше у вітчизняному музикознавстві предметом наукового дослідження є архітекtonіка у творчості С. Прокоф'єва.

Окремо досліджені:

- принципи архітекtonіки, розроблені в архітектурі та інших видах мистецтв;
- відмінності «музичної архітекtonіки» від «музичної композиції»;

– функції архітекtonіки в музично-творчому процесі композитора та виконавця.

Подальшого розвитку отримали:

– класифікація музичної архітекtonіки В. Москаленка. До двох, виділених дослідником, різновидів архітекtonічних уявлень (випереджуюча архітекtonіка та резюмуюча архітекtonіка) у дисертації пропонується третій тип – втілююча архітекtonіка;

– методика дослідження архітекtonіки в музичному творі;

– введено терміни: артикуляція форми, презентативність конструкції та провідних архітекtonічних опор музичного твору, музично-архітекtonічний проєкт, виконавське рішення архітекtonіки.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали дисертації можуть використовуватися у практичній роботі композитора та музиканта-виконавця, у музичній педагогіці, у лекційних курсах музичних навчальних закладів.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П. І. Чайковського. Матеріали дисертаційного дослідження були викладені на Четвертій, Сьомій, Восьмій, Дев'ятій, Дев'ятнадцятій конференціях Українського товариства аналізу музики: «Стиль та позастильове у композиторській та музично-виконавській творчості» (15 листопада 2003 року); «Музична творчість та наука: параметри взаємодії» (25 листопада 2006 року); «Жанровий простір музичної творчості: структура та властивості» (13 березня 2008 року); «Художня організація часу в музичному творі» (11 березня 2009 року); «Динаміка становлення індивідуального музичного стилю: особистість, школа, напрямки, епоха» (6 квітня 2019 року).

**Публікації.** За матеріалами дисертації опубліковано п'ять статей у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених МОН України, одна з яких внесена до міжнародної наукометричної бази даних.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (всього 281 позиція, 15 з яких – іноземні). Загальний обсяг дисертації складає 191 сторінку (основний текст – 156 сторінок).

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ**

У **ВСТУПІ** обґрунтовано актуальність обраної теми, визначено об'єкт, предмет, мету, завдання, сформульовано наукову новизну, окреслено музичний матеріал, теоретичну базу, методологію дослідження, його практичне значення.

**Розділ 1 «ПОНЯТТЯ “МУЗИЧНА АРХІТЕКTONІКА”»** присвячений розгляду даного феномена в науці та мистецтві. Грецьке слово «architektonike» перекладається як «будівельне мистецтво». Порівняно з «предметним» значенням в архітектурі, архітекtonіка у процесуальних видах мистецтва є явищем мало дослідженим.

У роботі виділено два напрямки дослідження архітекtonіки: абстрактно-теоретичний та предметно-практичний.

**Підрозділ 1.1. «Філософсько-культурологічне розуміння феномена архітектоніки»** є стислим оглядом розуміння архітектоніки у вищезазначених галузях знань. Згідно з позицією І. Канта, архітектоніка має системоутворюючі та методологічні функції у створенні структурованого цілого. У культурології архітектоніка розглядається як «сміслова конструкція» культури, як принцип організації та функціонування її як цілісності, як своєрідний механізм саморозвитку.

**Підрозділ 1.2. «Про “архітектоніку” в мистецтві»** спирається на матеріали дослідження архітектоніки в суміжних видах мистецтва. Робиться спроба актуалізації термінів, які сприяють розширенню розуміння музичної архітектоніки. Як ґрунтовні фактори архітектоніки визначені об’єктивні закони природи: гравітація та земне тяжіння, закони симетрії, фізіологічна бінарність людини та її певні психофізіологічні передумови (здібність до симультанного уявлення, синестезії тощо).

**Пункт 1.2.1. «Архітектоніка в архітектурі»** базується на енциклопедичному визначенні поняття «архітектоніка», що містить основні складові цього явища: наявність опорних та неопорних частин, їх взаємозв’язок, розташування та ритм форми, художнє вираження закономірностей побудови, більш-менш наочне виявлення статичних зусиль конструкції. Оскільки архітектура спрямована на вираження суті життєвих явищ в абстрактно-геометричних формах, архітектори у процесі втілення задуму шукають модель-прототип, яка піддається трансформації, але також є і формою комунікації. Серед засобів організації архітектурного цілого виділені система членувань, пропорціонування, подібність елемента до цілого, взаємозв’язок конструкції та специфіки матеріалу. Пропонується використання щодо музики архітектурного терміну «артикуляція форми», який спирається на підкреслення вузлових моментів форми, сприяє її виразності. З метою оцінки цілого в архітектурі використовується метод дистанціювання (макет).

**Пункт 1.2.2. «Трактування архітектоніки в літературознавстві»** розкриває поняття архітектоніки як ціннісну структуру естетичного об’єкту у протиставленні поняттю композиції, що розуміється як організація матеріалу твору. Продуктивним є сприйняття часу як квазі-просторового фактору, зокрема трансформація лінійного часу в циклічний або вертикальний. Особливу увагу приділено прийомам відчуження, моделювання та монтажу.

**У пункті 1.2.3. «Феномен архітектоніки в театрі та кінематографії»** явище архітектоніки розглядається крізь постать режисера – «конструктора сценічної вигадки». Тут у полі зору постійно знаходиться співвідношення тексту та його видовищного втілення. У теорії епічного театру не використовується поняття архітектоніки, однак здійснюється оперування всіма ознаками цього явища. Згідно з Б. Брехтом здатність глядача до моделювання передбачає узагальнення, дистанціювання, зменшену схему. Йдеться також про виявлення основних діючих сил, визначення їх відносин та пошук відповідної актантної моделі. Особливого значення набуває «актуалізація» – розставлення значимих акцентів п’єси. Ціле, за Б. Брехтом, складається з відносно самостійних та віднос-

но завершених сцен, монтаж послідовності яких здійснює режисер, надаючи дії певну спрямованість і сенс.

У кінематографі монтаж розуміється як метод здійснення розумових операцій. За влучним зауваженням кінознавців монтаж фільму передбачає вміння розробити постановочний проєкт та монтувати фільм на етапі зйомок на внутрішньому «екрані» свідомості. Ґрунтовне осмислення цього процесу знаходимо в теоретичних працях С. Ейзенштейна. Тут відзначаються: важливе для архітекtonіки первісне відчуття цілого, що відіграє роль «камертону» творчого процесу, його складання, системний ефект, закон економії енергії, ефект одночасності вражень. Продуктивними в методичному плані стають прийоми побудови макету фільму, що передбачають різні форми існування інформації, її трансформацію та зберігання в пам'яті у вигляді слів, образів, знаків тощо.

**Підрозділ 1.3. «Музична архітекtonіка»** присвячений специфіці архітекtonіки в музичному мистецтві.

**Пункт 1.3.1. «З історії поняття архітекtonіки в музиці»** присвячений розумінню особливостей музичної архітекtonіки музикознавцями, композиторами та виконавцями. Термін «музична архітекtonіка» є прикладом поєднання слів з протилежним значенням, які утворюють, разом з тим, нове смислове ціле. «Музика» – це процесуальне мистецтво, а поняття «архітекtonіка» пов'язане з архітектурою – мистецтвом просторовим, яке не розвивається в часі. Як приклад використання жорсткого паралелізму засобів архітектури та музики стисло розглянуто метро-тектонічну теорію Г. Конюса. Засадою розуміння архітекtonіки в музиці можна вважати концепцію Б. Асаф'єва. Згідно з нею форма як процес і форма як окристалізована схема є двома сторонами єдиного явища – організації руху звукосполучень. Підтвердження існування архітекtonічних уявлень у свідомості музикантів, спостереження щодо їх ролі в музично-творчому процесі знаходимо в роботах М. Римського-Корсакова, Б. Теплова, С. Савшинського, К. Мартінсена, Л. Мазеля, В. Цуккермана, Є. Назайкінського, М. Арановського, Д. Кірнарської. Зазначається, що музична архітекtonіка є формою музичного мислення вищого порядку. Необхідними умовами виникнення музично-архітекtonічних уявлень є дистанціювання, узагальненість, масштабність. Як наслідок, виникає симультанний, позачасовий, квазі-просторовий образ художнього цілого. Процес згортання супроводжується вибірковістю, виокремленням з потоку формоутворення найінформативніших точок інтонаційного руху. Це призводить до виникнення своєрідного «вакууму», який у зворотному процесі музичного розгортання включає механізм «до-інтонування». У цьому полягає потенційна енергія музичної архітекtonіки, яка надає рухові творчої процесуальності.

Елементи музично-архітекtonічного цілого поділяються на опорні та неопорні. У процесі формування музичної думки вони можуть бути розглянуті у будь-якій послідовності. Знаходження принципу їх зв'язку допомагає сформува-ти цілісне симультанне уявлення. У цьому ракурсі Д. Кірнарська визначає роль архітекtonічного слуху як оператора цілісності тексту, відмічає його здатність до пізнання та відтворення стильових алгоритмів. Базовим у дисертації обрано визначення поняття «музична архітекtonіка» В. Москаленком, що запропоноване у

книзі «Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): «Музична архітектоніка є провідним конструктивним принципом, який забезпечує зв'язок опорних елементів інтонаційного руху – тем, який може бути виражений симультанно і який слугує основою для формування, засвоєння-запам'ятовування та розвитку інтонаційної концепції твору». Ідея співвідношення опорних конструктивних елементів, що екстрапольована в музику з архітектури, тут є пов'язаною з функцією музичної теми, з відчуттям її як концентрату інтонаційного матеріалу твору.

**У пункті 1.3.2. «Про специфіку музичної архітектоніки»** поняття музичної архітектоніки уточнюється у співставленні з поняттям музичної композиції. Зазначається, що в музичній композиції (відповідно до визначення Є. Назайкінського) йдеться про складання художнього цілого у процесі його часового розгортання, архітектоніка ж є симультанним просторовим уявленням побудови цілого. Архітектоніка передбачає більш високу ступінь узагальнення, що виникає внаслідок своєрідного «стрибка свідомості». Виявлення провідного конструктивного принципу сприяє чіткості членувань, виразності та автономності частин. Архітектоніка характеризується домінуванням конструктивної презентативності. Створюються умови для уявного огляду архітектоніки, що дозволяє її оцінити з позиції художньої краси, пропорційності та стрункості і, загалом, естетичності.

**Пункт 1.3.3. «Функції архітектоніки в музично-творчому процесі композитора та виконавця»** присвячений розгляду цього явища у висловлюваннях музикантів-практиків та у працях музикознавців. У дослідженнях М. Арановського, А. Климовицького, В. Москаленка відзначається, що архітектонічні музично-слухові уявлення є важливою складовою композиторського задуму твору. Йдеться про перспективний план побудови твору, який визначає загальний напрямок та смислові орієнтири руху композиторської думки. Це підтверджують висловлювання Л. Бетховена, у якого усвідомлення основної ідеї мало навіть об'ємно-просторовий, «відлитої» вигляд. Стосовно особливостей творчого процесу Л. Бетховена А. Климовицький та В. Медушевський акцентують спрямованість композитора на «індивідуально-неповторне в усьому». Зокрема, з метою уникнення інерції типових композиційних моделей Л. Бетховен писав великі твори шляхом накреслення опорних пунктів руху музичної думки. У творчому процесі музиканта-виконавця архітектоніка також є частиною виконавського задуму. В. Григор'єв відзначає, що силове поле задуму сприяє ефекту «стискання твору в тугу пружину». Виконавець в уяві немовби створює нове ціле, варіюючи змістовні зв'язки форми.

З погляду функціонування архітектоніки у творчому процесі композитора та виконавця надається характеристика двох, визначених В. Москаленком, різновидів архітектонічних уявлень: випереджуючого та резюмуючого. Під «випереджуючою архітектонікою» мається на увазі згорнута в симультанне уявлення перспективна конструктивна основа музичного інтонування, яка є спрямованою на відчуття художнього цілого і «режисує» становлення цієї цілісності. Її уявними орієнтирами є «базисний» та «арковий» архітектонічні принципи, які є своєрідними гли-



бинними граматичними структурами музичної мови. «Резюмуюча архітектоніка» виникає в результаті підсумкового сприйняття музичного твору, який вже відзвучав. У дисертації пропонується третій тип архітектонічних уявлень – «втільююча архітектоніка». Вона реалізується у «теперішньому» творчому часі і може бути порівняною із функцією диригента, який саме зараз скеровує і контролює музично-виконавський процес.

У пункті 1.3.4. «Методика дослідження музичної архітектоніки» наголошені наявні надійні факти об'єктивації музично-архітектонічних уявлень. «Методика об'єктивації» значною мірою спирається на запропонований М. Арановським «метод непрямих даних», який включає вивчення художніх творів, ескізів, самоспостережень композитора, свідчень інших осіб, епістолярних і мемуарних матеріалів. Характер та зміст висловлювань композитора відображають його психологічні особливості, містять факти щодо специфіки творчого процесу, архітектонічної складової задуму конкретного твору.

Підкреслено зв'язок архітектонічного уявлення із зоровим сприйняттям графічного моделювання музичного твору, з виглядом нотного тексту. М. Арановський вважає, що нотний запис має архітектонічну репрезентативність. У роботі музиканта-виконавця графічний образ створеного композитором нотного запису є важливим фактором збереження твору в пам'яті музиканта, сприяє формуванню певного «просторового» образу музичного твору. Зокрема, графічний вигляд нотних рукописів демонструє способи розгортання архітектонічних уявлень композитора.

З метою осягнення музичної архітектоніки пропонується використання допоміжних візуальних моделей: схем, таблиць. Важливою складовою методики є вивчення властивостей музичного матеріалу, які проясняють архітектоніку музичного твору: тематизму, тонального плану, темпових співвідношень, жанрових параметрів, композиції, драматургії та ін. Найважливішими у цьому сенсі стають визначення базової композиційної моделі, відчуття загального драматургічного рельєфу твору, виявлення та акцентування музичних «подій» архітектонічного значення (презентації теми, репризи, кульмінації тощо).

Одним з провідних параметрів прояву феномена архітектоніки, своєрідною матеріалізацією її «віртуального» образу, є музичний темпоритм. Композитор передбачає і фіксує в нотному тексті твору певне темпоритмічне вирішення твору, що прояснює його архітектонічний проєкт. Виконавець втілює цей проєкт у життя в конкретній темпоритмічній формі, будує форму в реальному часі. Темпоритмічні показники виконання певною мірою можуть бути зафіксовані за допомогою метронома, поданих у комп'ютері часових параметрів звучання твору тощо.

У даному випадку показовим стає компаративний аналіз усвідомлено обраних різнохарактерних за стильовими установками виконавських версій. Шляхом виявлення відмінностей темпоритмічних вирішень прояснюється архітектонічний проєкт композитора і, водночас, розкривається художній потенціал твору. Загалом можна визначити два полюси у виконавській спрямованості: пі-

дкреслення архітектонічного фактору та акцент на плинності музичного висловлювання, на його імпровізаційній природі.

Результатом зіставлення архітектонічного проекту композитора та його конкретного втілення в різноспрямованих виконавських версіях може бути усвідомлено сформоване узагальнене симультанне уявлення архітектоніки музичного твору.

**Розділ 2 «АРХІТЕКТОНІЧНА СКЛАДОВА МУЗИЧНОГО СТИЛЮ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА»** присвячений дослідженню індивідуального стилю композитора в аспекті його творчих механізмів. Використовується поняття «стиль музичної творчості» В. Москаленка, в якому акцентується увага на психологічній складовій творчого процесу музиканта, а також на ролі у цьому процесі системи музично-мовленнєвих ресурсів.

**У підрозділі 2.1. «Про деякі особливості особистості та світовідчуття Сергія Прокоф'єва»** творчість композитора розглядається як унікальне художнє явище колосального розмаху, як багатоскладова і, водночас, творчо неповторна цілісність.

Яскрава самобутність обдарування композитора втілилася в цілеспрямованому новаторстві, в інтенсивній роботі над власним ні на кого не схожим стилем. Серед провідних особливостей його особистості дослідники визначають велику силу енергетики, здорову і чудово організовану психіку та потужний творчий інтелект. У викладенні думок переважала чіткість, лаконізм і закінченість. Характер суджень та манера викладення демонструвала об'єктивність, поєднану з яскраво театральним артистизмом.

Провідними якостями розумової діяльності С. Прокоф'єва можна вважати ясність, впорядкованість, логічність, структурованість, системність. На цьому базується його точність у відчутті часу. Зокрема, це втілюється у феноменальній ритмічній організації музики композитора. С. Прокоф'єв мав схильність до вимірювань, обчислень і статистики, цікавився інженерними і технічними питаннями. Варто особливо відзначити прокоф'євську любов до винахідництва та експериментування. Це відбилося на методі написання музики, який полягав у «винаході» нового музичного твору з унікальною художньою ідеєю і «своєю власною технікою».

**У підрозділі 2.2. «Фактор архітектонічності в музичному мисленні Сергія Прокоф'єва»** розкривається значення цього феномена у творчому процесі композитора.

**Пункт 2.2.1. «Про специфіку творчого процесу С. Прокоф'єва»** присвячений виявленню ролі архітектоніки на різних етапах побудови музичного твору. «Архітектонічна завершеність» була творчою установкою композитора. Він йшов від цілого і був налаштований на конструктивну ясність і презентативність, пропорційність і функціональність цілого і частин.

Творчий процес С. Прокоф'єва ілюструє взаємодію архітектоніки та темпоритму як прояв взаємодоповнюючих феноменів простору та часу. Показовим є розроблений ним метод написання музики до кінофільмів. Він складався з восьми етапів, передбачав використання метронома і секундоміра. Залежно від

ухваленого темпу музики у визначеному фрагменті, хронометраж переводився в кількість тактів, розставлялися динамічні та психологічні акценти. Точне відчуття композитором темпу було невіддільним від загального часу звучання, характеру руху і подієвої насиченості. Чіпка часова пам'ять дозволяли в уяві зіставляти елементи між собою. Епізод замислювався як складова частина, що несе в собі вже на початковому етапі певну композиційно-драматургічну «вагу» елементу, «розмір» і значення в рамках цілого.

В інструментальних творах, не регламентованих відеорядом або сценарієм, архітектонічна складова уявлення цілого є частиною задуму у первинній формі. Самоспостереження композитора свідчать про те, що спочатку ним охоплювалося головне, музична суть, приходило розуміння духу твору, народжувався цілісний узагальнений образ. Потім з'являлося відчуття ритму і контури тем. Згодом виникало цілісне уявлення твору у вигляді загального плану, з урахуванням наростань та спадів динаміки. Перший етап творення завершувався оформленням вже структурованого цілого, важливою частиною якого був саме архітектонічний проєкт музичного твору. Головний задум був зафіксований загальним «скелетом».

У С. Прокоф'єва особливості тематизму твору і його архітектонічний образ є взаємовизначеними. Процес «матеріалізації» музичного твору відбувається неначе у двох вимірах. Перший з них стосується саме архітектонічного відчуття, здатності утримувати в пам'яті чітке уявлення цілого. До другого належить створення музичного матеріалу і відбір тем, які можна було б скомбінувати, скомпонувати в гармонійне пропорційне ціле, пошук їх драматургічно виправданого розташування в музичному просторі твору.

Висловлювання композитора стосовно процесу переробки опери на сюїту свідчать про уявлення ним тематизму як живої рухливої плинної інтонації. Загалом тематизм С. Прокоф'єва відрізняється лаконізмом, концентрованістю, презентативністю, запам'ятовуваністю. Він має багатовимірний потенціал, що надає змогу «екстериторіальності матеріалів» (визначення М. Арановського). Йдеться про те, що одна й та сама тема може існувати в різних контекстах (жанрах, творах). Це призводить до її семантичної переорієнтації. Твори С. Прокоф'єва демонструють найвищий рівень комбінаторного мислення у вирішенні творчих завдань. Коріння цього явища вбачаються у грі, яка, на думку Є. Назайкінського, є одним з трьох прототипів музичної логіки.

Досягнення С. Прокоф'євим архітектонічної досконалості твору, вочевидь, супроводжувалося дією свідомих та несвідомих творчих механізмів. До інтуїтивних і важко доказових можна віднести відчуття цілого, часової та драматургічної пропорційності частин, художньої вмотивованості та переконливості. До свідомо використаних належить своєрідний інженерно-конструктивний підхід С. Прокоф'єва до побудови музичного твору. Серед провідних композиційних засобів підкреслимо квадратність, періодичність, тематичні арки, обрамлення. Артикуляції форми сприяє принцип складання форм з контрастних, відносно замкнених розділів та частин, підкреслення стикувальних швів, монтажний принцип будови. Контраст виявляється та підкреслюється як у близькому

співставленні, так і на значній відстані. Це надає можливість «відчувати» співвідношення глибинних смислових начал у музичному творі, розкриває фази руху провідної ідеї.

С. Прокоф'єв конструює ціле, перебуваючи «над ситуацією», сприймає її об'єктивно і неупереджено, немовби розв'язує шахову партію. Спостерігається схильність до широкого охоплення процесу, «бачення» цілісності, що є проявом рис епічності. Подекуди відбувається включення «голосу автора», що також режисує сприйняття цілого.

**У пункті 2.2.2. «Класичні витoki музичного стилю С. Прокоф'єва»** відмічено протиріччя високої енергетики, стихійної сили художнього темпераменту С. Прокоф'єва та математично точного характеру його мислення. Засоби їх поєднання композитор знаходить у класичному музичному стилі. З дитинства твори віденських класиків склали значну частину тезауруса композитора. Він розуміє їх і як естетичну установку, і як певний тип музичного мислення. С. Прокоф'єв начебто наново відкриває і втілює логос класичної системи музичної мови. Це прояснюється у співставленні з базовими принципами «класичного», які, за Е. Куртом, наголошують на превалюванні ритмічної енергії, відчуженні кроку, ваги та уявленні ритму, як розчленованості початково єдиного руху. Потужна організуюча роль ритму відчувається у С. Прокоф'єва на всіх масштабно-синтаксичних рівнях композиції.

С. Прокоф'єв спирається на композиційні моделі віденських класиків, у яких реалізується принцип роз'яснення форм, пов'язаний з високим ступенем деталізації і функціональної диференціації. На цьому принципі базується і прокоф'євська форма-структура, яка фіксує логічний кістяк задуму. У цьому руслі знаходиться відмічене Н. Горюхіною резонансне посилення всіх елементів тематизму елементами структури та маркування цезур між розділами.

Класико-ритмічна основа зумовила матеріальну відчутність тем і пластичну актуалізацію руху. Зважаючи на поєднання у творчій особистості Прокоф'єва-композитора і Прокоф'єва-виконавця, вважаємо, що в якостях музичного матеріалу відображено характер його виконавських тактильно-фортепіанних відчуттів: прямий удар, опорність і вагомість дотику, чітко розчленована артикуляція. Усі оркестрові твори С. Прокоф'єв попередньо створював у вигляді фортепіанного клавіру, який, завдяки компактності, сприяв цілісності уявлення й архітектонічній репрезентативності.

**У розділі 3 «АРХІТЕКТОНІКА ТВОРІВ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА»** на конкретному музичному матеріалі продемонстровано можливості архітектонічного підходу в дослідженні стилю С. Прокоф'єва.

**У підрозділі 3.1. «Архітектоніка Першого концерту для фортепіано з оркестром С. Прокоф'єва та її втілення у двох виконавських версіях твору»** розглядається авторський аналіз будови твору з погляду взаємодії композиції і архітектоніки. Виявлено декілька віденсько-класичних композиційних моделей. Перший концерт трактується як одночастинна композиція мішаного типу з ознаками внутрішньої циклічності. Головною узагальнюючою ідеєю форми є контрастна тричастинність. У роботі представлена графічна модель тво-

ру, яка унаочнює його конструктивні особливості, архітектонічні опори і арки, відображає вказані самим композитором елементи композиції. У процесі аналізу тематичного матеріалу виявлено певну нетотожність між архітектонічними та композиційними функціями частин твору.

Розумінню особливостей архітектоніки твору сприяє порівняння двох його виконавських версій: С. Ріхтер – К. Кондрашин – Moscow Youth Symphony Orchestra, 1952 рік; М. Аргеріх – М. Ростропович – New York Philharmonic, 2005 рік. Демонструється різниця втілення архітектоніки твору у виконавських рішеннях: у першій (С. Ріхтер – К. Кондрашин) відчувається схильність до стилю музичного часу, перевага ідеї одночастинності; у другій (М. Аргеріх – М. Ростропович) простежується тенденція до розгорнутості музичного часу, перевага ідеї циклічності. Ці виконавські прочитання умовно характеризуються як класичне і романтичне, що аргументовано різною спрямованістю індивідуальних виконавських стилів солістів: об'єктивністю С. Ріхтера та експресивністю М. Аргеріх. Водночас, багато в чому протилежна виконавська реалізація побудови художнього цілого не порушує архітектонічної стрункості твору.

**У підрозділі 3.2. «Архітектоніка Сонати для віолончелі і фортепіано С. Прокоф'єва та її втілення у двох виконавських версіях твору»** говорить про специфіку архітектоніки на рівні циклу.

Соната є тричастинним циклом (своєрідним архітектурним ансамблем), який загалом складається з одинадцяти розділів (4+3+4). Основним конструктивним принципом є чергування повільних та швидких темпів у циклі і всередині частин, а також зіставлення жанрових основ – пісенно-мовленнєвого та моторно-пластичного. Темпоритмічний план циклу і кожної з частин демонструє наявність своєрідної форми «другого плану» – рондальну контрастно-складову. Кожна з трьох частин Сонати є завершеною, але не самодостатньою у художньому сенсі. Невичерпані у своєму розвитку тематичні акценти набувають розвитку на відстані. У формах «авторського висловлювання» і способах показу матеріалу простежується епічна розповідність. Епічність сприяє реалізації архітектонічних особливостей музичного мислення С. Прокоф'єва.

Порівняно дві виконавські версії твору: М. Ростроповича – С. Ріхтера та Д. Шафрана – А. Гінзбурга. Перший дует переважно виявляє епічну складову твору, а другий – ліричну. Це прояснюється темпоритмічним рішенням архітектоніки циклу. Виконання М. Ростроповича – С. Ріхтера відчувається як стримане, розповідне. Виконавці дотримуються темпової цілісності у рамках розділів, які викладаються у співставленні. Твір постає у вигляді сонати-ремінісценції. Д. Шафран і А. Гінзбург, навпаки, грають романтично-піднесено і поетично-натхненно. У темповому відношенні ця версія є більш динамічною, контрасти між повільними та швидкими розділами – раптові та різкі.

**Підрозділ 3.3.** має назву «Архітектоніка другої картини опери “Війна і мир” С. Прокоф'єва та її втілення у трьох варіантах постановки». У цьому випадку особливість дослідження архітектоніки полягає у порівняльному аналізі текстів роману Л. Толстого і опери С. Прокоф'єва. Науково-теоретичною базою цього підрозділу є фундаментальна праця К. Ручьєвської «“Война и мир”».

Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокоф'єва». Її положення розглядаються з погляду виявлення архітектонічної складової опери.

**У пункті 3.3.1. «Композиторський план архітектоніки опери “Війна і мир” у загальному плані»** зазначено, що спочатку С. Прокоф'євим був визначений архітектонічний кістяк опери з 11 картин, а потім додані картини «Бал» і «Філі». Численні редакції самого композитора та виконавські версії не стосуються змін загальної конструкції, проте доводять її рухливість.

Роман Л. Толстого і опера С. Прокоф'єва мають чітку ієрархічну будову. Роман складається з чотирьох томів, кожен том – з частин, частини – з розділів. Опера складається з двох частин («Мир» і «Війна»), частини – з картин (7+6), картини – з розділів, розділи – з дрібніших епізодів. Ідея опери – зіставлення «Миру» та «Війни» – чітко відображена в її двочастинній композиції з відповідними назвами. Вони різко відокремлені в часі та просторі. У лірико-драматичній Першій частині переважають сцени-портрети, риси камерної опери. У героїко-патріотичній, епічній Другій частині переважають масові сцени, превалює ораторіальність. Кожна картина має індивідуальну виразність, є відносно завершеною автономною цілісністю, виконує певну функцію в композиції та драматургії опери. Спосіб поєднання картин – монтажний, порядок їх чергування організований за принципом контрасту.

Робота С. Прокоф'єва з текстом роману Л. Толстого презентує архітектонічний принцип мислення композитора. Намагаючись зберегти дух твору Л. Толстого та його мову, С. Прокоф'єв комбінаторно поєднав фрагменти текстів роману. Композитор звів нову конструкцію, вилучив декілька сюжетних ліній. Він підкреслив найважливіші моменти розвитку, здійснив їх зв'язок.

Вокальний тематизм опери відтворює звучання прози Л. Толстого, він є немовби проспіваним словом. У цьому контексті виділяються яскраво презентативні теми-емблеми (вальс сі мінор і арія Кутузова). Тема вальсу уособлює ліричну, особистісну лінію опери. Арія Кутузова символізує народно-епічний план. Тематизм опери також може бути поділений на головний та другорядний, їх взаємодія та функціональні відносини тримають будову опери. Носієм інтроспективного плану роману Л. Толстого стає у С. Прокоф'єва інструментальний музичний тематизм.

**У пункті 3.3.2. «Композиторський план архітектоніки Другої картини опери»** розкривається зв'язок основних архітектонічних принципів опери з архітектонікою Другої картини.

Друга картина («Бал у катерининського вельможі») – яскраве театральне видовище, масова сцена (задіяні балет, хор, солісти, оркестр). На тлі балу триває презентація основних дійових осіб та відбувається зав'язка конфлікту твору. Головною архітектонічною опорою інтонаційного руху картини стає Вальс сі мінор. Темою вальсу тут і надалі відмічаються знакові етапи у долі головних героїв: «освідчення в коханні» (Друга картина) та смерть князя Андрія (Дванадцята картина).

Архітектонічний план Другої картини виглядає як ціле, розділене монологом Наташі на дві контрастні частини. Це кореспондує із загальною двочас-

тинною будовою опери. У першій частині Другої картини показаний зовнішній світ, а у другій розкривається внутрішній світ головних героїв – Наташі і князя Андрія. Конструктивну основу «Балу», її кістяк складає танцювальна сюїта, поділена на шість відносно замкнених розділів: «полонез – хор – мазурка» у Першій частині; «швидкий вальс – повільний вальс – кода-екосез» – у Другій. На цей каркас контрастно-складової інструментальної форми (подібним до цього є членування опери на картини) накладається власне оперна дія. Розділи танцювальної сюїти виконують певну функцію в цілому. Полонез, Мазурка і Повільний вальс мають яскравий тематизм, вони є розвиненими та самодостатніми. У хоровому розділі є важливою інтермедійно-експозиційна функція, у Швидкому вальсі – передиктова і завершуюча в коді-екосезі. Кожна з двох частин картини є відносно автономною системою: у першій формується тричастинність, у другій простежується послідовність «передикт – ікт – постікт».

Конструктивна ясність архітектонічного цілого Другої картині досягається впорядкуванням музичного часу за допомогою метру і темпоритму. Картину «обрамляють» чотиридольні танці: полонез, хори і екосез. Мазурка і обидва вальси утворюють тридольну середину. Танці, хори і монологи зіставлені за принципом контрасту: швидко – повільно – швидко і т.д. Також композитор надає метрономічні показники темпів, подекуди показує прирівнювання тривалостей суміжних розділів. Архітектоніка Другої картини опери прояснюється за допомогою класичних принципів формоутворення. С. Прокоф'єв переважно використовує репризи, архітектонічно стійкі форми аrochenого типу: тричастинні, три-п'ятичастинні та рондо.

**У пункті 3.3.3. «Архітектоніка Другої картини у трьох варіантах її постанови»** розглядаються та порівнюються диригентсько-режисерські версії втілення архітектонічного проєкту композитора. Аналізуються відеозаписи трьох спектаклів: постановка Ленінградського державного академічного театру опери й балету ім. С. М. Кірова 1978 року, постановка Маріїнського театру 1991 року; постановка Паризької національної опери 2000 року.

**У підпункті 3.3.3.1. «Постановка Ленінградського державного академічного театру опери й балету ім. С. М. Кірова 1978 року»** йдеться про прочитання опери «Війна і мир» С. Прокоф'єва режисером Б. Покровським та диригентом Ю. Теміркановим. Спектакль відкривається монументальним героїко-патріотичним Епіграфом. Цим визначається верховенство героїко-епічної лінії роману Л. Толстого. Особливістю цієї постановки є контрастно-поліфонічне співвідношення драматизму у музичному звучанні і святковості у сценічному рішенні.

Порівнювано з рештою аналізованих версій, Друга картина тут має найменшу часову тривалість. Демонструється єдність і динамічна спрямованість темпоритмічного вектору. Це відчувається, незважаючи на значні цезури, підкреслення і збільшення стикувальних швів між розділами, театральні паузи, зміни темпів. У цьому чітко організованому темпоритмічному русі акцентується змістовний центр – Повільний вальс. Обрамлення цієї головної опорної точки Другої картини своєрідним «стоп-кадром» виокремлює цей розділ серед інших. Особливого відтінку Вальсові надає неспішна зміна подій. Метод призупинення

дії підкреслює риси об'єктивності у показі любовної історії. Трагічна кульмінація (драматургічний «обрив») знаходиться наприкінці Повільного вальсу. У загальному плані простежується двочастинність, кожна з частин має тричастинну структуру. Завершення картини балу Вальсом стверджує смислово значущість цього фрагменту, надає всій картині замкненості.

У підпункті 3.3.3.2 «Постановка Маріїнського театру 1991 року» розглядається втілення твору диригентом В. Гергієвим і режисером Г. Віком. Особливістю цієї постановки є виконання партитури С. Прокоф'єва без купюр упродовж одного вечора. Спектакль відкривається неспішною розспіваною Увертюрою, звучання якої адресує до філософсько-епічної лінії роману, що виражена роздумами Л. Толстого.

У виконанні Другої картини важливим засобом художньої виразності стає поглиблення тематичного контрасту темпоритмічним засобами. Заразом великого значення набуває енергійна ритмічна пульсація, яка втілює неблаганний хід часу. Спрямованістю руху до чітко виявлених кульмінацій підкреслюється тричастинність у побудові картини. Полонез і хори утворюють перший велично-урочистий розділ, кульмінацією якого стає Ода на слова М. Ломоносова. Розповідна широчінь хорових розділів урівноважується найшвидшими, порівняно з іншими постановками, темпами Мазурки та Швидкого вальсу. Вони утворюють другий розділ – передиктовий блок, спрямований до Повільного вальсу. Кульмінацією передикту стає остання фраза Курагіна. Повільний вальс звучить просто і поетично, у класичному «глінкінському» стилі. Порівняно з іншими виконавськими версіями він звучить у найбільш швидкому темпі, але його завершення є найповільнішим і філософським. Звучання Монологу князя Андрія об'єднує завершення Повільного вальсу з Кодою і Екосезом в єдиний третій розділ. Його кульмінацією і кульмінацією Другої картини стає остання фраза князя Андрія. Відчувається, що головним героєм Другої картини, як і Першої, є не Наташа, а князь Андрій.

**Підпункт 3.3.3.3 «Постановка Паризької національної опери 2000 року»** присвячений характеристиці спектаклю, здійсненого режисером Ф. Замбелло і диригентом Г. Бертіні. Творці спектаклю реалізували риси кінотехнологій, закладені в музичній драматургії прокоф'євського твору. Відеозапис спектаклю сприймається як фільм-опера. Спектакль відкривається безпосередньо Першою картиною, що демонструє перевагу ліричної, сімейної лінії роману Л. Толстого.

Паризький спектакль відрізняється акцентуванням ролі балету. Увага зосереджується на трьох балетних номерах: Полонезі, Мазурці і Повільному вальсі. Простежується уповільненість темпів у Мазурці, Швидкому та Повільному вальсах, які немовби розглядаються крізь «збільшувальне скло». Серед цих танців особливо оригінального відтінку набуває звучання Повільного вальсу.

У Другій картині цієї версії наявна лише одна цезура (перед монологом Наташі), яка поділяє Бал на дві частини. Внутрішня тричастинність у кожній з них посилюється превалюванням танцю або дії. Вибудовується арка між двома прискореннями наприкінці Мазурки і наприкінці Повільного вальсу. Мазурка



завершується блискучою балетною фігурою, а Вальс – німою сценою приреченого кохання. Ці моменти відчуються як смислові акценти першої і другої частин картини Балу.

Порівняльний аналіз трьох вистав опери С. Прокоф'єва «Війна і мир» прояснює їх стильові установки. Постановники акцентують різні складові змісту опери С. Прокоф'єва, які можуть бути співставлені з відповідними лініями роману Л. Толстого: героїко-епічною (версія 1978 р.), філософсько-епічною (версія 1991 р.), ліричною (версія 2000 р.). Згідно з цим обирається варіант початку спектаклю, який не протирічить думці композитора: Епіграф (версія 1978 р.), Увертюра (версія 1991 р.), Перша картина (версія 2000 р.). У кожній виставі переважає певна виразова складова, або звертається увага на їх співвідношення: у постановці 1978 року простежується контраст між драматизмом музичного звучання і святковістю сценічного рішення; у постановці 1991 року провідну роль відіграють оркестр і хор; у постановці 2000 року великого значення набуває балет. Спектаклі демонструють різні типи монтажного з'єднання картин опери і розділів усередині картин. В обох російських версіях підкреслюються цезури між ними, але у постановці 1978 року вони є засобом поділу цілого на самодостатні частини, а в постановці 1991 року відчувається їхня з'єднуюча функція. У паризькій постановці цезури майже нівелюються, переважає наскрізний розвиток.

Показниками у порівнянні версій є виконання тексту С. Прокоф'єва (у повному обсязі або з купюрами), оформлення Другої картини у двочастинну або тричастинну конструкцію, дотримання певної темпоритмічної стратегії. Спектаклі 1978 та 2000 років мають ідентичні купюри, двочастинну конструкцію, втілюють ідею єдності музичного руху, вирізняються зближенням контрастів. Проте вони демонструють протилежні темпоритмічні тенденції: вистава 1978 року тяжіє до стислості музичного часу, класичного структурування, а паризька постановка – до розгорнутості музичного часу способом нівелювання цезур та уповільнення темпів Мазурки, Швидкого та Повільного вальсів. Спектакль 1991 року подається без купюр, спирається на тричастинну конструкцію. Йому притаманне поглиблення контрастів, збалансованість уповільнених темпів у хорових розділах з найшвидшими темпами у Мазурці, Швидкому та Повільному вальсах.

## ВИСНОВКИ.

Загальне поняття архітектоніки є пов'язаним з її розумінням у будівельному мистецтві. Архітектонічні уявлення виникають за умови диференціації частин цілого на опорні та неопорні елементи, за наявності художнього вираження їх взаємозв'язку. Завдяки цим універсальним системоутворюючим властивостям архітектоніка активно використовується у багатьох галузях науки та мистецтва. З метою систематизації вивчення архітектоніки в роботі запропоновано два напрями дослідження: абстрактно-теоретичний і предметно-практичний. У підсумку виявлено, що архітектоніка в художній творчості існує

і як психологічний феномен, який керує творчим процесом зведення структурованого цілого, і як матеріально зафіксований результат цього процесу.

Зазначено, що «музична архітектоніка» спирається на феномени симультанності, узагальненості структурних уявлень музичного твору, презентативності провідних архітектонічних опор (тем), виокремлених у процесі уявного згортання в одномоментність інтонаційного руху. Отже, стає необхідним співставлення поняття «музична архітектоніка» з поняттям «музична композиція». Встановлено, що творчий потенціал музичної архітектоніки реалізується кожного разу в оновленому її часовому розгортанні.

Базовим у дисертації обрано визначення поняття і розуміння «музичної архітектоніки» В. Москаленком. Дослідником визначаються дві функції архітектонічних уявлень: випереджуюча і резюмуюча. До них у дисертації додається третя архітектонічна функція – втілююча. За її участі художнє ціле коригується у процесі часового розгортання музичного твору.

Значення архітектонічних уявлень у музично-творчому плані підтверджується практичною діяльністю композитора і виконавця. У дисертації розроблено методику дослідження музичної архітектоніки, яка спирається на форми об'єктивації музично-архітектонічних уявлень. Вони містяться у висловленнях композитора або дослідників його творчого процесу, у композиторських ескізах, а також у тексті музичного твору. Okремо підкреслюється важлива роль у дослідженні архітектоніки музичного твору порівняльного аналізу його виконавських версій. Особливого значення тут набуває темпоритмічна організація музичного руху.

Архітектонічність розглянуто як органічну складову і системоутворюючий механізм музичного мислення С. Прокоф'єва. Встановлено зв'язок цього явища з певними індивідуально-психологічними властивостями його особистості. Серед них: високий рівень творчої енергетики і артистизму у поєднанні з потужним інтелектом, ясністю мислення і лаконізмом викладення музичної думки. Композитору притаманне чітке бачення закономірностей будь-якого явища, винахідливість.

У дисертації підтверджено провідну роль архітектоніки на всіх етапах творчого процесу С. Прокоф'єва: від задуму, у вигляді «скелету» твору, до його остаточного завершення. Інженерно-конструктивний підхід композитора до побудови музичного твору доведено його висловленнями. Простежено, що особливу роль у цьому процесі відіграють комбінаторика і монтажний принцип «складання» форми.

Констатується, що специфіка архітектоніки творів С. Прокоф'єва обумовлена такими якостями тематизму як концентрованість, запам'ятовуваність, презентативність. Архітектонічність музичного мислення С. Прокоф'єва природним чином координується з класичними рисами його композиторського стилю. Композитор часто-густо спирається на моделі інструментальних форм віденського класицизму. Архітектоніка твору прояснює індивідуальність втілення обраної композиційної моделі.

Дослідження музичної архітектоніки розкриває наявність і взаємодію посиленних елементами структури контрастних складових художньої цілісності

творів С. Прокоф'єва: епічності і ліричності, класичної конструктивності і романтичної барвистості, взаємодію частини і циклу тощо.

Особливості функціонування музичної архітекtonіки у творах С. Прокоф'єва проілюстровані на матеріалі Першого концерту для фортепіано з оркестром № 1 ор.10, Сонати для віолончелі та фортепіано ор.119, Другої картини опери «Війна і мир» ор.91 та у порівнянні їх виконавських версій. Специфічність архітекtonіки обраних творів С. Прокоф'єва подано у вигляді графічних моделей. За їх допомогою показані також відмінності між виконавськими прочитаннями композиторського «архітекtonічного проєкту» того самого музичного твору. Виявлено, що архітекtonіка стає виразником особливостей індивідуального музично-виконавського стилю.

Запрограмована композитором багатовекторність архітекtonічного потенціалу музичного твору дозволяє виконавцям акцентувати ту чи іншу складову художнього цілого. Різні підходи у виконавських прочитаннях твору з одного боку говорять про гнучкість архітекtonічної конструкції, а з іншого – підтверджують її сталість і художню обґрунтованість.

Здобуті у дослідженні результати можуть бути використані у практичній діяльності композитора та музиканта-виконавця, у музичній педагогіці, у музично-теоретичних і музично-історичних курсах навчальних закладів.

### **СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:**

1. Водолєєва Н. В. О некоторых закономерностях исполнительской организации музыкальной архитектоники // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство : збірник статей. Київ, 2004. С.198–205.

2. Водолєєва Н. В. Об эпической составляющей в музыкальной архитектонике С. Прокофьева (на примере второй картины оперы «Война и мир») // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 73 : Музична творчість та наука в історичному просторі : збірник статей. Київ, 2008. С.182–187.

3. Водолєєва Н. В. Об архитектонике в Третьей фортепианной сонате С. Прокофьева // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 81 : Жанр як категорія музичної творчості : збірник статей. Київ, 2009. С.303–309.

4. Водолєєва Н. В. Про архітекtonіку у Сонаті для віолончелі й фортепіано С. Прокоф'єва // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 82 : Виконавське музикознавство : збірник статей. Київ, 2009. С.95–103.

5. Водолєєва Н. В. Про архітекtonіку Першого концерту для фортепіано з оркестром Сергія Прокоф'єва // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : збірник статей. Київ, 2019. Вип. 126. С.58–67.

## АНОТАЦІЯ

**Водолєєва Н.В. Сильові особливості музичної архітекtonіки у творах Сергія Прокоф'єва.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво» – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури, молоді та спорту України, Київ, 2020.

Дисертацію присвячено дослідженню музичної архітекtonіки в композиторській творчості С. Прокоф'єва.

Запропоновано методику дослідження архітекtonіки музичного твору. З цією метою залучено принципи архітекtonіки, визначені в інших галузях науки та мистецтва. Дисертація базується на визначенні поняття і розумінні «музичної архітекtonіки» В. Москаленком. До двох, виділених дослідником різновидів архітекtonічних уявлень (випереджуючого та резюмуючого), додається третій тип – втілюючий. Виявлені специфічні риси музичної архітекtonіки: симультанність, узагальненість, презентативність конструкції та провідних архітекtonічних опор.

У творчості С. Прокоф'єва музичну архітекtonіку розглянуто як системуючий фактор музичного мислення композитора. Архітекtonічність, як важлива складова музичного стилю композитора, обумовлена певними індивідуально-психологічними властивостями його особистості: потужним інтелектом, структурованістю і системністю мислення, тяжінням до ясності, точності, лаконічності викладення. Яскравим проявом прокоф'євської архітекtonіки є феноменальна ритмічна організація його творів.

Висловлюваннями композитора підтверджуються особливості його музично-творчого процесу: інженерно-конструктивний підхід до побудови музичного твору, значущість цілісного архітекtonічного уявлення на різних етапах творчого процесу. Архітекtonіка творів С. Прокоф'єва стає показником класичних основ його стилю. Зокрема, простежується спирання на моделі віденсько-класичних композиційних форм.

Дослідження архітекtonіки творів С. Прокоф'єва розкриває новації у втіленні обраних композиційних моделей, сприяє уточненню складових художньої цілісності, враховує відмінності між виконавськими прочитаннями композиторського «архітекtonічного проекту». У цьому сенсі музична архітекtonіка стає показником особливостей індивідуального стилю композитора і стилю виконавців його творів.

**Ключові слова:** архітекtonіка, музична архітекtonіка, музична композиція, музично-архітекtonічний проект, архітекtonіка виконавської версії, композиторський стиль С. Прокоф'єва.

## АННОТАЦИЯ

**Водолеева Н.В. Стилиевые особенности музыкальной архитектоники в произведениях Сергея Прокофьева.** – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 «Музыкальное искусство» – Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского Министерства культуры, молодежи и спорта Украины, Киев, 2020.

Диссертация посвящена исследованию музыкальной архитектоники в композиторском творчестве С. Прокофьева.

Предложена методика исследования архитектоники музыкального произведения. Привлечение принципов архитектоники, разработанных в других областях науки и искусства, способствует расширению понимания музыкальной архитектоники. Диссертация базируется на определении понятия и понимании «музыкальной архитектоники» В. Москаленко. К двум, выделенным исследователем, разновидностям архитектурных представлений (предваряющего и резюмирующего) добавляется третий тип – воплощающий. Выявлены специфические черты музыкальной архитектоники: simultaneity, обобщенность, презентативность конструкции и ведущих архитектурных опор.

В творчестве С. Прокофьева музыкальная архитектура рассматривается как системообразующий фактор музыкального мышления композитора. Архитектоничность, будучи важной составляющей музыкального стиля композитора, обусловлена определенными индивидуально-психологическими свойствами его личности: мощным интеллектом, структурированным и системным мышлением, тяготением к ясности, точности, лаконичности изложения. Ярким проявлением прокофьевской архитектоники является феноменальная ритмическая организация его произведений.

Высказывания композитора свидетельствуют об особенностях его музыкально-творческого процесса: инженерно-конструктивном подходе к построению музыкального произведения, значимости целостного архитектурного представления на разных этапах творческого процесса. Архитектоника произведений С. Прокофьева является показателем классических основ его стиля. В частности, прослеживается опора на модели венско-классических композиционных форм.

Исследование архитектоники произведений С. Прокофьева раскрывает новации в воплощении избранных композиционных моделей, способствует уточнению составляющих художественной целостности, учитывает различия между исполнительскими прочтениями композиторского «архитектонического проекта». В этом смысле музыкальная архитектура становится показателем особенностей индивидуального стиля композитора и стиля исполнителей его произведений.

**Ключевые слова:** архитектура, музыкальная архитектура, музыкальная композиция, музыкально-архитектонический проект, архитектура исполнительской версии, композиторский стиль С. Прокофьева.

## SUMMARY

*Vodolieieva N.V. Style features of musical architectonics in the works of Sergei Prokofiev.* – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a candidate (PhD) degree in art studies by specialty 17.00.03 – Musical art. National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine of Ministry of Culture, Youth and Sports of Ukraine, Kyiv, 2020.

The dissertation is devoted to the research of musical architectonics in S. Prokofiev's composer work.

The method of research of musical architectonics is offered. For this purpose, the principles of architectonics, as defined in other fields of science and arts are involved. The thesis is based on the definition and understanding of "musical architectonics" by V. Moskalenko. To the two types of architectonic representations (preceding and summarizing) highlighted by V. Moskalenko, the third type – embodying, is added. The specific features of musical architectonics are revealed: simultaneity, generality, representational construction and leading architectonical mainstays.

In the works of S. Prokofiev, the musical architectonics is considered as a system-forming factor in the musical thinking of the composer. Architectonicity, as an important component of the composer's musical style, is condition to certain individual-psychological properties of his personality: powerful intelligence, structured and systemic thinking, tendency for clarity, accuracy, conciseness of statement. A striking expression of Prokofiev's architectonics is the phenomenal rhythmic organization of the composer's works.

The composer's statements are showing us the peculiarities of his musical-creative process: the engineering and constructive approach to the building of the musical work and the importance of the architectonic representation of the whole at different stages of the creative process. The architectonics of S. Prokofiev's works is an indicator of the classical foundations of his style. In particular, we can be traced the emphasis on models of Viennese-classical compositional forms.

The research of the architectonics of S. Prokofiev's works reveals the innovations in embodiment of chosen compositional models, contributes to the refinement of the components of the artistic integrity, takes in account the difference between performers reading of composer's "architectonical project". In this sense, the musical architectonics becomes an indicator of the peculiarities of individual style of the composer and the style of the performers of his works.

**Keywords:** architectonics, musical architectonics, musical composition, musical-architectonic project, architectonics of the performance version, composer style of S. Prokofiev.