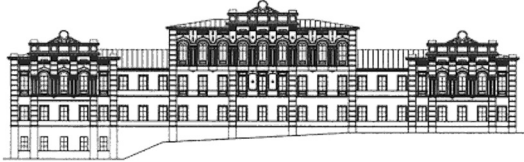


Міністерство культури України  
Харківська державна академія культури  
Ministry of Culture of Ukraine  
Kharkiv State Academy of Culture



**КУЛЬТУРА УКРАЇНИ**  
**CULTURE OF UKRAINE**

**Серія: Мистецтвознавство**  
**Series: Art Criticism**

Збірник наукових праць  
Scientific Journal

**За загальною редакцією В. М. Шейка**  
Editor-in-Chief V. Sheyko

**Засновано в 1993 р.**  
Founded in 1993.

**Випуск 59**  
Issue 59

**Харків, ХДАК, 2018**  
**Kharkiv, KhSAC, 2018**

УДК [008+78/79](062.552)  
К90

**Засновник і видавець – Харківська  
державна академія культури**

Свідоцтво про державну реєстрацію  
друкованого засобу масової інформації  
серія KB №13567-2540P від 26.12.2007 р.

Затверджено наказом Міністерства освіти  
і науки України № 1328 від 21.12.2015 р. як  
фахове видання з культурології  
та мистецтвознавства

Рекомендовано до друку  
рішенням ученої ради  
Харківської державної академії культури  
(протокол № 5, 22.12.2017)

Збірник поданий на порталі  
(<http://www.nbuv.gov.ua>)  
в інформаційному ресурсі «Наукова  
періодика України», у реферативних базах  
«Україніка наукова» та «Джерело»

Індексується в наукометричній базі  
«Російський індекс наукового цитування»  
та в пошуковій системі Google Scholar

Веб-сайт збірника:  
<http://ku-khsac.in.ua>

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК:  
[rvv2000k@ukr.net](mailto:rvv2000k@ukr.net)

**Founder and publisher – Kharkiv State  
Academy of Culture**

Certificate of state registration of printed  
mass media, series KB №13567-2540P of  
26.12.2007

Approved by the Ministry of Education and  
Science of Ukraine № 1328 of 21.12.2015 as  
a Specialist Culturology and Art Criticism  
Publication

Recommended for publication  
by the decision of the Academic Board  
of the Kharkiv State Academy of Culture  
(record № 5, 22.12.2017)

The journal is submitted to the portal  
(<http://www.nbuv.gov.ua>) in the information  
resource “Scientific Periodicals Ukraine”,  
in bibliographic databases “Ukrainika  
scientific” and “Dzherelo”

Indexed in the bibliographic database  
“Russian Science Citation Index”  
and in the Web search engine Google Scholar

Website of the journal:  
<http://ku-khsac.in.ua>

E-mail of Publishing department of KhSAC  
[rvv2000k@ukr.net](mailto:rvv2000k@ukr.net)

**Статті, подані до редакції, рецензуються членами редколегії та зовнішніми  
незалежними експертами.**

**К90** **Культура України.** Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / М-во  
культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. –  
Харків: ХДАК, 2018. – Вип. 59. – 328 с.

У науковому збірнику подано матеріали за результатами наукових досліджень проблем  
мистецтвознавства.

Для науковців, викладачів, здобувачів наукових ступенів і вчених звань.

The proceedings present the results of the scientific studies on the issues of Art Criticism.  
For researchers, teachers, applicants of scientific degrees and academic titles.

УДК [008+316.77+378](062.552)

ISSN 2410-5325 (print)  
ISSN 2522-1140 (online)

© Харківська державна академія культури, 2018

---

## Головний редактор

**Шейко В. М.**, Харківська державна академія культури, ректор, доктор історичних наук, професор, академік Національної академії мистецтв України.

## Заступник головного редактора

**Дяченко М. В.**, Харківська державна академія культури, доктор філософських наук, професор, заслужений працівник культури України.

## Відповідальний секретар

**Коновалова І. Ю.**, Харківська державна академія культури, доцент кафедри теорії та історії музики, кандидат мистецтвознавства, доцент.

## Редакційна колегія

### *Серія: Мистецтвознавство*

**Алфьорова З. І.**, Харківська державна академія культури, декан факультету кіно-, телемистецтва, доктор мистецтвознавства, професор;

**Бистрова Т. Ю.**, Уральський державний педагогічний університет, професор кафедри культурології, доктор філософських наук, професор (Росія);

**Зборовець І. В.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства, доктор мистецтвознавства, професор;

**Клітін С. С.**, Санкт-Петербурзька академія театрального мистецтва, професор кафедри естради і музичного театру, доктор мистецтвознавства, професор (Росія);

**Лошков Ю. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри народних інструментів, доктор мистецтвознавства, професор;

**Осипова Н. П.**, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, професор кафедри соціології та політології, доктор філософських наук, професор;

**Откидач В. М.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри інструментів духових та естрадних оркестрів, доктор мистецтвознавства, професор;

**Польська І. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства, професор;

**Рощенко О. Г.**, Харківська державна академія культури, завідувач кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства, професор;

**Рябуха Н. О.**, Харківська державна академія культури, доцент кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства, доцент;

**Чепалов О. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри сучасної хореографії, доктор мистецтвознавства, професор;

**Шило О. В.**, Харківський технічний університет будівництва та архітектури, професор кафедри культурології, доктор мистецтвознавства, професор.

---

### **Editor-in-Chief**

**Sheyko V. M.**, Kharkiv State Academy of Culture, Rector, Doctor of Historical Sciences, Professor, an Academician of the National Academy of Arts of Ukraine.

### **Deputy Editor-in-Chief**

**Diachenko M. V.**, Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Philosophy and Political Science, Doctor of Philosophical Sciences, Professor.

### **Executive Editor**

**Konovalova I. Yu.**, Kharkiv State Academy of Culture, Associate Professor of the Department of Theory and History of Music, Candidate of Art Criticism, Associate Professor.

### **Editorial Board**

#### *Series: Art Criticism*

**Alforova Z. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Dean of TV and Cinema Art Faculty, Doctor of Art Criticism, Professor;

**Bystrova T. Yu.**, Ural State Pedagogical University, Professor of the Department of Culturology, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Russia);

**Zborovets I. V.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Art Criticism, Literary Criticism and Linguistics, Doctor of Art Criticism, Professor;

**Klitin S. S.**, Saint Petersburg State Theatre Arts Academy, Professor of the Department of Variety Arts and Music Theater, Doctor of Art Criticism, Professor (Russia);

**Loshkov Yu. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Folk Instruments, Doctor of Art Criticism, Professor;

**Osyova N. P.**, National University «Yaroslav the Wise Law Academy of Ukraine», Professor of the Department of Sociology and Political Science, Doctor of Philosophical Sciences, Professor;

**Otkydach V. M.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Wind Instruments and Variety Orchestras, Doctor of Art Criticism, Professor;

**Polska I. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor;

**Roshchenko O. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor;

**Riabukha N. O.**, Kharkiv State Academy of Culture, Associate Professor (Art Criticism) at the Department of Theory and History of Music;

**Chepalov O. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Contemporary Choreography, Doctor of Art Criticism, Professor;

**Shylo O. V.**, Kharkiv National University of Construction and Architecture, Professor of the Department of Culturology, Doctor of Art Criticism, Professor.

## ЗМІСТ

### Розділ 1. Музичне мистецтво

#### Part 1. Music Art

- О. В. Єрошенко** (O. V. Yeroshenko)  
**Творчо-організаційна складова вокальної підготовки студентів-акторів (на прикладі ХДАК)** (The creative and organizational component of vocal training of students-actors (case study of KhSAC)) .....9
- Н. Ю. Зимогляд** (N. Yu. Zymohliad)  
**Піаністичний тезаурус як основа інтерпретації (на прикладі виконавських версій сонати оп. № 3 О. Скрябіна)** (Pianistic thesaurus as the basis of interpretation (the case of performing versions of O. Scriabin's piano sonata op. No. 3)) ..... 20
- Т. П. Іванніков** (T. P. Ivannikov)  
**Гітарна музика Ф. Кленьянса** (F. Kleynjans' guitar music) ..... 28
- Д. В. Кочержук** (D. V. Kocherzuk)  
**Особливості використання устаткування «Live looping» у сучасному мистецтві естрадного співу** (Features of «Live looping» equipment used in the contemporary pop singing art) ..... 41
- Ю. І. Карчова** (Yu. I. Karchova)  
**Трансформації народнопісенного виконавства у творчості Каті Чілі (Катерини Кондратенко)** (The transformation of folk-song performance in Katya Chilly's creative work (Kateryna Kondratenko)) ..... 50
- В. Ю. Кудрявцев** (V. Yu. Kudriavtsev)  
**Метафорика музично-поетичного тексту вокального циклу Ж. Массне «Поема кохання»** (The metaphors of the musical and poetic text of J. Massenet's vocal cycle «The poem of love») ..... 59
- Лю Бін** (Liu Bin)  
**Композиторська інтерпретація трагедії П. Корнеля «Горації» в однойменній опері А. Сальєрі** (The composer interpretation of P. Corneille's tragedy «Horace» in A. Saleri's opera «The Horatii») ..... 70
- А. Ю. Рум'янцева** (A. Yu. Rumyantseva)  
**Особливості фортепіанної партії в камерно-вокальному циклі Д. Д. Шостаковича «Сатири»** (Special considerations of the piano part in the chamber-vocal cycle «Satires» by D. D. Shostakovich) ..... 79

<b>А. М. Бойко</b> (A. M. Boiko)	
<b>Розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва в 1970–1990-х рр.: культурно-історичні та жанрово-стильові особливості</b> (The development of china pop and vocal art in 1970–1990: Cultural and historical and genre and stylish features).....	90
<b>Чень Менмен</b> (Chen Mengmeng)	
<b>Релігійно-філософська концепція пісні Хуан Цзи «Закони неба»</b> (Religious and philosophical concept of Huang Ji's song «The Laws of heaven»).....	101
<b>О. Ю. Степанова</b> (O. Yu. Stepanova)	
<b>«Теоретичний піанізм»: у пошуках досконалого прийому</b> («Theoretical pianism»: in search of the perfect musical technique).....	111
<b>Цао Хе</b> (Cao He)	
<b>Теорія китайської колоратури в науковій праці та вокальній творчості Шан Деї</b> (The theory of chinese coloratura in Shang Dei's scholarly endeavor and vocal creative work).....	121
<b>Лі Шуай</b> (Li Shuai)	
<b>Джаз у системі українського професійного музичного мистецтва</b> (Jazz in the system of professional Ukrainian music art) .....	132
<b>Розділ 2. Театральне, кіно-, телемистецтво, хореографія</b>	
Part 2. Theatre Cinema, TV-art, Choreography	
<b>Т. Л. Драч</b> (T. L. Drach)	
<b>Танець-модерн у контексті мистецтвознавчого аналізу хореографічної культури України</b> (Modern dance in the context of art review of the choreography of Ukraine).....	146
<b>К. В. Островська</b> (K. V. Ostrovska)	
<b>Збереження та розвиток національних традицій у хореографічних колективах української діаспори</b> (The maintenance and development of national traditions in the dance companies of the Ukrainian diaspora).....	153
<b>В. Б. Прокоп'як</b> (V. B. Prokopiak)	
<b>Підготовка театральних кадрів у Галичині (1941–1944 рр.)</b> (Theatre staff training in Galicia (1941–1944)).....	163
<b>М. В. Сорока</b> (M. V. Soroka)	
<b>Драма В. Винниченка «Брехня» в сценічній інтерпретації М. Волошина</b> (The drama by V. Vynnychenko «Brekhnia» («A lie») in the stage production by M. Voloshyn)).....	177

<b>О. В. Якобчук (O. V. Yakobchuk)</b> <b>Формування й динаміка танцювальних шоу-програм у Європі</b> (The formation and dynamics of dance show programs in Europe) .....	185
<b>Лі Дженьсін (Li Zhenxing)</b> <b>Проблеми взаємодії театру Заходу та Сходу в ретроспекції вивчення антропології культури</b> (Issues of interaction between the Western and Eastern theatre in retrospective of studying cultural anthropology) .....	194
<b>Л. Ф. Хоцяновська (L. F. Khotsyanovska)</b> <b>Імпровізація як засіб розвитку творчих здібностей студентів на уроках «Мистецтва балетмейстера»</b> (Improvisation as a means of the development of creative abilities of students at the lessons of choreographer's art) .....	204
<b>Л. Й. Кохан (L. Yo. Kokhan)</b> <b>Жанрові особливості (музичний аспект) вертепу, шкільної драми та інтермедії як чинники музично-драматичного спрямування українського театру ХІХ ст.</b> (Genre features (musical aspect) of the christmas living nativity scene, school drama and interludes as factors of the musical and dramatic focus of the ukrainian theater of the 19 century) .....	213
<b>К. В. Бортник (K. V. Bortnyk)</b> <b>Інтерпретації балету П. І. Чайковського «Лускунчик» французькими балетмейстерами останньої чверті ХХ–ХХІ ст.</b> (Interpretations of Tchaikovsky's ballet "The nutcracker" by the french choreographers of the last quarter of the 20–21st centuries) .....	224
<b>Розділ 3 . Теорія та історія мистецтв</b> Part 3. Theory and History of Arts	
<b>О. С. Частник (O. C. Частник)</b> <b>The symbolism of the circle in traditional art (Ukrainian-Irish parallels)</b> (Символізм кола в традиційному мистецтві (українсько-ірландські паралелі)) .....	235
<b>В. М. Шейко (V. M. Sheyko)</b> <b>Наукова інтелігенція та Українська революція (1917–1921 рр.)</b> (The academic intelligentsia and the Ukrainian revolution (1917–1921)) .....	244
<b>Н. В. Бойко (N. V. Boyko)</b> <b>Феномен концертмейстерського мистецтва в контексті наукової рефлексії</b> (The phenomenon of the concertmaster art in the scientific reflection context) .....	264

Ю. М. Іванова (Yu. M. Ivanova)

**Професіоналізація хорового виконавства на західноукраїнських землях (основи та сучасність)** (Professional development of choral performance in western ukrainian lands (origins and modernity)) ..... 274

Є Сяньвей (E Xianwei)

**Європейські прообрази китайської музичної драми перетворень: вестернізація класичного національного сюжету** (The European prototypes of the Chinese musical drama of transfigurations: westernization of the classical national plot) ..... 284

А. О. Фурдичко (A. O. Furdychko)

**Перехресні стежки культур: фольклорне виконавство національних меншин України кінця ХХ — початку ХХІ ст.** (Cross-cutting ways of cultures: folklore performance of national minorities of Ukraine of the late 20th century — the early 21th century) ..... 294

Л. В. Шемет (L. V. Shemet)

**Дитяче оркестрове виконавство в народно-інструментальному мистецтві України другої половини ХХ ст.: творчий аспект** (Children's orchestra performance in the folk instrument art of Ukraine in the second half of the 20th century: creative aspect) ..... 312

#### Розділ 4. Рецензії

##### Part 4. Reviews

В. М. Шейко (V. M. Sheyko)

**Рецензія на книгу Дяченка М. В. «Просто жити (філософські нариси, есе)»** (Book Review Dyachenko M. V. «Just to live (philosophical essays, essays)») ..... 323



---

## Розділ 1

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

### Part 1

## MUSIC ART

---

■ УДК 784.9:[378.091.212:792.071.2.028]:378.6:008](477.54-25)ХДАК(043)

О. В. Єрошенко, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

elvero1110@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8197-0807>

### **ТВОРЧО-ОРГАНІЗАЦІЙНА СКЛАДОВА ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-АКТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ХДАК)**

Розглянуто сучасні засоби творчо-організаційної складової вокального навчання студентів-акторів, визначено її особливості (на прикладі ХДАК). Відзначені праці, присвячені проблематиці вокального навчання акторів драматичного й музично-драматичного театрів загалом. Наголошено на значному використанні музичного матеріалу в сучасних театральних постановках, що, відповідно, потребує професійної музично-вокальної підготовки акторів. Аналізуються творчо-дидактичні зв'язки курсів «Музично-драматичний клас» і «Основи вокалу» як складових комплексної дисципліни «Основи вокального виконавства і теорії музики».

**Ключові слова:** *вокальне навчання, музично-драматична підготовка, музично-співацькі здібності, студент-актор.*

Е. В. Єрошенко, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ТВОРЧЕСКИ-ОРГАНИЗАЦИОННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ-АКТЕРОВ (НА ПРИМЕРЕ ХГАК)**

Рассмотрены современные средства творчески-организационной составляющей вокального обучения студентов-актеров, определены ее особенности (на примере ХГАК). Отмечены труды, посвященные проблематике вокального обучения актеров драматического и музыкально-драматического театров в целом. Подчеркивается значительное использование музыкального материала в современных театральных постановках, что, соответственно, требует достойной музыкально-вокальной подготовки актеров. Анализируются творческо-дидактические связи курсов «Музыкально-драматический класс» и «Основы вокала» как составляющих комплексной дисциплины «Основы вокального исполнительства и теории музыки».

**Ключевые слова:** *вокальное обучение, музыкально-драматическая подготовка, музыкально-певческие способности, студент-актер.*

O. V. Yeroshenko, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **THE CREATIVE AND ORGANIZATIONAL COMPONENT OF VOCAL TRAINING OF STUDENTS-ACTORS (CASE STUDY OF KHSAC)**

**The purpose of this article** is to consider modern means of a creative and organizational component of vocal training of students-actors as illustrated by KhSAC.

**Research methodology.** General scientific methods are used in this article: cognitive, analytical and comparative methods; the study is based on the musicological methods of the musical and vocal and technical analysis.

**Results.** The paper emphasizes the significant use of music material in modern theatrical performances that, accordingly, requires an appropriate music and vocal training of actors. The perspective of vocal training of future actors contains the issues concerning creative and organizational component of the training process in higher educational institutions. The characteristic feature of training the students majoring in «Performing arts of drama theater and cinema» at the Theatre Faculty of the Kharkiv State Academy of Culture is a modern innovative approach to dealing with the vocal and stage training that consists in the introduction of the new music and drama field of study (i.e., the course «Musical and Drama Class»). The author traces the main factors of the vocal and stage training of the future actors of Drama Theater and Cinema, analyzes the creative and didactic connections of the courses «Music and Drama Class» and «Fundamentals of Vocals» as components of the integrated discipline «Fundamentals of Vocal Performance and Music Theory». This creative and organizational innovation in the field of vocal training guides the students-actors to the gradual acquisition of thorough skills and abilities in vocal and drama area, according to modern performing art and cinematography requirements.

**Novelty.** The author raises the issue of using modern means of a creative and organizational component of vocal training of future actors that is an integral part in the introduction of a new music and drama field of study.

**The practical significance.** The material in this article can be of interest to Ukrainian vocal teachers concerning the development of vocal and stage skills of students-actors in higher educational institutions.

**Keywords:** *vocal training, music and dramatic training, musical and singing capabilities, student-actor.*

**Постановка проблеми.** Мистецтво театру від стародавніх часів донині є синтетичним, воно поєднувало драматичний, пластичний, музичний, образотворчий та інші компоненти в одній виставі, що водночас висуває певні вимоги стосовно різносторонньої підготовки актора із суміжних до драматичного видів мистецтва — хореографії та співу. Тому навчання пластиці, танцю, вокалу є обов'язковою складовою професійної підготовки майбутнього актора у ВНЗ. Характерна ознака виховання студентів спеціалізації «акторське мистецтво драматичного театру та кіно» на театральному факультеті Харківської державної академії

культури — сучасний інноваційний підхід до вирішення питань вокальної й загальномузичної підготовки.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Проблематиці вокального навчання акторів драматичного й музично-драматичного театрів загалом присвячено небагато вітчизняних наукових розвідок, більшість з яких належить до останнього десятиріччя: розробки науковців Г. Л. Бень (Львів), В. О. Дорошенко (Харків), С. С. Сгібневої (Харків), Л. О. Гринь та Г. В. Локаревої (Запоріжжя) та ін. Важливими в цій сфері стали наукові доробки російських дослідників Б. В. Окулової (Ярославль), Г. Є. Давидової (Москва); деякі питання стосовно вокального виховання драматичного актора порушено під час їх компаративного аналізу з вокально-сценічними завданнями оперного виконавця в розвідках В. Богатирьова (Санкт-Петербург). Загалом у працях цих науковців висвітлені аспекти мистецтвознавчих і педагогічних напрямів вокальної проблематики в театральній сфері.

Водночас, відмічаючи беззаперечну потребу на драматичній сцені виконавця, котрий вміє вправно співати, науковий інтерес до комплексу вокальних завдань актора залишає достатньо широке поле для дослідників. Так, одним із питань, які потребують подальшого детальнішого розгляду й вирішення у вокально-педагогічній площині, є висвітлення особливостей організації вокальної підготовки у вищому навчальному закладі майбутніх фахівців драматичного мистецтва. Це зумовлює актуальність статті, **мета** якої — виявити сучасні засоби творчо-організаційної складової вокального навчання студентів-акторів (на прикладі ХДАК).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На заснованій 2003/2004 рр. у Харківській державній академії культури кафедри майстерності актора під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України, професора І. О. Бориса значна увага приділяється наданню студентам, поряд з базовими професійними акторськими практиками та вміннями (насамперед, це дисципліни «Майстерність актора», «Сценічна мова», «Комплексна система пластичного виховання актора»), розвиткові спеціальних знань і навичок, затребуваних сучасними театальною справою й кіномистецтвом. До таких належать курси «Сучасні театральні школи», «Робота актора в естрадних жанрах», «Робота актора на радіо і телебаченні», «Специфіка роботи актора в музично-драматичному театрі» тощо. Важливого значення набуває вокальна підготовка майбутніх артистів.

Упродовж першого десятиріччя діяльності кафедри майстерності актора студенти вивчали музично-вокальні дисципліни: «Основи

вокалу» (спочатку на I–IV курсах, згодом на I–III курсах) та «Історія музики» (на I семестрі I курсу).

За такий термін навчання поряд із досягненням більшістю студентів-акторів позитивних результатів у співацькій царині, що засвідчує успішне проведення звітних концертів класів викладачів-вокалістів ХДАК (заслуженого артиста України М. І. Колодочки, доцента О. В. Єрошенко, старшого викладача Ю. І. Карчової, світлої пам'яті викладача В. Я. Марчака й доцента, заслуженої артистки України В. Ф. Харитонової), помітним у фаховій театральній сфері, зокрема на сцені навчального театру, залишався брак суто музично-драматичних навичок, зокрема вокальних умінь сольного виконання й ансамблевого звучання, музично обґрунтованої сценічної поведінки й партнерського відчуття в запропонованих музично-драматичних обставинах вистави. Зауважимо, що жанрове музично-драматичне спрямування українського театру коріниться в характерних ознаках історичного розвитку театрального мистецтва на теренах України, тому серед усіх сучасних державних і приватних вітчизняних театральних установ вагому частину становлять музично-драматичні театри. Водночас репертуар суто драматичних театрів також наповнений музичними спектаклями.

Так, сучасне драматургічне вирішення вистав зі значним використанням музичного матеріалу репрезентоване багатьма вітчизняними провідними режисерами столичних і обласних театрів. Серед них: постановки славнозвісного С. Данченка (1937–2001) (НАДТ імені І. Франка, Київ), Ф. Стригуна (НАУДТ імені М. Заньковецької, Львів), Р. Держипільського (Івано-Франківський академічний обласний український музично-драматичний театр імені І. Франка), А. Бакирова (Чернігівський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Шевченка), П. Ластівки (Волинський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Шевченка (2011–2016 рр.), з 2017 р. – Черкаський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Т. Шевченка) та ін.

Сучасна сценічна практика сприяє поглибленому теоретичному розгляду різноманітного застосування видів і жанрів мистецтва музики в драматичній царині. Так, на доцільності використання оркестру на драматичних підмостках у статті «Живий оркестр на сцені» наголошує український режисер, завідувач кафедри режисури драматичного театру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського О. А. Аркадін-Школьник. «Тільки справжня сценічна жива, не замінена фонограмою, музика стає активною складовою спектаклю, оживляє дію і переносить її в глибини душі глядача», «<...> жива музика в спектаклі – величезний нереалізований смисловий

і художній пласт, який відіграє важливу роль у моїй (О. Аркадіна-Школьника — О. Є.) творчості та здатен надихнути й запалити ще не одне покоління молодих режисерів» (Аркадин-Школьник, 2015, с. 187). Зазначимо, що творча позиція митця відображена в його театральних постановках, вельми насичених музикою, де на сцені актори співають і грають на музичних інструментах. Це, наприклад, вистави: «Народний Малахій» (1994), «В джазе только девушки» (2006), «Полоумный Журден» (2007) (Донецький академічний український музично-драматичний театр); «Зойчина квартира» (2011), «Спокуса по-італійськи» (2011) (Харківський державний академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка); «Публике смотреть запрещается» (2016, з «бродвейськими» музикою й танцями (хореографія дуету «Mirarti»), «Кабала святош (Мольер)» (2016) (Харківський академічний російський драматичний театр імені О. С. Пушкіна) та ін.

Загалом музичне наповнення сучасних драматичних постановок надзвичайно важливе, що, відповідно, потребує музичної й вокальної підготовки майбутніх акторів.

Вокальне навчання студентів спеціалізації «акторське мистецтво драматичного театру та кіно», порівняно зі спеціальною підготовкою солістів-вокалістів спеціалізацій «академічний спів», «народний спів», «естрадний спів», має специфічні ознаки, визначені насамперед кваліфікаційними вимогами різних мистецьких сфер професійної діяльності майбутніх фахівців. Так, найпершою й обов'язковою умовою для майбутнього виконавця в царині вокального мистецтва є наявність музично-співацького обдарування, водночас артистизм і художність співу визначаються для абітурієнта-вокаліста як фактори, хоча й бажані, утім такі, що напрацьовуються з часом, у процесі оволодіння мистецтвом вокалу. Обґрунтовано протилежні вимоги до митця в царині драматичного мистецтва, де безсумнівно й неодмінною є наявність артистичних здібностей у майбутнього актора, а музикальність і співацький потенціал — тільки бажані чинники, які, на думку більшості фахівців-артистів, котрі набирають курс під час вступних іспитів, розвиватимуться протягом навчального терміну. На сучасному етапі розвитку драматичного мистецтва й кінематографії, безперечно, музична компонента — їх невід'ємна складова, тому вправне оволодіння співом для актора — це завдання, визначене професійною необхідністю та художніми перспективами.

Однак під час вступу до театрального факультету вищого навчального закладу наявність музичних і співацьких здібностей в абітурієнтів — не обов'язкова умова, що надалі становитиме проблему стосовно належної фахової підготовки. На жаль, такі приклади трапляються

часто, достатньо поширені в межах відповідного напрямку. Із цього приводу чітко висловила занепокоєння заслужена артистка України, доцент кафедри музичного виховання Київського національного університету імені І. К. Карпенка-Карого Л. Х. Третяк: «Великим недоліком є набір студентів, коли не беруться до уваги природні голосові дані акторів-абітурієнтів. Є навіть студенти, які дуже погано чують музику, і їм доводиться тривалий час розвивати музичний слух, а курс сольного співу дуже обмежений (1 година на тиждень) <...>. Інша річ, що треба робити ретельніший відбір абітурієнтів і не набирати тих, у кого є функціональні розлади між роботою голосового апарату та музичним слухом» (Третяк, 2011, с. 308). Адже наявність співацьких здібностей і музичного слуху в людини, котра має намір студіювати вокальні вміння, є аксіомою у сфері вокальної педагогіки.

У процесі навчання одним з основних завдань для майбутнього актора стає засвоєння основ вокалу. Зауважимо, що студенти, усвідомлюючи необхідність набуття співацьких навичок для подальшої успішної діяльності в театральній царині, з наполегливістю намагаються розвинути музичні задатки та навчитися основ мистецтва співу. Утім, навіть у сфері ґрунтовнішої вокальної підготовки акторів музично-драматичного театру «далеко не всі актори-співаки, закінчивши навчання, стають професійними виконавцями. Імовірно, основна причина цього полягає в тому, що вони не мають достатньої вокальної підготовки: не вміють формувати звук, мають слабку вокальну техніку, в них відсутня досконала координація голосу та слуху, недостатньо розвинений (великий) діапазон тощо», — зазначає заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри майстерності актора та дизайну Запорізького національного університету Л. О. Гринь (2011, с. 52).

Однією з основних специфічних ознак вокального навчання студента-актора є наявність у педагогічному репертуарі творів, пов'язаних із театральною й кінематографічною галузями, а саме: пісень і романсів із драматичних вистав, музики до спектаклів, кінофільмів, а також із музично-драматичних творів (водевілів, оперет, мюзиклів). Над цим репертуаром працюють протягом усього терміну вокального навчання студентів театального факультету. Водночас постановка співацького голосу студента-актора базується на головних дидактичних принципах вокальної педагогіки: єдності художнього та вокально-технічного розвитку; поступовості й послідовності в опануванні майстерності співу; індивідуального підходу; постійного вдосконалення. Вокальні заняття відповідно до усталених норм, складаються з визначеної послідовності вправ, вокалізів і художньо-педагогічного репертуару.

Зважаючи на специфіку акторського співу на театральних підмостках, часто затребувану у виставах близькість співацької фонації до мовної позиції, вокальний педагог має навчити студента-актора базових чинників співацького голосоутворення: свідомого володіння диханням під час співу, відчуття головного й грудного резонаторів під час фонації, виразної співочої артикуляції, різних видів атаки звука (м'яка, тверда, придихова), основних елементів звуковедення (легато, нон легато, портаменто) тощо. Засвоєння комплексу умінь і навичок щодо свідомого управління процесом фонації вможливує досягнення виконавцем максимального розкриття художнього змісту вокального твору, що, зрештою, зумовлює довершеніше відтворення сценічного образу драматичної вистави. Отже, мистецьким ВНЗ необхідно гідно вирішувати завдання з якісної підготовки фахівців, які б відповідали вимогам сучасних театру й кіно.

Значним здобутком для кафедри акторської майстерності Харківської державної академії культури стало запровадження 2015/2016 навчального року нової комплексної дисципліни «Основи вокального виконавства і теорії музики», де є курси «Основи вокалу», «Теорія музики» і до якої було вперше введено групові практичні заняття з нового курсу «Музично-драматичний клас». Викладання курсу «Музично-драматичний клас» (авторська програма та навчально-методичні матеріали розроблені старшим викладачем кафедри естрадного та народного співу Г. М. Бреславець) передбачено впродовж перших трьох років навчання в академії (на I–II і IV–VI семестрах). Головною метою практикуму стало об'єднання кількох видів творчої діяльності (сценічний рух, пластика, спів, мелодекламація, драматична гра), що базується на навичках і вміннях, яких набувають студенти у процесі навчання на профільних заняттях, головню на курсах «Майстерність актора», «Основи вокалу» та «Сценічний рух». Тому перед студентами постало складне завдання опрацювання всіх елементів музично-пластично-драматичного комплексу: пластики, співу й драматичної гри.

Утім, 2017/2018 навчального року музично-вокальна підготовка в академії була (з різних причин) суттєво зменшена, а саме: згідно з новим навчальним планом курси «Основи вокалу» і «Музично-драматичний клас» викладатимуться тільки на II–III курсах (відповідно, перший – на III–VI семестрах, другий – на IV–VI семестрах). До того ж, запланований на 2017/2018 навчальний рік новий практичний курс «Вокальний ансамбль» (I–II семестри) як складова комплексної дисципліни «Основи вокального виконавства і теорії музики», скасовано повністю, хоча необхідність цього практикуму для фахової

підготовки митця сучасної драматичної сцени, на якій у більшості вистав звучить ансамблеве вокальне виконання, очевидна.

Стосовно перебігу опанування студентами-акторами програми практикуму «Музично-драматичний клас», яка за попередніми навчальними планами була розрахована на вивчення впродовж I–III курсів, зазначимо, що основним початковим музично-драматичним матеріалом стало ознайомлення з традиційними фольклорними та класичними українськими драматичними, музично-поетичними творами (наприклад, вокально-хореографічна композиція «Вечорниці» за мотивами музичного дійства «Якби не ми, та не ви...» Ю. Алжнева; традиційні колядування та шедрування («Вертеп», «Водіння Кози», «Маланка»); «До тещі на бльони...» (музично-драматична композиція на основі обрядодій «на Масляну» та весняних танків-хороводів) та ін.) й упровадження в сценічну практику вміння водночас рухатися та виконувати жартівливі українські пісні, приспівки до музик у притаманній їм традиційній манері. Наприклад, у цей період студенти інсценували українські народні пісні «Грицю, Грицю, до роботи», «Та просив мене Герасим» тощо. Відзначимо, що використання українських народних жартівливих пісень у музично-драматичному класі зазвичай поєднувалося з вивченням аналогічних творів студентами-акторами в класі вокала. Розглянемо їх докладніше.

Найважливішим, на нашу думку, є той факт, що вокально-технічні та художньо-виконавські завдання, які постають перед студентами під час роботи над цим репертуаром, є загалом досяжними і водночас дидактично вельми корисними. Сповнені гумору, жарту й насмішки, найчастіше ці пісні мають легку мелодію, придатну до пританцьовки, особливо на рефренах. У музичному сенсі увага, переважно, зосереджена на розвиткові почуття метроритму та відчутті й розумінні темпових і динамічних характеристик української жартівливої народної пісні, запам'ятовуванні вокальної мелодії, загальному розвитку музичного слуху. Щодо вокально-технічної складової, то під час виконання жартівливих пісень студент зосереджує увагу на кількох чинниках, серед яких основними є точна співацька інтонація, атака звука, правильне співацьке дихання, чітка вимова приголосних і виразна артикуляція. Одним з «підводних каменів» під час виконання цього репертуару часто є підсвідомий потяг студента-актора до заміни вокальної фонації акторською декламацією, тому вокальному педагогові необхідно пильнувати за збереженням співацької установки, спрямовувати студента на дотримання звуковисотної чистоти вокальної мелодії та означеного метроритмічного рисунка народної жартівливої пісні. На початку розучування твору декламування може посприяти розвиткові вимови й артикуляції,



формуванню правильного підходу до емоційно-змістового сюжету пісні й пошуку його художнього втілення. Утім, такий спосіб, на нашу думку, може бути лише нетривалим. Основним завданням у вокальному навчанні майбутніх фахівців драматичного мистецтва є виховання вміння співацькими засобами створювати художньо-сценічний образ вокального твору.

До вокально-педагогічного репертуару належать і жартівливі дуети-діалоги, наприклад: «Варенички», «Добрий вечір, дівчино, куди йдеш», «Ой, Марічко, чичері», «Перелаз, перелаз», «Ой, у вишневому садочку», «Про гречку», «Да куди йдеш, Явтуше?» тощо. Виконання таких дуетів-діалогів не тільки розвиває музичний слух (ладовий, гармонічний, інтонаційний), загальну музикальність студентів-акторів, вирішує визначені вокально-технічні завдання (плавний, без пауз перехід вокальної лінії від одного виконавця до іншого, призвичаювання до співу в унісон, узгодження динаміки звука між виконавцями тощо), а й поступово сприяє розвитку необхідного фахового акторського партнерського (колективного) почуття.

Щодо сучасних виконавських чинників українських жартівливих народних пісень, то здебільшого в студентів-акторів труднощів із цим не виникає. Навпаки, цей вокально-педагогічний матеріал багато в чому допомагає не тільки розкриттю і розвитку художньо-виконавських здібностей студентів, а й насамперед сприяє опануванню та засвоєнню практичних прийомів і методів вироблення музично-співацьких навичок майбутніми фахівцями сцени. Тому використання українських жартівливих народних пісень у вокальному навчанні студентів-акторів є важливою складовою процесу набуття художньо-виконавських навичок утілення різноманітних вокальних творів, напруження природного вокального слова, невимушеного стилю їх виконання та поступового формування основних музично-вокальних навичок, необхідних для успішної творчої діяльності сучасних професійних акторів.

Надалі навчальний репертуар змінюється, ускладнюється, розширюється як у вокальному, так і в музично-драматичному класі. Так, поступово впродовж навчання студенти опановують різноманітні за стилями й жанрами вокальні твори на заняттях з «Основ вокалу», вивчаючи народні пісні, романси, старовинні західноєвропейські вокальні твори, арії й пісні з опер, оперет, мюзиклів, пісні сучасних композиторів, пісні з музики до драматичних вистав і кінофільмів тощо. Майбутні актори засвоюють техніку втілення художнього образу вокального та вокально-драматичного творів під час вирішення сценічних завдань у музично-драматичному класі, авторська навчальна програма якого

містить інсценізації народних пісень, дитячих пісень, постановки уривків з музично-драматичних творів (опери, оперети, мюзиклу тощо). До таких належать: інсценування англійської народної казки-віршاپісні «Хатка, яку збудував собі Джек» (у перекладі І. Малковича) з клавесинною музикою XVIII ст., скомпонованою викладачем курсу Г. М. Бреславець і концертмейстером І. Г. Давидовою; інсценізація «День народження» за мотивами дитячих пісень В. Шайнського, Є. Крилатова, Р. Паулса; дитяча опера С. Баневича «Опера про кашку, кошку и молоко» (за мотивами казки Д. Маміна-Сибіряка); опера «хвилинка» М. Лисенка «Ноктюрн» тощо. Водночас навчання в музично-драматичному класі здійснюється координовано з викладанням вокалу, що виявляє тісні творчо-дидактичні зв'язки курсів «Музично-драматичний клас» і «Основи вокалу».

**Висновки.** Набуття на заняттях курсу «Музично-драматичний клас» практичних навичок і вмінь музично-сценічної поведінки дозволяє студентам координувати внутрішні емоційні прояви із зовнішньою виразністю в співі, міміці й акторській декламації. Завдяки рівночасному вивченню подібного за жанрами репертуару у вокальному та музично-драматичному класах створюються сприятливі умови для досконалішого вирішення студентами сценічних завдань, які виникають під час виконання визначених творів. Зазначимо, що навіть зменшений з 2017/2018 навчального року за обсягом часу майже вдвічі практикум «Музично-драматичний клас» є надзвичайно корисним для студентів-акторів у сенсі їх кваліфікованої підготовки до майбутньої сценічної діяльності. Загалом творчо-організаційна новація у сфері вокальної підготовки майбутніх акторів драматичного театру й кіно, зокрема введення нового музично-драматичного напрямку до складу комплексної дисципліни «Основи вокального виконавства і теорії музики» на театральному факультеті ХДАК, спрямовує студентів-акторів на поступове набуття ґрунтовних умінь і навичок у вокально-драматичній сфері відповідно до вимог сучасного сценічного мистецтва та кінографії.

Перспективи подальших наукових досліджень означеної проблематики пов'язані з ґрунтовним різноаспектним аналізом вокально-драматичного навчання, поглибленим розробленням питань вокальної підготовки майбутніх фахівців театрального мистецтва.

#### Список посилань

Аркадин-Школьник, А. А. (2015). Живой оркестр на сцене. Л. В. Русакова (Ред.-упор.). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових статей*, 43, 178–

188. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків: Видавництво ТОВ «С. А. М.».
- Гринь, Л. О. (2011). *Теоретико-методичні основи вокальної підготовки майбутніх акторів*. Запоріжжя: ЗНУ.
- Третьяк, Л. Х. (2011). Про засоби виховання вокального апарату в різних методиках викладання постановки голосу. І. О. Безгін (Голова редкол.) та ін. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових статей*, 8, 306–317. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

### References

- Arkadin-Shkolnik, A. A. (2015). A live orchestra on stage. L. V. Rusakova (Ed.). *Issues of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education: a collection of scientific articles*, 43, 178-188. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv: Publishing House LLC «S. A. M.». [In Russian].
- Grin, L. O. (2011). *Theoretical and methodological foundations of vocal training of future actors*. Zaporozhye: ZNU. [In Ukrainian].
- Tretyak, L. Kh. (2011). Concerning the means of training vocal apparatus in various methods of teaching voice. I.O. Bezgin (Head of the editorial board) and others. *Scientific herald of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University: collection of scientific articles*, 8, 306–317. Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University. [In Ukrainian].

*Надійшла до редколегії 23.11.2017 р.*

■ УДК 780.616.432 (477) "193"

Н. Ю. Зимогляд, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

[zimoglyad02@mail.ru](mailto:zimoglyad02@mail.ru)

<https://orcid.org/0000-0001-8086-659X>

### **ПІАНИСТИЧНИЙ ТЕЗАУРУС ЯК ОСНОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ СОНАТИ ОП. № 3 О. СКРЯБІНА)**

Проаналізовані Третя фортепіанна соната О. Скрябіна та три виконавські версії. Методологічним підґрунтям є концепція І. Рябова про «піаністичний тезаурус» та його чотири складові — віртуозну, інтонаційно-образну, інтерпретаційну та артистичну. Сформульовано піаністичний тезаурус трьох обраних виконавців — В. Софроніцького (його вважають майже еталонним інтерпретатором творів О. Скрябіна), Г. Соколова (котрий нечасто грає сонати композитора, є «мислителем фортепіано») та Д. Трифонова (у виконавській творчості якого музикант О. Скрябіна набуває нових звуковібрацій). Висновано, що Третя соната О. Скрябіна розкриває перед виконавцем різні можливості прочитання, трактування, свободу вибору засобів для самовираження й передачі авторського задуму, а також сприяє прояву виконавської майстерності артиста та піаністичного тезауруса.

**Ключові слова:** *виконавська версія, піаністичний тезаурус, О. Скрябін, фортепіанна соната, В. Софроніцький, Г. Соколов, Д. Трифонов.*

Н. Ю. Зимогляд, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ПИАНИСТИЧЕСКИЙ ТЕЗАУРУС КАК ОСНОВА ИНТЕРПРЕТАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЕРСИЙ СОНАТЫ ОП. № 3 А. СКРЯБИНА)**

Проанализированы Третья фортепианная соната А. Скрябина и ее три исполнительские версии. Методологическим основанием является концепция И. Рябова о «пианистическом тезаурусе» и о его четырех составляющих — виртуозной, интонационно-образной, интерпретационной и артистической. Сформулирован пианистический тезаурус трех исполнителей — В. Софроніцького (его считают почти эталонным интерпретатором произведений А. Скрябина), Г. Соколова (который очень редко играет сонаты композитора и является «мыслителем фортепиано»), Д. Трифонова (в исполнительском творчестве которого музыка В. Скрябина приобретает новые звуковибрации). Отмечено, что Третья соната А. Скрябина раскрывает перед исполнителем возможности прочтения, трактовки, свободу выбора средств для самовыражения и передачи авторского замысла, а также способствует проявлению исполнительского мастерства артиста и пианистического тезауруса.

**Ключевые слова:** исполнительская версия, пианистический тезаурус, А. Скрябин, фортепианная соната, В. Софроницкий, Г. Соколов, Д. Трифонов.

N. Yu. Zymohliad, Candidate of Art Criticism, Associate Professor Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **PIANISTIC THESAURUS AS THE BASIS OF INTERPRETATION (THE CASE OF PERFORMING VERSIONS OF O. SCRIBIN'S PIANO SONATA OP. NO. 3)**

**The aim of this paper** is to identify the characteristic features of the pianistic thesaurus in the performing versions of O. Scriabin's piano Sonata op. No. 3 (the case of V. Sofronitsky, H. Sokolov, D. Trifonov).

**Research methodology.** The research is based on the articles and studies of monograph type (A. Alshvang, E. Meskhishvili, V. Delson, O. Bekman-Shcherbyna, M. Smyrnov). The author has chosen as a methodological basis the concept of I. Riabov about the pianistic thesaurus as a complex including four professional components, namely virtuoso, intonational and imaginative, interpretive and artistic ones. It is possible to identify the basis of the variety of the performing versions by carrying out the analysis of these components.

**Results.** The paper presents the analysis of O. Scriabin's piano Sonata op. No. 3 and its three performing versions. The pianistic thesaurus of three chosen performers, namely V. Sofronitsky, H. Sokolov, D. Trifonov, is examined. The difference is demonstrated in the ways of interpreting the performer's intention, attitude to sound, listening in the harmony, and so on. The virtuoso component of the thesaurus, according to I. Riabov, is related to psychophysiology of the person. Thus, V. Sofronitsky is a virtuoso possessing the high technique of performing, H. Sokolov seeks to assimilate the «singing phrase», and due to that technical perfection there are no two identical notes in crescendo and diminuendo. D. Trifonov is, of course, a bright pianist of Chopin-Liszt type. Intonational and imaginative component of V. Sofronitsky's performance presents a more classical interpretation as compared with D. Trifonov's version. H. Sokolov reaches the true legato without the help of a pedal and this is perfectly noticeable in the performance of lyrical themes of the sonata. The interpretation component of the thesaurus is related to the level of thinking. Consequently, O. Scriabin's piano Sonata op. No. 3 opens up various opportunities for performers in interpreting, demonstrating the author's intention and also in presenting their performing skill and pianistic thesaurus.

**Novelty.** The first definition of «pianistic thesaurus» by I. Riabov has been developed to study the performing versions of the Third Sonata by O. Scriabin.

**The practical significance.** The practical meaning of the study consists in the implementation of the theoretical provisions regarding the «pianistic thesaurus» on the basis of performing arts.

**Keywords:** *performing version, pianistic thesaurus, O. Scriabin, piano Sonata op. No. 3, V. Sofronitsky, H. Sokolov, D. Trifonov.*

**Постановка проблеми.** Фортепіанна культура має багаті традиції й потребує нових аспектів вивчення. Сучасна теорія музичного виконавства базується на методологічних принципах, що дозволяють визначити музично-виконавську діяльність як динамічну систему, складовими якої є композиторська, інтерпретаторська творчість і слухачька «співтворчість». Музичне виконавство — складний та різноаспектний вид діяльності, однією зі складових якої є виконавська культура (чому присвячені численні статті автора). Аналіз виконавських версій — актуальна проблема сучасного музикознавства, що потребує нових ракурсів дослідження. Одним із таких вважаємо запропоновану І. Рябовим дефініцію «піаністичний тезаурус», яку спроектовано на вивчення виконавських версій Сонати оп. № 3 О. Скрябіна.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Творчості О. Скрябіна присвячено безліч досліджень, серед них: монографічного типу (Альшванг, 1945; Месхішвілі, 1981; Дельсон, 1971); ті, у яких розглянуто фортепіанні сонати (Месхішвілі, 1981); розвідки, що вивчають зв'язок світоглядної та композиторських систем. Так, А. Альшванг (1945, с. 82) указує на містичність його музики. Е. Месхішвілі (1981, с. 7) зазначає, що скрябінська творчість відбиває широкий зміст, що характерно для митців зі складним світоглядом. Ідея містерії, світового перевороту виникла в О. Скрябіна як переломлення, передчуття грандіозних змін. Окремий корпус досліджень — вивчення особливостей фортепіанної інтерпретації скрябінської творчості (Бекман-Щербина, 1990; Смирнов, 1973). Серед останніх методологічних досліджень — стаття І. Рябова про піаністичний тезаурус, що став основною методологічною базою цієї статті. Так, дослідник професійними складовими тезауруса називає віртуозну, інтонаційно-образну, інтерпретаційну й артистичну, вважає, що вони «дозволяють більш тонко і різноманітно підходити до диференціації виконавців за типами, а головне — дають можливість диференціювати виконавців не за загальними ознаками, що їх об'єднують, а за їх індивідуальними особливостями, що, в свою чергу, є кардинально новим підходом у порівнянні з іншими дослідженнями виконавських типів» (Рябов, 2016, с. 93). Розвиваючи ідею та поняття, які ввів до наукового обігу Я. Мільштейн, автор указує: «Тезаурус виконавця — це сукупність життєвого та професійного досвіду виконавця, його здібність відображати ці духовні здобутки у своїй творчості» (Рябов, 2016, с. 90).

**Мета статті** — виявити особливості піаністичного тезауруса у виконавських версіях фортепіанної Сонати оп. № 3 О. Скрябіна (на прикладі В. Софроничького, Г. Соколова, Д. Трифонова).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Схематично світоглядну концепцію О. Скрябіна можна подати таким чином: об'єктивне

духовне начало породжує свою матеріальну протилежність, після чого вони прагнуть возз'єднання, у цьому прагненні зазнають певних трансформацій і потім набувають злиття, втіленого в стані екстазу. Значення першого (раннього) періоду еволюції стилю О. Скрябіна надзвичайно важливе. Тут закладаються основи різних аспектів творчості композитора, визначаються жанрові лінії, формуються типи образів, особливості їх зіставлення, драматургії, гармонії, мелодики, ритміки, форми загалом. Третя соната — важливий етап у творчості О. Скрябіна. Тут уперше чітко втілена ідея, яка в подальшому стала основою його симфонічних творів — ствердження необхідності активної боротьби для досягнення мети, основане на непохитному переконанні в кінцевому торжестві світла. Саме такою є Третя соната оп. 23 *fis-moll* для фортепіано (1897–98 рр.). Чотиричастинний цикл (драматична перша частина; скерцо; лірична, світла третя і фінал) дещо трансформується за допомогою безперервного звучання III–IV чч. (досягнення драматургічної єдності). Фактурна специфіка сонати полягає в акордовості та вертикалі як основного елементу. Піаністична специфіка твору зумовлена комплексом прийомів та завдань, серед яких — поривчастість і примхливість ритму, динаміки, демонічність кульмінацій, проведення фактурних голосів, польотність звучання тощо. Таким чином, основне завдання виконавців — це органічне поєднання настанов композитора із власним стилем.

Порівнюючи різні виконавські версії цього твору, можна простежити, наскільки відрізняються музичне мислення кожного виконавця, його сприйняття тексту, техніка виконання авторських вказівок (за визначенням І. Рябова — чотири складові піаністичного тезауруса). Отже, проаналізуємо виконавські версії сонати трьох видатних музикантів — В. Софроніцького (його вважають майже еталонним інтерпретатором творів О. Скрябіна), Г. Соколова (котрий нечасто грає сонати композитора) та Д. Трифонова (у виконавській творчості якого музика О. Скрябіна набуває нових звуковібрацій).

Перша частина — *Drammatico* — написана в традиційній сонатній формі, драматичність визначається головною партією. Із самого початку прослуховування запису (головна партія 1 ч.) у виконанні В. Софроніцького відчутні настрої, чіткий ритм і навіть жорсткість, яка властива всій першій частині. Деяка статичність відбивається в не надто швидкому темпі. Г. Соколов грає головну партію вельми поривчасто. Виконання Д. Трифонова дещо відрізняється — піаніст відразу долучає слухача до образного змісту першої частини, що увиразнено в глибокому звуці кожного акорду. Побічна партія звучить ніжно та спокійно, надзвичайно проникливо, намагається надати кожному

елементу унікальності звучання. Піаніст володіє умінням передавати глибину, надавати акордам «перлової» милозвучності, що помітно як у побічній партії, так і в інших ліричних епізодах сонати. Виконання В. Софроницького трохи поспішніше, неспокійне, особливо під час проведення мелодії. Інтерпретація Г. Соколова достатньо продумана, кожен голос прослуховується, проведена чітка мелодійна лінія, але зберігається бурхливо піднесений колорит звучання. У розробці В. Софроницький проводить діалог між «світлимими й темними силами». Коли звучить у нижньому голосі відгомін головної партії, у виконанні наявні рівність, чіткість, наповненість звучання. Наступну фразу у верхньому регістрі піаніст виконує проникливіше та контрастніше, порівняно з першою. Г. Соколов грає розробку на єдиному диханні, Д. Трифонов виконує її чутливо, прослуховуючи кожную ноту, кожен стрибок і гармонію, немов у кожному такті сонати змінюється образний зміст і відбуваються неймовірні дії. Репризу 1 ч. В. Софроницький грає вельми спокійно, але головна партія звучить енергійніше, ніж в експозиції. Стрибки в басах підкреслюють стан дикої й вільної душі. Реприза завершується переможним мажором. У Г. Соколова та Д. Трифоновна вона насиченіша, бурхливіша, порівняно з експозицією.

Подібна різниця відчутна й у виконанні другої частини. У *Allegretto (Es-Dur)* панує атмосфера життєвих сил, середній розділ частини оптимістичний, його музика граційна, спокійна та радісна. Д. Трифонов починає її таємниче і приховано, ретельно простежуючи кожную зміну гармонії та ведучи басову лінію. Тембровість другої частини у виконанні піаніста надзвичайно світла. У Г. Соколова відчутна гнучка динаміка, наприкінці першого розділу музика звучить проникливо та витончено. В. Софроницький у виконанні другої частини демонструє яскраві виходи на *f* як вершину всього руху. Середній розділ відрізняється в нього динамічно й за характером, темп повільніший, ніж у Г. Соколова і Д. Трифоновна, він майже не використовує агогічних відхилень.

Третя частина *Andante (H-dur)* — немов умиротворення і спокій після всіх буревіїв. У виконавському прочитанні Д. Трифоновна — це вищий ступінь насолоди й умиротворення. Він дуже «в'язко» проводить тему у верхньому голосі й завжди прослуховує її в будь-якій фактурі. В. Софроницький грає в повільнішому темпі, ніж Д. Трифонов, звук більше наповнений зсередини, але відчутні прямолінійні акорди і мелодія верхнього голосу. В інтерпретації Г. Соколова цей розділ звучить надзвичайно рівномірно, побудований на півтонах, темброве забарвлення не прозоре, а достатньо щільне. Третя й четверта частини слідує безперервно, наприкінці третьої виникає видозмінена тема головної партії на *pp* (з першої частини), потім відзвуки з головної теми четвертої



частини. Цей тонкий перехід у Д. Трифонова виконаний дуже плавно, а стрибки в басах налаштовують на бурхливі події в четвертій частині. Піаніст майже вривається в четверту частину (*Presto confuoco, fis-moll*), яка є найскладнішою в усьому творі. Головний її настрій — бурхливе кипіння, порив, схвильованість.

У виконанні Г. Соколова характер четвертої частини доволі жорсткий, його гра передає всю бурю розкутих стихій душі в єдиному пориві. Надзвичайно стрімко піаніст виходить до *sff*, що створює загальний тон всього фіналу (на відміну від Д. Трифонова, котрий динамічно врізноманітнює викладення фіналу, підкреслюючи контрастні сплески на *ff* і *p*). В. Софроницький, подібно до версії Г. Соколова, протягом усієї частини швидко прямує до коди — як до перемоги світла. Це О. Скрябін утілює у типовій стилістиці — акорди на *fff* наповнені силою, звучать велично й піднесено.

**Висновки.** Ключовим моментом дослідження є аналізування виконавських версій видатних піаністів. Під час вивчення аудіоверсій виконавців виявлено особливості музичного мислення кожного з них, що виражається в способах прочитання авторського задуму, ставленні до звука, гармонії тощо. Визначимо, згідно з метою, сутність піаністичного тезауруса в кожному випадку.

Так, віртуозна складова тезауруса в усіх трьох випадках має певні нюанси. За словами І. Рябова, вона пов'язана з психофізіологією людини. Безумовно, що віртуозність В. Софроницького, Г. Соколова та Д. Трифонова якісно відрізняється. Так, В. Софроницький був істинно «мефістофельським піаністом», «віртуозом» і надтехніком, Г. Соколов намагався передусім засвоїти «співочу фразу» й ту технічну досконалість, завдяки якій не існує двох однакових нот у *crescendo* і *diminuendo*. Згідно з розумінням, надзвичайно складні технічні пасажі слугують не способом продемонструвати віртуозні твори композитора та здібності інтерпретатора, а засобом виразності. Д. Трифонов, безумовно, яскравий віртуоз шопенівсько-лістівського типу.

Інтенаційно-образна складова (за концепцією І. Рябова) пов'язана з можливостями фантазії та розвитком внутрішнього слуху. Виконання В. Софроницького відрізняється більше класичним прочитанням, ніж у Д. Трифонова. В одній анотації до концертного виступу Д. Трифонова зазначено: «Протягом півгодини Д. Трифонов, схилившись над клавіатурою, намагається надати кожній ноті таємничості та унікального резонансу, і це вдається йому з неповторним зачаруванням» (Даан). Г. Соколов стверджував, що справжній піаніст має бути готовим досягти істинного *legato* без допомоги педалі.

Інтерпретаційна складова тезауруса пов'язана з рівнем мислення. Так, відомо (Мильштейн, 1982), що В. Софроніцький, хоча й зважав на авторські вказівки, ніколи не дотримував їх пасивно. Піаніст робив техніку непомітною, знаходив штрихи, визвучував приховані голоси, створював співвідношення між головним та другорядним, використовував рельєфне передання динамічних відтінків, підкреслював виразність епізодів і вагомих акцентів. Основуючись на точно прочитаному нотному тексті, він завжди намагався втілити те, що перебувало «між нот» — підтекст твору. В. Софроніцький був геніальним інтерпретатором творчості О. Скрябіна. Його інтерпретації, за відгукami тих, хто чув гру самого О. Скрябіна, були дуже близькими за духом до авторських трактувань. Г. Соколов зауважує: «<...> я граю тільки те, що люблю, і те, що хочу. Важливо ж не тільки любити, повинен бути гострий інтерес до виконуваної програми» (Тамбовская, 2001, с. 76). Усе це пояснює суворий відбір його програм. Твори О. Скрябіна представлені в ній вибірково (більше — етюдами), тому важливим є звернення до Третьої сонати й виявлення власного бачення її інтонаційної драматургії. У Д. Трифонова прочитання цього твору відрізняється сучаснішими методами виконання, він грає більш чуттєво, кожна частина наповнена власним, тільки для неї характерним виконавським хронотопом.

Нарешті, артистична складова пов'язана з харизмою виконавця. Виконання В. Софроніцького — романтичне звучання, задушевність, сила та яскравість. Немало піаністів, котрі чули гру В. Софроніцького, порівнюють його виконання з таємницею, яка доведена до слухача за допомогою значної майстерності. Виконавству В. Софроніцького характерний погляд, немов звернений до себе, піаніст підкреслює не барвистість, а настрій, душевний стан, що безпосередньо взаємопов'язані зі спрямованістю до людини у творчості О. Скрябіна. Д. Трифонов — «містик фортепіано» й «поет клавіатури», як його називають, у його туше наявні ніжність і демонізм. У своєму виконанні в кожен звук він вкладає всю душу, чим і зацікавлює публіку та знавців. Г. Соколов за допомогою аналізу кожного твору створює майже візуальне уявлення про характер звука, проникає в стиль і звуковий світ композитора, розуміючи його особистісні вподобання.

Отже, Третя соната О. Скрябіна розкриває перед виконавцем різні можливості прочитання, трактування, свободу вибору засобів для самовираження й передачі авторського задуму, а також сприяє прояву виконавської майстерності артиста та піаністичного тезауруса.

Перспективи дослідження пов'язані з вивченням концепту «піаністичний тезаурус» на прикладі фортепіанного мистецтва ХХ–ХХІ ст.

### Список послань

- Альшванг, А. А. (1945). *Н. Скрябин*. Москва-Ленинград: Музгиз.
- Бекман-Щербина, Е. (1990). Об исполнении фортепианных сочинений А. Н. Скрябина. *Пианисты рассказывают*. Москва, 1, 105–112.
- Мильштейн, Я. И. (Сост., ред.). (1982). *Воспоминания о Софроничком: сборник* (2-е изд., доп.). Москва: Советский композитор.
- Даан, Э. *Даниил Трифонов — душа фортепиано*. Взято из <http://inosmi.ru/russia/20121020/201180559.html>
- Дельсон, В. (1971). *Скрябин : очерки жизни и творчества*. Москва: Музыка.
- Месхишвили, Э. (1981). *Фортепианные сонаты Скрябина*. И. А. Барсова. (Ред.). Москва: Советский композитор.
- Рябов, І. (2016). Виконавський тезаурус піаніста: метод аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 89–93.
- Смирнов, М. А. (1973). Об интерпретации фортепианных сочинений Скрябина. *Вопросы фортепианного исполнительства*. М. Соколова (Ред.). Москва: Музыка, 3, 11–72.
- Тамбовская, Н. (2001). Две встречи с Григорием Соколовым. *Музыкальная академия*, 2, 72–82.

### References

- Alshvang, A. A. (1945). *N. Scriabin*. Moscow-Leningrad: Muzgiz. [In Russian].
- Bekman-Shcherbina, E. (1990). On the performance of piano works by A.N. Scriabin. *Pianists tell*. Moscow, 1, 105–112. [In Russian].
- Milstein, Ya. I. (Comp., Ed.). (1982). Memories of Sofronitsky: Collection (2nd ed., Ext.). Moscow: Sovetskij kompozitor. [In Russian].
- Daan, E. *Daniil Trifonov – the soul of the pianoforte*. Retrieved from <http://inosmi.ru/russia/20121020/201180559.html>. [In Russian].
- Delson, W. (1971). *Scriabin: essays of life and creativity*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Meshishvili, E. (1981). Piano sonatas of Scriabin. I. A. Barsova. (Ed.). Moscow: *Sovetskij kompozitor*. [In Russian].
- Ryabov, I. (2016). Performer pianist thesaurus: method of analysis. *Bulletin of the National Academy of Leaders of Culture and Arts*, 3, 89–93. [In Ukrainian].
- Smirnov, M. A. (1973). *On the interpretation of the piano works of Scriabin. Questions of piano performance*. M. Sokolova (Ed.). Moscow: Muzyka, 3, 11–72. [In Russian].
- Tambovskaya, N. (2001). Two meetings with Grigory Sokolov. *Musical Academy*, 2, 72–82. [In Russian].

Надійшла до редакції 07.11.2017 р.

## ■ УДК 781.03

Т. П. Іванніков, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, м. Київ

premierre.ivannikov@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-7958-8799>

### ГІТАРНА МУЗИКА Ф. КЛЕНЬЯНСА

Розглянуто гітарну творчість сучасного французького композитора й виконавця Ф. Кленьянса. Дослідження базується на використанні історичного, феноменологічного, компаративного, структурно-функціонального методів, що дозволяють розширити можливості когнітивного пошуку та визначити ключові характеристики вибраних творів. Наукова новизна дослідження полягає у феноменологічному підході до аналітики маловивченої у вітчизняному музикознавстві гітарної музики Ф. Кленьянса, зокрема таких його творів, як «Інтродукція, варіації й fuga на популярну японську тему», «Світанок останнього дня», «Арабеска у формі капричіо». На прикладі зазначених творів виявлені наукові дискурси, пов'язані з основними творчими інтенціями композитора — змішанням елементів стилів композиторів минулого, використанням специфічних звуконаслідувальних прийомів для реалізації сюжетної програмності.

**Ключові слова:** французька гітарна музика, творчість Ф. Кленьянса, музичні присвяти, стильові алузії.

Т. П. Иванников, кандидат искусствоведения, докторант кафедры теории и истории музыкального исполнительства, Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, г. Киев

### ГИТАРНАЯ МУЗЫКА Ф. КЛЕНЬЯНСА

Рассмотрено гитарное творчество современного французского композитора и исполнителя Ф. Кленьянса. Исследование базируется на использовании исторического, феноменологического, компаративного, структурно-функционального методов, позволяющих расширить горизонт когнитивного поиска и определить ключевые характеристики избранных сочинений. Научная новизна исследования заключается в феноменологическом подходе к аналитике малоизвестной в отечественном музикознании гитарной музыки Ф. Кленьянса — «Интродукция, вариации и fuga на популярную японскую тему», «Рассвет последнего дня», «Арабеска в форме каприччио». На примере указанных произведений выявлены научные дискурсы, связанные с основными творческими интенциями композитора — смешением элементов стилей композиторов прошлого, использованием специфических звукоподражательных приемов для реализации сюжетной программности.

**Ключевые слова:** французская гитарная музыка, творчество Ф. Кленьянса, музыкальные посвящения, стилиевые алузии.

T. P. Ivannikov, Candidate of Art Criticism, doctoral candidate of Theory and History of Musical Performance Department, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

## F. KLEYNJANS' GUITAR MUSIC

**The purpose of article** is to identify the main creative aspects in F. Kleynjans' guitar music and analytically substantiate them as exemplified in the solo compositions «Introduction, Variations and Fugue on the popular Japanese theme» «Dawn of the Last Day», «Arabesque in the form of Capriccio».

**Research Methodology.** The methodology of the research is based on the use of historical, phenomenological, comparative, structural-functional methods that allow expanding the horizon of cognitive search and extracting key characteristic features of the studied works.

**Results.** As exemplified in these works, the author interprets the scientific discourses associated with the main creative intentions of the composer. Among them: the embodiment of non-European musical traditions, mixing elements of styles of composers of the past, the intention to the neo-romantic aesthetics of guitar sound, using specific onomatopoeic techniques for the implementation of plot programs.

**Novelty.** The scientific novelty of the study consists in the phenomenological approach to the analysis of F. Kleynjans' guitar compositions, which are insufficiently explored in the Ukrainian musicology

**The practical significance.** The study results can be used in the pedagogical lectures, musical courses, workshops and performance practice.

**Keywords:** *French guitar music, works by F. Kleynjans, musical dedications, style allusions.*

**Постановка проблеми.** Вивчення гітарної творчості Ф. Кленьянса перспективне для виконавців, педагогів і музикознавців. Серед значного обсягу створеної сучасним французьким композитором музики «Інтродукція, варіації й fuga на популярну японську тему», «Світанок останнього дня», «Арабеска у формі капричіо» для гітари соло посідають головне місце в репертуарі, зважаючи на їх надзвичайну популярність, високу художню цінність, а також маловивченість у вітчизняній музикознавчій літературі. Аналітичне дослідження обраних творів Ф. Кленьянса є вельми актуальним і значущим.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Передусім відзначимо брак публікацій про творчість Ф. Кленьянса. Інформаційним ресурсом є література про французьку музику загалом (Филенко, 1983; Шнеерсон, 1970), французьке гітарне мистецтво зокрема (Duncan, 2006; Mowbray), а також авторські ремарки у вибраних творах композитора (Kleynjans, 1988).

**Мета статті** — визначити основні творчі напрями в гітарній музиці Ф. Кленьянса й аналітично обґрунтувати їх на матеріалі сольних

композицій «Інтродукція, варіації й fuga на популярну японську тему», «Світанок останнього дня», «Арабеска у формі капричіо».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Друга половина ХХ ст. у французькому гітарному мистецтві відзначена досягненнями видатних виконавців — Іди Престі й Олександра Лагойї, активна концертна діяльність котрих надихала багатьох композиторів на створення нової музики для гітари. Легендарному дуєтові віртуозів присвячені твори маститих французьких авторів: «Елегія» для двох гітар Ж. Даніель-Лесюра; «Сарабанда» Ф. Пуленка; Концерт для двох гітар і Концертно для гітари соло з камерним ансамблем Ж. Тайфер; «Серенада», Концерт для двох гітар з оркестром, «Два концертних етюди» А. Жоліве; «Дві прелюдії» та Соната для двох гітар Ж. Міго; «Тарантела» й «Токата» для двох гітар П. Петі.

Пізніше до створення нового ресурсу вітчизняного гітарного репертуару долучилися й самі виконавці, котрі здобули професійну композиторську освіту. Зрозуміло, їх творчі інтереси перетиналися з концертною діяльністю, що є продуктивним фактором. Граючі віртуози відчували естетичні очікування публіки, а головне — прекрасно уявляли можливості інструмента. Імена цих авторів — Сільвен Дагосто, Арно Дюмон, Домінік Шарпаньє, Клод Енгель, Шарль-Андре Конфорто, Ален Мігеран — не надто відомі в композиторському світі, однак їх зусиллями поповнювався обсяг сучасної французької гітарної музики. Проте окремі персоналії достатньо відомі як виконавцям, так і професійним композиторам.

В останній чверті ХХ ст. серед композиторів-гітаристів з'явилися молоді музиканти, з іменами яких асоціюється гітарне мистецтво сучасної Франції. Йдеться про Роланда Дьенса та Ф. Кленьянса — представників нової хвилі творчості, що об'єднала естетичні вектори постмодерністських явищ у мистецтві й досягнення гітарних виконавських шкіл.

Радикальний аспект постмодернізму — сарказм, насмішка, створення симулякрів як позбавлених звичного змісту зовнішніх оболонок явищ, стилів, мов минулого — у гітарній музиці не подається в ультимативній формі. Набуває пріоритету ідея змішання, гри — стилями, епохами, етносами, естетичними та мовними моделями. Масштаб запозичень, наслідувань, стилізацій стає майже безмежним. Фрагментація потоків різнорідних музичних лексем часто становить основу великих задумів гітарних творів. Значною мірою це помітно у творчості Ф. Кленьянса (1951).

Сучасний французький композитор та гітарист Ф. Кленьянс є автором понад 700 творів для гітари, зокрема концертів, сюїт, великих

циклічних композицій, безлічі п'єс для гітари соло й гітарних ансамблів, різноманітного інструктивного матеріалу для початківців і зрілих концертних виконавців.

Учень Олександра Лагойї та Алірію Діаса Кленьянс успішно поєднав у своїй творчості виконавське й композиторське дарування. Паралельно з концертними турне і гастрольями він написав свої найрепертуарніші, якщо можна так висловитись, твори: «Світанок останнього дня» (1988), «Арабеска у формі капричіо» (1988), «24 прелюдії» (1985), «Бразильська сюїта» (1989), «Інтродукція, варіації й fuga на популярну японську тему» (1991), «Концертно бароко пам'яті Вівальді» для гітари з камерним оркестром (1995), «Концерт ре-мінор» для двох гітар і струнного оркестру (1999).

На композиторську творчість Кленьянса значний вплив мала музика К. Дебюссі, М. Равеля й Е. Саті. Різноманітність, витонченість авторського стилю базується на музиці видатних попередників. Говорячи про творчу манеру свого колеги, Роланд Дьєнс відзначав, що Кленьянс «шалено французький» (Мазі). Це помітно в усьому: його мелодії, насиченій упізнаваними інтонаціями французьких популярних «chansons»; прозорих переливах гармонійних колоритів, які посилюють загальну естетику «красивого» звучання, зрозумілого широкому слухачеві. Композитор орієнтувався на очікування аудиторії, котра звикла до «романтичного голосу гітари». Жанрові пріоритети Кленьянса зосереджені саме в тій сфері, яка найзатребуваніша в гітарній музиці. З інструментальних — це вальси (їх у музиці автора немало), баркароли, прелюдії, варіації тощо. Крім європейського жанрового каталогу, широко представлені латиноамериканські танці — танго, мілонга, самба, шоро.

Відповідно до гітарного репертуару композитора, можна відзначити його тяжіння до циклічних форм, у яких переважають колекції мініатюр єдиної жанрової основи: «Дві баркароли», «Два шоро», «Три мініатюри», «П'ять арій», «10 інвенцій», «24 прелюдії», «Три романси» для дуету гітар.

Кленьянс у своїх творах також широко використовує тему присвят, відтворюючи стилістичні прикмети композиторів різних епох, що ілюструє цикл для гітари соло «24 прелюдії», який, за словами автора, був навіяний багаторазовим прослуховуванням 24-х прелюдій Ф. Шопена. Значна частина творів циклу присвячена видатним композиторам і написана в манері наслідування майстрів минулого й сучасності — Ж.-Л. Жоліве (№ 1), Ф. Шопена (№ 4), Г. Малера (№ 5), К. Дебюссі (№ 9), М. Мусоргського (№ 10), Е. Віла-Лобосі (№ 11), Ф. Ліста (№ 17), М. Равеля (№ 18), а також гітаристів-композиторів Ф. Сори (№ 6), А. Барріюсі (№ 7).

Однак не менш продуктивними авторськими ініціативами є екскурси в позаєвропейські зони музичної творчості. У творах Кленьянса вони були спорадичними, стихійними, частиною емпіричного досвіду взаємодії з далекими культурними ареалами, який акумулювався в численних гастрольних контактах. Фрагменти подібного обміну уособлювалися багатьма музичними опусами з екзотичною інтенцією, основу якої нерідко становили абсолютно прагматичні цілі. Наприклад, бажання презентувати новий твір як музичний подарунок відомому японському гітаристові Йосіюкі Камата зумовило створення одного з монументальних гітарних циклів «Інтродукція, варіації й fuga на популярну японську тему». Твір став частиною церемоніального етикету з нагоди весілля японського гітариста. У його основі — мелодія надзвичайно популярної японської пісні Рентаро Такі «Койо но Цуки» («Місяць над зруйнованим замком»). Вона має безліч інтерпретацій як в академічному, так і в неакадемічному виконавстві. Східні національні версії підкреслюють властиві японській музиці ознаки символічних образів, закладених у поетичній основі: незмінність місячного світла, що осяює підйоми й падіння в земному житті. Це неспішна рефлексія в душі філософського споглядання, медитації, внутрішньої відчуженості.

В оригіналі мелодія Рентаро Такі звучить одноголосно, але в сучасному японському вокальному репертуарі супроводжується грою дерев'яних духових і струнно-щипкових інструментів. Їх автентичність пов'язана з багатим сімейством бамбукових флейт, довгих цитр, кутових арф і грушоподібної лютні.

Кленьянс викладає тему, не трансформуючи оригінал. Навпаки — невелика інтродукція наслідує гру на струнно-щипкових японських інструментах арпеджованими фігурами, приглушеним тремолованням струн на піцикато, флажолетами. З перших тактів твору відчувається бажання композитора наблизитися до звукової атмосфери японської культури (приклад 1).

Приклад 1

Ф. Кленьянс. Інтродукція, варіації й fuga на популярну японську тему

*Assez lent*  $\text{♩} = 69 \text{ circa}$

Ⓞ = RE

*mf* *pizz. ouvert* ..... *pizz.* *pp* *pizz. sempre* 同様にピチカート

★ *m* (ou i)

1 ③ *pizz. ouvert* *rit.*



The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It features a series of sixteenth-note chords, with some notes marked with a circled '1' and a circled '2'. The instruction *pizz. ouvert* is written below the staff. The section ends with a *rit.* marking. The bottom staff continues the piece with a *cadence* section, marked *カデンツァ風に comme une cadence*. It includes a *lento* tempo marking and dynamic markings *m* and *p*. The notation includes various fingerings and articulations.

Однак у роботі над темою композитор використовує прийоми європейського орнаментального варіювання й жанрового перетворення, властиві багатьом зразкам романтичних характерних варіацій. У результаті японська тема насичується нехарактерними для неї жанровими елементами. Під час експонування вона вбудована у фактурне багатоголосся в стилі барокового хоралу (приклад 2), потім у 1-й варіації набуває ознак інструментального річеркара, далі – балади, романтичного ноктюрна, жвавої тарантели, серенади, вальсу тощо.

## Приклад 2

Ф. Кленьянс. Інтродукція, варіації й fuga на популярну японську тему

The image shows a musical score for guitar titled 'calme et lumineux' by F. Klenyans. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. It begins with the tempo marking *calme et lumineux* and a tempo of  $\text{♩} = 80 \text{ circa}$ . The score is divided into several sections, each with its own tempo and dynamic markings. The first section is marked *mf majestueux* and includes the Japanese text '静かに、輝かしく' and 'おごそかに'. The second section is marked *rit.* and *mf*. The third section is marked *a tempo*. The score includes various fingerings, articulations, and dynamic markings such as *mf*, *rit.*, and *a tempo*. The notation includes various fingerings and articulations.

Окрім фактурно-гармонічних методів варіювання, композитор використовує й поліфонічні прийоми роботи. Наприклад, у 10-й варіації тема викладається в оберненні, з мажорним ладовим колоритом C-dur (при основній тональності d-moll), а кульмінацією всього циклу стає fuga.

Очевидною є структурна подібність до варіаційного опусу Мануеля Понсе «Варіації й fuga на тему іспанської фолії» (1930), який уважався в гітарному репертуарі однією з найтриваліших сольних композицій. Кленьянс визнавав первинність цієї моделі стосовно свого нового твору — ті ж двадцять розгорнутих варіацій розкривають різноманітні прийоми та виконавські техніки.

У дескрипціях до нотного тексту автор детально пояснив свій задум, який для виконавця актуалізує технологічні завдання: застосування техніки флажолетів у 2-й варіації, різних видів арпеджіо — у 4-й, 10-й, 12-й, репетицій — у 7-й, акордової техніки — у 15-й, 16-й, техніки лега-то — у 17-й, пасажної — у 20-й.

Фінальна fuga концентрує сенс усього «музичного послання». У ньому завдяки європейським поліфонічним прийомам (стретти) з японською мелодією поєднуються два нові фрагменти — «титовна мелодія» знаменитого весільного маршу Р. Вагнера з опери «Лоенгрін» і зворушлива французька дитяча пісня «Біла чистого фонтану». Таке єднання стає символом «вітальної листівки», зрозумілої кожному слухачеві.

Твір увійшов до репертуару багатьох європейських концертуючих гітаристів, а також японських музикантів. Сучасний японський віртуоз Томо Івакура випустив альбом великих концертних творів Ф. Кленьянса, до якого ввійшли, крім «Інтродукції, варіацій і fugи на популярну японську тему», інші відомі опуси композитора. Серед них, мабуть, найвиконуванишими є «Арабеска у формі капричіо» та «На світанку останнього дня». Музика Кленьянса широко представлена у виступах і записах Роберто Аусселя (Аргентина), Девіда Рассела, Майкла Партінгтона (Великобританія), Владислава Блахи (Чехія), Рікардо Кобо (Колумбія), Метью Маршала (Нова Зеландія), Романа В'язовського (Україна-Німеччина) та ін. Можна без перебільшення констатувати, що останні зі згаданих п'єс увійшли до концертних програм більшості сучасних гітаристів.

«На світанку останнього дня» — один з найвідоміших опусів Кленьянса для гітари соло, присвячений аргентинському віртуозові Роберто Аусселю й відзначений першою премією XXII міжнародного гітарного конкурсу Radio France. Автор характеризує його як дескриптивну, оповідальну п'єсу про ув'язненого, його бурхливі емоції, переживання в останню ніч і на світанку перед стратою на гільйотині.

Слід зазначити, що для Кленьянса, як і для Дьенса та інших сучасних гітаристів-композиторів, типово розміщувати в нотах пояснення специфічних гітарних прийомів, незвичних технік, а також принципів їх виконання. Кленьянс пішов далі: він найчастіше виписує подробиці сюжету

в нотному тексті, що забезпечує виконавцеві свідому фіксацію передбачуваного образного ряду. Водночас немало гітаристів ознайомлюють аудиторію з подібними авторськими ремарками безпосередньо перед виконанням. Це багаторазово підсилює асоціативні зв'язки слухача.

Два розділи композиції мають програмні назви — «Очікування» і «Світанок». Вони непропорційні за масштабами: друга значно перебільшує першу. Змістовно це мотивовано динамікою емоційних станів.

В «Очікуванні» набуває розвитку, немов пружина, генеральна емоція — страх смерті. Вона вихлюпується спочатку короткими репліками висхідних тритонових мотивів, поєднаних між собою. Їх наростаючий «тремор» передається прогресією звукових елементів. Подібно до несвідомих імпульсів, вони подовжують свою траєкторію, щоразу нанизуючи на початковий каркас ще один напружений звук. Тритонове середовище — найкраще фонічне втілення подібних станів. Грона збільшених тризвуків, що лунають далі, ущільнюють і підсилюють напруження (приклад 3).

### Приклад 3

Ф. Кленьянс. «На світанку останнього дня. Очікування»

Виникає відчуття, що крізь пелену неконтрольованого страху, який, подібно до натягнутої гігантської тятиви, паралізує волю, пробиваються звуки маятника — минаючого часу. Його відлік створюється досконалим консонансом квінтових обертонів у найвищому шарі фактури. З одного боку, сприймається як символ невідворотного, універсального часу, що плине незалежно від людини, з іншого, — суб'єктивно.

У «Світанку» з майже кінематографічним ефектом розгортається сюжет мінливих станів. Подієвий ряд утілюється за допомогою декоративно-театральних звукообразних сигналів, які надають фабулі твору ознак сценічної візуалізації. Саме із цією метою композитор використовує значний ресурс специфічних виконавських прийомів. Дві перекручені одна з одною 5-а й 6-а басові струни створюють ефект дзвону: початок світанку відзначено рівно шістьма його ударами. Динамічно наростаючий стукіт нігтями по обечайці гітари, що переходить в гучні удари кулаком по деці, імітують наближення кроків тюремників. Скрегіт нігтями вздовж басових струн нагадує скрип дверей камери, що відкриваються (приклад 4).

## Приклад 4

## Ф. Кленьянс. «Світанок останнього дня. Світанок»

♩ = approximativement 152  
C.VII.  
f pesant et régulier  
écloufer sup.  
imao imao imao  
p (percussion régulière en crescendo)  
lent... Accel... rall... très lent...  
Crescements ongles  
A tempo pesant et pathétique  
ff presque imperceptible  
p  
Se rapprochant progressivement... plus proche encore (métallique)  
avec fermeté... plus lointain  
obsédant

Дві мелодійні лінії в басу сплітаються в хроматичний візерунок, який нескінченно повторюється своєрідним basso ostinato. Вони символізують важкі кроки останнього шляху. Однотактна структура час від часу зміщується за висотою, але неодмінно повертається до трагічного e-moll. Її ротація створює каркас варіаційної композиції, на яку впливає форма другого плану — рондоподібна. У цьому випадку мотивація перебуває у сфері емоційного переживання, постійного перемикання свідомості на далекі від поточної реальності епізоди — спогади про ліричні,

світлі події життя. Вони миготять обривками танцювальних формул, кантиленних піснених фраз і заглушуються неблаганною ходою лейтмотиву. Фінальний звуковий прийом — ефект падаючого ножа гільйотини — детально розшифрований автором: «По шостій струні ковзають, створюючи сильне тертя, нігті великого та вказівного пальців у напрямку до грифу, одночасно відтягуючи й потім різко відпускаючи її. Це зумовлює гучний удар струни по ладах грифу» (Kleinjans).

У цьому творі автор сміливо експериментує у сфері звуконаслідувальних ресурсів інструмента. Вони настільки реалістичні у своїй імітації, що уява слухача з легкістю «домальовує» всі трагічні нюанси відображених у музиці подій.

В «Арабесці у формі капричіо» Ф. Кленьянс розкривається у своєму найприроднішому амплуа — як художник, котрий тяжіє до романтичної стильової парадигми. Йому притаманні лірична наповненість мелодійних висловлювань, яскравість чуттєвих образів, їх контрастне поєднання в пристрасних танцювальних ритмах і привабливих мелодіях. Зі сфери романтичного музичного минулого йому не так близькі сторінки музики вітчизняних гітарних композиторів-романтиків (наприклад, Наполеона Коста), чий твори в XIX ст. радше успадкували класичні моделі творчості, а звуковий клімат південного Середземномор'я — особливо Іспанії. Серед помітних постатей іспанського гітарного мистецтва йому найбільше імпував Франсиско Таррега — відомий романтик кінця XIX ст. Написана для британського віртуоза Девіда Рассела «Арабеска у формі капричіо» є подарунком знаменитому іспанському гітаристові, про що свідчить фраза «sur le tombeau de Tarrega» в назві. Її тематизм базується на двох мелодіях Ф. Таррега. Одна запозичена з його «Арабського капричіо» (приклад 5) і постійно повторюється в басовій лінії, музичному рельєфі (приклад 6). Іншу взято з прелюдії № 36 «Сльоза» (приклад 7) та артикульовано флажолетами у верхньому шарі фактури (приклад 8).

Приклад 5

### Ф. Таррега. Арабське капричіо

## Приклад 6

## Ф. Кленьянс. Арабеска у формі капричіо

Н 19

Н 17

*f sub p*

## Приклад 7

## Ф. Таррега. Прелюдія № 36 «Сльоза»

Lento

*mp*

*p*

IX

VII

*mp*

## Приклад 8

## Ф. Кленьянс. Арабеска у формі капричіо

Rit.

A tempo plus lent, souple et fluide, un poco rubato... ♩ = 66 circa

Harmon. s' l'octave ----

(les basses amples et pulvéres sur la touche)

Rit.

bref

Структура твору пронизана розрізненими інтонаціями мелодій з п'єс Таррегі.

Відданість традиціям французької музичної культури особливо яскраво підкреслюється Кленьянсом у його присвятах К. Дебюссі (Прелюдія № 9), М. Равелю (Прелюдія № 18), Ж.-Л. Жоліве (Прелюдія № 1), Д. де Севераку (Прелюдія № 3), А. Дюмону (Прелюдія № 16), а з його гітарних перекладень найпопулярніші – Прелюдія «Місячне сяйво» К. Дебюссі, Гімнопедія № 1 і П'ять Гноссієн Е. Саті.

**Висновки.** На прикладі зазначених творів виявлено наукові дискурси, пов'язані з основними творчими інтенціями композитора – утіленням позаєвропейських музичних традицій, поєднанням елементів стилів композиторів минулого, використанням специфічних звуконадлидувальних прийомів для реалізації сюжетної програмності.

Таким чином, до кінця ХХ ст. французька гітарна музика набула статусу самостійного національного надбання, успадкувавши творчий досвід вітчизняних представників музичного мистецтва та збагатившись конвергентними потоками позаєвропейських (латиноамериканських, африканських, азіатських) традицій.

Серед багатьох творів Ф. Кленьянса особливий інтерес для вивчення становить гітарний цикл «24 прелюдії», який перебуває поза межами цієї статті й становить перспективу подальшого дослідження.

#### Список посилань

- Филенко, Г. Т. (1983). *Французская музыка первой половины XX века: очерки*. Ленинград: Музыка.
- Шнеерсон, Г. М. (1970). *Французская музыка XX века* (2-е изд.). Москва: Музыка.
- Duncan, R. G. (2006). *The classical guitar in Paris: composers and performers 1920–1960*. Joondalup: Edith Cowan University. Retrieved from [http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2268&context=the\\_seshons](http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2268&context=the_seshons)
- Kleinjans, F. (1988). *A L'Aube Du Dernier Jour*. Paris: Editions Henry Lemoine.
- Mazi, S. *An interview with Roland Dyens*. Retrieved from <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371>
- Mowbray, C. *Ida Presti as a solo performer and composer of works for solo guitar*. Retrieved from <http://pqdopen.proquest.com/doc/1323850025.html?FMT=AI>

#### References

- Filenko, G. T. (1983). *French music of the first half of the twentieth century: essays*. Leningrad: Muzyka. [In Russian].
- Shneerson, G. M. (1970). *French music of the twentieth century (2nd ed.)*. Moscow: Muzyka. [In Russian].

- Duncan, R. G. (2006). *The classical guitar in Paris: composers and performers 1920–1960*. Joondalup: Edith Cowan University. Retrieved from <http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2268&context=theseshons>. [In English].
- Kleinjans, F. (1988). *A L'Aube Du Dernier Jour*. F. Kleinjans. Paris: Editions Henry Lemoine. [In French].
- Mazi, S. *An interview with Roland Dyens*. Retrieved from <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371>. [In English].
- Mowbray, C. *Ida Presti as a solo performer and composer of works for solo guitar*. Retrieved from <http://pqdtopen.proquest.com/doc/1323850025.html?FMT=AI>. [In English].

Надійшла до редколегії 15.11.2017 р.



■ УДК 7.78.784.75

Д. В. Кочержук, аспірант, Київський національний університет культури та мистецтв, м. Київ

Denis\_kocherzuk@ukr.net  
0000-0002-9280-7973

## **ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ УСТАТКУВАННЯ «LIVE LOOPING» У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ**

Розкрито специфіку використання новітніх технічних засобів у процесі концертної практики та студійної діяльності естрадного виконавця за допомогою комп'ютерного устаткування «Live Looping». Розглянуто причини створення новітніх форм обробки модульних даних зі звуком та голосом співака, що впливають на його сценічний імідж і техніку виконання. Описано сучасні особливості поєднання естрадного мистецтва із комп'ютерними програмами, які актуальні в комерційній сфері шоу-бізнесу. Висвітлено роль музичних технологій та перспективи подальшої роботи естрадного виконавця зі студійною апаратурою; проаналізовано специфіку концертної роботи співака під час використання системно-апаратної станції «Live Looping».

**Ключові слова:** *естрадний виконавець, співак, студійний звукозапис, «Live Looping», музичні устаткування, техніка співу.*

Д. В. Кочержук, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

## **ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ОБОРУДОВАНИЯ «LIVE LOOPING» В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ ЭСТРАДНОГО ПЕНИЯ**

Раскрыто специфику использования новейших технических средств в концертной практике и студийной деятельности эстрадного исполнителя с помощью компьютерного оборудования «Live Looping». Рассмотрены причины создания новых форм обработки модульных данных со звуком и голосом певца, влияющие на сценический имидж и технику исполнения артиста-вокалиста. Описаны современные особенности сочетания эстрадного искусства с компьютерными программами, актуальными в коммерческой сфере шоу-бизнеса. Раскрыты роль музыкальных технологий и перспективы дальнейшей работы эстрадного исполнителя со студийной аппаратурой; проанализирована специфика концертной деятельности певца с процессами системно-аппаратной станции «Live Looping».

**Ключевые слова:** *эстрадный исполнитель, певец, студийная звукозапись, «Live Looping», музыкальное оборудование, техника исполнения.*

D. V. Kocherzuk, postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

## **FEATURES OF «LIVE LOOPING» EQUIPMENT USED IN THE CONTEMPORARY POP SINGING ART**

**The aim of this paper** is to analyze, generalize the specific features of functioning the musical-hardware station and its effect on the sound of the voice in the final result.

**Research methodology.** The basis of this work is the cognitive and inductive methods, comparing the stage of processing sound data during concert and studio performances. The article provides an analysis of the genre «beatbox» by A. Maslova.

**Results.** The article reveals the characteristic aspects of using the newest technical means in the concert practice and studio activities of a pop singer using the computer equipment «Live Looping». The author considers the reasons for creating new forms for processing modular data with the singer's sound and voice affecting the scenic image and the vocalist's performance technique. The author describes the modern features of combining variety art with computer programs, which are relevant in the commercial sphere of show business nowadays. The role of backlines and the prospects of further performance of the pop artist with the studio equipment are singled out. The characteristic aspects of the singer's concert activities with the processes of the system-hardware station «Live Looping» are analyzed. There is considerable evidence for the development of computer programs and processes in the activities of music art in the 21st century. The combination of two industries is the newest way to create a quality musical product.

**Novelty.** The equipment «Live Looping» will provide Ukrainian pop art opportunities to reveal a huge perspective in forming musicology material proximal to pop performances as well as the scientific profile.

**The practical significance.** This paper will provide new perspectives on the use of modern equipment in show business. The material in this article can be used in solving many issues in the sound and music art.

**Key words:** *pop singer, singer, studio sound recording, «Live Looping», backline, performance technique.*

**Постановка проблеми.** У сучасному мистецтві естрадного співу дедалі частіше використовують технічне устаткування, зокрема виконавці, музичні гурти та аматори естрадного напрямку, не акцентуючи на якості вокалу. Брак досвіду, необізнаність сучасних співаків у цій галузі призводять до комерційного розповсюдження неякісного музичного продукту. Проте існує немало моментів та причин, котрі гальмують процеси редагування й відтворення музичних творів у ротатії телеканалів та радіо-ефірів, навіть за умови використання найсучасніших технологій. Корпорації із розроблення систем звукового простору створили апаратну станцію «Live Looping», користування якою потребує додаткових знань та практики, здобутих і набутої під час студійної та концертної роботи. Відповідно, вивчення естрадним виконавцем модульних компонентів апаратного комплексу «Looping» є актуальним завданням.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** «Live Looping» – новітній засіб збереження музично-звукової інформації на електронному носіїв в режимі «online», що привертає увагу фахівців у сфері аудіовізуального мистецтва. Утім, характеристик та опису роботи цього комплексу в галузі музикознавства недостатньо. Російський філософ

В. М. Сібіряков вивчає звукозапис та його складові як форми естетичної інтерпретації. Певні аспекти висвітлені в розвідках західних науковців, таких як: М. Grob, М. Peters, Т. Mister та ін. Однак автори розглядають особливості становлення, розвиток і проблеми комп'ютерно-музичного устаткування щодо композиторської справи, майже не аналізуючи проблеми виконавської роботи співака. Проте популярність «Live Looping» серед артистів та студійних компаній, що використовують найновітніше оснащення для вдосконалення звучання музичних продуктів, передбачає необхідність його вивчення.

**Мета статті** — на прикладі роботи видатних естрадних музикантів і співаків дослідити, проаналізувати, узагальнити особливості функціонування музично-апаратної станції та її впливу на звучання голосу в кінцевому результаті. За допомогою пізнавального й індукційного методів порівняти ступінь обробки даних звука під час концертного та студійного виступів. Висвітлити особливість експериментального спостереження щодо устаткування «Live Looping» у створенні музичного продукту з початкової стадії й до кінцевого звучання твору на основі творчості відомого музиканта-віртуоза в стилі «beatbox» — А. Маслової.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Сучасний музичний світ користується необмеженими можливостями записуючих студій. Протягом тривалого етапу власного існування музичне й аудіовізуальне мистецтва поєдналися та почали плідно співдіяти. Технічний аспект звукозапису вдосконалюється та поширюється з неймовірною швидкістю серед музичних корпорацій (продакшн-компаній), котрі зацікавлені в співпраці з естрадними співаками. Багато фахівців-віртуозів та професійних майстрів естрадного мистецтва перебувають у постійному пошуку сучасних процесів технічного аудіовізуального устаткування, надихаючи технологів-інженерів і програмістів зі звукозапису на розроблення модернізованих структур комп'ютерного обладнання. Швидкість створення нових звукових компонентів значно полегшує роботу музикантам під час створення власного музичного продукту. Це виражається в нетривалій роботі над одним або кількома творами. З іншого боку, така прискореність шкодить виконавцеві, адже відбувається втрата якості й балансу між характерністю та майстерністю голосу соліста. Більша частина роботи в студії звукозапису — пошук новітніх звукових просторів і явищ.

Looping — еволюція комп'ютерно-музичного устаткування. Явище виникло під впливом жанру «бітбокс», популярного відгалуження напряму «хіп-хоп». На відміну від вокалістів останнього напряму минулого століття, сучасні looping-виконавці користуються оновленими технологіями та процесами, що дозволяють створити, записати й відтворити

відразу кілька музичних фрагментів за допомогою голосу або/та музичних інструментів (Live Looping). Початок розвитку музичних семплів припадає на 90 рр. ХХ ст., коли японські технологи-програмісти досліджували кілька змодельованих програмних компонентів за допомогою пристроїв та метаморфозних систем «Live looping» (RC-3, RC-30, RC-300, RC-5, RC-505). До певного періоду обладнання не було відоме особам, задіяним у мистецьких і технічних напрямках. Вищезазначені програми використовуються в мистецтві звукозапису, що нині вдосконалюється, вони відрізняються лише комплектуванням та ефектами обробки даних частот звуку, з часом значно поліпшилися й мають розширений діапазон спектра музичних хвиль. «Live Looping» — музично-апаратна станція, що дозволяє виконавцеві безмежно створювати повноцінні музичні композиції в режимі реального часу (прикладом може бути концертний виступ). Дедалі частіше в комплексі «Live Looping» використовуються сучасні семпли гітари, фортепіано, перкусії тощо. Музиканти-аматори визначають значний розвиток музичного софту з поєднанням електронних девайсів у процесі роботи із «Looping». Доповненням до апаратного комплексу стало розроблення кількох комп'ютерних музичних програм: FlyLoops Looping Studio, Live Loop, Mobius, Ambiloop, Loopy Llama, SooperLooper, Augustus Loop (Сибіряков, 2016). Виникла можливість підключення до комплексу «Live Looping», виконуючи функцію обробки музичних даних (запис, налаштування, коректування, відтворення частот звукових хвиль).

XXI ст. — це період нових перспектив для музикантів та вокалістів у створенні власного благозвучного продукту за незначний термін, адже технологія «Live looping» має вдосконалену систему пам'яті до 3-х годин роботи з можливостями запису голосу та музики одночасно. Проте перші версії потребували п'ятнадцятихвилинного проміжку запису окремого музичного інструменту або ж голосу, унеможливаючи створення повноцінного, довготривалого твору. Завдяки розширенню пам'яті устаткування композиторові-виконавцеві доступні функції «запис-пам'ять», «обробка-налаштування», «компонування-редагування» та «розмежування» певних звуків під час виступу на концертних майданчиках або ж репетиціях (Soundcheck).

Уперше спроби використати систему «Looping» на практиці здійснив ямайський диск-жокей Кул Ді-Джей Херк у 1967 р. На етапі запису музичного матеріалу на новому обладнанні він застосував циклічне повторення звукового фрагменту (семплу твору), що був запрограмований на послідовне відтворення музичних інструментів та голосу (Ованенко, Барило, 2012, с. 101).

У дослідженні під назвою «Звукозапис як форма естетичної інтерпретації» В. Н. Сібіряков деталізує аналіз поняттєвого апарату Live Looping, надає йому визначення: «Лайв-лупінг (від англ. live looping — музичне виконання повторюваних аудіофрагментів, записів, що відтворюються в реальному часі), а також діджеїнг та процес семплювання — новий виток розвитку звукозапису як інструмента в епоху цифрового простору, котрий надає колосальний імпульс для виникнення нової естетики в музиці, перетворюючись на діалектичний «сирий матеріал»» (Сібіряков, 2016, с. 66–67). Автор зацентрував на моментах, необхідних співакам, котрі прагнуть отримати якісний та професійний звук, насичений яскравими комп'ютерними ефектами. Проте безліч студійних компаній не зацікавлені у фахово-профільних здібностях вокалістів, наполягаючи на постійному опрацюванні звукової динаміки твору загалом. У такому разі звукорежисери розпочали локальний пошук новітніх систем запису та редагування даних в умовах «студійної» — «концертної» — «репетиційної» роботи, полегшуючи завдання виконавцям. Проте дедалі увага, що зосередилась на умовах використання системи «Live looping» багатьма студійними корпораціями, сфокусувались на звукових факторах з метою неординарного, нереального тембрального забарвлення голосу. Активний запису вокалу, що передбачає семплювання та трансформації, інтенсивно модифікується для популяризації в стилях «танцювальна музика» або ж «клубна». Використання технології «looping» простежується в основі монтажу (зведення), що має окрему назву — «перформативне» мистецтво. Такий підвид мистецької діяльності запозичив елементи діджеїнгу, якісного живого виконання «семплінгу» та процесів лупінгу в загальному розумінні. «Лупер» (англ. Looper) — універсальний музичний засіб, який допомагає досягти експериментального й імпровізаційного звучань у творі на основі зведення декількох музичних фрагментів. Наприклад, одночасний запис музичних інструментів та голосу в режимі «Online» під час виступу на концертному майданчику перед публікою або шоу-програми в теле-радіо ефірі (*Что такое лупер (looper)*). Устаткування обладнане режимом роботи в реальному часі, що комбінує голос із фонограмою в процесі виступу. Технологія використовує готові музичні фрази, повторюючи та поєднуючи їх у єдине ціле. Готова конструкція музичного твору можлива, коли робота виконавця досягається послідовністю та записом фразових уривків, котрі не повинні бути одночасно змодельовані. Тому розшифрування назви «лупер» походить від англійського слова «loop», тобто петля. Музична композиція створюється під час запису в програмі «looper» методом повторення і комбінації з деякими операціями, які редагуються музичними ефектами. Для того, щоб створити новий

аудіотвір, виконавець комбінує декілька записаних у пам'ять устаткування музичних доріжок, послідовно їх редагує в режимі реального часу та зберігає в пам'ять устаткування. Певним чином створюється ефект підсилення голосу, плавності та мелодійності. Проте виникає затримка звука, що впливає на якість живого виступу (Что такое лупер (looper)). Сучасна робота вокалістів з цією технологією в Росії виокремила спільноту, що здійснює аналіз, методичні доробки та створення нових системних устаткування в «loop-системі» — Russian Live Looping Community. Ці фахівці працюють за допомогою найновіших методик.

Нині в естрадному мистецтві однією із видатних та популярних осіб, котра працює з модульною системою «Live looping», стала музикант-віртуоз, призер багатьох вокально-музичних заходів, «бітбоксер» — Анастасія Маслова. Вона — професіонал, який створює музичний матеріал, численні записи та обробку музики в режимі «online», використовує найновітніші системи комп'ютерного апаратного комплексу. З 2011 р. виконавиця активно пропагує LOOP-станції, електронно-музичні інструменти та голос, поєднуючи їх в одній композиції. Завдяки аранжувальним звукозаписуючим програмам, вокальній техніці та апаратному устаткуванню А. Маслова стала лідером серед композиторів, котрі активно застосовують комп'ютерні музичні процеси та технології. Своїми майстер-класами й відеофрагментами роботи над творами автор демонструє навчальний матеріал іншим співакам та новачкам-аматорам, які в результаті навчання й наполегливої праці стануть професіоналами у своїй сфері. Ці процеси потребують уваги, наполегливості та творчого задуму, адже виконавець — це особа, котра засобами експерименту і творчого мислення формує власний музичний твір. Це відображається в тембрах музичних інструментів, голосі, процесах поетапного запису та обробки мелодії різними комп'ютерними модулями, динамікою тощо. Уперше А. Маслова поєднала студійну роботу разом із виступами на концертних майданчиках. Це простежується в багатьох навчальних курсах автора-композитора. Прикладами таких особливостей є фрагменти відеосюжетів, де музикант, на основі власної роботи, використовує механізми «loop-станцій», поєднання мелодичних гармонізацій та фрагментів твору, голосу, комп'ютерного устаткування й систем, що редагують звуковий простір композиції, структуруючи та впорядковуючи процеси запису (Маслова). Під час роботи на початковій стадії розроблення нової мелодії відбувається процес запису окремих музичних фрагментів, котрі встановлюються в пам'ять пристрою. За допомогою комп'ютерних музичних ефектів редагуються окремі елементи твору, які не схожі на живі природні звуки. У певній послідовності автор записує ще кілька доріжок голосу в програму «Loop», komponуючи

матеріал в єдине ціле. Характерні зміни темпового значення (його потрібно налаштувати перед початком запису) та роботи синтезатора, нечіткість і нерозбірливість фраз, що надає виразності звукам музичних інструментів (Маслова). Додаткові семпли «ділей» та «ревербератор» у loop-станції виконують функцію редактора складових голосу й музики, а вмонтовані системи музичних ефектів надають записаним звукам нових структур і форм, відмінних від повсякденних шумових відтінків. За процесами створення нового музичного продукту виконавець повинен уважно стежити, похибок у техніці співу апарат не виправляє. Ефект пам'яті лише відтворює момент, доповнення до накопичення музичного матеріалу у формі голосових нотувань та мелодії, але вбудовані процеси комп'ютерних музичних програм уможливають яскравість звука, що характеризується плавністю мелодії й об'ємністю динаміки.

Окрім цього навчального відео, автор має декілька змонтованих повноцінних уроків, виступів та семінарів, що ознайомлюють естрадних виконавців з роботою апаратного комплексу «Live-looping». Аналізуючи кожен фрагмент, солісти отримують теоретико-практичні настанови для роботи з комп'ютеризованою системою в межах студійної або ж концертної роботи. Наполегливість А. Маслової окреслила позицію напряму «looping» як устаткування, що впродовж незначного проміжку часу допомагає створити, записати, опрацювати та скомпонувати накопичений музичний матеріал. Такий феномен є експериментально-творчим надбанням галузі естрадної пісні, тому що безліч авторів-композиторів пишуть власні твори в різний час та в незапланованих місцях, імпровізуючи з гармонією та звуками.

Технологія «Live Looping» — це неординарне рішення інженерів та ідеальне пристосування для роботи виконавців за допомогою музичного слуху, фактури твору, ритміки, голосоведіння, декламування й дикції. Цей засіб надає можливості запису початкового варіанта з подальшим прослуховуванням та пошуком допущених помилок або ж особливостей у виконанні. Проте поки що робота з устаткуванням в Україні не набула широкого поширення в індустрії шоу-бізнесу, натомість жанри естрадної музики країн Америки та Європи активно використовують методи роботи із технологією «Live Looping». Власними прикладами артисти (британець «Dub FX» та ін.) демонструють навчальні фрагменти системного устаткування «Looping» під час концертного виступу та створення музичного матеріалу в процесі звукозапису (Live Looping). Уточнюються нові вимоги до роботи над твором: власними прикладними системами музиканти в мережі інтернет пояснюють використання процесу «Live Looping». Музичні інтернет-видання аналізують та пояснюють власну точку зору щодо загальних моментів

обробки студійних даних сучасним устаткуванням. Артисти-солісти, гурти та фахові корпорації долучилися до проблематики дослідження технологічного періоду в мистецтвознавстві. Фактичним обґрунтуванням професійних поглядів є докази й аналіз, що коментують те чи інше споріднення програмного забезпечення з голосом виконавця. Таким чином привертається увага до його персони, зростає її популярність, музичний матеріал стає різноплановим, поліпшується техніка виконання, манера та стиль. Ці факти свідчать про зацікавленість використання новітніх технологій звукозапису в концертній творчості. Музиканти дедалі більше працюють зі специфічним устаткуванням, передаючи досвід один одному.

**Висновки.** Устаткування «Live Looping» лише набуває популярності в галузі естрадного співу України. Перспективність розвитку цього напрямку надзвичайно висока, що визначається зацікавленістю професіоналів у творчому процесі виконавців. Про це свідчить активне використання сучасної технології в країнах Європи й Америки, а також Росії. Однак спостерігається недостатність знань та усвідомлення значимості апаратного комплексу в музичному мистецтві України. Виникають, з одного боку, немало питань щодо експлуатації, а з іншого, критичні заяви щодо перспективи розповсюдження апаратного комплексу серед представників української поп-музики. Подальший розвиток, аналіз і практичні дослідження серед науковців та артистів естради започаткують долучення технології «Looping» до індустрії українського шоу-бізнесу. Таке оновлення збагатить сучасну естрадну пісню новими звуками комп'ютерного інструментарію та якостями голосу вокаліста під час студійної й концертної роботи.

Перспективи подальших досліджень. Розвиток аудіовізуального мистецтва триває, виникають сучасні музичні стилі, концертні виступи поєднуються з музичним устаткуванням, призначеним для підвищення якості, що надається під час студійного процесу. Перспективним напрямом подальших наукових досліджень убачається інтерес до звукозапису й удосконалення концертного звука соліста за допомогою комп'ютерних музичних устаткувань, в основі яких — діяльність апаратного комплексу «Live Looping».

#### Список посилань

- Маслова, А. (2014). *Настя Маслова — живой сет для Pop-music.ru*. Взято из <https://www.youtube.com/watch?v=43VQ6dpk-sI>
- Ованенко, К. Г. и Барило, А. Е. (2012). Появление и развитие американского рэпа как субкультуры и его влияние на культуру всего мира. *Сборник материалов XII Международной научно-практической конференции студентов и молодых ученых*, 3, 273. Национальный



- исследовательский Томский политехнический университет.  
Томск: Издательство: Томский политехнический университет.
- Программа Луп Станция (2017). *Netlify.com*. Взято из <http://feedapple.netlify.com/programma-lup-stanciya.html>
- Сибиряков, В. Н. (2016). *Звукозапись как форма эстетической интерпретации. (Дис. канд. филос. наук: 09.00.04 – эстетика)*. Москва.
- Что такое лупер (looper)? (2016). *Generate Press*. Взято из <http://kontrabass.ru/chto-takoe-looper/>
- Live Looping (2017). *Clubber.by*. Взято из [http://clubber.by/publ/music\\_style/live\\_looping/2-1-0-181](http://clubber.by/publ/music_style/live_looping/2-1-0-181)

### References

- Maslova, A. (2014). *Nastya Maslova is a live set for Pop-music.ru*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=43VQ6dpk-sI>. [In Russian].
- Ovanenko, K. G. and Barilo, A. E. (2012). The appearance and development of American rap as a subculture and its influence on the culture of the whole world, *Collection of materials of the XII International Scientific and Practical Conference of Students and Young Scientists*, 3, 273. National Research Tomsk Polytechnic University. Tomsk: Publisher: Tomsk Polytechnic University. [In Russian].
- Sibiryakov, V. N. (2016). *Sound recording as a form of aesthetic interpretation (Thesis of Candidate of Philosophical Sciences: 09.00.04 – aesthetics)*. Moscow. [In Russian].
- Program Loop Station (2017). *Netlify.com*. Retrieved from <http://feedapple.netlify.com/programma-lup-stanciya.html>. [In Russian].
- What is a looper? (2016). *Generate Press*. Retrieved from <http://kontrabass.ru/chto-takoe-looper/>. [In Russian].
- Live Looping (2017). *Clubber.by*. Retrieved from [http://clubber.by/publ/music\\_style/live\\_looping/2-1-0-181](http://clubber.by/publ/music_style/live_looping/2-1-0-181). [In English].

*Надійшла до редколегії 22.11.2017 р.*

■ УДК 784.4.071.2 Чілі

Ю. І. Карчова, кандидат мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків

karchova80@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5970-086X>

### **ТРАНСФОРМАЦІЇ НАРОДНОПІСЕННОГО ВИКОНАВСТВА У ТВОРЧОСТІ КАТІ ЧІЛІ (КАТЕРИНИ КОНДРАТЕНКО)**

Досліджено творчість Каті Чілі, котра в альбомах «Русалки in da House», «Сон», «Я — молодая» демонструє збереження автентичної основи народнопісенної виконавської парадигми та синтезування цієї основи з її народно-академічною, естрадною трансформаціями, а також новітніми стилістичними спрямуваннями сучасного музичного мистецтва. Відзначено нагальність виявлення феноменологічної та онтологічної специфіки сучасних трансформацій народнопісенного виконавства. Висвітлено притаманну співацці палітру виконавських засобів і спрямованість на репрезентацію народної пісенності як нерозривної цілості часів та просторів культури, а також світів природи, людини й цивілізації, пасіонарну творчу позицію, що є запорукою спадкоємного духовного зв'язку поколінь і збереження національної ідентичності сучасного українського суспільства.

**Ключові слова:** фольклор, народнопісенне виконавство, народнопісенна виконавська парадигма.

Ю. И. Карчёва, кандидат искусствоведения, Харьковская академия культуры, г. Харьков

### **ТРАНСФОРМАЦИИ НАРОДНОПЕСЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ КАТИ ЧИЛИ (ЕКАТЕРИНЫ КОНДРАТЕНКО)**

Исследовано творчество Кати Чили, которая в альбомах «Русалки in da House», «Сон», «Я — молодая» демонстрирует сохранение аутентичной основы народнопесенной исполнительской парадигмы, синтезирование этой основы с ее народно-академической, эстрадной трансформациями, а также новейшими стилистическими направлениями современного музыкального искусства. Отмечена актуальность выявления феноменологической и онтологической специфики современных трансформаций народнопесенного исполнительства. Освещена присущая певице палитра исполнительских способов и направленность на репрезентацию народной песенности как неразрывной целостности времен и пространств культуры, а также миров природы, человека и цивилизации, пассионарную творческую позицию, которая является залогом преемственной духовной связи поколений и сохранения национальной идентичности современного украинского общества.

**Ключевые слова:** фольклор, народнопесенное исполнительство, народнопесенная исполнительская парадигма.

Yu. I. Karchova, Candidate of Art Criticism, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## THE TRANSFORMATION OF FOLK-SONG PERFORMANCE IN KATYA CHILLY'S CREATIVE WORK (KATERINA KONDRATENKO)

**The aim of this paper** is to study the features of the interpretation of the folk-song performance paradigm of Katya Chilly's creative work.

**Research methodology.** The methodological basis of the article is the instruction of musicology and cultural analysis, as well as the systematic approach.

**Results.** Katya Chilly's creative work, which has an authentic basis, proves the phenomenological pluralism of the folk-song performance and the ability of it to change in the modern language-stylistic musical atmosphere. The albums «Mermaids in da House» (1998) and «The Dream» (2000) combine stylistically excellent electronic accompaniment and vocals, marked by the features of folk-verse performing paradigm, its folk-academic, and variety transformations. Their combination emphasizes the desire of the singer to represent folk song as an inextricable integrity of time and space of culture. The inseparability of the worlds of nature, man and civilization in the album «I am Young» (2006) reflects the presence of folk samples, the works by contemporary authors, computer processing of voice and timbre diversity (electronic sound, acoustic guitar, bandura). The creativity of the singer embodies the eternal passionate creative position of the people's performer, is the key to the hereditary spiritual connection of generations and the preservation of the national identity of modern Ukrainian society.

**Novelty.** The novelty of the article is due to the revealing of the phenomenological and ontological characteristic features of the folk-song performing transformations in Katya Chilly's works, which have not been highlighted in contemporary Ukrainian musicology yet.

**The practical significance** of the article is due to the possibility of using the result of a reference in performing practice, musicological intelligence and in the underlying process.

**Key words:** *folklore, folk song performance, folk song performance paradigm.*

**Постановка проблеми.** Питання збереження традицій та їх органічного синтезу з новаціями — одне з нагальних у сучасній українській гуманітарній, зокрема музикознавчій, науковій рефлексії й виконавській практиці, що детерміновано позачасовим значенням фольклору та народнопісенного виконавства як осередків ціннісних і ментальних основ національної спільноти. «Сприймання й бачення фольклору є настільки ж різноманітним, наскільки різноманітним є й сам фольклор, бо він і мова, і мислення, і знання, і мистецтво водночас», — зазначає С. Грица (2002, с. 4). Численність трансформацій фольклору та їх насиченість «знаками» мови сучасного національного музичного мистецтва спонукають до осмислення різноманіття цього сприйняття та творчого бачення, осягнення специфіки творчої діяльності представників народнопісенного виконавства в художньому просторі України початку ХХІ ст.

Актуальність статті детермінована неоднозначністю функціонування народнопісенного виконавства, проблематичністю збереження в ньому атрибутивних ознак за умов стилістичного розмаїття та радикальних змін модусу середовища (згідно з С. Грицею), а також тривалим суспільним резонансом виконавської діяльності Каті Чілі (Катерини Кондратенко).

Зв'язок із важливими практичними завданнями зумовлений актуальністю осмислення сутності та специфіки трансформацій народнопісенного виконавства на рівні наукової рефлексії та виконавської практики, що вможливує досягнення особливостей співвіднесеності традиційного й новаційного модусів у сучасній культурі України.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій** засвідчує активізацію уваги науковців до питань «продуктивного наслідування культурної спадщини усної традиції» (Осадча, 2005, с. 87), осмислення феноменології фольклору й народнопісенного виконавства, специфіки та плюралістичного побутування фольклорної й пісенної парадигм (Грица, 1991), сутності трансмісії фольклорної традиції (Грица, 2002), її активного розвитку на межі ХХ–ХХІ ст. «з «пасиву» до «активу» сучасної культури» (Осадча, 2004, с. 88), множинності рівнів репрезентації етномузики — цитата, реконструкція, особиста ремінісценція (Осадча, 2004, с. 103). Проте виявлення феноменологічної та онтологічної специфіки сучасних трансформацій народнопісенного виконавства ускладнює відсутність музикознавчих розвідок, присвячених дослідженню творчості сучасних українських виконавців, зокрема Каті Чілі, що актуалізує дослідницький напрям цієї статті.

**Мета статті** — висвітлити особливості творчого інтерпретування народнопісенної виконавської парадигми у творчості Каті Чілі.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Перші виступи Катерини Кондратенко (у 1992 р. на конкурсі «Фан-лото Надія», у 1996 р. — на «Пісенному вернісажі-96» та фестивалі «Червона рута») стали для української аудиторії відкриттям новітнього мистецького стилістичного інтерпретування автентики. Контраст епатажної простоти сценічного образу і кришталевої чистоти голосу, його сили та виняткової емоційної щирості — життя в пісні, як характерної ознаки народнопісенного виконавства, використання найдавніших особливостей народнопісенного виконавства та їх поєднання з електронними тембрами — створювали мікс традицій та новацій, який засвідчував позачасове значення національного духовного доробку й адаптивний потенціал фольклору.

З 1996 р. Катя Чілі реалізувала власний поп-авангардний проект, який довів здатність фольклору та народнопісенного виконавства до

онтологічних «модуляцій». Співачка виокремила прадавню ритуальну пісенність з атрибутивної сфери існування та перенесла в інший модус середовища — сценічний простір і сучасну мовно-стилістичну музичну атмосферу. Глибинний зв'язок Каті Чілі з феноменологічною специфікою народнопісенного виконавства проявився в основуванні на автентичному базисові — пісенному матеріалі, зібраному під час власних етнографічних експедицій на Полтавщині та Поліссі. Співачка декларує, що справою життя для неї є не переробка-аранжування фольклору, а його відродження в автохтонному вигляді.

Водночас творчість Каті Чілі втілює «сполучення канону й імпровізації, новаторських спрямувань і консервативно-захисних чинників творчого процесу — як відбиття природного поступу традиційного мистецтва у просторі та часі» (Мацієвський, 2009, с. 7). У її репертуарі — інтерпретації народної пісенності та власні пісні. Процес їх створення також співвідноситься з тим життям піснею й у пісні, що вирізняє народнопісенне виконавство. «Вірші пишу найчастіше від страждань, від якихось глибоких потрясінь. Щоб вилити ці переживання, закувати у слова та жити далі» (Ряполова). Спів Каті Чілі демонструє й характерне для народнопісенного виконавства розчинення індивідуальності митця, котрий уособлює колективну національну спільноту, у звуковому просторі, що втілює нерозривний зв'язок часів і просторів самореалізації національної культури.

Перший альбом «Русалки in da House» (1998 р.) співачки закарбував основоположні для її творчості принципи адаптації фольклору до нової музичної стилістики. Інтерпретація народнопісенної виконавської парадигми в пісні «Пливе вінок» поєднує стилістично відмінні електронний супровід й автентичний вокал. Електронні тембри створюють атмосферу «перегукувань в ефірі» — окремих тонів, пульсацій, коротких мотивів, викликають асоціації з образом нескінченного вселенського простору, який містить і «знаки давнини» народнопісенного виконавства — дорійську сексту, зіставлену з мінорним шостим шаблем ладу, та змістовно нейтральні вигуки. Архаїчними символами первозданної природи стають «крики русалки» («Уа-ха-хо» — стрибки глісандо на октаву у високому регістрі на forte) й алюзії «кування зозулі». Символом людського світу — алюзії колискової (переважно низхідні інтонації в середньому регістрі в діапазоні малої терції).

Засобом диференціації світів природи та людини є різні типи вокалізації. «Русалчин клич» і «кування зозулі» базуються на народно-академічній трансформації народнопісенної виконавської парадигми — виконанні «на опорі», з високою позицією піднебіння. Алюзійно колискової інтонації виконуються прозорим звуком без vibrato з м'якою атакою.

Суміщення трансформацій народнопісенної виконавської парадигми підкреслює прагнення співачки репрезентувати народну пісенність як нерозривну цілісність у просторі та часі.

Жанровою основою пісні «Русалки in da house» є купальські пісні. Збереження їх ознак відбито на рівні музичної тканини в характерних інтонаціях і ритміці, на вербальному рівні — у відповідних словесних формулах, а також на рівні виконавства. Про це свідчить переважно народнопісенне звукоутворення з пласкою позицією піднебіння, горизонтальним звуковим посилом, орнаментальним оздобленням із характерними «обривами» в каденціях, редукуванню голосних звуків, «гуканням» у високому регістрі в кадансах, а також наявність гетерофонного підголоска. Свідченням належності до купальської пісенності є архаїчні за своєю сутністю заклички з йодлями та *glissando*, які базуються на зіставленні звучань головного та грудного регістрів. Грі вокальних тембрових барв протиставлене багатопланове інструментальне *ostinato*, завдяки якому купальська пісенність проєкціюється в одвічне природне коло і стає позачасовим, позапросторовим символом зв'язку людини та природи.

Збереження ознак народнопісенної виконавської парадигми демонструє пісня «Дихання океану» з перевагою народнопісенної вокалізації, підкресленим скандуванням складів, певною нетемперованістю звучання, «нечіткою» артикуляцією, тонкою грою тональними барвами, мажоро-мінорними контрастами. Принципом структуротворення в пісні стає пікардійська терція, яка завершує кожен з музичних фраз. На рівні структури-композиції та драматургії альбому загалом емоційним і змістовним стрижнем стає «русалчин заклик» — заклик природи й водночас заклик до єднання людини з природою.

Апеляція до найдавніших шарів пісенності — пісня «Породила мене мати». Відтворенням жанрових ознак плачу є екстремальні засоби звукоутворення — звуковедення-скандування з необробленим диханням (придиханнями), каденційні форшлагги-верески та емоційно-настрійні контрасти — співомовлення в низькому регістрі в динаміці *mezzo piano*, болісний крик у високому регістрі на *forte*. Регістровий, тембровий, звукоутворювальний контраст стає визначальним чинником драматургії пісні — драматичної кульмінації альбому.

Синтез часів і просторів культури — сучасної та давніх часів — відбито в пісні «У Землі». Серед елементів культури минулого — вокальний шар, у якому наявні ознаки народнопісенної виконавської парадигми, та водночас тембр клавесина — як знак минулого академічної культури. Ритми та тембри, що резонують зі сферою рок-музики, і засоби комп'ютерної обробки голосу — сучасні елементи. Міксовий

контраст-конфлікт різних культур вирішується поверненням до витоків народної культури, у кодї «штучне» тембр синтезатора замінюється звучанням голосу а capella, який символізує людське начало.

Альбом «Русалки in da House» Каті Чілі засвідчує притаманну фольклорові феноменологічну плюралістичність — у ньому представлено власне степову манеру співу, народно-академічну й естрадну (що простежується переважно в інструментальному супроводі) модифікації народнопісенної виконавської парадигми. Їх гармонійний синтез зумовлений творчою концепцією співачки: відчуттям дивовижної цілісності світу, яке здатне «розчинити» людину в природі, просторі й часі та водночас поєднати культурні часи та простори — світ природи (архаїчні русалчині заклички, «кування зозулі»), світ людини (спів у степовій манері), світ цивілізації (електронно-інструментальний контекст).

В альбомі «Сон» (2000 р., створеному спільно з Л. Беляєвим та О. Юрченком) гіпнотична атмосфера ворожіння створюється декількома остинатними шарами та сонорними ефектами, поєднаними за принципом монтажу. У вокальному шарі поєднується народнопісенна виконавська парадигма («близький» спів у середньому регістрі з горизонтальним звуковим посилом, пласкою позицією піднебіння, нечіткою артикуляцією тощо) з її академічною трансформацією («далекий» академічний спів у високій теситурі).

Альбом Каті Чілі «Я — молодая» (2006 р.) демонструє сталість творчого кредо співачки: утвердження нерозривності злиття світів природи, людини та цивілізації. Синтезуючу концепцію засвідчує наявність в альбомі, з одного боку, як фольклорних зразків («Крашен вечір», «Зозуленька»), так і творів сучасних авторів (Н. Супруненко, О. Башкирової, Ф. Млинченка), з іншого — темброве різноманіття — електронні тембри, акустична гітара («Я — молодая») та бандура («Крашен вечір», «Син») як елемент минулого національної культури.

Домінування народнопісенної виконавської парадигми в пісні «Крашен вечір» виражається в дотриманні пласкої позиції піднебіння, редукції голосних, мелізматичі (форшлагі, глісандо), твердій атаці звука, гетерофонних розшаруваннях тонів, значущості варіаційності в розвитку мелосу, у пісні «Півні» — у застосуванні головного резонатора, «усміхненій» близькій артикуляції без редукції звуків, м'якій атаці звука. Міксування культур у пісні «Тебе нема» відбиває електронна обробка голосу та водночас використання співачкою всіх варіантів народнопісенного виконавства зі збереженням його парадигмальних ознак, до народно-академічної та естрадної трансформацій.

В альбомі «Я — молодая» співачка звертається до синтезування трансформацій народнопісенного виконавства та до їх контрасту. У пісні

«Вишенька» цей контраст має драматургічне значення, що засвідчує ладова гра (мажоро-мінор, пікардійська терція), у пісні «Красно-ясно» — слугує засобом протиставлення людського начала та світу природи, знаками якого є «русалчині заклички» (власне народнопісенна виконавська парадигма з пласкою позицією піднебіння, глісандо, відкритою артикуляцією тощо).

Пасіонарна сутність творчості співачки виявляється у внутрішніх пошуках та пошуках нових шляхів адаптації народнопісенного виконавства до зміни середовища побутування. Її виступи у 2017 р. в проєкті «Голос Країни» довели одвічність таких ендегенних кодів українського фольклору, як «космотеїзм; <...> наративність, як засіб самовираження, збереження пам'яті про себе в історичних піснях, думках, баладах, хроніках, легендах, переказах тощо; <...> надчутливість, рефлексійність, ліризація світу, виражені в образній системі, поетиці, мелосі, виконавській манері» (Грица, 2002, с. 31), відбили притаманні фольклорному мисленню загалом та народнопісенному виконавству зокрема анімалізацію природи, зіставлення духовного життя природи та людини (Колодуб, 1984, с. 6).

Виступи Каті Чілі на «Голосі Країни-2017» мали значний суспільний резонанс — і не тільки тому, що співачка повернулася на сцену після тривалої перерви. У художній простір України знову увійшов автентичний струмінь народнопісенного виконавства на новому рівні його існування, адаптований до новітніх реалій побутування world-music. Однак результати голосування (менше 20%) засвідчили наявність доволі загрозливої тенденції щодо онтології народнопісенного виконавства. Принцип метонімії, згідно з яким відбувається, на думку С. Грици (2002, с. 18), трансформація фольклорного зразка, виявився невідповідним до формату його репрезентації, що загалом відбиває порушення атрибутивного для фольклорного творчого процесу типізації дійсності в межах колективної художньої свідомості (Дей, 1978, с. 18), підкреслює неадаптованість традиційної художньої етнотипової форми для сучасної аудиторії (Осадча, 2005, с. 87–88). За цих умов творча діяльність Каті Чілі, спрямована на всесторонню репрезентацію народнопісенного виконавства та його адекватну модифікацію в контексті змінюваного модусу середовища, є втіленням одвічної пасіонарної творчої позиції народного виконавця, що формує спадкоємний зв'язок поколінь української спільноти та слугує запорукою збереження відчуття національної ідентичності сучасного українського суспільства.

**Висновки.** Від перших виступів у 1996 р. творчість Каті Чілі демонструє збереження автентичного фундаменту народнопісенного виконавства, його феноменологічну плюралістичність і здатність до



онтологічної «модуляції» в сучасну мовно-стилістичну музичну атмосферу. В альбомах «Русалки in da House» (1998 р.) і «Сон» (2000 р.) поєднано стилістично відмінні електронний супровід і вокал, позначений ознаками народнопісенної виконавської парадигми, її народно-академічної та естрадної трансформацій з характерними засобами звукоутворення, звуковедення, виконавськими штрихами тощо. Суміщення різних трансформацій народнопісенної виконавської парадигми підкреслює прагнення співачки репрезентувати її як нерозривну цілісність часів і просторів культури. Єдність світів природи, людини та цивілізації в альбомі «Я — молодая» (2006 р.) відбивається в наявності зразків фольклору, творів сучасних авторів, комп'ютерній обробці голосу та різноманітні тембрів (електронне звучання, акустична гітара, бандура). Виступи співачки на «Голосі Країни-2017» довели необхідність відродження народнопісенного виконавства та його адаптації до нових реалій побутування world-music, так і певну відірваність аудиторії від джерел національної культури. За цих умов творчість Каті Чілі втілює одвічну пасіонарну творчу позицію народного виконавця, є запорукою спадкоємного духовного зв'язку поколінь і збереження національної ідентичності сучасного українського суспільства.

Посилення тенденцій виконавського модифікування народнопісенного виконавства спонукають до осмислення специфіки його онтології на поч. ХХІ ст., що становитиме перспективи подальших досліджень.

#### Список посилань

- Грица, С. (1991). Народний професіоналізм. *Мистецтво та етнос: Культурологічний аспект: збірник наукових праць* (с. 5–35). АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка.
- Грица, С. (2002). *Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки*. Київ-Тернопіль: Астон.
- Гусев, В. (1967). *Естетика фольклора*. Ленінград: Наука.
- Дей, О. І. (1978). *Поетика української народної пісні*. Київ: Наукова думка.
- Колодуб, І. С. (1984). *О народнопесенных традициях украинской вокальной школы*. Київ: Музична Україна.
- Мацієвський, І. (2009). Традиційний музичний професіоналізм на перехресті доцентрових тенденцій. О. І. Мурзина (Упор.). *Проблеми етномузикології: збірник наукових статей*. 4, 6–11. Київ: Видання НМАУ імені П. І. Чайковського.
- Осадча, В. (2004). *Автентичний дискурс як реалізація етновідомості. Традиційна народна культура: збереження самобутності в умовах глобалізації, Тези міжнародної науково-практичної конференції* (с. 103–104). Харків: Регіон-інформ.

- Осадча, В. М. (2005). Майбутнє традиційної народної культури: історико-культурний та оціночний підхід. П. Г. Черемський, О. Г. Романовський (Уклад.). *Традиція і національно-культурний поступ: збірник наукових праць* (с. 87–96). Харків: НТУ «ХПІ».
- Ряполова, М. *Волишебство – это когда ты здесь и сейчас на все 100%*. Взято из <http://gloss.ua/story/concerts/article/11777>

### References

- Gritsa, S. (1991). Popular professionalism. *Art and Ethno: Cultural Aspect, Collection of Scientific Works* (pp. 5–35). Academy of Sciences of the USSR, Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography named after M. T. Rylsky. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Gritsa, S. (2002). *Transmission of folk tradition: ethnomusicological intelligence*. Kyiv-Ternopil: Aston. [In Ukrainian].
- Gusev, V. (1967). *Aesthetics of folklore*. Leningrad: Nauka. [In Russian].
- Dey, O. I. (1978). *Poetics of the Ukrainian folk song*. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Kolodub, I. S. (1984). *About the folk traditions of the Ukrainian vocal school*. Kyiv: Muzychna Ukraina. [In Russian].
- Matsievsky, I. (2009). Traditional musical professionalism at the crossroads of centripetal tendencies. O. I. Murzina (compiler). *Problems of ethnomusicology: collection of scientific articles*. 4, 6–11. Kyiv: The publication of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Sciences. [In Ukrainian].
- Osadcha, V. (2004). Authentic discourse as an implementation of ethnicity information. *Traditional folk culture: preservation of identity in the conditions of globalization, Theses of the international scientific and practical conference*. (pp. 103–104). Kharkiv: Region-Inform. [In Ukrainian].
- Osadcha, V. M. (2005). The Future of Traditional Folk Culture: Historical and Cultural Approach. P. G. Cheremsky, O. G. Romanovsky (Formation.). *Tradition and national-cultural progress, Collection of scientific works*. (pp. 87–96). Kharkiv: NTU «KhPI». [In Ukrainian].
- Ryapolova, M. *Magic is when you are here and now at 100%*. Retrieved from <http://gloss.ua/story/concerts/article/11777>. [In Russian].

Надійшла до редакції 15.12.2017 р.

■ УДК 784.087.6[Поема любові:801.73](045)

В. Ю. Кудрявцев, аспірант кафедри інтерпретології і аналізу музики,  
Харківський національний університет мистецтв

імені І. П. Котляревського, м. Харків

kudryavtsev-basso-cantante@ya.ru

<https://orcid.org/0000-0003-3476-5098>

### **МЕТАФОРІКА МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ Ж. МАССНЕ «ПОЕМА КОХАННЯ»**

Зазначено, що вокальний цикл Ж. Массне «Поема кохання» («Poème D'Amour», 1878–1979) вирізняють немало метафор, наявних у всьому музично-поетичному тексті твору. Узаємодіючи, вони утворюють систему смислів, інтерпретація котрих дозволяє «прочитати» ті «приховані» аспекти змісту, значення яких у художньому тексті розшифровується за допомогою методу герменевтики аналізу. Вербально-музичні метафори (серед них — гімн Ночі, заперечення Дня, клятва Кохання) наявні на всіх рівнях смисло- й формоутворення вокального циклу: від назви — до жанру, від стилю — до елементів художньої мови. Логіка ідейного змісту вокального циклу Ж. Массне «Поема кохання» ґрунтується на поступовому крещендуванні почуття кохання Закоханих.

**Ключові слова:** *вокальний цикл, метафора, малий вокальний цикл, фіналоцентризм, крещендуюча форма.*

В. Ю. Кудрявцев, аспірант кафедри інтерпретології і аналізу музики,  
Харьковский национальный университет искусств

имени И. П. Котляревского, г. Харьков

### **МЕТАФОРІКА МУЗИКАЛЬНО-ПОЕТИЧЕСКОГО ТЕКСТА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА Ж. МАССНЕ «ПОЭМА ЛЮБВИ»**

Отмечено, что вокальный цикл Ж. Массне «Поэмы любви» («Poème D'Amour», 1878–1979) отличает наличие метафор, пронизывающих музыкально-поэтический текст произведения, которые, взаимодействуя, образуют систему смыслов. Их интерпретация позволяет «прочитать» те «скрытые» аспекты содержания, значения которых можно расшифровать при помощи метода герменевтики анализа. Вербально-музыкальные метафоры (гимн Ночи, отвержение Дня, клятва Любви) пронизывают все уровни смысло- и формообразования вокального цикла: от названия — до жанра, от стиля — до элементов художественного языка. Логика идейного содержания вокального цикла Ж. Массне «Поэма любви» основывается на постепенном крещендировании чувства любви Влюбленных.

**Ключевые слова:** *вокальный цикл, метафора, малий вокальний цикл, фіналоцентризм, крещендирующая форма.*

V. Yu. Kudriavtsev, Postgraduate of the Department of Interpretology and Analysis of Music, I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv

### **THE METHAPHORICS OF THE MUSICAL AND POETIC TEXT OF J. MASSENET'S VOCAL CYCLE «THE POEM OF LOVE»**

**The aim of this paper** is to identify the features of metaphorical thinking in J. Massenet's vocal cycle «The Poem of Love» as an artistic integrity.

**Methodology.** The paper provides the method of hermeneutic analysis of the artistic integrity for identifying the essence of the «hidden» layers of the content of the vocal cycle.

**Results.** In the Finale of the vocal cycle the composer seems to unite in a single whole all metaphorical fields that were formed throughout the whole cyclic integrity. The finale centrism of this musical and poetic integrity, the crescendo form, the final act in the form of final generalization in the genre structure of the Anthem to the Night, transformed into the Anthem to the Love testify to the above mentioned regularity.

**Novelty.** For the first time in musicology an attempt is made to study the metaphorical nature of the vocal cycle of J. Massenet's «The Poem of Love» in its musical and poetic manifestation.

**The practical significance.** The material contained in this paper can be used in teaching the course «History of World Music», as well as in the process of further research of J. Massenet's artistic heritage.

**Key words:** *vocal cycle, metaphor, small vocal cycle, finale centrism (integrating all metaphorical fields in the finale of the cycle), crescendo form.*

**Постановка проблеми.** Вокальний цикл Ж. Массне «Поема кохання» («Poème D'Amour», 1878–1979) вирізняє немало метафор, наявних у музично-поетичному тексті твору, котрі, взаємодіючи, утворюють систему смислів і символів, інтерпретація яких дозволяє «прочитати» ті «приховані» аспекти змісту, значення яких не «прописане» в художньому тексті, проте розшифровується за допомогою методу герменевтики аналізу. Вербально-музичні метафори (серед них — гімн Ночі, заперечення Дня, клятва Кохання) наявні на всіх рівнях смисло- й формоутворення вокального циклу: від назви — до жанру, від стилю — до елементів художньої мови.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** У сучасному музикознавстві Ж. Массне сприймають передусім як оперного творця. Саме такий підхід визначив зміст кандидатських дисертацій Л. Мудрецької, В. Азарової (2000), В. Мовчан (2016). Значення камерно-вокальної творчості Ж. Массне, на жаль, вітчизняною наукою донині не розкриті, однак у зарубіжному музикознавстві такі дослідження наявні, наприклад, дисертація американця Chaе, Eunhee.

**Мета статті** — виявити особливості метафоричного мислення у вокальному циклі Ж. Массне «Поема кохання» як художньої цілісності.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Прояви метафоричного мислення Ж. Массне у вокальному циклі «Поема кохання» — різноманітні, про що свідчить зокрема авторське трактування назви циклу, зокрема жанру. Ніяк не назвавши шість номерів твору, композитор означив цикл як «Поему кохання». Це означає, що шість номерів вокального циклу композитор сприйняв як єдину поему в шести епізодах (піснях). Водночас на кожен з епізодів вокально-поетичного епосу слід поширювати авторську жанрову назву [згідно з Є. В. Назайкінським] «поема», тобто метафорично вподібнювати кожен номер до завершеної поеми, трансформованої в «малу форму», мініатюризовану, яка набуває особливостей «малого жанру». Отже, жанрова іпостась поеми втілюється немовби у двовимірному метафоричному художньому часопросторі — макро- й мікрокосмі, якщо під макрокосмом розуміти всю шестичастинну художню цілісність, а під мікрокосмом — кожен з номерів. У такому разі кожен із шести номерів повинен називатися «Поема кохання». У процесі трансформації способу думок і почуттів ліричного героя стало є жанрова назва кожної з «малих поем» як свідчення належності до єдиного змісту — поеми про кохання. Так виникає семиразове метафоричне відображення в художньому тексті циклу його жанрової назви (загальна назва твору відображена в структурних одиницях, немов у шести «дзеркалах»).

Відповідно до змісту кожної з шести «малих поем кохання», можна надати визначення — назву кожної з них, підкресливши провідну «тему-ідею».

На відміну від попередніх вокальних циклів-поем Ж. Массне («Квітнева поема», 1866; «Жовтнева поема», 1871), «Поема кохання» призначена композитором для двох виконавців-героїв. Наявність двох «дійових осіб», номерів дуетно-діалогічної структури, поряд з монологічною, свідчить про трансформацію поеми, що основана на принципі монологізму, в дуодраму, а наявність ознак театралізації — про впровадження в епічний жанр поеми драматичного начала. Поемна драма набуває ознак вокального театру. Особливістю змістоутворення вокального циклу з елементами дуодрами є прагнення поета й композитора уникнути звернення до власних ліричних героїв. Їх замінюють займенники третьої особи — Він і Вона (Lui, Elle), що свідчить про намір авторів відійти від конкретики в окресленні дійових осіб, уважаючи за доцільне їй узагальнити, надаючи вираженню почуттів, думок, неоднозначним, суперечливим взаєминам Закоханих універсальності.

№ 1 (a-moll) являє собою сповідь-монолог ліричного героя, котрий страждає, виливає свій біль навколишньому світу в пошуках зцілення й розради. Метафорична образність означена в першій

музично-поетичній фразі-тезі пісні «Я подібний до горлиці», що містить прийом порівняння. На метафоричному вподібненні базуються кожна фраза, кожен розділ музично-поетичного формоутворення, яке є своєрідним «ланцюгом», послідовністю порівнянь. П'ять етапів драми розради-зцілення героя пов'язані з уведенням відповідних героїв. Якщо початок кожної структури оснований на метафоричному вподібненні, то його завершення є своєрідним етапом у розвитку драми-сповіді, що завершується відповідною фазою розради-спокути. Так, горлиці, ласкою своїх крил, по-дружньому втішали ліричного героя; співчуття дуба зворушило його «безкомпромісне серце»; кипариси взяли біль, висловивши своє співчуття головному персонажеві, хилися до нього кронами; шепіт ефіру, торкаючись душі безіменного героя, занадто сумний, щоб розрадити його. Лише жінка може зцілити серце чоловіки, котрий страждав: «<...> коли Він плакав, Вона плакала!». Крещендуюча форма та фінальна кульмінація першого номера пов'язані з повною розрадою.

Партія фортепіано надає драмі розради-зцілення хоральності, що дозволяє зіставити її з молитвою. Драматургічний план оснований на розвиткові внутрішньої драми героя, яка розвивається від розради до зцілення. З метою повного відображення ідейного змісту першої «малої поеми» циклу доцільно надати їй умовної назви, метафорично узагальнивши етапи розвитку дії: «Втіха і зцілення». При цьому слід врахувати, що перші чотири етапи розвитку внутрішньої драми героя — це віхи розради; і лише єдиний — п'ятий, завершальний, етап означає зцілення душі героя завдяки співчуттю Жінки.

№2, G-dur, монолог. Друга поема являє собою захоплене споглядання Ночі як утілення краси Творіння Господа. Відповідно до поклоніння витонченій Красі, музичне оформлення відрізняється особливою вишуканістю, пропорційністю, логікою, що свідчить про гармонію між змістом і формою.

Змісту поетичного тексту притаманний певний структурний принцип, сутність якого полягає в оформленні розділів вірша, що являють собою надмірне захоплення ліричного Героя красотою ночі («Ніч, без сумнівів, була дуже гарною»). Однак у цьому номері наявний фрагмент, оснований на самоосуді — визнанні власної помилки — в усвідомленні того, що Творіння Господа не може не бути прекрасним.

Своєрідно оформлені розділи, які є чергуванням захоплення космосом і самокритики Героя. «Поле дії» зазначеного принципу чергування, проведеного двічі в умовах тричастинної поетичної композиції, поступово розширюється. Якщо початкове зіставлення наявне в 1 частині вірша, то вторинне поширюється на 2 і 3 частини.

Розширення масштабів другого зіставлення-чергування захоплення/самоосуду зумовлене багатьма новими метафорами. Надмірне захоплення Героя персоніфікує Ніч, перетворюючи її на недосяжну Прекрасну Кохану, що виявляється в уподібненні небесної краси до жіночої чарівності («прекрасна шия», «блідий луб», «очі королеви»). Надмірне захоплення пробуджує в Героєві романтичне божевілля.

Незвичайна структура поетичного тексту набуває оригінального втілення в музичній формі. Відповідно до поетичної структури, пісня написана в тричастинній формі із синтетичною скороченою репризою.

1 розділ пісні містить дев'ять тактів. Дотримуючи поетичної структури, композитор виокремлює в межах 1 розділу три поетичні рядки, кожний з яких подає в межах тритактової структури. У II частині 2 номера зберігають значення ті ознаки метафорики, сформовані в 1 його частині. Ліричний герой пісні також відзначає надмірну красу ночі, вважаючи надмірне захоплення нею помилкою. Водночас милування красою Ночі досягає першої кульмінації до кінця третього тритакту 2 частини: персоніфікуючи образ Ночі, Герой фіксує досягнення ним екстатичного божевілля («Чи її прекрасна шия, чи її очі Королеви зробили мене божевільним?»).

Зважаючи на зміст 2 поеми, можна відповідно до контексту визначити її жанрову назву як ноктюрн: «Надмірна краса Ночі».

Узагальнення змісту 1 й 2 вокальних поем свідчить, що вони основані на зіставленні земної краси (образ Жінки, котра співпереживає Героєві) і краси небесної (безмежно прекрасної Ночі).

№3 Діалог, F-dur. У цьому номері вперше виникає діалогічне начало, яке змінило виключно монологічні поемні висловлювання. Дуетно-діалогічні поеми розміщені наприкінці двох внутрішніх (малих) циклів шестичастинного вокального циклу (№№ 3 і 6), являючи своєрідні умовні фінали 1 й 2 дій опери-поеми, яка з монодрами трансформується в дуодраму. Це означає, що діалогічно-дуетні поеми відіграють важливу конструктивну функцію в циклі, розподіляючи його на дві частини — два «оперні акти». У першій і другій фінальних поемах циклу ліричний герой розпочинає діалог з Прекрасною Коханою. Не маючи власних назв, Герой і Героїня поемного вокального циклу означені композитором займенниками третьої особи — Він і Вона, що свідчить про деконкретизацію і водночас універсалізацію ролей героїв і їхніх стосунків. Очевидне використання принципу театралізації у вокальному циклі Ж. Массне, що проявляється в наданні 3 і 6 вокальним поемам (отже, і всьому циклу) ознак поліперсонажності. На відміну від багатьох зразків поліперсонажного трактування вокального циклу (наприклад, «Прекрасной мельничихи» Ф. Шуберта), «Поемам кохання» Ж. Массне

характерна і політембровість (тенор — Він, сопрано — Вона), що підкреслює оперно-театральну суть вокального циклу. У такому разі цикл можна трактувати як камерну оперу у двох діях, кожна з яких містить по три сцени: дві перші — це монологи від імені ліричного Героя, а завершальні треті — ліричний дует (діалог).

Контраст між другою і третьою поемами кохання, оснований на тембровому зіставленні сольного-монологічного й дуетно-діалогічного висловлювань, подібний до порівняння Ночі та Дня.

Привітанням Дню, закликами до пробудження Прекрасної Коханої починається № 3 (сольне висловлювання ліричного Героя). Захоплення Ніччю змінюється в партії Героя милуванням Днем і його констатацією («Ось той день!») як свідчення відродження світобудови. Захопленню ліричного Героя протиставлені репліки Героїні: не День, його літня краса, а «солодша таємниця» приваблює Жінку. Кохання для неї — єдина цінність у житті — воно перетворює її на птаха (Музу Поета), вітає початок нового Дня, нового життя. Для ліричної Героїні кохання вище краси природи.

У процесі інтерпретації поетичного тексту композитор дещо трансформує його зміст за допомогою інтонаційної драматургії: замість його трактування як діалогу нерозуміння Ж. Массне подає його як діалог згоди, основуєчи фінальне резюме № 3 на початковій життєствердній інтонації з партії ліричного Героя.

Гімн пробудженню, що розпочинає вокальний діалог, оснований на прелюдійній фактурі (висхідний рух 16-ми по акордових звуках дозволяє визначити його прообразом 1 прелюдію І. С. Баха з 1 тому ДТК). II частина третьої вокальної поеми — монолог Героїні — пов'язана з фактурним контрастом (прелюдійний, мелодійний виклад акордів змінюється акордовою фактурою). Незважаючи на те, що Героїня суперечить Героеві, про душевну спорідненість Закоханих свідчить єдність інтонаційного світу, що виникає завдяки похідному контрасту між темами 1 і 2 монологів і поверненню в завершальній фразі Жінки двох інтонаційних комплексів з першого монологу: початкової фрази пробудження й завершальної фрази нового Дня. Пов'язані з різним вербальним текстом, музичні фрази підкреслюють ідею духовної єдності Закоханих: дует нерозуміння перетворюється на дует згоди.

Початковий мотив пробудження, проведений протягом поеми триразово (двічі — в обрамленні монологу Героя і втретє — у завершальній фазі монологу Героїні) надає формі поеми ознак рефренності, отже, і рондальності. Таким чином, у вокальній poemі виникають арочні елементи, що є відбиттям колоподібної концепції, яка метафорично співвідноситься з рухом сонця як символом Дня.



№4, e-moll - G-dur. Монолог. Узявши за основу структури 4-ої вокальної поеми принципи поетичного віршування Поля Робіке, композитор зважив і на таку особливість віршованої форми, як завершення кожного з рядків загальною фразою: «Оскільки я кохав!». Проте композитор надав вокальному твору дещо інших ознак структури, базуючись на принципах музичного формоутворення. Розширивши «зону» інтонаційної репризи, ввівши до її складу не тільки заключний рядок заключного вірша, але й усю її другу половину, Ж. Масне надав четвертій поезії ознак складної двочастинної репризної форми.

В основі двох поетичних рядків Поля Робіке – різні принципи віршування. Перша з них оснований на такому стилістичному прийомі, як анафора. Кожний із чотирьох рядків 1 строфи розпочинається слово «Оскільки», надаючи початку вірша функції мотивації взаємин закоханих. Друга строфа оснований на іншому стилістичному прийомі – антитезі. Якщо, на думку ліричного героя поеми, вітер і небо відрізняє мінливість, то кохання, якими сповнені душі закоханих, – незмінне.

Імпровізаційний фортепіанний прелюдійний вступ (про що зокрема свідчить відсутність у ньому тактових ознак) оснований на дворазовому повторенні початкового інтонаційного фрагменту з репризи другої частини 4 поеми, де він (у його повному проведенні) пов'язаний з утвердженням ідеї вічного кохання, що об'єднує Закоханих. Наявність зазначеного інтонаційного зв'язку між фортепіанною прелюдією й вокальною репризою свідчить про властиву поезії аристократичну драматургію. Наявність подібної інтонаційної арки дозволяє «розшифрувати» прихований зміст фортепіанної прелюдії, сутність якого полягає в клятві вірності («наші схрещені руки ...»). Отже, якщо в структурі вірша «клятва вірності» міститься лише в завершальному розділі другої строфи, то в музичній драматургії її інтонаційний прообраз поданий безпосередньо на початку, що передує смислового пошуку поетичної форми.

Початок репризи 2 частини композитор підкреслює як темповим зазначенням (повернення до вихідного темпу), так і поверненням до інтонаційних зворотів другої половини 1 частини вокальної поеми. У результаті інтонаційний матеріал «клятки кохання» дозволяє зіставити її зміст із завершальним мотивом діалогу закоханих 1 частини («Оскільки щовесни розквітає старе стебло <...>»). Це означає, що музична «клятва кохання» має більше смислове навантаження, порівняно з поетичним текстом. Відповідно до аристократичного принципу організації поетичного тексту, що спостерігається в повторі визнання «Оскільки я кохав», розміщеного в заключних розділах 1 і 2 строф, далі композитор зумовлює його своєрідне «збільшення» у сфері музичної драматургії. Ж. Масне

«прокреслює» інтонаційні «арки» від фортепіанної прелюдії до другої фрази «клятви кохання» («наші схрещені руки»); від третьої фрази 1 частини до початку репризи 2 частини; об'єднує завершальні репліки обох поетичних строф («Оскільки я кохав!»). Триразово оформлена арочна драматургія, завдяки якій виникають образно-сміслові зв'язки між різними етапами змісту, надають четвертій поемі особливостей певної ідеальної музичної форми, що вирізняється властивостями концентричності.

Оскільки ключова фаза 4 поєми «Оскільки я кохав!» є своєрідною кульмінацією, а клятва кохання означена в репризі, весь номер логічно назвати «Клятвою кохання».

№ 5. Монолог (f-moll – f-dur). Двочастинний п'ятий номер – це монолог Героя, звернений до мовчазної Коханої. Йому властиві своєрідні прийоми організації поетичного тексту, які набувають специфічного відображення в музичній драматургії. Так, у 1 частині, оснований на чотирьох запитаннях, що завершуються єдиною відповіддю-резюме, використано прийом своєрідно потрактованої ампліфікації, яка пов'язана зі збільшенням кожного наступного рядка, за винятком останнього, що виконує функцію відповіді-твердження, у якому поет повертається до структури першого рядка. У музичному тексті цей поетичний прийом набуває такого відображення: масштаб кожного нового запитання розширено щодо попереднього від 1 до 2 тактів. У результаті, якщо перше запитання витримане в тритактовій структурі, то останнє – у семитактовій.

Про незмінність стану запитання-очікування Героя свідчить невинне проведення інтонації запитання у фортепіанній партії (протягом п'ятої вокальної поеми). Причому запитальні інтонації в партії фортепіано не припиняються не тільки в 1 частині поеми, але і 2 частини, коли з поетичного тексту, як і з вокальної партії, запитальні побудови зникають.

Діапазон вокальної партії значно звужується на початку 2 частини, а в подальшому (у тому розділі поетичного тексту, у якому використано слово «смерть») набуває особливостей речитатції на одному тоні («g»). У результаті ця інтонація набуває значення музичного символу смерті. Завершальна фраза («Плакати – це добре!») також має подвійне значення в контексті музично-поетичного тексту. Якщо з точки зору поетичної структури ця фраза є переосмисленням репризи фінальної репліки 1 частини п'ятої поеми («Плакати від болю!»), з погляду інтонаційної драматургії її прообраз – завершальна побудова третього запитання 1 частини («<...> значить, темне небо встало на нашому шляху?»). Напевне, композитор таким чином висловив думку: незважаючи на всі

спроби Героя «розсіяти» сумний настрій Коханої, сам відчуває наявність якоїсь «тіні» на їхньому шляху кохання.

Домінуюча роль інтонації запитання в музичній драматургії п'ятої поеми дозволяє надати їй наступну назву — «Запитання» (за аналогією з програмною значимістю романтичного запитання, наприклад, у п'єсі Р. Шумана «Запитання»).

№6. Фінальний дует-діалог (Es-dur). В останньому номері вокально-поетичного циклу об'єднуються всі образно-сміслові й жанрово-семантичні «нитки», що сформувалися в попередніх поемах, набуваючи у фіналі нового символіко-метафоричного значення, який узагальнює зміст як кожного з попередніх номерів циклу, так і всього художнього цілого загалом. Фінал пов'язаний з метафоричним комплексом № 2, про що свідчать властиві цим поемам захоплення й оспівування Ночі як утілення кохання. Характерна й «арка», що поєднує № 5 і Фінал: у цих поемах дуетно-діалогічного типу поклоніння Ночі як утілення любовних мрій перевершує саяво нового дня, яке перешкоджає коханняю. Клятвені запевнення в коханні набувають великої сили під час зіставлення земного почуття з вічністю. № 6 є своєрідною розгорнутою відповіддю на запитання, які містяться в № 5. Це означає, що другий триптих (завершальний малий цикл, який охоплює №№ з 4 по 6) набуває питально-відповідальної структури, у якій після клятвеного затвердження кохання та багатьох запитань до Коханої в № 5 у Фіналі гімн Ночі трактується як гімн Кохання.

Написаний у жанровій формі рондо, характерній для трактування фіналу інструментальних сонатно-симфонічних циклів, завершальний номер циклічної вокальної концепції Ж. Массне має значення загального висновку. Закономірністю конструювання фінального рондо є дуетне виконання Закоханими рефренів та діалогічне — двох епізодів. Головна ідея Фіналу й циклу загалом — означений у рефрені заклик Закоханих до Божественної Ночі, яка повинна тривати вічно, і прохання до Сонця, щоб воно не світило й час кохання поступився місцем Вічності.

Смислоутворення Фіналу вокального циклу Ж. Массне дозволяє визначити в ньому своєрідно трактований «трістанівський» комплекс. Завуальованим прообразом Фіналу вокального циклу Ж. Массне є знаменитий діалог Трістана та Ізольди з 2 дії вагнерівської музичної драми, у якій прокляття дню змінюється прославлянням ночі, а потім і смерті. Водночас відмінності у змісті між двома художніми цілісностями є значними. Заклику до ночі героїв вокального циклу Ж. Массне передують заперечення сонця, заклики до смерті вилучені зовсім. Вічне кохання в циклі Ж. Массне — це наслідок не смерті, а життя. Кохання у вокальному циклі Ж. Массне зумовлює вічне життя. Проте наявність

зазначених вагнерівських паралелей у Фіналі вокального циклу підкреслює властиву вокальній музиці композитора театралізацію жанру, наявність особливостей ліричної музичної драми ідей і символів монологічно-діалогічного типу.

**Висновки.** Логіка ідейного змісту вокального циклу Ж. Массне «Поема кохання» ґрунтується на поступовому крещендуванні почуття кохання Закоханих. У Фіналі вокального циклу композитор немовби об'єднує ті метафори, що виникли протягом усього циклічного цілого.

Свідченням зазначеної закономірності є характерні музично-поетичному цілому фіналоцентризм, крещендуюча форма, набуття останнім номером функції підсумкового узагальнення в жанровій структурі гімну Ночі, що трансформується в гімн Кохання.

Перспективи дослідження пов'язані з виявленням місця «Поем кохання» у вокальних циклах композитора.

#### Список посилань

- Азарова, В. В. (2000). Тема християнського гуманізму в ліричних операх Ж. Массне: «Таїс», «Сафо», «Жонглер Богоматери». *Очерки*. Воронеж: «Истоки».
- Кремлев, Ю. (1969). *Жюль Массне*. Москва: Советский композитор.
- Курт, Э. (1975). *Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Р. Вагнера*. Москва: Музыка.
- Мовчан, В. О. (2016). *Французька лірична опера в динаміці жанрової традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 — муз. мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Мудрецкая, Л. *Вагнеровские влияния в опере «Эсکلармонда» Ж. Массне*. Взято из <http://glierinstitute.org/ukr/digests/045/13.pdf>
- Рощенко (Аверьянова), Е. Г. (2004). *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): монография*. Харьков: ХНУРЕ.
- Eunhee Chae. *Jules Massenet's Musical Prosody Focusing on His Eight Song Cycles and A Collection, Expressions Lyriques: A Lecture Recital, Together with Recitals of Selected Works of W. A. Mozart, F. Schubert, C. Debussy, R. Strauss, D. Argento, V. Bellini, J. Marx, W. Walton, C. Gounod, A. Scarlatti, G. Fauré, J. Rodrigo, H. Wolf, and Others*. Retrieved from [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2727/m2/1/high\\_res\\_d/Dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2727/m2/1/high_res_d/Dissertation.pdf)

#### References

- Azarova, V. V. (2000). *The theme of Christian humanism in the lyric operas of J. Massenet: «Thais», «Saf», «The Juggler of Our Lady»*. Essays. Voronezh: «Istoki». [In Russian].

- Kremlev, Yu. (1969). *Jules Massenet*. Moscow: Sovetskij kompozitor. [In Russian].
- Kurt, E. (1975). *Romantic harmony and its crisis in Tristan R. Wagner*. Moscow: Muzycza. [In Russian].
- Movchan, V. O. (2016). *Frantsuzka lirichna opera in the dynamical genre traditions. (Author's abstract of thesis of Candidate of mysticism: special 17.00.03 – musical mystette)*. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv. [In Russian].
- Mudretckaya, L. *Wagner influences in the opera «Esclarmonde» J. Massenet*. Retrieved from <http://glierinstitute.org/ukr/digests/045/13.pdf>. [In Russian].
- Roschenko (Averyanova), E. G. (2004). *New mythology of romanticism and music (problems of encyclopedic analysis of music); Monograph*. Kharkov: KhNURE. [In Russian].
- Eunhee Chae. *Jules Massenet's Musical Prosody Focusing on His Eight Song Cycles and A Collection, Expressions Lyriques: A Lecture Recital, Together with Recitals of Selected Works of W. A. Mozart, F. Schubert, C. Debussy, R. Strauss, D. Argento, V. Bellini, J. Marx, W. Walton, C. Gounod, A. Scarlatti, G. Fauré, J. Rodrigo, H. Wolf, and Others*. Retrieved from [https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2727/m2/1/high\\_res\\_d/Dissertation.pdf](https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2727/m2/1/high_res_d/Dissertation.pdf). [In English].

Надійшла до редакції 24.11.2017 р.

■ УДК 781.68.071.1:[792.54:782.1]Сальєрі(045)

Лю Бінь, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

Liu\_Bin@meta.ua

<https://orcid.org/0000-0002-8527-8575>

### **КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАГЕДІЇ П. КОРНЕЛЯ «ГОРАЦІЇ» В ОДНОЙМЕННІЙ ОПЕРІ А. САЛЬЄРІ**

Розглянуто композиторську інтерпретацію трагедії П. Корнеля «Горації» в однойменній опері А. Сальєрі, яка полягає в трансформації драматургічного розвитку, структури трагедії, функцій персонажів, їх чисельності, розв'язки, концепції твору. Змінено трактування класицистичного конфлікту між почуттям і обов'язком, динамізовано оперну дію. Відзначено значне переосмислення структури, відповідно, і змісту трагедії П. Корнеля в однойменній опері А. Сальєрі. Оперній драматургії надано жанрових ознак драми року. Опера набула значення «нового твору» щодо трагедії генія французького класицизму. Як новаторський «твір сценічний» опера набула ознак музичної драми, основаної на багатовимірному відображенні центрального жіночого образу.

**Ключові слова:** *класицистичний конфлікт між почуттям і обов'язком, динамізація оперної дії, музична драма, драма року, драма характеру.*

Лю Бинь, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **КОМПОЗИТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРАГЕДИИ П. КОРНЕЛЯ «ГОРАЦИИ» В ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ А. САЛЬЕРИ**

Рассмотрено композиторскую интерпретацию трагедии П. Корнеля «Горации» в одноименной опере А. Сальери, которая заключается в трансформации драматургического развития, структуры трагедии, функций персонажей, их количества, развязки, концепции произведения. Изменена трактовка классицистского конфликта между чувством и долгом, динамизировано оперное действие. Отмечено значительное переосмысление структуры, соответственно, и содержания трагедии П. Корнеля в одноименной опере А. Сальери. Оперная драматургия имеет жанровые особенности драмы рока. Опера обрела значение «нового произведения» относительно трагедии генія французского классицизма. Как новаторское «произведение сценическое» опера обрела черты музыкальной драмы, основанной на многомерном отображении центрального женского образа.

**Ключевые слова:** *классицистский конфликт между чувством и долгом, динамизация оперного действия, музыкальная драма, драма рока, драма характера.*

Liu Bin, Postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **THE COMPOSER INTERPRETATION OF P. CORNEILLE'S TRAGEDY «HORACE» IN A. SALERI'S OPERA «THE HORATII»**

**The aim of this paper** is to give the reasons for the transformations of the dramatic original realized by Antonio Salieri — Nicolas-François Guillard by the artistic tasks of creating a musical drama.

Methodology. The paper provides the comparative analysis of Pierre Corneille's tragedy "Horace" and "Les Horaces" ("The Horatii"), an opera by Antonio Salieri with the text written by Nicolas-François Guillard.

**Results.** A. Salieri's opera «The Horatii» to the libretto of N.-F. Guillard is an innovative «stage performance» that was ahead of its time and therefore it was not accepted by the French public of the late 1880's. The author identifies this opera as a musical drama drawing on its characteristic features. The leading role in it belongs to the main heroine, Camille, who is an embodiment of a great feeling as opposed to a senseless duty. Due to the fact that Camille is a central character, the opera acquires the features of the drama of character. A. Salieri's opera prophetically foreshadows the musical drama of the future, based on the versatile representing the leading female character.

**Novelty.** For the first time in musicology an attempt is made at conducting the comparative analysis of Pierre Corneille's tragedy "Horace" and based on it Antonio Salieri's opera "The Horatii" and identifying its genre features typical of a musical drama. The author concludes that the failure of the opera was caused by the inherent innovative features of the musical drama.

**The practical significance.** The materials contained in this paper can be used in the process of further studying and performing the «failed» opera by A. Salieri.

**Key words:** *the classicist conflict between feeling and duty, revitalizing the opera action, musical drama, drama of fate, drama of character.*

**Постановка проблеми.** Один із критиків, пояснюючи не надто успішну постановку «невдалої» паризької опери А. Сальєрі (за лібрето Н.-Ф. Гійєра) «Горації» (1786, друга прем'єра — 1787, Версаль), відзначав: «Сюжет цієї опери, подібний до сюжету однойменної трагедії Корнеля, був відомий публіці. Отже, справа була не в його недоліках, та й не в якості музики». Автор рецензії не схильний шукати причину провалу сальєрівської опери в композиторській інтерпретації «добре відомого» корнеліївського сюжету. Однак композитор і лібретист значно переробив відомий публіці кінця 80 рр. ХІХ ст. сюжет корнеліївської трагедії 1640 р. Серед трансформацій драматичного першоджерела — зміна драматургічного розвитку, структури трагедії, функцій персонажів і їх чисельності, розв'язки і, нарешті, концепції твору. Зберігши основне значення класицистичного конфлікту між почуттям і обов'язком, властиве трагедії П. Корнеля «Горації», композитор також змінив його трактування. У результаті опера набула значення «нового твору» щодо трагедії генія французького класицизму. Як художнє явище, що належить іншій історичній епосі («Гораціїв» П. Корнеля і А. Сальєрі розділяють 150 років), в опері відображено новації у сфері драматичного й музичного мистецтва. Отже, неприйняття публікою оперного спектаклю могло бути зумовлене не тільки значними відхиленнями від корнеліївського оригіналу, але й незгодою з його інтерпретацією в оперному творінні

А. Сальєрі. Порівняльний аналіз структури двох художніх цілісностей — трагедії П. Корнеля «Горації» й однойменної опери А. Сальєрі — допоможе з'ясувати сутність відмінностей у трактуванні класичної теми боротьби почуття та обов'язку, відображеної у творах, що належать різним історико-художнім епохам в історії французького мистецтва.

**Мета статті** — мотивувати здійснені Сальєрі — Гійєром трансформації драматичного першоджерела художніми завданнями створення музичної драми.

В основі методології дослідження — компаративний аналіз трагедії П. Корнеля «Горації» й однойменної опери А. Сальєрі за лібрето Ніколя-Франсуа Гійєра.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Про значне переосмислення структури, відповідно, і змісту трагедії П. Корнеля в однойменній опері А. Сальєрі свідчить передусім композиційне переформатування драматичного прообразу. З 5-актної трагедії композитор і лібретист формують 3-актну оперу з двома інтермедіями (на манер скарлаттівської *opera-seria*).

Здійснені авторами опери трансформації драматичного першоджерела, які стосуються зокрема сфери різноманітних купюр, сприяють зміні концепції трагедії, зовсім не є «випадковими», вони вмотивовані художнім завданням динамізації оперної дії, а акцентування уваги на образі Каміли свідчить про прагнення авторів оперних «Гораційів» змістити увагу з паритетності почуття й обов'язку, властивого трагедії П. Корнеля, на ліризацію оперної драматургії, надання їй ознак драми року. Скорочення дій і сцен драматичного прообразу, вилучення багатьох персонажів (не тільки другорядних), які стали «непотрібними», зумовлені досягненням художнього завдання динамізації оперної драматургії, виявлення тих образів, сюжетних ліній і положень, що особливо важливі в оперному сюжеті.

Показовою є особливість вирішення основоположної в драматичному першоджерелі проблеми вибору. Герої трагедії П. Корнеля, незалежно від того, є вони громадянами Риму або борються за незалежність Альби, можна розподілити на кілька груп. До однієї з них належать персонажі, котрі не сумніваються у виборі між почуттям і обов'язком. Ці герої опиняються по різні сторони «барикад», оскільки одні з них беззастережно підтримують ідею служіння Обов'язку, інші — Почуттю. Окрема група — це ті герої, які вагаються в ухваленні єдиноправильного рішення. Чоловіки, котрі представляють рід Гораційів під проводом Старого Батька, відважно борються за єдність держави, незважаючи на «чуттєвий» аспект. Донька й сестра мужніх Гораційів, наречена одного з Куріаційів — Каміла — переконана в необхідності обстоювати



всеперемагаючу роль почуття, що внеможливиює вбивство. Серед героїв, які відчувають муки вибору, можна назвати нареченого Каміли (одного з представників доблесного роду Куріацій), котрий усвідомлює, що, прийнявши ту чи іншу сторону, він повинен зрадити коханню або Батьківщині. Однак за наказом герцога Альби Куріації віддає життя, виконуючи покладений на нього обов'язок захисника своєї маленької країни, вважаючи за краще честь любові. Також обтяжена проблемою вибору корнеліївська Сабіна не в змозі зробити вибір між почуттям і обов'язком. Ставши римлянкою, будучи коханою дружиною одного з братів Гораційів, для Сабіни, як і раніше, важливі її рідна сім'я, Батьківщина; вона оплакує братів, котрі поклали голови за незалежність провінційної Альби. Особливе місце серед персонажів трагедії П. Корнелія належить Валерієві: вірний син Риму щиро закоханий у Камілу, яка надала перевагу кохання, а не обов'язку, не зреклася його навіть після смерті нареченого. Отже, серед усіх образів трагедії П. Корнелія лише Каміла вірна почуттю, водночас усі інші «вагаються» або стверджують ідею обов'язку як єдиноможливу. Цим зумовлене й рішення А. Сальєрі залишити єдиний жіночий образ у драматургії опери — образ Каміли як утілення духовної цілісності, символ вірності почуттю.

Вірність Каміли почуттю, готовність захищати його до останнього подиху — провідне значення жіночого образу в драматургії опери А. Сальєрі. Пріоритетна роль Каміли, відведена А. Сальєрі в опері «Горації», свідчить про те, що композитор, на відміну від П. Корнелія, який обстоює паритет героїв, котрі обтяжені проблемою вибору, дозволяє сформулювати висновок: композитор підтримує героїню, яка кинула виклик оточенню в боротьбі за своє кохання. Попри те, що опера завершується хорвою одою, яка прославляє велич Риму, уся драматургічна дія свідчить: через велич, скорботу та страждання Каміла стає головною героїнею опери А. Сальєрі.

А. Сальєрі вилучає з опери безліч монологів і діалогів, які трапляються на різних етапах розвитку корнеліївської трагедії, основані на проблемі вибору, болісній для багатьох героїв трагедії. Цей «крок» зумовив вилучення дійових осіб опери, зокрема такого важливого персонажа трагедії, як Сабіна, через те, що корнеліївська Сабіна — «дзеркальний двійник» Каміли. Дружина одного з Гораційів, Сабіна, ставши римлянкою, не перестала відчувати себе сестрою Куріаційів і уродженкою Альби. На відміну від неї, Каміла, залишаючись донькою Старого Горація й сестрою своїх братів, будучи нареченою одного з Куріаційів, палко кохаючи його, надала перевагу щастю взаємного кохання, а не служінню обов'язку, яке прирікає близьких на кровопролиття. Цих героїнь об'єднує небажання здійснити вибір на користь переможців: кожна з них уважає за краще

співчувати тому, хто зазнав поразки, оплакуючи його. Однак у своїй пристрасі та стражданні Каміла П. Корнелія перевершує Сабіну: не бажаючи забути загиблого нареченого, донька Старого Горація не кориться долі та викриває його вбивцю — єдиного брата, котрий залишився живим. Якщо корнеліївська Сабіна лише бажала, щоб чоловік убив її, оскільки горе для неї нестерпне, то Каміла, оплакуючи свого нареченого, всупереч наказам батька і брата, викликаючи нерозуміння та гнів Горація-переможця, стає його жертвою. Відмінності та спільності між героїнями П. Корнелія зумовили вибір авторів опери на користь Каміли, водночас Сабіна налаштована не так радикально — нездатна зробити вибір, тому «вилучена» з дійових осіб опери. Це зумовило фокусування уваги авторів опери виключно на образі Каміли.

В опері змінені фінал трагедії, відповідно, і доля Каміли. Згідно з драматичним першоджерелом, героїню трагедії, котра не здатна змиритися із загибеллю коханого, заборонаю оплакувати його, вбиває рідний брат — єдиний з уцілілих Гораціїв, обурений тим, що для його сестри доля Риму не настільки важлива, як кохання до загиблого нареченого. У Фіналі опери трагічна доля Каміли дещо «скоригована» долею корнеліївської Сабіни. Дружина зухвалого Горація-тріумфатора, всупереч її благанням про смерть, зверненням до чоловіка, залишається живою, покійно приймаючи ідею державної влади Риму, визначену богами. В оперному фіналі Каміла, відповідно до авторської ремарки, дізнавшись про результат доленосної битви, перебуває «в стані люті», зберігає бунтівну пристрасність корнеліївської героїні. Не відразу впізнають римляни в гнівній фурії горду доньку Горація — настільки змінився вигляд героїні, котра страждала. В обвинувальному монолозі Каміли А. Сальєрі дорікає в безсердечності ненависного їй Риму, римлян, які прийшли «на огидне свято». Фінальний духовний поєдинок Горація-тріумфатора і Каміли — завершальний епізод боротьби почуття й обов'язку, поданий у персоніфікованому аспекті. На відміну від автора трагедії, Камілу — викривальницю Риму як джерела зла, котра прагне покарати Горація, автори опери залишають живою, відволікаючи увагу на загальне свято тріумфуючого Риму. Захисником збожеволілої від горя героїні є шляхетний Валерій, котрий в останній момент зосереджує увагу римлян і молодого Горація на «радісті від цього великого дня». Так А. Сальєрі, позбавивши оперну Камілу кривавої помсти Горація, завдяки заступництву Валерія, зберіг протистояння почуття й обов'язку аж до завершення опери. Можна припустити, що прийняте авторами опери рішення зберегти життя Каміли зумовило долучення образу Валерія. В опері роль цього епізодичного персонажа, уведеного в дію незадовго до розв'язки (два короткі фрагменти 5 сцени 3 дії),

набуває в епілозі (17 фрагмент 3 дії) важливого значення в сцені заступництва (відсутнього в трагедії), завдяки якому Каміла А. Сальєрі залишається живою.

Зважаючи на значимість образу Каміли в драматургії опери А. Сальєрі «Горації», це не прийняте сучасниками творіння композитора належить до опер останньої третини XVIII ст. (як, наприклад, «Альцест» К. В. Глюка), що випередили той тип романтичної музичної драми, головним «стрижнем» у формуванні змісту якої були суперечливий і багатогранний образ жінки та її трагічна доля. Крім того, 1 сцена 1 дії дозволяє долучити сальєрівських «Гораційів» до прообразів такого жанрового різновиду «опери майбутнього», як моноопера (монодрама). А. Сальєрі — пророк романтизму, котрий передбачив «оперу майбутнього» на завершальному етапі розвитку епохи Просвітництва. Хорова ода на честь величі Риму, що завершує оперу, відіграє роль формальної післямови, яка не врівноважує викриття гнівної Каміли.

Дотримуючи розвитку дії трагедії П. Корнеля, А. Сальєрі зберіг у драматургії опери властиве драматичному прообразові чергування просвітлено-ліричних і трагічних сцен. Перші з них — це ілюзії закоханих щодо можливості безкровного вирішення конфлікту між колись мирними державами, збереження подружнього кохання. Другі пов'язані із зануренням у безодню відчаю, що викликане усвідомленням наслідків трагічних дій. Однак кількість чергувань контрастних сцен в опері, порівняно з трагедією, скорочено. А. Сальєрі прагне зменшити роль повторів ситуацій, що властиве трагедії П. Корнеля.

Зберігши і такий тип контрастного зіставлення, наявний у драматичному прообразі, як зіткнення оцінок подій, що відбуваються, одна з яких зумовлена пріоритетом ідеї обов'язку, інша — почуття, композитор також значно скорочує їх кількість з метою уникнути переосмислених сценічних повторів і посприяти динамізації дії. А. Сальєрі прагне лаконізму у викладі центральної ідеї опери, на відміну від П. Корнеля, котрий тяжіє до багаторазового варіантного показу драматичних колізій. Скоротивши сцени трагедії, у яких побіжно представлений поєдинок між почуттям і обов'язком, А. Сальєрі зберіг значимість любовних зізнань Каміли і Куріація, котрі дали один одному обітницю вірності й кохання.

Автори опери фокусують увагу на основних фрагментах трагедії П. Корнеля. Серед них — запитання Каміли, звернене до оракула та його відповідь; сцену світлих любовних ілюзій закоханих (Каміла й Куріацій), які сподіваються на спільне щастя, перериває фатальна звістка; вагання Куріація стосовно вибору між почуттям і обов'язком; поява Валерія — закоханого в Камілу — як можливої альтернативи шлюбу з Куріацієм.

У «Гораціях» А. Сальєрі оригінально трактує не лише оперу, але й принципи оперної драматургії. «Відштовхнувшись» від структури драматичного першоджерела, він створює оригінальну оперну композицію.

Композитор заперечує традиції «номерної опери», мислячи сценами як структурною одиницею оперних актів. Відмовившись від арії як внутрішньожанрової одиниці, що виражає суть традиційної опери, А. Сальєрі зберігає значення речитативів, ансамблів і хорів, а також Увертюри та інструментальні епізоди (дві симфонії, марш, дивертисмент, гавот), долучених до великомасштабних сцен. Оскільки композитор уважав, що доцільніше відмовитися від антрактів між діями, замінити їх інтермедіями, то можна висновувати про завершення ним переходу від опери до музичної драми. Про доцільність цього спостереження свідчить і трактування образу головної героїні, що містить усі етапи розвитку опери та жанрові особливості монодрами.

Оперні сцени «Гораціїв» необхідно поділити на два типи — «єдиної будови», ті, які композитор не ділить на фрагменти, і поліепізодні. До організованих за принципом «єдиної будови» належать такі сцени: друга з 1 дії (молитва Каміли з хором); третя (звістка про призначення братів Куріаціїв), четверта («О, жахливий виборі! Сумна і згубна звістка!») і шоста (болісний вибір Куріація) з 2 дії; перша (монолог Каміли) і друга (звістка про смерть Куріація й перемогу Риму) з 3 акту. Сцени поліепізодичної будови, до яких належать обидві інтермедії, кількісно перевищують сцени «єдиної» будови. Показово, що епізоди тієї або іншої поліепізодичної сцени ретельно фіксує сам композитор, вдаючись до своєрідного цифрування (наприклад, 1–1, 1–2 тощо), зазначаючи жанр, якщо такий має місце бути, й інформацію про учасників сцени. Кількість диференційованих композитором фрагментів у поліепізодичних сценах — від двох (як, наприклад, у 1 сцені 2 акту) до 8 (в 1 сцені 1 акту).

Цезури між сценами в межах дій виникають у разі, коли, згідно із задумом композитора, слід підкреслити драматургічний злам у розвитку оперної дії. Наприклад, усі три сцени 1 дії з'єднані між собою *attassa*, що свідчить про наскрізну драматургію, більше властиву музичній драмі, ніж опері. Крім відсутності розриву між сценами в нотному тексті, композитор фіксує (підкреслює) намір досягти ефекту безперервного розвитку дії і тим, що послідовно нумерує епізоди 1 акту. Так, якщо фінальний епізод 1 сцени позначений у манускрипті як 1–8, то наступний, той, який відкриває 2 сцену, — 1–9. Більше того, сам підхід композитора до позначення епізодів усієї 1 дії, зокрема й інтермедії, оснований на тому самому принципі нумерації епізодів. Після потрібної

структури 3 сцени 1 акту (епізоди позначені композитором 1–10, 1–11, 1–12), прийнята нумерація зберігається, поширюючись і на інтермедію (1–13 – 1–18). Це означає, що композитор з'єднав 1 інтермедію з 1 дією, немовби вписуючи її в його структуру.

Об'єднання першого акту опери й наступної 1 інтермедії пов'язане з тим, що місце та час дії в них (час-простір), згідно з класицистичним принципом «трьох єдностей», не змінюються; події є логічним продовженням попередніх. Так, усі три сцени 1 дії – це розгорнута сцена очікування пророцтва оракула, до якого поступово, поряд з Камілою, долучаються Старий Горацій і Куріацій.

Водночас важливість цезур між 4 і 5, а потім 5 і 6, а також 6 і 7 сценами 2 акту можна пояснити напруженістю й поглибленням драматичності. Куріацій, дізнавшись про винесений оракулом вирок, повинен розповісти про нього Камілі, прийняти складне рішення, яке трактує як неминучу зраду, незалежно від вибору – почуття або обов'язку. Перелом у розвитку оперної дії, його незворотність, непоправність наслідків, приреченість, підкреслені паузою між сценами (друга половина 2 акту).

Отже, 1 і 2 дії базуються на різних моделях оперної драматургії. Підпорядкуванням 1 дії й наступної інтермедії ідеї очікування розв'язки зумовило звернення до наскрізної драматургії, водночас друга половина 2 дії пов'язана з введенням цезур, які позначають етапи наближення оперної дії до фатальної розв'язки. Друга інтермедія – розгорнуте висловлювання Головного священнослужителя з хором – підсумовує головну ідею 2 дії твердженням необхідності жертвового служіння Риму.

Однією з характерних ознак оперної драматургії «Гораційів» є збільшення сцен у другому і третьому діях порівняно з 1 актом. Якщо 1 дія складається із 3 сцен, то 2 – із 7, а 3 – із 6, до яких додана фінальна сцена (епілог). У підсумку 2 і 3 дії мають однакову кількість сцен (по 7). А. Сальєрі й Н.-Ф. Гійєр зображують дію не тільки за аналогією з трагедією П. Корнеля, у якій поява кожного нового персонажа фіксується відповідним номером, але й за принципом «старої опери», у якій нумерується кожен новий етап у розвитку музичної драматургії. Згідно із задумом авторів опери, 1 дія – напружене очікування відповіді оракула, що об'єднав персонажів, котрі приєднуються до Камілі (центральної героїні 1 акту й усієї опери) – Старого та Молодого Гораційів, Куріація. На відміну від 1 дії, дві наступні характеризуються наявністю багатьох сценічних ситуацій, що зумовлює збільшення не тільки загальної кількості сцен, а й епізодів (12 – у першому акті; 15 – у другому; 18 – у третьому).

**Висновки.** Опера А. Сальєрі «Горації» за лібрето Н.-Ф. Гійєра – новаторський «твір сценічний», що випередив свій час, саме тому його не

сприйняла французька публіка наприкінці 80 рр. XVIII ст. Притаманні властивості дозволяють визначити її як музичну драму, провідна роль у якій належить головній героїні — Камілі, утіленню всеосяжного почуття. Завдяки образу Каміли як центрального персонажа опера набуває особливостей драми. Опера А. Сальєрі закладає основи музичної драми майбутнього, основаної на багатовимірному відображенні центрального жіночого образу.

Перспективи дослідження пов'язані з подальшим поглибленим вивченням музичної драматургії опери А. Сальєрі «Горації», а також інших зразків жанру французької ліричної трагедії в оперній творчості композитора.

*Надійшла до редколегії 08.11.2017 р.*

■ УДК 780.616.432:784.3.071.1Шостакович

А. Ю. Рум'янцева, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

allarum13@mail.ru

<https://orcid.org/0000-0002-8720-982>

### **ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ПАРТІЇ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА «САТИРИ»**

Надано музично-теоретичний аналіз романсів вокального циклу Д. Шостаковича «Сатири», зокрема методологічне обґрунтування особливостей стилістики інструментального супроводу з позицій детального розгляду кожного романсу. Стверджено, що яскрава стилістична самобутність, глибинний зміст камерно-вокальної творчості Д. Шостаковича завжди приваблювали не тільки виконавців і слухачів, а й музикознавців. Виявлено амбівалентний зв'язок фортеп'яної та вокально-поетичної партій твору. Зазначено засоби виразності фортеп'яного супроводу, що сприяли розкриттю образного змісту окремих романсів та вплинули на створення цілісної образної картини всього вокального циклу. Обґрунтовано висновок щодо значимості фортеп'яної партії як важливої компоненти системи художніх засобів, які сприяють розкриттю художнього задуму композитора.

**Ключові слова:** вокальний цикл Д. Шостаковича, фортеп'янна партія, художні засоби виразності, образний зміст.

А. Ю. Румянцева, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ПАРТИИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА «САТИРЫ»**

Осуществлён музыкально-теоретический анализ романсов вокального цикла Д. Шостаковича «Сатиры», в частности — методологическое обоснование особенностей стилистики инструментального сопровождения с позиций детального рассмотрения каждого романса. Утверждено, что яркая стилистическая самобытность, глубинный смысл камерно-вокального творчества Д. Шостаковича всегда привлекали не только исполнителей и слушателей, но и музыковедов. Выявлена амбивалентная связь фортепианной и вокально-поэтической партий произведения. Обозначены выразительные средства фортепианного сопровождения, которые способствовали раскрытию образного содержания отдельных романсов и повлияли на создание целостной образной картины всего вокального цикла. Обоснован вывод о значимости фортепианной партии как важной компоненты системы художественных средств, которые способствуют раскрытию художественного замысла композитора.

**Ключевые слова:** вокальный цикл Д. Шостаковича, фортепианная партия, художественные способы выразительности, образное содержание.

A. Yu. Rumyantseva, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **SPECIAL CONSIDERATIONS OF THE PIANO PART IN THE CHAMBER-VOCAL CYCLE «SATIRES» BY D. D. SHOSTAKOVICH**

**The aim of the paper** is to identify the piano part of vocal cycle "Satiry" ("Satires") by D. Shostakovich, the features that affect the creation of an integral artistic image.

**Research methodology.** The article uses fundamental, general scientific methods and the principles of scientific knowledge, in particular, dialectical, culturological ones, as well as the methods of objectivity, analysis and synthesis, deduction and induction. Among the special musicological methods, such as the analysis of music form, texture, as well as the harmonic, metrorhythmic analysis are applied.

**Results.** The paper deals with the music and theoretical analysis of the romances of the vocal cycle "Satiry" ("Satires") by D. Shostakovich, in particular, the methodological substantiation of the instrumental accompaniment stylistics from the standpoint of the general analysis of the cycle and a detailed examination of each romance. An ambivalent connection between the piano and the vocal-poetic parts is revealed. Expressive means of piano accompaniment are indicated, which helped to reveal the figurative content of some romances and influenced the creation of an integral image of the entire vocal cycle. The author gives reasons for the conclusion on the significance of the piano part as an important component of the system of artistic means that contribute to revealing the composer's artistic intention.

**Novelty.** An attempt is made at identifying the mechanism of influence of the piano part on the integrity of the figurative sphere of the piece of work.

**The practical significance.** The information contained in the article can be used in lessons of accompanist mastery, as well as in the series of lectures "Music Culture of Foreign Countries".

**Key words:** *D. Shostakovich's vocal cycle, piano part, artistic means of expressiveness, figurative content.*

**Постановка проблеми.** Камерно-вокальна творчість Д. Шостаковича — важлива складова його композиторського доробку. Вокальні твори геніального майстра мають широкий образний спектр, одним з векторів якого є сатиричні концепції. Серед перших спроб звернення автора до саркастичного тексту — юнацька опера «Ніс» за повістю М. Гоголя, сатиричні елементи наявні також в опері — «Леді Макбет Мценського повіту» та в незакінченій опері «Гравці». Цикл романсів «Сатири» на вірші Саші Чорного — це один із найпопулярніших вокальних сатиричних творів Д. Шостаковича.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Яскрава стилістична самобутність, глибинний зміст камерно-вокальної творчості Д. Шостаковича завжди приваблювали не тільки виконавців і слухачів, а й музикознавців. Серед досліджень, присвячених камерно-вокальній



творчості Д. Шостаковича, зокрема циклу «Сатири», особливе місце посідають публікації В. Васіної-Гроссман, С. Хентової, Е. Добрикіна, І. Брежнєвої. Одними з перших «Сатири» (у межах дослідження трьох сатиричних циклів композитора) проаналізували Е. Добрикін (1975), В. Васіна-Гроссман (1980). Розгорнутий розділ в одному зі своїх досліджень присвятила «Сатирам» С. Хентова (1986). Згадки про цей твір можна знайти в спогадах Г. Вишневської (1991). Матеріали публікацій радянської критики з приводу «Сатир» аналізуються в оглядовій статті О. Луценко. До сучасних досліджень камерно-вокальної творчості Д. Шостаковича належить дисертація І. Брежнєвої (1986). Аналіз зазначеного вокального циклу з виконавської точки зору концертмейстера надали К. Жабинський та Є. Потехіна (2015). У названих працях «Сатири» розглядаються переважно в контексті вивчення всієї вокальної творчості композитора. Зазначений цикл, зокрема аналіз особливостей фортепіанної партії як важливої компоненти системи художніх засобів твору, перебуває поза увагою музикознавців, а це актуалізує проблематику статті. Зумовлює актуальність статті і те, що нині «провідні наукові концепції зорієнтовані на вивчення когнітивно зумовлених принципів смислоутворення в музиці, увиразнені в способах звукової організації музичної мови, акустичних орієнтирів, у винайденні унікальних засобів виразності та методів композиції» (Рябуха, 2016, с. 11).

**Мета статті** — виявити у фортепіанній партії вокального циклу Д. Шостаковича «Сатири» особливості, які вплинули на створення цілісного художнього образу твору.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Вивчення творів камерно-вокального жанру має певну специфіку, яка полягає в необхідності врахування дії художньої закономірності — взаємовпливу, взаємозалежності, синтезу музики й слова. У вокальних творах Д. Шостаковича втілення слова в музичних звуках через особливості інтонації, метричної пульсації, ритміки, агогіки здійснює значний емоційний вплив на слухача, партія фортепіанного супроводу відіграє в цьому процесі важливу роль.

Якщо розглядати вокальний цикл Д. Шостаковича «Сатири» на вірші Сапі Чорного з позиції впливу фортепіанної партії на художню цілісність кожної мініатюри та циклу загалом, можна стверджувати: музика й слово в цьому творі розвиваються рівноправно, доповнюючи одна одну.

Перша мініатюра «Критикові» є своєрідним епіграфом до циклу й налаштовує на основну манеру висловлювання твору. Назва кожного номера наявна у вокальній партії, тому перший номер циклу, як і всі романси, починається з декламаційного проголошення назви. Фортепіанний акомпанемент зростає з одного звука фа першої октави,

після чого з третього такту вступає соліст. Речитативному висловленню соліста відповідає розмірений поступ фортепіанного супроводу, у якому надокучливі малосекундові інтервали та набридливе повторення окремих звуків створюють ефект гротескового глузування. Ладове мерехтіння тональностей F-dur – d-moll робить невизначеним тональний центр, і тільки наприкінці п'єси чітко проявляється тоніка – F-dur. Фортепіанна партія підкреслює саркастичний настрій усього номера.

Наступна мініатюра «Пробудження весни» розповідає про пробуджуючу силу природи, яку поет розглядає як з точки зору тварин – в особі kota, так і з позицій рослин – образу кактуса й навіть бруду, який «скальвають дворники лихих». Вірш позбавлено надокучливого саркастичного відтінку, він навпаки позначений легкою іронією та скептичним ставленням до всього, що відбувається навколо. Ямбічну пульсацію твору підкреслюють закличні висхідні стрибкові інтонації акомпанементу. Загальний настрій вірша органічно доповнює фортепіанний супровід, який змінюється з кожною зміною образу в тексті.

Після декламаційного «озвучування» назви виконавцем слідує перший розділ, у якому партія фортепіано ґрунтується на цитуванні акомпанементу романсу С. Рахманінова «Весняні води». Незмінним Д. Шостакович залишає й радісно-тріумфальний настрій рахманіновського романсу, дещо переосмислюючи його основну ідею на розповідну манеру з насмішкою. Перший розділ мініатюри складається з першої строфи вірша, зокрема з чотирьох рядків, що римуються попарно, та рефрену з двох рядків. Основна тональність F-dur домінує, набуваючи різних відтінків (VI і III низькі ступені, а в коді – V і II підвищені). Вокальну партію першого розділу визначають терцієві та квартові висхідні вигуки, які в рефрені є основою мелодичної лінії.

Середній розділ об'єднує другу й третю строфи, викладені речитативним типом. З 21 такту тип фортепіанного акомпанементу змінюється з етюдних пасажів на сатиричне стакато, що підкреслює легковажність тексту. Вокальна партія не виходить за межі зменшеної квінти, і тільки в рефреновому проведенні на словах «Зелений шум...» поновлюються висхідні квартові інтонації. У фортепіанній партії повертається початковий акомпанемент рахманіновського романсу.

Після тональної зміни в A-dur починається другий розділ середньої частини, якому відповідає третя строфа вірша (36 т.). Громіздкий акордовий фортепіанний супровід нагадує ходу, а тоніко-домінантова гармонія примітивізує зміст. Зміна пульсації з 42 такту позбавляє залежності акомпанементу від текстового метроритму. Ця активізація спрямовується до чергового рефрену, який відрізняється від попередніх, оскільки ґрунтується на повторюваній малотерцієвій послівці замість

квартової, а стакато у вокальній партії створює своєрідне комічне враження. Фортепіанний супровід базується на триольному мотиві другого рядка рефрену, підтримуючи таким чином комічний настрій.

З поверненням акомпанементу «Весенних вод» повторюється і первинна тема, проголошуючи початок репризи. Дещо варіюючись, що звично для тричастинної форми, головний мотив залишається впізнаним. З 59 такту відбувається наступна зміна розміру  $4/4$  на  $3/2$ , що впливає на відчуття ритмічної пульсації, а триольний супровід таким чином нібито розтягує форму (Жабинский и Потехина, 2015, с. 4). Рефрен проводиться в мінорній тональності для більшого контрасту з кодою, яка, починаючись із затакту 63 такту й відповідаючи п'ятій строфі, підсумовує весь твір, зокрема символізує чисту та щиру вдячність за прихід весни. Але і без сарказму не обійшлося, що втілено в рефрені. Фортепіанний висновок, оснований на мотиві «Весняних вод», завершує другу мініатюру циклу Д. Шостаковича.

Після безтурботного милування природою третій романс «Нащадки» створює різкий контраст. Примітивність вокальної партії на тлі швидкого вальсу в партії акомпанементу формує шалений сатирично-гротескний образ. Як зазначила С. Хентова: «<...> не спів, а театр сатиричних масок, із гірким сміхом та несамовитою жалібністю» (Хентова, 1986, с. 355). Основний зміст романсу втілений у першому вірші, де фраза «<...> видно, дети будут жить вольготней нас» стає лейтмотивом усього вірша. Засобом примітивного хорєя автор нав'язливо звинувачує предків у безглуздісті їхніх дій та деградації кожного наступного покоління. Висновок поет надає в останньому рядкові: нехай нащадки «лупят в стенку головой!». Основний тон висловлювання нагадує куплети Мефістофеля з опери Ш. Гуно «Фауст», у такому ж стрімкому, крикливому тоні, з періодичними повтореннями фраз.

Форму вокальної мініатюри можна трактувати як вільну тричастинну з елементами варіаційності та рондальності. Основна частина об'єднує перші три строфи, середина з'єднує з четвертої по сьому строфи, а реприза та кода врівноважують форму, відповідаючи сьомій і восьмій строфам.

Романс починається настирливим Фа й оголошенням назви. Після різних акордів фортепіанної партії звучить чотиритактовий вальсовий вступ у швидкому темпі (в основній тональності  $g$ -moll). Нагадуючи вальс шарманщика, він налаштовує на загальну манеру оповіді. Багаторазово повторювана терцієва поспівка вокальної партії, з підкресленим відтягуванням першої долі, передає глузливий стиль поета. Фортепіанний пасажний «сплеск» після слів «наши дети встретят солнце после нас» (вт. 46–53) демонструє нероздільність слова та музики.

З виникненням кантиленних інтонацій (77 т. і далі) починається середній розділ романсу. Тональна нестійкість при незмінному типі акомпанементу створює більшу напруженість і зумовлює кульмінацію на словах «лет чрез двести? Черта в стуле! Разве я Мафусаил?». Протягом ламентозного епізоду «Я, как филин, на обломках <...>» змінюються пульсація і тип фортепіанного викладу, у якому акцентується друга доля за допомогою секундових «зітхань». Зі слів «я хочу немножко света <...>» композитор всупереч тексту переносить «зітхання» у велику октаву, таким чином створюючи регістровий парадокс. Після слів «всем понятен мой призыв <...>» у фортепіанній партії звучить епізод (п'ятнадцять тактів), який розмежовує розділи форми мініатюри і в якому важкі акорди дзвонового типу (в тт. 144–150) змінюються бурхливим хвилеподібним пасажем, підкреслюючи іронічне ставлення автора до тексту.

У репрізі неголосна динаміка повертає основну терцієву поспівку. З різкого форте в партії інструментального супроводу починається кода, у якій тричі повторюються заключні слова «лупят в стенку головой», що підкреслює весь сенс безглуздість незмінних поколіннями дій і відображає обурення автора, котрий турбується про майбутнє. У романсі «Нащадки» композитор лаконічними засобами виразності втілює «дух» вірша Саші Чорного. Важливу роль у цьому відіграла фортепіанна партія, яка не тільки виконувала акомпануючу функцію, а органічно «впліталася» в текст і таким чином допомогла розкрити образний зміст твору.

Наступний романс «Непорозуміння» продовжує ліричну лінію циклу, але, на відміну від попередніх («Критикові», «Пробудження весни»), саркастичні образи в цій мініатюрі завуальовані не тільки в тексті вокаліста, а й у фортепіанній партії, що вможливорює її участь у створенні гротескних образів. Саша Чорний створює пародію на ліричну поему, змальовуючи конфліктну сценку між поетесою «бальзаковских лет» і гульвісою, котрого автор описує: «курчавый и пылкий брюнет». Відгукнувшись на вірші поетеси «О, сумей огнедышащей лаской всколыхнуть мою сонную страсть <...>», «поэтессу повеса привлек» і був вражений її реакцією: вульгарні крики «Мавра!». Холодні фрази «Вы смели к порядочной даме, как дворник, с объятями лезть?!» не зрозумів ні «курчавый брюнет», ні сам автор.

Наскрізну форму романсу становлять три великі розділи з репрізою. Починається мініатюра стислим фортепіанним вступом, після чого проголошується назва — малотерцієва поспівка з різкими секундами в партії акомпанементу, який налаштовує слухачів на безглуздість подальших подій.

У першому розділі експонуються образи поетеси і «повеси». Акомпанемент на стакато з різкими звучаннями розщеплених тонів та

обривки речитативних фраз вокальної партії змальовують жіночий образ. З появою вальсового фортепіанного супроводу й розспіваної мелодії репрезентується чоловічий образ. Уже в експозиції закладено конфлікт і суперечливість характерів, які загострені за допомогою протиставлення жанрів.

Другий розділ — вірші поетеси, де особливо колоритно виокремлюється пафосний ноктюрн із фактурою шопенівської фігурації у фортепіанній партії. Різка зміна тональності з основного G-dur на H-dur, розспівні «оперні» інтонації звучать вульгарно й занадто манірно, гіперболізуючи описувані пристрасті. Фортепіанна постлюдія в партії супроводу «стихов поэтессы» підсилює емоційний контраст.

Продовження сценки різко протиставлене попередньому розділові (зміною тональності, розміру і темпу) з метою підкреслення заціпеніння «брюнета». На тлі скупого маршового супроводу з дисонуючими акордами звучать уривки фраз вокаліста, які, набуваючи рішучості, переходять у триолі. У кульмінації порив пристрасті «брюнета» змінюється криками «поетеси» у високому регістрі на фортисимо: «Мавра, Мавра!». Сценка знову обривається різкою зміною засобів виразності. Октавні ходи на піанісимо й маршовий фортепіанний акомпанемент передають збентеженість «повесы», котрого засоромлює «порядочная дама». Реприза повертає до первинного емоційного стану, спочатку розгубленого, потім розспівно-вальсового. К. Жабинський та Є. Потехіна, називаючи фортепіанний епілог постлюдією, зазначають, що вона виражає всю сутність минулих подій та доповнює зміст віршів «дамы бальзаковских лет», тому композитор розширює форму, неодноразово повторюючи заключну фразу «не понял», таким чином ставлячи три крапки (Жабинский и Потехина, 2015, с. 5).

Романс «Крейцера соната» завершує цикл Д. Шостаковича. Сама назва передає суперечливе значення: це — карикатура на високу класику, у якій протиставляється «високе» і «низьке» мистецтво. Композитор посилює контраст зіставленням «серйозних» і «несерйозних» жанрів. Так, цитати з «Крейцерової сонати» Л. Бетховена у вступі протиставлено примітивний механістичний вальс і навіть танкову. Композитор примітивізує і форму самого романсу, зближуючи її з куплетно-приспівною.

Починається мініатюра звичним «оголошенням» назви: октавний низхідний хід підкреслює пафос того, що відбувається, після чого у фортепіанній партії цитується початок «Крейцерової сонати» Л. Бетховена, яку Д. Шостакович, переосмислюючи, подає в іншому ракурсі. Різким контрастом слугує зміна засобів виразності: тональність A-dur змінюється тональністю e-moll, фактура перетворюється на гомофонну, а гармонія — на однотипну тоніко-субдомінантову. Так, звучить

вальсова тема головного героя-квартиранта — нудного, сумного бідняка (тт. 16–29).

Основний розділ базується на вальсовій темі вступу, де вокальна партія дублює мелодичну лінію фортепіанного супроводу. Рівномірний «сухий» акомпанемент у приглушеній динаміці передає пасивність дій головного героя. Наприкінці першого розділу (чому відповідає перша строфа вірша) звучить завзятий хроматичний розспів вокаліста «Ух!», доданий композитором.

Зі зміною тональності на A-dur і розміром на 2/4 різко змінюється образ пралі Теклі, звучать інтонації знаменитого «Чижика» (на *accelerando*), про які згадують як С. Хентова (1986, с. 355), так і К. Жабинський та Є. Потехіна (2015, с. 5). Елементи танкової цій мініатюрі надає супровід — бас-акорд на стакато, а терцієві стрибки, які неодноразово повторюються в чотиритактових фразах соліста, підкреслюючи всю безтурботність героїні. Саркастична фраза «Квартирант, квартирант <...>» звучить, як докір, після чого слідує низхідний октавний пасаж у партії фортепіано як глузування автора.

Чергове повторення вальсової теми, у якій композитор поєднує третю, четверту й початок п'ятої строф, починається так само механістично, після чого поступово драматизується. Знову після молодецького «Ух!» тема танкової звучить розкутіше. У фразі квартиранта «Ты — народ, а я — інтеллігент» партія фортепіано немов гротескно «насміхається» над його словами.

У кінцевому епізоді тричі повторюється останній рядок на фортисимо з акцентуванням звука мі на слабкій долі (він є домінантою A-dur і прирівнюється до тоніки e-moll після квартового стрибка). Романс завершується стрімким пасажом, стверджуючи антитезу: трагічне — комічне, високе — низьке.

Аналіз камерно-вокального циклу «Сатири» дозволив виявити індивідуалізовані особливості музичної мови Д. Шостаковича. Зокрема стиль викладення в зазначеному творі відрізняється простотою, а часті стильові зміни на одиницю музичного часу детермінуються особливостями поетичного тексту й емоційного наповнення твору. Композитор часто використовує: «<...> побутові жанри, що прямо відповідають ситуації <...>, контраст між очікуваною музикою та сутністю образу, цитатну пародію, сатиричну стилізацію» (Хентова, 1986, с. 355). Використовуючи наскрізну форму в романсах, Д. Шостакович розмежує окремі розділи: протиставляє протилежні образи за принципом контрасту. Використання мотивно-тематичного розвитку в поєднанні з варіаційністю стає одним із джерел мікротематизму, при цьому композитор орієнтується не на розмовний ритм, а на ритм поетичного рядка.

Стосовно гармонічних засобів композитор також знаходить своєрідні рішення, але загалом — у межах функціональної класичної ладо-гармонічної системи. У камерно-вокальних творах композитора інтенсивний гармонічний розвиток наявний виключно в кульмінаційних зонах та для звукообразальних цілей (Брежнева, 1986, с. 18). У циклі «Сарказми» також простежується гармонічна статика, а динаміку розвитку поетичного тексту підкреслює часте повторення окремих звуків та співзвуч. Мінорні тональності секундового співвідношення обрамлюють цикл, слугуючи своєрідним вступом та епілогом. Центром циклу можна вважати позначений гострою іронією романс «Нащадки», а «Пробудження весни» та «Непорозуміння» — жанрові сценки, у яких багато звукообразальних ефектів й елементів театралізації. Останній романс — «Крейцера соната» — найсуперечливіший. Його обрамлюють інструментальний вступ і заключний епізод, де різкі тональні зміни розмежовують контрастні образи та жанри.

Одним з улюблених прийомів метроритмічної організації Д. Шостаковича в циклі «Сарказми» стала метрична перемінність. Так, у пафосному «Пробудженні весни» ефект емоційного піднесення створюється зміною розміру, але при цьому змінюється не темп, а відчуття ритмічної пульсації. У романсі «Непорозуміння» через зіставлення тридольного і дводольного метра композитор передає відчуття розгубленості, збентеженості героя твору. Подібними засобами створюється образний контраст і в останній мініатюрі циклу.

Важливу формоутворюючу та драматургічну роль відіграє ритм вокальних мініатюр циклу, що пов'язано з особливостями поетичного тексту — типом віршової структури і трактуванням її композитором (Бекетова, 1988, с. 114). Більшість романсів написано двостопним та тристопним розмірами, але майстерність композитора долає віршову закономірність ритмікою за допомогою зміщення акцентів, застосуванням фермат і пауз у середині побудов, а також накладанням двостопного вірша на вальсовий тридольний метр («Нащадки»).

Звукообразальність вокальної лірики Д. Шостаковича проявляється в тому, що його музика наповнена фольклорними елементами, застосуванням жанрово-побутових зворотів, повторень слів і словосполучень, формуючи сатиричну систему мови (Васина-Гроссман, 1980, с. 24).

Стосовно фактури романсів циклу, зазвичай, роль рельєфу відіграє партія соліста, але розподіл на рельєф і фон характерний також для партії фортепіано. Зокрема цитування у фортепіанній партії початкових рядків вступу до романсу С. Рахманінова «Весняні води» чітко вирізняється і звучить виразніше, ніж партія співака. Гомофонно-гармонічний тип фактури фортепіанного супроводу представлений повторюваними

акордами, остинатними фігурами, окремими фігураціями. Важливе значення становлять вальсові акомпанементи, щоразу втілені по-різному («Нашадки», «Непорозуміння», «Крейцера соната»), та варіанти супроводу маршового типу («Критику», середня частина романсу «Непорозуміння», танцювальні епізоди «Крейцерової сонати»). Крім того, у фортепіанній партії часто трансформується фактура одного типу у фактуру іншого, що відбувається протягом як частини твору, так і навіть однієї фрази. Це пов'язано з формою, часто наскрізною, зумовлено необхідністю детального відтворення змісту поетичного джерела.

Партія фортепіано в циклі не тільки супроводжує поетичний текст, а й сприяє створенню атмосфери твору, оскільки містить певну смислову спрямованість; характерні фортепіанні вступні розділи й епілоги, які нерідко виконують функції «образно-сатиричної антитези вокальній партії» (Добрыкин, 1975, с. 33). Використання у фортепіанній партії наскрізних інструментальних лейтмотивів, цитувань і алюзій свідчить про високу майстерність композитора, створює самотутній художній образ. У результаті діалогу з виконавцем композитор стає учасником того, що відбувається, коментуючи події за допомогою сольних фортепіанних побудов, які мають смислове навантаження «авторського слова».

**Висновки.** На основі аналізу камерно-вокального циклу «Сатири» можна сформулювати висновок: новизна і глибина діалогу поезії та музики в циклі Д. Шостаковича є самотутнім утіленням його індивідуального стилю, важливу роль у створенні якого відіграє фортепіанна партія, адже вона не тільки супроводжує поетичний текст, а й містить змістовне навантаження «авторського слова». Виняткова роль фортепіанної партії полягає в тому, що завдяки притаманній їй звукообразності вона стала важливою компонентою процесу створення образної сфери як кожної мініатюри, так і циклу загалом.

Перспективи подальших досліджень полягають у детальнішому вивченні циклу «Сатири» не тільки в контексті виявлення використаних у ньому композитором засобів виразності фортепіанної партії. Доречно проаналізувати інші камерно-вокальні твори та цикли Д. Шостаковича, зокрема сатиричного спрямування.

#### Список посилань

- Бекетова, Н. (1988). О гротескной специфике трагедий-сатир С. Прокофьева и Д. Шостаковича. *Советская музыка: Проблемы симфонизма и музыкального театра, Сборник статей* (с. 101–118). Москва.
- Бекетова, Н. (1996). Смеховой мир Шостаковича. К проблеме содержания гротескной концепции. *Вопросы музыкального содержания, Сборник статей* (с. 126–146). Москва.



- Брежнева, И. (1986). *Камерно-вокальное творчество Д. Шостаковича. (Автореф. дисс. канд. искусствовед)*. Москва.
- Васина-Гроссман, В. (1980). Камерно-вокальное творчество Д. Шостаковича. *Советская музыкальная культура. История, традиции, современность, Сборник статей* (с. 15–42). Москва.
- Добрыкин, Э. (1975). Музыкальная сатира в вокальном творчестве Шостаковича. *Проблемы музыкальной науки, Сборник статей*, 3, 17–37. Москва.
- Жабинский, К. А. и Потехина, Е. А. (2015). Д. Шостакович. Вокальный цикл «Сатиры» на стихи Саши Черного: исполнительский разбор с точки зрения концертмейстера. *Южно-российский музыкальный альманах*, 3.
- Лазарева, Н. (1999). Художник и время. *Вопросы семантики в музыкальной поэтике Д. Шостаковича. (Дисс. канд. искусствовед.)*. Москва.
- Рябуха, Н. О. (2016). *Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.* Харків: Стиль.
- Хентова, С. (1986). *Шостакович: Жизнь и творчество, Монография (Т. 2)*. Ленинград: Советский композитор.

#### References

- Beketova, N. (1988). On the grotesque specific character of the tragedy-satire of S. Prokofiev and D. Shostakovich. *Soviet music: Issues of symphony and music theater, A collection of articles* (pp. 101-118). Moscow. [In Russian].
- Beketova, N. (1996). The laughing world of Shostakovich. To the way of the content of the grotesque concept. *Issues of music content, A collection of articles* (pp. 126-146). Moscow. [In Russian].
- Brezhnev, I. (1986). *Chamber-vocal creative work by D. Shostakovich. (Author's abstract of Candidate of Art.)*. Moscow. [In Russian].
- Vasina-Grossman, V. (1980). Chamber-vocal creative work by D. Shostakovich. Soviet music culture. History, traditions, modernity, A collection of articles (pp. 15–42). Moscow. [In Russian].
- Dobrykin, E. (1975). A musical satire in the vocal work of Shostakovich. *Issues of music science, A collection of articles*, 3, 17–37. Moscow. [In Russian].
- Zhabinsky, K. A. and Potekhina, E. A. (2015). D. Shostakovich. Vocal cycle «Satire» on the verses of Sasha the Black: performing analysis from the point of view of the accompanist. *South-Russian music almanac*, 3 [In Russian].
- Lazareva, N. (1999). *Artist and time. Issues of semantics in the musical poetics of D. Shostakovich. (Candidate of Art Criticism)*. Moscow. [In Russian].
- Ryabukh, N.O. (2016). *Sound image of the world: ontological-sonological research of piano art of the 20th – early 21st century*. Kharkiv: Style. [In Ukrainian].
- Hentova, S. (1986). *Shostakovich: Life and work, A monograph (Vol. 2)*. Leningrad: Sovetsryj kompositor. [In Russian].

*Надійшла до редколегії 15.11.2017 р.*

■ УДК 784. 011. 26 (510) "197/199" (045)

А. М. Бойко, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків  
boyko\_anechka@inbox.ru  
<https://orcid.org/0000-0001-9614-7442>

### **РОЗВИТОК КИТАЙСЬКОГО ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В 1970–1990-Х РР. : КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ**

Розглянуто культурно-історичні та жанрово-стильові особливості китайської естрадної музики в 70–90-х рр. ХХ ст. З'ясовано, що істотно вплинули на розвиток естрадного мистецтва Китаю суспільно-політичні та культурні зміни, які відбувалися в країні впродовж 1970–1990-х рр. Висвітлено характерні особливості жанру «популярна пісня юеською мовою», у якому спостерігається взаємодія елементів традиційної фольклорної, класичної та естрадної музики (як китайської, так і зарубіжної), а також «північно-західного стилю» (поєднання естрадної та народної музики північно-західних провінцій Китаю). Визначено, що провідну роль у пропаганді естрадного мистецтва відіграла активна діяльність «музичних чайних барів».

**Ключові слова:** *китайське естрадно-вокальне мистецтво, жанрово-стильові тенденції, іноземні впливи, «популярна пісня юеською мовою», фольклорний напрям, «музичний чайний бар», «північно-західний стиль», естрадні виконавці.*

А. Н. Бойко, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОГО ЭСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В 1970–1990-Е ГГ. : КУЛЬТУРНО- ИСТОРИЧЕСКИЕ И ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

Рассмотрены культурно-исторические и жанрово-стилевые особенности китайской эстрадной музыки в 70–90-х гг. ХХ в. Выяснено, что существенно повлияли на развитие эстрадного искусства Китая общественно-политические и культурные изменения, которые происходили в стране в течение 1970–1990-х гг. Освещены характерные особенности жанра «популярная песня на юэском языке», в котором наблюдается взаимодействие элементов традиционной фольклорной, классической и эстрадной музыки (как китайской, так и зарубежной), а также «северо-западного стиля» (сочетание эстрадной и народной музыки северо-западных провинций Китая). Определено, что значительную роль в пропаганде эстрадного искусства играла активная деятельность «музыкальных чайных баров».

**Ключевые слова:** *китайское эстрадно-вокальное искусство, жанрово-стилевые тенденции, иностранные влияния, «популярная песня на юэском языке», фольклорное направление, «музыкальный чайный бар», «северо-западный стиль», эстрадные исполнители.*

A. M. Boiko, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **THE DEVELOPMENT OF CHINA POP AND VOCAL ART IN 1970–1990: CULTURAL AND HISTORICAL AND GENRE AND STYLISH FEATURES**

**Timeliness of theme.** For the last decades of the XXth to the beginning of the XXI century. We can observe the tendency, which is the growing interest of many researchers in the study of cultures of the Far Eastern regions. At the same time, a significant number of scientific works focuses on the consideration of issues and problems related mainly to the study of the musical culture of China, which is reasonably considered one of the most original and innovative in the whole world. In contrast to its traditionally established musical trends, in particular folk and classical, comparatively «young» acts pop and vocal art, which has become acknowledged both in China and beyond.

**The aim of this article.** Consider the cultural and historical and genre and stylish features of the development of Chinese pop and vocal music in the 70's and 90's years of the twentieth century.

Research methodology is based on the integrated application of cultural, historical and systematic methods, as well as methods of genre and style analysis.

**Results.** The significant influence on the development of Chinese music was due to social and political and cultural changes that took place in the country during the 1970-1990s. One of the most popular genres of this time is the «pop song in the Yue language». Significant role in the propaganda of pop art was played by the active work of «musical tea bars». Since the 1980s, contemporary foreign and Taiwanese music has been significantly influenced by the Chinese variety art. Thanks to them in the PRC are distributed in such areas as jazz, rock, hip-hop, etc. The great importance is the appeal of Chinese pop musicians to folk sources. The bright example of this can be the appearance of the «north-western style».

**Novelty.** For the first time in the Ukrainian art studies and cultural studies the cultural and historical and genre and style specificity of the development of Chinese pop and vocal art in the 1970–1990's was highlighted.

*Practical significance.* The study of cultural and historical, genre and style features of development the pop and vocal art of China contributes to a more in-depth study of Chinese musical culture.

*Conclusions.* Thus, since the 80's of the twentieth century the Chinese pop and vocal music, has been spreading throughout the country, gradually becomes a popular art form, and today has the largest listening audience.

**Key words:** *Chinese pop and vocal art, genre and style tendencies, foreign influences, «popular song in Yue language», folklore direction, «musical tea bar», «north-western style», variety performers.*

**Постановка проблеми.** За останні десятиліття XX – початку XXI ст. спостерігається тенденція, що полягає в зацікавленні багатьох дослідників культурами далекосхідних регіонів. При цьому значна кількість наукових праць зосереджується на розгляді питань і проблем, пов'язаних

переважно з вивченням музичної культури Китаю, яка небезпідставно вважається однією з найоригінальніших і найсамобутніших у світі. На відміну від її традиційно усталених музичних напрямів, зокрема фольклорного та класичного (які вже набули часткового висвітлення в працях вітчизняних та іноземних мистецтвознавців і культурологів), порівняно «юним» є естрадно-вокальне мистецтво, становлення якого відбувалося в 10–20-ті рр. XX ст. Проте, попри відносно «короткий» термін розвитку, цей напрям поступово визнали на території КНР й за її межами.

Нині вокальна естрадна музика в Китаї вважається одним із найпопулярніших видів мистецтва, оскільки є загальнодоступною й орієнтована на широку слухацьку аудиторію. Незважаючи на значну популярність естрадного мистецтва, зазначений напрям розвитку китайської музичної культури досі не набув системного теоретичного осягнення в українській культурології та мистецтвознавстві. Однією з актуальних проблем у цій сфері є специфіка розвитку китайського естрадно-вокального мистецтва в 70–90-х рр. XX ст.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Ця проблематика висвітлена переважно в працях китайських дослідників: Ван Пейї (2012), Лі Ган (2015), Лян Мао Чунь (2004), Чжао Пей Вень (1986), Ян Хань Лунь (2009). Утім, в українській музикології зазначені проблемні аспекти дотепер спеціально не розглядалися, тому потребують детального вивчення. Вирішенню саме цієї наукової проблеми присвячена пропонувана стаття.

**Мета статті** — розглянути культурно-історичні та жанрово-стильові особливості розвитку естрадно-вокальної музики Китаю в 70–90-х рр. XX ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Упродовж 1970–1990-х рр. у Китаї відбувалися різні суспільно-політичні та культурні перетворення, які істотно позначилися на музичній сфері (класичного, народного й естрадного напрямів). Одним з таких фундаментальних перетворень була «Культурна революція», що тривала в країні протягом десятиліття (1966–1976 рр.). У музичному мистецтві провідного значення набуває масова революційна творчість (найпоширенішим жанром стає революційна пісня), водночас естрадна музика зазнає утисків. Подібна культурна ситуація призвела до того, що немало композиторів і виконавців цього напрямку продовжують власну діяльність, переважно в м. Гонконг (провінція Гуандун), саме в якому з другої половини XX ст. можна спостерігати доволі активний розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва.

З 1950–1960 рр. Гонконг уважався центром вокальної естради китайської традиції, що значною мірою зумовлено налагодженням тісних торговельно-економічних взаємин з іншими державами. У місто приїжджало багато іноземців з різних країн, і це сприяло поступовому поширенню зарубіжної музичної культури та її взаємодії з власне китайською.

У 1970-х рр. Гонконг продовжує посідати лідируючі позиції в розвитку популярної музики. Так, однією з характерних тенденцій, яка склалася в естрадному мистецтві другої половини ХХ ст., було поєднання китайськими музикантами елементів традиційної народної, класичної та популярної китайської, іноземної музики в жанрі естрадної пісні. Унаслідок подібного синтезу виник вокальний жанр під назвою «юеюй ге цюй» (у перекладі з китайської означає «популярна пісня юеською мовою»). Цей жанр став відомим в естрадно-вокальному мистецтві Китаю минулого століття.

Уважаємо за необхідне пояснити походження юеської мови, якою власне виконуються пісні зазначеного жанру. Юеська мова — одна з головних діалектних груп китайської мови (має кантонський, або, як його ще називають, гуандунський, діалект та ін.). Юеську мову нерідко називають кантонською, що певним чином свідчить про належність до адміністративного центру провінції Гуандун — м. Гуанчжоу (Гуанчжоу по-французьки називається Кантон). Кантонський діалект є поширеним на території провінції, а також в інших містах країни.

У монографії китайського мистецтвознавця Лі Ган подано кілька варіантів назв цього жанру, а саме: «естрадна пісня юеською мовою» або «шидайцюй на кантонському діалекті» (Лі Ган, 2015, с. 143) (пер. мій. — А. Б.). У праці авторитетного китайського музикознавця Ян Хань Луня «Ознайомлення з популярною естрадною піснею юеською мовою» жанр називається «популярна пісня юеською мовою» (Ян Хань Лунь, 2009, с. 1) (пер. мій. — А. Б.). Таким чином, базуючись на вищезазначених назвах жанру, використовуватимемо їх як базові.

Розглянемо деякі відмінні особливості, притаманні цьому жанру. На становлення «естрадної пісні юеською мовою» суттєво вплинули: гуандунська опера (юецзюй), традиційний фольклор і китайська та іноземна естрадна музика. Так, вплив юецзюй проявився у використанні у творах мелодійних мотивів, а також окремих невеликих за обсягом уривках текстів, запозичених із цієї опери. Не менш важливою ознакою є застосування елементів вокально-виконавських манер, прийомів, характерних для гуандунської опери. Серед них найпоширенішими стали «ла цян» та «і цзи до інь». Основою вокальної манери «ла цян» є специфічне проспівування складів, яке за своїм звучанням дещо нагадує

«розтягнення» вокального звука («ла» — «розтягувати», «цян» — «вокальна манера»). Манера «і цзи до інь» («і цзи» — «один ієрогліф», «до інь» — «багато звуків») протилежна до «ла цян», оскільки на один склад виконавцеві необхідно проспівати значну кількість звуків.

Своєрідні особливості гуандунської опери, а також традиційного музичного фольклору спостерігаються й у широкому використанні музичного інструментарію, наприклад: ерху, піба, флейта ді тощо. Окрім цього, в естрадних творах можна почути й іноземні інструменти, серед яких: скрипка, віолончель, саксофон та ін. Примітно, що звучання таких інструментів спостерігається і в опері юецзюй (переважно на сучасному етапі її розвитку). Щодо цієї особливості китайський дослідник Ван Пейї зауважував: «В настоящее время опера Юэцзюй использует немалое количество западных музыкальных инструментов, таких как виолончель, саксофон и даже западная скрипка, которая очень часто используется вместо эрху» (Ван Пэйи, 2012, с. 278).

Таким чином, тенденція до модернізації гуандунської опери (зокрема її оркестрового складу) значною мірою позначилася й на розвитку жанру «популярна пісня юеською мовою». Вплив іноземної музики також проявився в застосуванні мелодійних і темпо-ритмічних особливостей, притаманних естрадним популярним творам (нескладна мелодія, простий ритмічний рисунок, чіткий біт тощо).

Зауважимо, що окрема назва цього жанру сформувалася наприкінці 1960-х рр., важливу роль у якому відіграв випуск нового пісенного альбому «Красуня і 28 рік» (1967 р.), записаного у відомій гонконгській студії звукозапису «Голос Неба». Підтверджує це положення зазначена вище праця Ян Хань Луня: «Платівка «Красуня і 28 рік» містила твори, написані в жанрі популярної пісні на кантонському діалекті, про що свідчить окремий запис на платівці» (Ван Пэйи, 2012; Ян Хань Лунь, 2009) (пер. мій. — А. Б.). Так, на альбомі «Красуня і 28 рік» уперше можна спостерігати офіційне позначення, яке свідчить, що твори написані саме в цьому жанрі. Завдяки значному поширенню платівки «естрадна пісня юеською мовою» стала популярною та загальновизнаною не тільки в Китаї, а навіть за кордоном. Яскравим доказом цьому може слугувати виникнення іноземного поняття «кантопоп» (з англійської мови: «cantonese popular music» або скорочено — «cantopop»), яке репрезентує кантонську музику (насамперед вокальну) естрадного напрямку. Це поняття відоме в багатьох країнах: США, Великобританії, Японії, Кореї, Малайзії, Сінгапурі.

З 70-х рр. XX ст. багато співаків з Тайваню, Малайзії та Сінгапуру дедалі частіше приїжджають у Гонконг з концертними виступами. Свій репертуар артисти поповнюють творами «шидайцюй на кантонському

діалекті», що, безсумнівно, істотно сприяло поширенню пісень означеного жанру. Серед багатьох виконавців особливо слід відзначити легендарну тайванську зірку з унікальним голосом, Терезу Тенг (справжнє ім'я Ден Лі Цзюнь), пісні котрої були відомими в КНР. У її блискучому виконанні лунали такі шлягери: «На східній горі йде дощ, а на західній світить сонце» (музика Хуай Юй, слова Сян Сюе Хуай), «Як почати?» (музика М. Nasir, слова Лу Го Чжань) та ін. Значну популярність у Гоконгу також здобули й інші артисти: Чень Бай Цян, Сюй Сянь Фен; співаки-барди: Чжен Цзінь Чан, Лу Ша, Сюй Гуан Цзе.

У 1970-х рр. твори в жанрі «популярна пісня на кантонському діалекті» часто лунають по місцевому гонконгському радіо, поступово завойовуючи прихильність багатьох слухачів. Так, вони стали невід'ємною складовою різних концертів, фестивалів, святкових програм, а також багатьох інших культурно-мистецьких заходів, що організовувалися в місті. Їх широке використання можна спостерігати й у кінематографі. Одними з найвідоміших композиторів, пісні яких лунали в знаменитих гонконгських кінофільмах, вважають Гу Цзя Хуей, Сюй Гуан Цзе й Лінь Юй Чжун. Ці митці, котрі нерідко також є авторами текстів та виконавцями власних творів, написали безліч пісень до таких гонконгських кінострічок, як: «Весна назавжди», «Лу Сяо Фен», «Кінь, біс та дві зірки», які стають надзвичайно популярними із середини 1970-х рр. У цих та інших кіношедеврах можна почути відомі шлягери, виконані популярними артистами: Ван Мін Цюань «Відважні китайці» (музика Гу Цзя Хуей, слова Хуан Чжань), Хуан Чжань, Гу Цзя Хуей «Світле майбутнє» (музика Лінь Юй Чжун, слова Лінь Жо Нін), Сюй Гуан Цзе «Кінь, біс та дві зірки» (автор музики і слів Сюй Гуан Цзе) та ін.

З другої половини 70-х рр. XX ст. естрадно-вокальне мистецтво набуло поширення на території провінції Гуандун; з початку 1980-х рр. — в інших провінціях, а згодом — у всій країні. Важливу роль у цьому процесі відіграли політичні, соціально-економічні та культурні перетворення, які відбувалися в Китаї наприкінці 1970-х рр. (зокрема впровадження нового політичного курсу «Політика реформ і відкритості», головним ініціатором якого став Ден Сяопін).

Згідно з реформою обраного курсу, китайські міста Гуанчжоу, Чжухай, Шаньтоу, Шеньчжень були «відкриті» з метою початку торговельно-економічних та культурно-політичних відносин з багатьма державами, що значною мірою сприяло подальшому розвитку й естрадно-вокальної музики. У ці міста нерідко приїжджають з гастрольними виступами співаки й музиканти з Гонконгу, інших міст і навіть країн.

З початку 80-х рр. XX ст. спостерігалось певне піднесення китайської естрадно-вокальної музики, оскільки суттєво збільшуються

масштаби її поширення. Центрами естрадно-культурного життя стають міста Пекін та Гуанчжоу. «Друга хвиля» активного розвитку цього напрямку спостерігається й у місті, де власне відбувалося його становлення, а саме: у Шанхаї. Так, китайський дослідник Чжао Пей Вень підкреслював важливу роль «легкої» музики в житті міського населення того часу (зокрема з 1980-х рр.), а також відзначав стрімкі темпи її поширення: «Естрадно-вокальна музика загалом сприяла істотній активізації культурно-мистецького життя міста, його поживленню. Щодня в Шанхаї купують близько десяти тисяч касет із записами «легкої» музики. В 1985 р. в місті було організовано більше 922 концертів, з яких 857 були присвячені популярній музиці. Кількість її слухачів сягнула двох з половиною мільйонів, що майже в 30 разів перевищує відвідувачів камерних і симфонічних концертів» (Чжао Пей Вень, 1986, с. 7) (пер. мій. – А. Б.).

У цьому контексті доречно звернутися до праці авторитетного радянського музикознавця А. Н. Сохора «О музыке серьёзной и лёгкой», у якій обстоював думку щодо необхідності існування «легкої» музики, її певного призначення в соціально-культурному житті: «Она необходима обществу, и если без серьёзной музыки жизнь пуста, то без легкой – скучна» (Сохор, 1964, с. 19).

Наприкінці 1970 – початку 1980-х рр. в м. Гуанчжоу одним із найпопулярніших місць серед молоді стає так званий «музичний чайний бар» («інь юе ча цзо»). У цих закладах можна послухати концерти, у яких брали участь естрадні співаки, музиканти, а також насолодитися витонченим смаком китайського чаю, цікаво провести час. Слід підкреслити, що, на відміну від інших барів, у подібних закладах відвідувачам не дозволялося розпивати алкогольні напої, поводити себе некоректним чином, що засвідчує їх культурно-розважальне призначення.

«Музичні чайні бари» організовувалися переважно при готелях та готельно-ресторанних комплексах. Так, у 1978 р. відкрито перший бар при «Східному готелі Гуанчжоу», а дещо пізніше – ще два бари на території готелів «Ласкаво просимо, Гуандуне!» та «Біла хмара». До 1985 р. в місті вже налічувалося понад 56 «музичних чайних барів».

Із середини 80-х рр. ХХ ст. «музичні чайні бари» відкривали не тільки на території готелів, а й при кафе, театрах, кінотеатрах, концертних залах, нерідко й самостійно. Діяльність «музичних чайних барів» сприяла пропаганді пісенної творчості виконавців естрадно-вокального напрямку (зокрема співачки Лю Сінь Жу й Тан Лі, вокально-інструментальні колективи: «Східний готель», «Південне озеро» тощо).

З початку 1980-х рр. на китайську естраду істотно вплинула сучасна музика Тайваню, її поширенню сприяла відома тайванська студія



звукозапису «Rock records», у якій щорічно (з 1980 р.) записують чимало альбомів багатьох співаків. Активна діяльність студії сприяла популяризації творчості тайванських артистів: Чжан Ай Цзя, Сунь Юе, Ло Да Ю, Чжоу Хуа Цзянь та ін. У їх виконанні лунали такі знамениті хіти: «Дитинство» (музика і слова Ло Да Ю), «Пісня друзів» (музика та слова Тао Да Вей), «Сад Тихого океану» (музика і слова Чжун Дао Гуань Сунь) тощо.

Тайванське естрадне мистецтво являє синтез фольклорної та сучасної музики (місцевої та зарубіжної). У піснях можна почути поєднання елементів народної, а також популярної тайванської, китайської, японської й американської музики. Так, разом із тайванською музикою, у КНР набули поширення іноземні стилі: джаз, рок, хіп-хоп.

Окрім тайванського мистецтва, упродовж 80–90-х рр. ХХ ст. на китайську естраду суттєво вплинув фольклорний напрям, який репрезентується традиційною народною музикою, а також етнічною музикою інших східно-азійських регіонів (Монголія, Тибет). У результаті міксування фольклорного та сучасного мистецтва сформувався стиль під назвою «сі бей фен», або «північно-західний стиль» (бей – «північ», сі – «захід»; фен – «стиль»). В основі цього стилю – поєднання естрадної, зокрема стилів поп, рок та ін., і колоритної народної музики північно-західних провінцій Китаю, серед яких: Шаньсі, Сінцзян, Нінся, Ганьсу.

У праці сучасного китайського дослідника Лян Мао Чуня «Китайська сучасна музика» наведено визначення стилю: «Пісні, створені в «північно-західному стилі», являють собою естрадні твори, у яких активно використовується фольклорна музика північно-західних районів країни» (Лян Мао Чунь, 2004, с. 160) (пер. мій. – А. Б.).

Розглянемо деякі характерні особливості народної музики цих провінцій, що набули свого відображення у творах «сі бей фен». У ладомелодійному, інструментальному та вокально-виконавському аспектах передусім слід виокремити: пентатонічний лад з періодичним додаванням четвертого або сьомого ступеня; переважаюче звучання в мелодії квартових ходів, що таким чином створює імітацію гірних схилів, які простягаються на території північно-західного регіону Китаю; використання музичного інструментарію: банді, сона, струнно-щипковий жуань та ін.; застосування специфічної вокальної манери «цин цян» (перекладається як «цинський наспів»; за своїм інтонаційним звучанням нагадує плач, котрий може посилюватись, нерідко переходячи на вигуки або навіть крик). Ця манера широко використовувалася в стародавній китайській опері «Цин Цян», де спів виконавця традиційно супроводжувався грою на важких ударних інструментах. Тому зазначені особливості набули

відображення в цьому стилі, надавши пісням особливої яскравої своєрідності.

Твори «сі бей фен» суттєво відрізняються з-поміж інших естрадних пісень, оскільки в них щиро оспівуються людські почуття та переживання. Це можна пов'язати з характерною ментальною рисою, притаманною жителям північно-західних районів Китаю, їх запальним темпераментом, що зумовлює подібний емоційний вияв. У піснях переважає така образна тематика: споглядання місцевої природи, тема Батьківщини тощо. У піснях можна почути й філософські роздуми про життя, його сенс, місце людини в світі, головне призначення та ін.

Наявність зазначеної образно-тематичної сфери пов'язана з істотним впливом на «північно-західний стиль» поезії наукового літературного товариства «Нова погранична фортеця» (засноване в 1981 р. в м. Шехин Цзи; головні представники: Чан Яо, Ян Му, Чжоу Тао, Чжан Де І), для котрих головним джерелом натхнення слугували твори видатних митців епохи Тан: Лі Бо (701–762), Ду Фу (712–770), Ван Вей (701–761), Гао Ши (704–765). Тому літературна творчість представників товариства «Нова погранична фортеця», а також видатних поетів танської епохи мала певне відображення в піснях «сі бей фен».

«Північно-західний стиль», який набув значного поширення на китайській естраді у 80–90-х рр. ХХ ст., популярний і нині. Значний внесок у його розвиток здійснив знаменитий китайський композитор Чжао Цзи Пін (нар. в 1945 р. у м. Пінлян, провінція Ганьсу). Численні твори митця стали невід'ємною складовою славнозвісних китайських кінокартин: «Жовта земля» «Червоне сорго» та ін. У цих фільмах лунали такі твори: «Січень-січень», «Бог вина», «Цзю Ер» тощо.

Одним із перших й найвідоміших виконавців пісень у стилі «сі бей фен» є китайський співак, композитор та поет на ім'я Цзуй Цзянь (або Цуй Цзянь; нар. в 1961 р. у м. Пекін). У 1986 р. на одному з концертів артист виконав авторську пісню «Нема нічого», яка стала справжнім хітом. Саме ця пісня вплинула на поширення в країні стилю рок, а також естрадної музики загалом. У цьому контексті доречно процитувати китайську дослідницю Хуан Сяньюй, оскільки вона пов'язує період піднесення китайського естрадно-вокального мистецтва в 80-х рр. ХХ ст. саме з творчістю цього талановитого виконавця: «1986 год — это важный год в развитии поп-музыки в Китае, время подъема поп музыки на материковом Китае. Этот феномен связан с молодым музыкантом Цзуй Цзянь, который стал рок-революционером в Китае» (Хуан Сяньюй, 2015, с. 11).

За період плідної творчої діяльності артист записав понад 26 сольних альбомів, серед них неабиякий успіх мали такі: «Нема нічого», «Великий похід» «Пекінський гібрид» тощо. Згодом на китайській

естраді з'являються й інші співаки, у пісенній творчості яких «північно-західний стиль» посідає особливе місце: Фань Лінь Лінь, Лі На, Хан Тянь Ци, Ху Юе, На Ін, Тянь Чжень, Ань Дун та ін.

Упродовж 1980–1990-х рр. на китайське естрадно-вокальне мистецтво значний вплив мала іноземна сучасна музика. Так, ще більшої популярності в КНР набувають пісні всесвітньо відомих зірок: Ф. Сінатра, В. Г'юстон, Р. Вільямс, С. Діон, М. Джексон, Е. Джон, М. Кері, Мадонна, Б. Спірс, К. Агілера; гурти «Scorpions», «Queen», «Guns N' Roses», «Bon Jovi», «Nirvana» та ін.

**Висновки.** Таким чином, на розвиток китайського естрадно-вокального мистецтва суттєво вплинули суспільно-політичні та культурні перетворення, що відбувалися в країні упродовж 1970–1990-х рр. Наприкінці 70-х – початку 80-х рр. ХХ ст. відбувалося піднесення «легкої» музики, значною мірою було пов'язане з новим політичним курсом «Політика реформ і відкритості».

Одним із найвідоміших жанрів другої пол. ХХ ст. стає «популярна пісня юеською мовою» («юе юй ге цюй»), що сформувався в результаті синтезу традиційної народної, класичної та популярної китайської й іноземної музики. Значному поширенню як творів цього жанру, так і естрадного мистецтва загалом сприяла діяльність «музичних чайних барів».

З 1980-х рр. спостерігається суттєвий вплив зарубіжної й тайванської популярної музики. Так, завдяки їм у КНР набувають поширення іноземні стилі: джаз, рок, хіп-хоп тощо. Не менш важливу роль в естрадно-вокальному мистецтві Китаю відіграє фольклорна музика, що додає творам своєрідного яскравого колориту, який відчувається в піснях «північно-західного стилю» («сі бей фен»). У його основі – міксування сучасної та народної музики північно-західного регіону країни. Розвиткові цього стилю сприяли музиканти Чжао Цзи Пін і Цуй Цзянь.

Отже, з 80-х рр. ХХ ст. китайська естрадно-вокальна музика, поширюючись на території всієї країни, поступово стає популярним видом мистецтва, який нині має найбільшу слухачку аудиторію.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з висвітленням жанрово-стильових тенденцій, характерних для естрадно-вокального мистецтва Китаю ХХ – початку ХХІ ст.

#### Список посилань

Ван Пэйи. (2012). Китайская традиционная опера юэцзю: история становления и тенденции развития. *Универсальное и национальное в культуре: сборник научных статей* (с. 276–279). Белорусский государственный университет. Минск: Издательский центр БГУ.

- Лі Ган. (2015). *Історія китайської естрадної музики*. Шанхай: Шанхайське музичне мистецтво [китайською мовою].
- Лян Мао Чунь. (2004). *Китайська сучасна музика*. Шанхай: Шанхайська консерваторія [китайською мовою].
- Сохор, А. (1964). *О музыке серьёзной и лёгкой*. Ленинград: Музыка.
- Хуан Сяньюй. (2015). *Становление системы музыкального эстрадно-джазового образования в современном Китае (Автореф. на соискание науч. степени канд. пед. наук спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания»)*. Санкт-Петербургский государственный институт культуры. Санкт-Петербург.
- Чжао Пей Вень. (1986). Дві тенденції в сучасній китайській музиці. *Народна музика*, 8, 7–8 [китайською мовою].
- Ян Хань Лунь. (2009). *Ознайомлення з популярною естрадною піснею юеською мовою*. Гонконг: Гонконгське управління освіти [китайською мовою].

### References

- Wang Payi. (2012). Chinese traditional opera uezju: the history of formation and development trends. *Universal and national in culture: a collection of scientific articles* (pp. 276-279). Belarusian State University. Minsk: BSU Publishing Center. [In Russian].
- Li Gan. (2015). *The history of Chinese pop music*. Shanghai: Shanghai Music Art [in Chinese].
- Liang Mao Chun. (2004). *Chinese contemporary music*. Shanghai: Shanghai Conservatory [in Chinese].
- Sohor, A. (1964). *About music serious and easy*. Leningrad: Myzuka. [In Russian].
- Huang Xianyu. (2015). *The formation of a system of musical variety and jazz education in modern China (Author's abstract for the academic degree of Candidate of Pedagogics special 13.00.02 «Theory and Methods of Teaching and Education»)*. St. Petersburg State Institute of Culture. St. Petersburg. [In Russian].
- Chao Pee Wen. (1986). Two trends in modern Chinese music. *Folk music*, 8, 7-8 [in Chinese].
- Yan Han Lun. (2009). *Familiarity with the popular pop song in the Yue language*. Hong Kong: Hong Kong Department of Education [in Chinese].
- Надійшла до редколегії 05.12.2017 р.*

■ УДК 784.66-053.67:24-1

Чень Менмен, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків  
Chen\_Mengmeng@meta.ua  
<https://orcid.org/0000-0003-0436-7750>

### **РЕЛІГІЙНО-ФІЛОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ПІСНІ ХУАН ЦЗИ «ЗАКОНИ НЕБА»**

Визначено історико-художній та гуманістичний зміст пісні Хуан Цзи «За-кони Неба» на вірші Чжун Шігеня (1835), яка стала гімном молоді. Відзначає історико-художню ситуацію, у межах якої написано означений твір. Покладений в основу форми і змісту пісні діалог ліричного героя-одинака, котрий не має земного притулку, і Голосом Неба, який відкриває Страдниківі його жертвоне призначення для процвітання народу, відроджує не-минущу значимість законів божественного Дао. Властива пісні діалогічна драматургія характеризується типовою структурою — запитання-відпо-відь. Базування на настановах християнства, втілених у музично-поетич-ному тексті, засвідчує належність твору до мистецтва Новітнього Китаю, особливостю якого є синтез релігійних традицій.

**Ключові слова:** *діалогічна драматургія, монолог, інтонаційно-поетичний імператив, мікро- і макрокосм.*

Чень Менмен, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ПЕСНИ ХУАН ЦЗИ «ЗАКОНЫ НЕБА»**

Определено историко-художественное и гуманистическое содержание песни Хуан Цзи на стихи Чжун Шигень «Законы Неба» (1935), ставшая гимном молодежи. Отмечено историко-художественную ситуацию, в рамках которой написано указанное произведение. Заложенный в основу формы и содержания песни диалог лирического одинокого героя, не имеющего земного пристанища, и Голосом Неба, который открывает Страдальцу его жертвенное предназначение во имя процветания народа, возрождает вечную значимость законов божественного Дао. Свойственная песне диалогическая структура характеризуется типичной вопросо-ответной структурой. Базирование на основах христианства, воплощенных в музыкально-поэтическом тексте, свидетельствует о принадлежности произведения к искусству Новейшего Китая, особенностью которого является синтез религиозных традиций.

**Ключевые слова:** *диалогическая драматургия, монолог, интонационно-поэтический императив, микро- и макрокосм.*

Chen Mengmeng, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **RELIGIOUS AND PHILOSOPHICAL CONCEPT OF HUANG JI'S SONG «THE LAWS OF HEAVEN»**

**The aim of the article** is to study the religious and philosophical concept and shaping of Huang Ji's song «The Laws of Heaven».

**Research methodology.** The principle of historicism, the semantic and international and dramatic types of the analysis of the musical and poetic text of Huang Ji's and Zhun Shigen's song «The Laws of Heaven» made it possible to arrive at the objective conclusions regarding the specific aspects of the embodiment of the religious and philosophical concept of the work.

**Results.** The author determines the historical and artistic significance and the humanistic content of Huang Ji's song to Zhun Shigen's poetry «The Laws of Heaven» (1835), which turned into a youth anthem. The basis of the form and content of the song is the dialogue of the lyrical lonely hero, who does not have an earthly haven, and the Voice of Heaven, which reveals to the Sufferer his sacrificial predestination for the prosperity of the people, revives the eternal significance of the laws of the divine Dao. The dialogical structure inherent in the song is characterized by a typical question-and-response structure. Referencing to the foundations of Christianity, embodied in the musical and poetic text, testifies to the belonging of the work to the art of the New China, the feature of which is the synthesis of religious traditions.

**Novelty.** An attempt is made at identifying the religious-philosophical concept of Huang Ji's song «The Laws of Heaven».

**The practical significance.** The research has important implications for studying the significance of the work «The Laws of Heaven» in the context of Huang Ji's song inheritance.

**Keywords:** *dialogic dramaturgy, monologue, intonation and poetic imperative, micro- and macocosm.*

**Постановка проблеми.** Написана понад 80 років тому (в 1935 р.) пісня Хуан Цзи (1904 – 1939) «Закони Неба» на вірші Чжун Шігенґ посідає особливе місце в історії сучасного вокального мистецтва Китаю. Задумана як саундтрек до художнього фільму «Закони Неба», успадкувавши його назву, узагальнивши зміст і художню ідею, пісня Хуан Цзи набула популярності серед різних верств китайського народу. Водночас історико-художнє значення пісні не обмежується її органічним зв'язком з фільмом. Пісня, яка була головною в контексті художньої кінострічки, стала самостійним музично-поетичним твором, оскільки має високу художню й філософсько-естетичну цінність і нині.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Народження пісні «Закони Неба» зумовлене протистоянням історико-художньої ситуації, що негативно позначилася на розвитку китайського суспільства. Як зазначає Тсень Жень Кан у дослідженні, присвяченому осмисленню творів і життєвого шляху Хуан Цзи, створення пісні, «пронизаної духом гуманності», зумовлене протидією її авторів негативним процесам, характерним китайському суспільству 1930 рр. Автор праці про історію сучасної китайської музики підкреслює: художнє завдання пісні зумовлене намаганням вплинути на процес розвитку «суспільного мислення» в атмосфері «кризи віри, релігії та мистецтва». Про рішення творчого

завдання духовної боротьби з негативними процесами дійсності в пісні «Закони Неба» вказує Вань Юй Хе. У результаті пісня Хуан Цзи стала гімном молоді, студентів, котрі прагнуть зміни естетичного смаку та внутрішнього світу співвітчизників, сподіваються на подолання негативних явищ у мисленні суспільства. Насичена духом гуманізму, пісня Хуан Цзи, створена в «епоху тридцятирічних утисків патріотичних і релігійних ідей у Китаї» (Тсень Жень Кан, 1997, с. 2), надихнула сучасників композитора. У житті головного героя пісні Хуан Цзи знедолений народ, що був сиротою, побачив відображення актуальної теми «пробудження спільної мрії й великої любові», «загальної боротьби за високі ідеали, прагнення до світла і щасливого життя» (Тсень Жень Кан, 1997). Пісню Хуан Цзи, у якій відбито особисті переживання композитора, і понині любить народ, оскільки це — «один з вокальних творів високого рівня художнього мислення й композиторської майстерності» (Тсень Жень Кан, 1997).

**Мета статті** — вивчити релігійно-філософську концепцію та форматворення пісні Хуан Цзи «Закони Неба».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Хуан Цзи, котрий зазвичай створював пісні на тексти стародавніх середньовічних китайських поетів (Чень Менмен, 2017), цього разу звернувся до твору сучасного йому поета з метою наблизити його до «проклятих питань» сучасності, щоб разом протидіяти утиску прогресивних ідей, кризі релігійних ідеалів, впливові неякісної музики на свідомість молоді. Водночас актуальна концепція пісні Хуан Цзи і Чжун Шіжень основана на зверненні до споконвічної тематики китайського поетично-музичного мистецтва, що означає наслідування національної традиції. Покладений в основу форми та змісту пісні діалог між ліричним героєм-одинаком, котрий не має земного притулку, і Голосом Неба, який відкриває Страдникові його жертвоне призначення для процвітання народу, відроджує неминущу значимість законів божественного Дао. Базування на релігійних настановах християнства, втілених у музично-поетичному тексті пісні, засвідчує належність твору до мистецтва Новітнього Китаю, особливістю якого є синтез національних і християнських релігійних традицій (Чень Менмен, 2017). Так пісня набуває позачасового змісту.

Пісня Хуан Цзи являє собою результат синтезу національних і західних музичних традицій, що зумовлено здобутою композитором музичною освітою. Як зазначає Вань Юй Хе, у дитинстві Хуан Цзи здобув так звану «двосторонню освіту», сутність якої полягала в поєднанні «нового стилю сучасної цивілізації і традиційного конфуціанського морального кодексу» (Вань Юй Хе, 1994). Крім співу, майбутній композитор вивчав літературу, захоплюючись поезією епохи династії Тан, творчістю Лі

Бай, Бо Цзюй, Су Ши. Випускник Пекінського університету Чінхуа, де з 1916 по 1924 рр. навчався грати на флейті, фортепіано, гармоні, співав у хорі, Хуан Цзи продовжив музичну освіту спочатку в Америці, а потім «вивчав психологію і музику» в Берлінському та Єльському університетах (Тсень Жень Кан, 1997), удосконалюючи знання у сфері історії та теорії західного мистецтва. Оволодіння основами західної музичної школи зумовило стильові зміни в зрілих творах композитора, зокрема й у пісні «Закони Неба». Як і в поетичному змісті пісні, де, поруч з впливами традиційної конфуціанської ідеології, очевидна християнська символіка, у музичній драматургії спостерігаються західні впливи, які проявляються, передусім, у наслідуванні європейських традицій у нотному записі твору. На думку Вань Юй Хе, європейські основи композиції унаочнюються в повторях основної теми та її елементів, що сприяє вираженню «складних емоційних змін у внутрішньому стані» ліричного героя (Вань Юй Хе, 1994). Але ці ознаки характеризують не всі європейські впливи в музичній партитурі пісні Хуан Цзи. Хуан Цзи відмовився від традиційних для китайської музичної писемності прийомів цифрового запису, від виключно сольного вокалу, застосувавши принципи сучасної нотолінійної європейської нотації, розробивши повноцінну фортепіанну партію, яка виконує самостійну виражально-психологічну функцію. Крім того, елементи музичної мови, притаманні пісні про закони Неба, засвідчують їх європейське походження.

Аналізуючи «Закони Неба», Тсень Жень Кан зазначає: протягом «трьох етапів» розвитку твору, що об'єднані «емоційними переходами», композитор розвиває ідею становлення особистості, котра долає «особистий біль сироти» заради утвердження ідей, які мають, завдяки їх божественному походженню, вселюдське значення. Однак, зазначивши триетапну будову пісні, дослідник не вказує, де саме пролягають внутрішні межі між її етапами, що конкретно становлять емоційні переходи, не обгрунтовує критерії їх визначення.

Інтонаційно-драматургічний аналіз музично-поетичного тексту пісні Хуан Цзи і Чжун Шігеня «Закони Неба» дозволяє сформулювати такі висновки щодо структури змісту й формування пісні.

В основі пісенної драматургії — два монологи різної довжини і значимості. Лаконічний перший монолог (охоплює 15 тактів) — «скарга героя» — самотнього, покинутого сироти, котрий волає до неба в пошуках відповіді на запитання про першопричину своїх нещастя. Розгорнутий другий монолог, удвічі перевершуючи скарги сина людського (дорівнює 34 тактам), належить Голосу Неба, божеству, що проповідує «вівці», котра заблукала, вічні закони світобудови, заповіді, призначені для позбавлення Страждальця від земних мук через залучення до вищої



мудрості. У результаті пісня — це діалог Страждальця й Голосу Неба. Властива їй діалогічна драматургія характеризується типовою структурою — запитання-відповідь. Якщо в поетичному тексті Чжун Шігень підкреслена роль глибокого контрасту між запитальними репліками Страждальця та імперативними закликами Голосу Неба, то композитор пом'якшує контраст за допомогою трансформованого розвитку в другому монолозі інтонаційних зворотів, сформованих у першому. Початкові звороти тематичних будов першого монологу пісні — висхідні тризвучні мотиви: роздуми і запитання Страждальця незмінно звернені до Неба. Показово, що початок другого монологу (його перші чотири такти), пов'язаний з проголошенням Голосом Неба двох перших законів-заборон («Не вважай себе покинутим Агнцем! Не говори, що надірвалося серце!»), оснований на трансформації висхідних інтонацій, сформованих у першому монолозі. Більше того, інтонаційна спорідненість наочна не тільки між висхідними зворотами, але й початковими чотирма тактами першого та другого монологів. Це означає, що, відбиваючи властиву поетичному тексту зміну боязких скарг і запитань Страждальця повеліннями-заборами Голосу Неба, увівши замість гомофонно-гармонійної фактури в партії фортепіано акордову, композитор похідним інтонаційним контрастом стверджує ідею духовної спільності між земним Страждальцем і Голосом Неба, що співчуває йому. Лише починаючи з викладу четвертого закону («Збудися духом, сирото!» в п'ятому такті другого монологу) імперативи Неба ґрунтуються, переважно, на тих мелодійних зворотах, які сходять. Однак і в цьому разі духовна спорідненість між Агнцем і його небесним Отцем, відбита в інтонаційній драматургії пісні, зберігає своє значення: висхідним запитальним інтонаціям Страждальця, зверненим до Неба, відповідають спадні інтонації Голосу божества, що проповідує самопожертву в ім'я «ближнього свого» як передумову спільної радості. Композитор музичними засобами виразності трансформує тип відносин між учасниками діалогу поетичного тексту.

Чжун Шігень, називаючи Страждальця Агнцем, надає йому властиву Христу функцію Того, Хто «бере на себе гріхи світу», співвідносячи Голос Неба з роллю Отця Небесного. У пісні відображені синівсько-батьківські відносини, зафіксовані в діалогічній структурі. Про відображення християнської релігійної свідомості в китайській пісні 1935 р. свідчать й інші чинники. Важливість долучення до поетичного тексту такого «закону» біблійного походження, як «Придуши хворобливий стогін, коли віддав своє дитя», у змісті пісні засвідчує той факт, що він — єдиний у художньому контексті, повторений двічі. Відповідність до основ християнської релігії підкреслює наявність десяти законів,

проголошених від імені Неба, що кількісно відповідає десятком християнським заповідям.

Особливості інтонаційної драматургії пісні дозволяють дійти висновку: зазначена китайським дослідником триетапна структура набуває своєрідного втілення в музичній формі. Монолог Голосу Неба поділений композитором на дві частини, друга з яких, позначена авторською ремаркою *Langando*, відіграє роль *Coda* пісні. Використовуючи *Coda*, композитор відокремлює виклад перших восьми законів Неба від двох заключних. Сутність *Coda* — загального висновку пісні — полягає в утвердженні блаженства людини, котра пізнала сутність вічних законів світобудови, долучившись до споконвічної гармонії мікро- і макрокосму. Завдяки *Coda*, діалогічна «подвійність» структурної організації пісні набуває потрійності, що відзначає Тсень Жень Кай.

Аналіз процесів музичного формоутворення в «Законах Неба» свідчить про те, що пісня написана в складній двочастинній формі з кодою-узагальненням, мініатюрними фортепіанними прелюдією й постлюдією. Перший монолог, який утворює перша частина пісні, оснований на чергуванні двох тем, що співвідносяться за принципом похідного контрасту, написаний у простій двочастинній формі (4 + 4; 4 + 3).

Грані всередині другої частини пісні визначаються не тільки відповідно до масштабів викладу в ній десяти законів-заповідей, які утворюють своєрідні «блоки» (або «пари») в структурі музично-поетичного тексту, а й завдяки інтонаційній логіці. Другий монолог написаний у складній тричастинній формі з кодою. Його перший розділ — проста тричастинна форма (4 + 3 + 4). Другий розділ божественного монологу є подвійною двочастинною формою (4 + 4; 4 + 4). Інтонаційний світ репризи-коди оснований на послідовному проведенні музичного матеріалу другої тематичної будови другої частини, другої тематичної побудови першої частини й, нарешті, початкового інтонаційного звороту першої частини. Послідовність тем у 10-тактній двофазній *Coda*, у якій викладено 9-й і 10-й закони Неба, дозволяє трактувати її як синтетичну, дзеркальну, скорочену репризу (тобто репризу-коду).

Властиві тематизму розділів пісні ознаки інтонаційної спільності свідчать про те, що композитор прагнув реалізувати ідею першоедності людського світу і всесвіту. Утім, поряд із твердженням єдності мікро- й макрокосму, композитор прагне розмежувати внутрішні етапи розгортання музично-поетичної концепції, про що, зокрема, свідчить розподіл паузами поетичних афоризмів у наративній, запитальній (скарга героя) та імперативній (закони Неба) формах. Виняток становить проголошення першого «закону Неба», долученого безпосередньо після запитань Страждальця, без будь-якої зупинки «дії», за допомогою драматургії

вторгнення. Подібний прийом символізує не стільки раптовість появи «Голосу Божого», скільки Його всеприсутність у долі людини, яку Небо ніколи не залишає наодинці, вказуючи їй шлях удосконалення, надаючи невидиму підтримку. Тріада викладених першими законами Неба (початок другої частини пісні) за принципом драматургії вторгнення вводиться на межі першого та другого монологів.

Скарга героя, котрий, гостро переживаючи своє сирітство, звертається до Неба в пошуках відповіді на запитання про причини страждань, що випали на його долю, зупиняється відповідями вищої сили, яка проголошує закони Неба і вимагає подолати почуття богозалишеності, сконцентруватися на ідеях самовдосконалення та самопожертви, уселюдської любові, досягнення гармонії між людиною і всесвітом. Здійснений у драматургії пісні перехід від особистих страждань до служіння загальній благій меті набуває значення подолання самотності досягненням єдності особистості й народу, спільного підпорядкування мудрим і вічним законам Неба.

Розуміння сенсу пісні сприяє підкреслений Тсень Жан Кан «тісний зв'язок з пережитим композитором Хуан Цзи» (Тсень Жень Кан, 1997). Це означає, що пісні властива автобіографічність: подібно до ліричного героя вокального опусу, композитор, переживши сирітство, звернувся до людства, закликавши його до об'єднання, спільного дотримування високих цілей, продиктованих Небом. Автобіографічний підтекст має і властивий пісні пошук «шляху єднання Китаю й Заходу» (Тсень Жень Кан, 1997). У пісні, як і у творчому шляху композитора, відображені результати взаємодії національної та західної культур, характерні китайському мистецтву 20–30 рр. ХХ ст.

У творі про «Закони Неба» взаємодії національних і західних традицій – не тільки в інтонаційній драматургії, взаємодії фортепіанної та вокальної партій, але й у її ідейній концепції. Яскравіше близькість китайської філософії і основ християнської релігії в «Законах Неба» виявляється в зверненні земного Страждальця, котрий шукає відповідь на запитання про першопричину нещастя, що випали на його долю. Отримана ним відповідь в тоні проповіді сповнена християнських асоціацій. Спільність християнських і китайських національних релігійних традицій полягає в метафоричному уподібненні ліричного героя «залишеному», «втраченому» Агнцеві, а також звернених до нього Небом закликах до пробудження, самопожертви, служінню заради загального блага, досягнення любові, гармонії. Подолавши власні страждання, здобувши мудрість просвітленої людини, Герой має присвятити життя служінню людству.

Відмінність від християнської моралі спостерігається в змісті останнього (десятого) закону: «У гармонії любові насолоджуйся законами Неба», оскільки культ насолоди не властивий християнству. Останній закон Неба містить вищу мудрість буття в національній китайській моралі: подолавши власні страждання, відчувши духовний зв'язок з людством і всесвітом, навчившись жертвувати собою, досягнувши гармонії любові, людина знайде здатність насолоджуватися життям, виконуючи закони Неба. У цьому полягає сутність духовного шляху від страждання до насолоди, який має подолати ліричний герой пісні Хуан Цзи.

Долучивши до драматичної кульмінації пісні (початок 2 монологу) уподібнення героя Агнцеві, композитор і поет вимагають від Страждальця дотримання цінностей уселюдського масштабу, зокрема таких: «Поважаючи своїх старих, піклуйся про всіх дітей», «Жертвуючи собою, не шукай нагороди».

Перший розділ 1 частини пісні — скарга (плач) самотнього героя, котрий гостро переживає сирітство, уявну богозалишеність, завершується двічі повтореним філософським запитанням, зверненим до Неба: «Де знайти першопричину?». Наступна будова пісні (монолог Голосу Неба, зокрема вся друга частина й реприза-кода) являє собою відповідь (ланцюг відповідей), посланої небесами Страждальцю. Імперативність викладу небесних законів свідчить про те, що вони постають як одкровення, послане небесами ліричному героєві твору. Під впливом законів Неба відбувається перетворення героя зі Страждальця на мужню та мудру людину. Ліричний герой постає і як збірна особистість: його плач передає ридання всього китайського народу.

У першому розділі 1 частини спостерігається прояв тих принципів художньої організації музично-поетичного мислення, що набудуть розвитку у викладенні законів Неба. Афористичність подання почуттів і думок у вигляді лаконічних будов антиномічного («У кожного є мати, а я один. У кожного є батько, а я один») і метафоричного («Пташеня повертається туди, де гнізда вже немає. Син жадає повернутися туди, де човна вже немає») типів, сприяє відображенню закономірностей земного буття героя, котрий страждає. Крім цього, у першому розділі 1 частини привертає увагу прообраз затвердженої в репризі-кодї ідеї вічності всесвіту, пов'язаної із зображенням класичного для китайської поезії пейзажу, що відображає своєю незворушною непохитністю страждання людини («Білі хмари спокійно пливуть, річка Янцзи тече на схід»). Перехід від світу земного до світу небесного, від монологічного начала до діалогічного, постає запитання героя, звернене до небес: «Де знайти першопричину?».

Два монологи пісні, перший з яких проголошено від імені людини, другий — від імені Неба, слід трактувати як драматичні. У першому випадку людина волає до Неба, шукаючи в ньому відповіді на запитання, на які немає відповіді в земному світі; у другому — Небо звертається до людини, котра сподівається на співчуття. У результаті не тільки на межі двох монологів виникає діалогічна структура пісні, але й усередині кожного драматичного монологу виникають ознаки діалогу.

Починаючи з першого розділу 2 монологу, коли Голос Неба волає до самотнього героя, і до завершення пісні, викладено десять законів Неба — десять заповідей, призначених Небом людині на всі часи. Перший з них сповіщає: «Не говори, що Син — це кинутий Агнець!», другий — «Не кажи, що надірвалося серце!», третій — «Страждання всього світу перевищують скорботу від втрати батьків» (розміщені у 2 розділі 1 частини); четвертий — «Збудися духом!», п'ятий — «Прокинься, втрачений Агнец!», шостий — «Придуши хворобливий стогін, віддавши своє дитя», сьомий — «Поважаючи своїх старих, піклуйся про всіх дітей», восьмий — «Жертвуючи собою, не шукай нагороди» (містяться у II частині); дев'ятий — «Великий усесвіт здавна існує», десятий — «У гармонії любові насолоджуйся гармонією Неба». Відповіді людині, надані Небом у законах, закінчених, самодостатніх за формою та змістом постулатах, утворюють безперервний «ланцюг», сутність якого полягає в суворій послідовності введення кожної заповіді. Логіку викладу законів характеризує певна динаміка. Від заборон, спрямованих на подолання страждань і почуття самотності ліричного героя пісні (перший розділ 2 монологу), відбувається перехід до закликів пробудження й відродження стражденної душі, потім — до настанов самопожертви та служіння людству і, нарешті, розкриття прозрілому героєві законів макросвіту, гармонії людини й Неба, пізнання та виконання яких обіцяє насолоду (реприза-кода). Закони Неба виголошуються в чотири етапи, відповідно до розділів музичної форми: подолання страждань, пробудження-відродження душі, її готовність до самопожертви-служіння, долучення до вічної краси всесвіту, світової гармонії і любові.

**Висновок.** У драматургії пісні Хуан Цзи «Закони Неба» спостерігається перехід від скорботи через усвідомлення необхідності самопожертви до вічних, незмінних основ буття, законів Неба, дотримання яких возз'єднує особистість, котра страждає, і людство, покоління минулого й майбутнього. Пророчий дух, властивий пісні, полягає в переконанні: досягнення світлого майбутнього можливе на основі відродження духовних принципів класичної китайської філософії та християнських релігійних концепцій. Відродження ідей і принципів минулого сприяє досягненню досконалого життя в майбутньому.

Перспективи дослідження полягають у вивченні значення твору «Закони Неба» в контексті пісенного спадку Хуан Цзи.

#### Список посилань

- Вань Юй Хе. (1994). *Історія сучасної китайської музики*. Пекін: Пекінське національне видавництво.
- Тсень Жень Кан. (1997). *Твори і життя Хуан Цзи*. Пекін: Пекінське національне видавництво.
- Чень Менмен. (2017). Герменевтичні глибини композиторської інтерпретації образів класичної китайської поезії у вокальних мініатюрах Хуан Цзи. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць*, 57, 174–181. Харків: ХДАК.

#### References

- Wan Yu He (1994). *History of contemporary Chinese music*. Beijing: Beijing National Publishing House. [In Ukrainian].
- Cen Ren Kang (1997). *The works and life of Huang Ji*. Beijing: Beijing National Publishing House. [In Ukrainian].
- Chen Mengmeng (2017). Hermeneutic depths of composer interpretation of images of classical Chinese poetry in vocal miniatures by Huang Ji. *Culture of Ukraine. Series: Art studies: a collection of scientific works*, 57, 174-181. Kharkiv: KhDAS. [In Ukrainian].

*Надійшла до редколегії 23.11.2017 р.*

■ УДК 781:780.616.432.071](430)"18/19"

О. Ю. Степанова, аспирант кафедры теории музыки и фортепиано, Харьковская государственная академия культуры, м. Харьков

alesya\_bobrik1992@mail.ru

<https://orcid.org/0000-0002-6995-6559>

### **«ТЕОРЕТИЧНИЙ ПІАНІЗМ»: У ПОШУКАХ ДОСКОНАЛОГО ПРИЙОМУ**

Проаналізовано наукову літературу (праці Л. Дeppe, Ф. А. Штейнгаузена; Р. М. Брейтгаупта), де прийом тлумачиться як форма руху і являє собою найелементарнішу, базову й водночас універсальну (технічну, художню) «опору» піанізму. Протягом історичного розвитку фортепіанного виконавства і науки про нього утвердився тісний зв'язок піанізму та прийому(-ів) як способу його реалізації. Одним з типів піанізму, що оснований на специфічному трактуванні піаністичних прийомів, є так званий теоретичний піанізм (межа ХІХ—ХХ ст.), концепція якого зумовлена безпосереднім зв'язком з виконавською практикою. Історичне значення теоретичного піанізму, згідно з концепцією засновника школи Л. Дeppe, полягає у ствердженні як «досконалого прийому» обертально-дуго- й колоподібної форми руху.

**Ключові слова:** *теоретичний піанізм, прийом, вагова гра, розмахово-обертальна форма руху, система.*

О. Ю. Степанова, аспирант кафедры теории музыки и фортепиано, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **«ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ПИАНИЗМ»: В ПОИСКАХ СОВЕРШЕННОГО ПРИЕМА**

Осуществлен анализ научной литературы (труды Л. Дeppe, Ф. А. Штейнгаузена; Р. М. Брейтгаупта), где прием толкуется как форма движения и представляет собой наиболее элементарную, базовую, и, вместе с тем, универсальную (техническую, художественную) «опору» пианизма. В течение исторического развития фортепианного исполнительства и науки о нем утвердилась прочная связь пианизма и системы приемов как способа его реализации. Одним из типов пианизма, основанным на специфической трактовке пианистических приемов, является так называемый теоретический пианизм (рубеж ХІХ—ХХ в.), концепция которого обусловлена непосредственной связью с исполнительской практикой. Историческое значение теоретического пианизма, согласно концепции родоначальника школы Л. Дeppe, заключается в утверждении в качестве «совершенного приема» вращательно-дуго- и кругообразной формы движения.

**Ключевые слова:** *теоретический пианизм, прием, весовая игра, размахово-вращательная формы движения, система.*

O. Yu. Stepanova, postgraduate student, Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy Of Culture, Kharkiv

## «THEORETICAL PIANISM»: IN SEARCH OF THE PERFECT MUSICAL TECHNIQUE

**The aim of the paper** is to study and differentiate more theoretical concept of pianism.

**Research methodology.** The principle of historicism, the use of which is contingent on the implementation of the chronological arrangement tasks of the test material; a method of organizing, which aims to identify the characteristic features of interpretation of piano musical technique and the associated piano; the method of description, involving the scientific analysis of the content of the above definitions.

**Results.** After analyzing the scientific treatises of the German medical musicians it should be concluded that the works by R. M. Breithaupt and F. A. Steinhausen have the ideological origins dated back to the 19 — 20th centuries by L. Deppe, the head of the German school. It is also noteworthy that F. A. Steinhausen in his attempt to create a single universal acceptance drew attention to the «swing-rotational» movement in his work, which refers to the first type of movements by L. Deppe. R. M. Breithaupt considered the concept of «free hand» and «the weighting game» in his writings. Thus, the idea of «the weighting game» developed in the «principles of piano technique» initially, as a natural musical technique performance, coming from the second concept of the forms of movement by L. Deppe.

**Novelty.** The analysis of scientific literature (based on the works of the authors L. Deppe, F. A. Steinhausen, R. M. Breithaupt) made it possible to interpret the musical technique as a form of movement, which represents the most elementary, basic, and at the same time, the universal (technical, artistic) «backstop» of pianism.

**The practical significance.** *The paper may be of a particular interest to the specialists in the field of piano art to recreate a musical work, to apply the most comfortable and correct anatomical and physiological musical techniques.*

**Keywords:** *musical technique, theoretical pianism, weighting game, swing-rotational mode of motion, system.*

**Постановка проблеми.** Завдання сучасного етапу розвитку виконавського музикознавства — чітка наукова класифікація та систематизація відомих визначень піанізму з метою віднайдення найоптимальніших підходів щодо трактування досліджуваного поняття. На нашу думку, плідний напрям у вирішенні цього завдання є визначення зумовленості змісту поняття піанізму, значення прийомів, які використовуюються у фортепіанному виконавстві. Оскільки практична роль так званого «теоретичного піанізму», що набув розвитку в працях німецьких музикантів-медиків на межі XIX–XX ст., полягає в пошуку й розробленні «досконалих прийомів» фортепіанного виконавства, необхідно вивчити сутність, властивості й історичне значення цього вчення.



**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Учення «теоретичного піанізму» нині не набуло належного висвітлення в музичній науці. Науковий опис багатьох аспектів «теоретичного піанізму» здійснено в розділі 3 «Шляхи розвитку теорії піанізму як науки про фортепіанну гру» праці А. Ніколаєва (1980). Сформульоване цим дослідником визначення теорії піанізму як науки про фортепіанну гру актуальне в контексті сучасного виконавського музикознавства. Thomas Jay Novara (Southern Illinois University Carbondale, 2015) у магістерській роботі «A comparative analysis of the writings and technical approach of Ludwig Deppe and his contemporaries in piano pedagogy» сфокусував увагу на порівняльному аналізові пошуків родоначальника школи «теоретичного піанізму» Людвіга Демпе і можливостей їх застосування у фортепіанній педагогіці.

**Мета статті** – вивчити, диференціювати, надати науково обґрунтовану оцінку авторським концепціям теоретичного піанізму.

Завдання дослідження:

- систематизувати і класифікувати авторські концепції «теоретичного піанізму»;
- виявити співвідношення між теорією та практикою в концепціях представників теоретичного піанізму;
- визначити історичне і практичне значення вчення «теоретичного піанізму», можливість застосування його положень у галузі сучасного фортепіанного виконавства.

Об'єкт дослідження – теоретичний піанізм як учення про прийоми фортепіанної гри.

Предмет дослідження – «досконалий прийом» та його трактування в працях представників «теоретичного піанізму».

Методи дослідження: принцип історизму, застосування якого зумовлене хронологічними межами; метод систематизації, спрямований на виявлення характерних особливостей трактування фортепіанного прийому і пов'язаного з ним піанізму; метод опису, що передбачає науковий аналіз змісту наведених визначень.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Протягом усього періоду історичного розвитку фортепіанного виконавства й науки про нього встановився тісний зв'язок піанізму і прийому(-ів) як способу його реалізації. Прийом, будучи історично першим, науково осмисленим виконавським рухом у мистецтві гри на фортепіано, є найважливішою складовою піаністичної техніки і виконавської майстерності на всіх етапах її розвитку.

Однак означений прийом спочатку супроводжував народження й подальше затвердження піанізму, еволюціонуючи згідно з розвитком

фортепіано і його виконавськими можливостями. Із цього приводу А. Ніколаєв підкреслював, що М. Клементі, з котрим історично й логічно пов'язана функція одного із засновників мистецтва гри на фортепіано, у своїх працях уперше «продемонстрував нові прийоми фактурного викладу (октави, акорди, подвійні ноти, широкі пасажи та різноманітні форми фігурацій)» (Николаєв, 1980, с. 22). Протягом понад 250-річної історії фортепіано, вивченню та опису піаністичних прийомів присвячували свої праці багато виконавців та музикознавців.

Нерідко піаністи, котрі досліджували історію та теорію фортепіанного виконавства, у своїх наукових розвідках, фіксуючи особистий досвід, майже не використовували таку термінологічну форму як «прийом», асоціюючи його з тими визначеннями, що виражають його сутність. Отже, ставлення до прийому, яке відбулося і в його поняттєвому визначенні, набуло відображення у формуванні піанізму певного типу.

Одним з таких типів піанізму, що оснований на обґрунтованих особливостях трактування піаністичних прийомів, є так званий теоретичний піанізм, розроблений у працях німецьких музикантів-медиків на межі ХІХ–ХХ ст. Цей тип піанізму набув визначення («теоретичний») через десятиліття (наприклад, у розвідці А. Ніколаєва 1980 р. «Нариси з історії фортепіанної педагогіки та теорії піанізму»). Назва «теоретичний піанізм» зумовлена тим, що представники німецької фортепіанної школи 1900 рр. здійснили значний внесок у розроблення вчення «природного піанізму».

З метою більшої відповідності сутності фортепіанної фактури, що сформувалася в піаністичній культурі початку ХІХ ст., німецькі музиканти-медики розробили спеціальні підходи до осмислення й освоєння відповідних форм прийомів. У цей історичний період німецькі вчені, котрі здійснювали наукову та об'єктивну розробку, присвятили свої праці побудові «правильної» (тобто такої, що відповідає фізіологічній концепції піанізму) системи рухів (Николаєв, 1980, с. 38–39). Узагальнюючи надбання у сфері як піаністичного мистецтва аж до початку ХХ ст., так і новітніх досягнень медицини та анатомії, представники німецької фортепіанної школи прагнули протиставити романтичним традиціям, де була поширена «вільна гра», що базується на критеріях «натхнення» і самовираження, об'єктивність наукового підходу до фортепіанного виконавства. Відповідно до індивідуальних фізичних (фізіологічних) особливостей будови кисті різних виконавців, німецькі музиканти-медики намагалися дібрати належні виконавські прийоми. Такими видатними діячами фортепіанного мистецтва, авторами різних оригінальних «технік гри на фортепіано», що належать до єдиної школи, є Л. Дешпе, Ф. А. Штейнгаузен, Р. М. Брейтгаупт. Незважаючи на єдність загальної

концептуальної «медико-анатомічної» об'єктивної платформи, праці означених авторів відрізняються ступенем глобальності поставлених цілей і конкретних способів їх досягнення.

Джерела концепції «теоретичного піанізму» зумовлені його безпосереднім зв'язком з виконавською практикою. Тобто генезис «теоретичного піанізму» пов'язаний безпосередньо з проблемами практичного піанізму. Отже, результатами пошуків у сфері рішення практичних завдань є теоретичний піанізм. Своєрідним девізом теоретичного піанізму могла б бути така сентенція: «від практики — до теорії, від теорії — до практики». Це означає, що основою «природного піанізму» є глибокий причинно-наслідковий зв'язок між теорією і практикою, практикою і теорією.

Історично першим з-поміж німецьких музикантів, котрі звернулися до питання природної гри, став німецький піаніст, композитор і музичний педагог Людвіг Деппе (1828-1890). Згідно з А. Ніколаєвим, Л. Деппе, «навчаючи учнів, дійшов до висновку, що гра одними пальцями, без участі всієї руки, актуалізує перед виконавцями складні і не виправдані будовою нашого тіла завдання», що, водночас призводило до професійних захворювань рук піаністів (Николаев, 1980, с. 39). Зважаючи на енергетичні витрати виконавців під час виконання ними творів, Л. Деппе дійшов висновків, «що суперечили усталеним поглядам» епохи (Николаев, 1980, с. 39). По суті, Л. Деппе науково обґрунтував принципово нові підходи безпосередньо до техніки гри на фортепіано, які полягали в тому, що засновник школи «природного піанізму» «розробив свою систему піаністичних навичок, основаних на відчутті свободи рухів і гри всією рукою за участі плечового пояса, передпліччя і кисті» (Николаев, 1980, с. 39).

Розробивши теорію на основі практики, Л. Деппе прагнув спрямувати її на користь виконавської діяльності піаніста. Результатом теоретичних пошуків стали невеликі статті в музичних журналах, одна з яких — «Хвороби рук у піаністів». Її завдання полягало в зацікавленні музикантів, котрі грають усією рукою, а не виключно пальцями. Л. Деппе мав намір видати друком ґрунтовну працю, у якій відобразив би свій багаторічний досвід, однак цьому не судилося статися. У 1897 р. після смерті вчителя його дослідження продовжила й опублікувала Елізабет Каланд — одна з його відданих учениць (Novara, 2015). Праця під назвою «Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels» («Навчання фортепіанній грі за Деппе») в подальшому неодноразово перевидавалася різними мовами. Учення Л. Деппе розвинули і описали його учні (Х. Клозе, Е. Зехтинг, Е. Каланд, К. Штейнігер та ін.), які мали докладні конспекти уроків та майстер-класів учителя. Таким чином, Л. Деппе фактично став

засновником школи, розробивши теорію, положення якої були зумовлені практикою занять з учнями. Сенс учення Л. Дешпе має бути розкритий у триаді практика-теорія-практика.

Як стверджує А. Ніколаєв, сутність праці Л. Дешпе полягала у зведенні всіх рухів до дії одноплечевого важеля (плече → лікоть → зап'ястя → п'ясткові суглоби) (Николаєв, 1980, с. 40). Згідно з концепцією Л. Дешпе, піаністичний рух має починатися зверху вниз, усувати навантаження на м'язи, сприяти збільшенню можливості диференціації: «для f або акордів рух йде від плеча, дрібні пальцеві пасажі тільки кистьові рухи» (Николаєв, 1980, с. 40). Слід зазначити, що Л. Дешпе розглядає руку як певний організм, позначений як одноплечевий. Основними автор вважає три найприродніші (ідеальніші) типи, а саме: обертальний, дугоподібний, колоподібний; підйом і опускання; бічний рух. Безліч пояснень у вченні теоретичного піанізму передано за допомогою метафор, наприклад: «Рука повинна бути вільною і легкою, як пір'їнка, — говорив Л. Дешпе, — але в момент контакту з клавішею на кінчикові пальця потрібно відчутти деяку вагу, що допомагає натиснути її до кінця» (Николаєв, 1980, с. 40). Наведене висловлювання Л. Дешпе характеризує така ознака метафоричного мислення, як наявність невимовного словами сенсу. По-перше, у цій метафорі передбачається двоетапність у процесі утворення звука, а, крім того, уможливорюється процес трансформації (перетворення) легкості руки — на важкість під час контакту з клавішею. Л. Дешпе вважає неприйнятним дискомфорт піаністичного апарату, перевантаження в процесі виконання, а так само роль внутрішнього слуху, випереджаючого реальне звукодобування.

Учення Л. Дешпе як засновника «теоретичного піанізму» виявилось настільки продуктивним і актуальним, що об'єднало як музикантів, так і медиків, викликавши тривалий інтерес до анатомо-фізіологічного трактування виконавства. Уся система піаністичних навичок, розроблених ученим, свідчить про необхідність узгодження між фізичним тілом піаніста й дотиком до клавіш. Так було започатковано концепцію вагової гри, яка набула подальшого розвитку в працях Р. М. Брейтгаупта.

Протягом 1905 р. видано друком дві праці представників «теоретичного піанізму» — Ф. А. Штейнгаузену «Über die Physiologischen fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik» («Фізіологічні помилки в техніці гри на фортепіано і перетворення цієї техніки») і Р. М. Брейтгаупта «Die natürliche Klaviertechnik» («Природна фортепіанна техніка»).

Праця «Фізіологічні помилки в техніці гри на фортепіано і перетворення цієї техніки» 1905 р. Фрідріха Адольфа Штейнгаузену (1859–1910) видана друком російською мовою в 1909 р., а після перевидання в 1925 р. дістала назву «Техніка гри на фортепіано». Сутність концепції

науковця полягала в триєдності завдань: виявлення й усунення фізіологічних помилок у техніці гри на фортепіано, утвердження «фізіологічно доцільних форм руху» (Штейнхаузен, 1909) під час гри на фортепіано й, у результаті, технічного перетворення основ фортепіанної гри. Автор праці намагався створити певний «досконалий прийом» фортепіанного виконання, максимально фізіологічно комфортний з медичної точки зору для виконавця, відповідно до анатомічних особливостей людини. Згідно з контекстом праці Ф. А. Штейнгаузена, можна висновувати про те, що його автор трактував прийом фортепіанного виконавства як визначену форму руху. Учений представив і описав кілька різноманітних прийомів, зокрема – «еластичність» руху, «вільне падіння», обертальний і розмаховий рух. Серед розглянутих Ф. А. Штейнгаузенем «форм руху» особливої популярності набув так званий «розмахово-обертальний», який, на думку автора, є тим «досконалим прийомом», за допомогою якого можна подолати наслідки колишніх помилок і реформувати техніку гри на інструменті.

Сутність «розмахово-обертальної» форми руху як досконалого прийому, що сприяє зміні техніки гри на фортепіано, згідно з Ф. А. Штейнгаузенем, полягає в розвантаженні м'язового напруження, усунення фіксацій, звільнення м'язової втоми й економії сил. Зважаючи на сучасний розвиток піаністичного мистецтва, слід припустити, що автор визначної праці досягнув мети лише частково, оскільки, відповідно до різноманітності фортепіанного репертуару, цей прийом не завжди може бути затребуваним. Радше за все, його слід трактувати лише як один із можливих прийомів фортепіанного виконавства, що сприяє його досконалості. Однак зазначена відносність не зменшує історичного значення розглянутої праці, оскільки описаний «розмахово-обертальний» прийом актуальний у виконавському мистецтві й нині.

Праця піаніста Рудольф Марія Брейтгаупта (1873–1945) «Die natürliche Klaviertechnik» («Природна фортепіанна техніка») 1905 р. ґрунтується на пошукові природних форм піаністичних рухів, відповідних до анатомічно-фізіологічної будови людської кисті й руки загалом. Показово, що автор праці про природну фортепіанну техніку усвідомлено трактував її в теоретичному контексті, прагнучи надати в ній учення про основи гри на інструменті. У розділі «Вчення про рух», що є своєрідною «енциклопедією рухових форм, застосовуваних під час гри на фортепіано», зазначено: «Єдине, на що спрямована наша свідомість, – це дотик до клавіші, бажання відтворити той чи інший звук» (Брейтхаупт, 1927, с. 23). Автор наводить немало ігрових рухів (поштовхоподібні, падіння й кидок, активне ударне, колоподібні, обертальні, ковзні, пальцеві, переносний рух під час підкладання та перекладання)

на фортепіано, сутність яких відповідає змісту терміна «прийом». Отже, Р. М. Брейтгаупт головним уважав у тлумаченні «природної» фортепіанної техніки не тільки й не стільки фізичний (фізіологічний) аспект, а, насамперед, ментально-психологічний. Це означає, що в основі «природної» техніки гри на фортепіано, а, отже, і теоретичного піанізму, у розробленні закладено єдність психо-соматичного й фізіологічного трактувань «рухових форм». Згідно з дослідником, «рухові форми», докладно описані автором, можна тлумачити як «прийоми». Отже, концепції Ф. А. Штейнгаузена та Р. М. Брейтгаупта об'єднує також розуміння прийомів як «рухових форм» («форм руху»), що, зокрема, свідчить про належність праць до єдиної «школи». Як і Ф. А. Штейнгаузен, автор розвідки про «природну» (з фізіологічної точки зору) техніку гри на фортепіано звертає увагу на взаємозалежність прийомів («рухових форм») і «індивідуальних даних учня, анатомічної будови його руки і м'язів» (Брейтгаупт, 1927, с. 6). Це означає, що притаманна представникам школи єдність об'єктивного та індивідуального підходів — загальна основа «теоретичного піанізму».

Учення «природного піанізму» набуло розвитку в наступній праці (1906 р.) Р. М. Брейтгаупта «Die Grundlagen der Klaviertechnik» («Основи фортепіанної техніки»), у якій розглянуто концепції «вільної руки» та «вагової гри», проаналізовано «види гри». Це означає, що Р. М. Брейтгаупт, виклавши загальні засади «природного піанізму» в попередній праці, описав технічні засоби його досягнення. Так само автор підкреслює, що «кожен рух тіла — це вольовий акт; свідомо чи несвідомо — він є результатом діяльності центральної нервової системи людини» (Брейтгаупт, 1927, с. 41), чим підкреслюється зв'язок руху і волі (прийому і волі). Таким чином, можна висновувати, що вольовий акт є прийомом, з психологічною основою.

Сутність концепцій «вільної руки» і «вагової гри», як зазначає автор, полягає в тому, що, «якщо вага, яка вільно падає — є мета природної техніки, то підтримана вага — мета художньої техніки. Вага надає звучанню повноти і ємності... Лише оволодіння обома знаними можливостями — свободою і фіксацією — сприяє повному вирівнюванню сил і завершеній стрункості технічного та музичного втілення» (Брейтгаупт, 1929, с. 83). Отже, поряд з трактуванням природного піанізму з технічного аспекту, виникає його інтерпретація як шляху досягнення художньої мети. У межах «теоретичного» піанізму набуло розвитку трактування виконавського процесу як єдності двох видів техніки — природної й художньої та, відповідно, двох типів піанізму — природного та художнього.

**Висновки.** Проаналізувавши наукові трактати німецьких медиків-музикантів, можна сформулювати висновок про те, що праці Р. М. Брейтгаупта й Ф. А. Штейнгаузена своїми ідейними засадами закладають засновникові німецької теоретичної школи межі ХІХ—ХХ ст. Л. Демпе. Показовим є те, що Ф. А. Штейнгаузен у спробі створення єдиного універсального прийому звернув увагу на «розмахово-обертальний рух, який належить до першого типу рухів, згідно з Л. Демпе. Р. М. Брейтгаупт розглядав концепції «вільної руки» і «вагової гри», вказуючи на те, «що шлях розвитку піаніста-художника спрямований на подолання тяжкості» (Брейтгаупт, 1929, с. 4). Таким чином, ідея «вагової гри», розвинена в «Основах фортепіанної техніки» спершу, будучи природним прийомом виконавства, ґрунтується на другій концепції форм руху Л. Демпе. Зі своїми учнями і в подальшій незавершеній праці Л. Демпе продемонстрував зручність й актуальність розробленої ним концепції техніки фортепіанного виконавства на основі природних рухів одноплечевого апарату, які мали три основні форми (1. Обертальний, дугоподібний, колоподібний 2. Підйом — опускання і 3. Бічний рух). Так виникає система, у якій прийоми (види рухів), обґрунтовано відповідно до фізіологічних особливостей руки. Надалі вчені, розробляючи певні ідеї, використовували лише деякі з принципів «теоретичного піанізму», таким чином відбувалося дроблення, а отже, втрата системної цілісності навчання Л. Демпе.

Розглянуті праці німецьких музикантів-медиків межі ХІХ—ХХ ст. мають важливе історичне значення. Відповідно до розвитку фортепіанної виконавської техніки на сучасному етапі, навчання «теоретичного піанізму», зумовлене його безпосереднім зв'язком з виконавською практикою, що потребує подальшого дослідження.

#### Список посилань

- Брейтгаупт, Р. М. (1927). *Естественная фортепианная техника*. М. Мейчик (Ред.). Москва: Музторг.
- Брейтгаупт, Р. М. (1929). *Основы фортепианной техники. Гр. Прокофьева* (Ред.). Москва.
- Николаев, А. (1980). *Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: учебное пособие*. Москва: Музыка.
- Штейнгаузен, Ф. А. (1909). *Физиологические ошибки в технике фортепианной игры*. Санкт-Петербург: Печатный труд.
- Novara, T. J. (2015). *A comparative analysis of the writings and technical approach of Ludwig Deppe and his contemporaries in piano pedagogy (A Research Paper Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Music)*. Southern Illinois University Carbondale.

---

**References**

- Breithaupt, R. M. (1927). *Natural piano technique*. M. Mejchik (Ed.). Moscow: Muztorg. [In Russian].
- Breithaupt, R. M. (1929). *Fundamentals of piano technique*. Gr. Prokofiev (Ed.). Moscow. [In Russian].
- Nikolaev, A. (1980). *Essays on the history of piano pedagogy and the theory of pianism*, Textbook. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Steinhausen, F. A. (1909). *Physiological errors in the technique of piano playing*. St. Petersburg: Pechatnyj trud. [In Russian].
- Novara, T. J. (2015). *A comparative analysis of the writings and technical approach of Ludwig Deppe and his contemporaries in piano pedagogy (A Research Paper Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Music)*. Southern Illinois University Carbondale. [In English].

Надійшла до редколегії 07.12.2017 р.



■ УДК 784.3.087.612.1.071.1Шан Деї (510)

Цао Хе, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків  
Cao\_He@meta.ua  
<https://orcid.org/0000-0002-5757-0333>

## **ТЕОРІЯ КИТАЙСЬКОЇ КОЛОРАТУРИ В НАУКОВІЙ ПРАЦІ ТА ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ШАН ДЕЇ**

Досліджено теорію та практику китайської колоратури в науковій праці і вокальній творчості Шан Деї — основоположника національного колоратурного мистецтва. Визначено, що введення колоратури й колоратурного стилю в китайське вокальне мистецтво базується на національних традиціях прагнення до майстерності, ювелірній обробці деталей у каліграфії, живописі, поезії, у яких кризь відтворення «малого» відображено закономірності космічного масштабу. Зразком розвитку національного колоратурного сопрано композитор обрав західноєвропейську традицію (тембр, діапазон, жанр колоратурної арії). Виявлено внутрішньожанрові різновиди створеної Шан Деї національної колоратурної арії (філософська, лірична, епічна, комічно-іронічна).

**Ключові слова:** *китайський колоратурний стиль, китайська колоратурна арія, внутрішньожанрова диференціація, флористичне тлумачення колоратури.*

Цао Хе, аспірант, Харьковская государственная академия культуры,  
г. Харьков

## **ТЕОРИЯ КИТАЙСКОЙ КОЛОРАТУРЫ В НАУЧНОМ ТРУДЕ И ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ШАН ДЕИ**

Исследованы теория и практика китайской колоратуры в научном труде и вокальном творчестве Шан Деи — основоположника национального колоратурного искусства. Определено, что колоратуры и колоратурный стиль в китайском вокальном искусстве основываются на национальных традициях стремления к мастерству, ювелирной обработке деталей в каллиграфии, живописи, поэзии, в которых сквозь претворение «малого» отражены закономерности космического масштаба. В качестве образца национального колоратурного сопрано композитором избрана западноевропейская традиция (тембр, диапазон, жанр колоратурной арии). Выявлены внутрижанровые разновидности созданной Шан Деи национальной колоратурной арии (философская, лирическая, эпическая, комедийно-ироническая).

**Ключевые слова:** *китайский колоратурный стиль, китайская колоратурная ария, внутрижанровая дифференциация, флористическая трактовка колоратуры.*

Cao He, postgraduate student of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## THE THEORY OF CHINESE COLORATURA IN SHANG DEI'S SCHOLARLY ENDEAVOR AND VOCAL CREATIVE WORK

**The aim of the article** is to study the fundamentals of the research and creative interpretation of the national coloratura in Shang Dei's legacy.

**Research methodology.** The article is based on the use of the method of comparative analysis necessary to establish the specific features of the theory and practice of Chinese coloratura in Shang Dei's scholarly endeavour and vocal creative work.

**Results.** Shang Dei is a master of vocal art of New China, in whose legacy the talents of an artist and a scholar-thinker interact. The subject of scientific comprehension in Shang Dei's scholarly endeavor is the artistic discoveries of Shang Dei-artist. The composer connected the research with the realization of the creative mission — the creation of the modern national vocal style, the genre distinction of which is coloratura aria. The theory of the Chinese coloratura aria of the composer-scholar contributed to the implementation of his mission on the basis of spreading his own creative experience among the colleagues-composers. The article "Take on the writing of coloratura arias" played the role of a kind of a school of composer's art in the field of national art of coloratura.

**Novelty.** The paper presents an attempt to examine Shang Dei's theoretical and practical contributions to the development of the concept of Chinese coloratura and the genre of Chinese coloratura arias.

**The practical significance.** The obtained results make it possible to be introduced in the course "History of non-European Civilizations" as well as the familiarization of European vocalists with the theory and patterns of coloratura style in the works of the Chinese composer.

**Keywords:** *Chinese coloratura style, Chinese coloratura aria, intra-genre differentiation, floristic interpretation of coloratura.*

**Постановка проблеми.** Шан Деї (1932–2005) — «першопроходець у створенні китайської колоратури» (Ван Хе, 2009), «піонер китайського колоратурного мистецтва» (Ян Шицзю, 1998) — власну місію в розвитку сучасного національного вокального стилю пов'язував зі створенням «колоратурних мелодій», жанру китайської колоратурної арії. Щоб новаторський жанр набув поширення, композитор у статті «Судження щодо написання колоратурних арій» обґрунтував розвиток сучасної колоратури національними традиціями, здійснив науковий опис власних пошуків. Шан Деї — універсальна творча особистість — основоположник теорії колоратури в національній музичній науці. Спадщині Шан Деї притаманна взаємодія композиторської та наукової складових у вирішенні творчого завдання мотивації розвитку національного мистецтва колоратури.

**Мета статті** — вивчити основи науково-творчого трактування національної колоратури в спадщині Шан Деї.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Після створення (1971) колоратурних арій Шан Деї науково обґрунтував причини й наслідки введеного ним у китайську вокальну культуру художнього *inventio*. Мисленню композитора-вченого, котрий надавав перевагу мотивації й об'єктивації власних творів, властиві інтелектуалізм та авторефлексія.

Вивчення історії китайської художньої пісні аж до початку ХХІ ст. (У Хун Юань, 2016) свідчить: для цього жанру не лише колоратура, а й нетривалі розспіви не надто характерні. У результаті аналізу вокальної творчості Шан Деї виявлено: композитор, відповідно до національної пісенної традиції ХХ ст., уникав у піснях колоратурних зворотів. Щоб не допустити руйнації традицій жанру китайської художньої пісні, він, переконаний у необхідності створення сучасного національного колоратурного стилю, визначив віртуозні вокальні *inventio* європейським жанровим ім'ям «агіа в колоратурному стилі».

Уведення колоратури й колоратурного стилю в китайське вокальне мистецтво ґрунтується на національних традиціях прагнення до майстерності найвищого ступеня, ювелірної, точної, досконалої обробки деталей. Це спостерігається, наприклад, у каліграфії, живопису, поезії, у яких крізь відтворення «малого» відображено закономірності космічного масштабу. Завдяки тяжінню до мінімалізму, ювелірно відточеної техніки письма, китайському мистецтву притаманні «великі композиції» і «складні сюжети», що рясніють «докладними деталями», вміщеними у «малий простір» (Чжан Цян, 1984, с. 16). Колоратура, введена Шан Деї, постає як музичний аналог зазначеної закономірності китайського мистецтва, коли достаток деталей (у цьому випадку — різних прикрас) сприяє розкриттю складного сюжету, почуттів та думок у часі-просторі вокальної мініатюри, що набуває значення, подібно до китайської каліграфії, «засобу духовного піднесення й естетичної насолоди» (Ван Юйчи, 1984, с. 21). На межі ХХ–ХХІ ст. до властивого традиційному мистецтву Китаю розвитку «поезії, каліграфії і живопису <...> як єдиного цілого» (Чжан Цян, 1984, с. 10) долучається музика (зокрема національна колоратурна арія, теорію та практику якої розробив Шан Деї), що також тяжіє до ювелірно-майстерного опрацювання деталей. Мистецтво вокальної колоратури в трактуванні Шан Деї виявляє близькість до жанру класичного китайського живопису — гунбі, основаного на ретельному опрацюванні деталей, які набувають символізації.

У статті «Судження про написання колоратурних арій» (кінець 1970 рр.) Шан Деї, базуючись на аналізові створених ним зразків жанру («Тисячолітнє залізне дерево розквітло», «Настала весна науки», «Вальс

весняного вітру», «Один товариш сміється голосніше за всіх», «Дівчина в ситці»), мотивує необхідність утвердження колоратурного стилю в національному вокальному мистецтві. Згідно з Шан Деї, імпульсом до поширення теоретичних концепцій вокальної колоратури стали «підтримка широкої публіки» і «вимоги виконавців – власниць колоратурного сопрано», що сприяло переходу від трактування арії для колоратурного сопрано як творчого експерименту до її утвердження як жанрової магістралі національного вокального мистецтва.

Зразком розвитку національного колоратурного сопрано композитор обирає західноєвропейську традицію. За спостереженням автора доленосної статті, колоратурна техніка в західних країнах останньої третини ХХ ст. набула «нового розвитку», зумовленого вдосконаленням вокального мистецтва. Серед сучасних досягнень західноєвропейської колоратурної техніки композитор називає: тембр, що став прозорішим, дзвінкішим; майстерні переходи від низів до верхів діапазону; філігранність передачі почуттів; розширення співочого діапазону (його власниці на стакато досягають 5-ї і 6-ї октав).

Китайський композитор підкреслює роль національних витоків мистецтва колоратури. У розмаїтті народної музики Китаю «спочатку були наявні елементи колоратури» у високому регістрі чудових арій, «у народній музичній драмі, пекінській опері, хейбейській музичній драмі, ханьській опері, а також в піснях-оповідях». У Китаї існувала національна колоратурна традиція, властива музично-театральним і епічним вокальним жанрам, утрачена під час культурної революції, коли в епоху панування «Банди чотирьох» колоратура в китайській вокальній музиці «зникла безслідно», зумовлено острахом композиторів «бути звинуваченими у прихильності до іноземної моди», а також тим, що національні музичні кола «не оцінили колоратуру гідно». Однак молоді виконавці того періоду виконували зарубіжні твори, завдяки чому мистецтво колоратурного співу в Китаї було збережено. Згідно з Шан Деї, відродження мистецтва колоратурного співу – умова створення національного вокального стилю, якому композитор присвятив як художні твори, так і теоретичні розробки.

Шан Деї підкреслює відмінності між застосуванням колоратури на Заході і Сході. У західноєвропейському мистецтві колоратура застосовується «для демонстрації технічних можливостей співака», водночас у китайській музиці не слід «ганятися» за її формальним використанням: колоратура має складати «частину музичного образу». Хоча Шан Деї трактує колоратуру в європейському вокальному мистецтві як технічний прийом, саме західну традицію композитор-учений розуміє як основу для створення національного колоратурного співу. У бездоганній

техніці колоратурних арій Шан Деї збережений національний колорит і зміст. Композитор підкреслює: використавши іноземний досвід, китайські композитори повинні надати творам «національної форми». Як і засновники китайської художньої пісні 1920 рр., Шан Деї звернувся до творчого переосмислення західноєвропейської традиції в процесі створення національної колоратурної арії. Принцип, сформульований Цин Чжу у 1930 рр., актуальний й нині: твір китайського композитора китайською мовою, нехай навіть написаний на основі інонаціональних традицій, є надбанням національної культури.

Стаття Шан Деї набуває інструктивності: автор узагальнює власний композиторський досвід, щоби передати його продовжувачам справи формування національного колоратурного стилю, звертає увагу на засоби створення колоратури, дотримання яких зумовить відродження національного співочого мистецтва, надає рекомендації щодо мистецтва написання «колоратурних пасажів у китайському стилі». На думку композитора, немає необхідності вводити колоратуру до «кожної пісні»; її використання доцільне, коли зумовлене виразовим значенням. Вибіркове ставлення до використання колоратури засвідчує: усвідомлюючи важливість відродження колоратурного співу, композитор свідомо регламентував можливості колоратури та колоратурної арії у вокальній творчості Китаю. Про раціональне використання колоратури свідчать пісні Шан Деї, у яких цей художній прийом, на відміну від колоратурної арії, майже відсутній.

У статті Шан Деї викладено жанрові ознаки китайської колоратурної арії. Опис змістовних можливостей означеного жанрового феномену вможлиблює визначення його жанрових різновидів.

Автор теорії національного колоратурного стилю підкреслює: відмінність між піснею й арією полягає в наявності/відсутності фрагментів колоратурного співу, що розкривають зміст твору, світ почуттів героя. Колоратура — ознака, завдяки якій уможливорюється жанрова диференціація в структурі вокальної творчості Шан Деї на основі відокремлення пісні від арії. Як «частина музичного образу», колоратура — «вислів ідейного змісту твору», сприяє розкриттю стану героя, невимовного словами. Трактування колоратури відповідає положенню класичної китайської філософії: найзначніші думки й почуття людини не можуть бути виражені словесно. Означене положення філософії Дао зумовило розвиток концепції всепоглинаючої тиші як аналога мудрості. В аріях Шан Деї ця філософська концепція розкривається в колоратурі як голосі душі, що співає, уникає звернення до слова з метою самовираження. Застосування колоратури зумовлено тим, щоб, «не обмежуючись тільки словесним текстом, тонко передати емоційний план твору». Завдання

композитора полягає в тому, щоб «часом відходити від словесного тексту і за допомогою розспівів висловити той настрій, який словесний текст передати не може». Цей принцип використання колоратури представлений в арії «Тисячолітнє залізне дерево розквітло». Зразок китайської колоратурної арії розкриває можливості колоратури як музичного прийому, зміст якого перевершує виразність слова. Колоратура виникає «абсолютно природно», оскільки окреслює «образ глухонімої людини», котра преображається, коли, вражена спогляданням надзвичайної події, «відкриває рота і починає співати». У вокальному творі Шан Деї «Настала весна науки» колоратура зумовлена філософською концепцією невимовності почуття. Це дозволяє зафіксувати наявність такого жанрового різновиду, як китайська колоратурна арія філософського змісту.

Умовою введення колоратурного співу до китайської арії, згідно з Шан Деї, є природність. В арії «Тисячолітнє залізне дерево розквітло» колоратурний елемент залучений на слові «говорити» («зараз наш глухонімих заговорив»): колоратурний спів має бути природним, як мова. Однак мистецтво колоратури перевершує мистецтво *parlando*: неспроможний висловлювати свої думки словами, герой арії виливає свої душевні поривання в колоратурних пасажах.

Як уважає Шан Деї, колоратурна арія передбачає взаємодію «форми співу зі сценічною грою». Як приклад композитор-учений використовує театралізацію прийому колоратури в «іронічній арії» «Один товариш сміється голосніше за всіх». З метою «втїлити образ завжди вдалого та смішного підлабюзника, показати різні види сміху» композитор поєднав колоратуру зі сценічною грою. Застосування театралізованої колоратури сприяло досягненню комічного ефекту під час створення музичного портрета героя. Жанровому різновидові китайської колоратурної арії — комічно-іронічному, основаному на театралізації, властиві ознаки оперності, фрагмента, репрезентанта умовної опери.

Комічне (як і іронічне) у новітній китайській вокальній музиці є винятком, оскільки не властиве поетично-філософському змісту, піднесеному романтичному настрою. Шан Деї розширив коло романтичної образності новітньої китайської вокальної музики, додавши комедійно-іронічний відтінок («Один товариш сміється голосніше за всіх», «Ай-Кью»). Перший вірєць написаний у жанрі комічної колоратурної арії, другий, за відсутності колоратури, — у жанрі іронічної пісні. Комедійно-іронічне представлено різними жанровими моделями й вокальними прийомами. Визначальною засадою фіксації комедійно-іронічного змісту у вокальній творчості Шан Деї є зв'язок з театралью-сценічним началом.

Поряд з філософським і комедійно-іронічним різновидами китайської колоратурної арії, композитор звертається й до її ліричного трактування. У колоратурних аріях «Вальс весняного вітру», «Слід весни» картини весняної природи, згідно з традицією китайської класичної поезії, невіддільні від пробудження любовного почуття. Найвний і ліричний жанровий різновид китайської колоратурної арії, жанрове ім'я якого — китайська лірична колоратурна арія.

Як показав аналіз колоратурних арій Шан Деї пізнього періоду (Цао Хе, 2017), у вокальному спадку композитора міститься й китайська епічна колоратурна арія («На чорній землі виросла висока біла тополя»).

Шан Деї приділяє увагу розміщенню колоратурних розділів: «під час написання тексту колоратурних партій слід залишати простір для розгорнення колоратур». Поряд з епізодичними «елементами колоратури» мають бути розділи, у яких колоратура буде основним засобом художньої виразності. Особливу роль Шан Деї приділяв каденції. Умовами, яким має відповідати каденція китайської колоратурної арії, згідно з Шан Деї, є: відходження від вживання словесного тексту, високий регістр, узгодженість з головною темою твору. У каденції головна тема колоратурної арії має бути доповнена, розвинена, контрастно зіставлена з пісенним матеріалом. Каденція як «природний прояв настрою» не має бути «насильницьки втисненою у твір». Прикладами «природної» колоратурної каденції Шан Деї вважає подані у власних ліричних колоратурних аріях. Композитор звертає увагу на перетворення завершальної частини арії на «відносно незалежну каденцію», підкреслює значущість колоратурної каденції в структурі арії, її масштабність, «відокремленість» від основної частини твору подвійною тактовою рисою, що надає їй відносної самостійності. Каденція, що набуває значення самостійного розділу вокальної форми, постає як квінтесенція стилю колоратурної арії.

Утіленням жанрової ідеї колоратурної арії, з точки зору Шан Деї, є вокальний вступ, якому, як і колоратурному висновку, композитор учений надає важливого значення. Оскільки віртуозний вокальний висновок арії визначений поняттям «фінальна каденція», початкова колоратура набуває значення «вступної каденції». Її введення зумовлене завданням утілити жанрову особливість колоратурної арії на початку, щоб підготувати слухача до майбутніх пасажів. У підсумку твір набуває колоратурного обрамлення — квінтесенції вираження сутності жанру колоратурної арії. Таку структуру мають колоратурні арії, написані до кінця 1970 рр.

Автор статті звертає увагу на технічні умови виконання колоратури: «найлегше виконувати колоратурне стакато у верхньому регістрі»,

водночас його виконання в середньому і нижньому регістрах «неефективне»».

Важливе значення приділено «створенню і розвитку національного стилю колоратури». Шан Деї наголошує: «використання тільки пентатоніки або імітування народного співу матиме негативний ефект, оскільки китайський народний стиль колоратури постійно розвивається і стає різноманітнішим». У китайських колоратурних аріях використовувати пентатоніку слід епізодично, для «збереження народного колориту».

Стосовно мистецтва «колоратурних мелодій», «гармонії, інструментування, музичної форми», Шан Деї закликає китайських композиторів учитися в західних музикантів, рекомендує застосовувати «модуляцію у високій тональності <...> з метою посилення виразності мелодії і гармонії». Сповідуючи зразковість західноєвропейської колоратури, Шан Деї не дотримує принципу її трактування в аспекті виконавської імпровізації. Автор тлумачить колоратуру як чіткий нотний текст, уникаючи виконавського «свавілля».

Базуючись на західноєвропейському досвіді, Шан Деї пропонує китайським колегам створювати колоратурні мелодії «на різноманітних розсипах і великих стрибкоподібних інтервалах; висхідному, низхідному або хвилеподібному русі; повторі звуків або інтервалів у високому регістрі», взаємодії зазначених прийомів, а також поєднанні штрихів стакато і легато. Досвідчений композитор пропагує написання колоратурних арій не тільки в швидкому, але й у повільному темпі.

Завершальному розділові статті, прогностичному за змістом, у дусі традицій національного мистецтва властивий метафоричний стиль. Для Шан Деї мистецтво колоратурного сопрано — «квітка» у світі вокальної музики. Умови розквіту «квітки на ґрунті китайського мистецтва» — створення численних «колоратурних творів у китайському стилі», що відображатимуть життя китайського народу: «розвиток якісних колоратурних творів сприятиме розвитку виконавського вокального мистецтва». Розвинення національного колоратурного сопрано необхідне, оскільки в Китаї — безліч голосів подібного типу, отже, країна «повинна стати квітником колоратурного сопрано». Розквітові колоратурного мистецтва сприяють викладачі-«садівники», котрі плекають нові таланти «в саду країни музичної культури» (Ян Шицзю, 1998). Наведені закономірності свідчать: «техніка колоратур у Китаї має блискуче майбутнє», попри те, що в європейському мистецтві колоратура являє собою радше минуле вокального мистецтва, зберігши свою актуальність у сучасному музичному мистецтві.



У Середньовічній Європі визначення мелодійних прикрас пов'язане з латинським «flores» — квіти (Колоратура, 1974, с. 877), що свідчить про зв'язок між західним розумінням колоратури і традиціями національного китайського мистецтва. Національний пейзажний живопис представлений жанром «квіти-птахи» (Чжан Цян, 1984, с. 12): орнаментальність співу-цвітіння властива китайському традиційному мистецтву. У мистецтві колоратури наявний зв'язок з темою китайського живопису XVIII ст. — «квіти і рослини», розкриття якої потребує «вірності природі та сміливого новаторства» (Чжан Цян, 1984, с. 13). Флористичне тлумачення колоратури, що базується на стародавніх традиціях національного мистецтва, засвідчує намір композитора-ученого віднайти музично-історичні паралелі між її значенням у європейському та китайському вокальному мистецтві. Ствердженню ідеї єдності мистецтва колоратури і традицій пейзажного живопису сприяють колоратурні арії Шан Деї, образи квітів і птахів яких відіграють наскрізну роль. Згідно з Ван Хе, «у своїй творчості Шан Деї завжди дотримував гармонійного поєднання Сходу і Заходу» (Ван Хе, 2009). Спостереження Ван Хе відповідає авторським визначенням творчого методу Шан Деї, що прагнув «використовувати зарубіжні досягнення в інтересах Китаю, об'єднувати Схід і Захід».

Хоча ранні колоратурні арії композитора мали значний успіх у публіки і критики, Ван Хе вважає, що саме «в останні роки Шан Деї особливо відзначився у створенні колоратурних пасажів». В опублікованому посмертно збірнику вокальних творів (вийшов друком 2008 р.) містяться 4 китайські колоратурні арії. У пізніх творах композитор дотримує принципів трактування жанру, усталених більше 30 років тому. В аріях «Увечері ми стали на вузьку стежку» (вірші Лу Ін Шань), «Спогади молодості» (вірші Цун Лі Ю) колоратурна фінальна каденція претендує на функцію самостійного розділу. В аріях «Біла тополя виросла на чорній землі» (вірші Шо Ю Чан), «Дівчата Тибету, станьте в хоровод» (вірші Шо Ю Чан) композитор поряд зі вступною й фінальною додає серединну каденцію, що з'єднує і розділяє 1 і 2 частини творів.

У аріях Шан Деї початку XXI ст. звернення до колоратури зумовлене пошуком музичного вираження провідної метафори поетичного тексту. Декларована в 1970 рр. незалежність мистецтва колоратури від словесного тексту трансформується: віртуозна вокальна техніка слугує розкриттю ключового поетичного образу, означеного в слові. Відповідно до смислових глибин основного метафоричного образу поетичного тексту, композитор формує виразність колоратурного розділу (розділів) арії. У першій з них Шан Деї, подібно до краси звивистої стежки, формує звивини вокальної колоратури. Подібно до білої тополі,

що в поетичному тексті другої арії об'єднує небо й землю, колоратурна мелодія об'єднує «верх» і «низ» вокального діапазону. У третій арії колоратурна мелодія струмує, подібно до дівочого хороводу; у четвертій сприяє втіленню спогадів про минулу молодість. Колоратура арій Шан Деї стає способом метафоричного відтворення ключового слова поетичного тексту (Цао Хе, 2017), свідченням художнього інтелектуалізму, багатого духовного змісту, технічної досконалості автора.

**Висновки.** Шан Деї — майстер вокального мистецтва Новітнього Китаю, у спадщині якого взаємодіють таланти художника й ученого-мислителя. Предметом наукового осмислення в науковій праці Шан Деї є художні відкриття Шан Деї-митця. Наукові дослідження композитор пов'язав з реалізацією творчої місії — створенням сучасного національного вокального стилю, жанрова грань якого — колоратурна арія. Теорія китайської колоратурної арії композитора-вченого сприяла втіленню його місії на основі поширення власного творчого досвіду серед колеґ-композиторів. Стаття «Судження про написання колоратурних арій» має значення своєрідної школи композиторської майстерності у сфері національного мистецтва колоратури.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні принципів організації китайської колоратури та національної колоратурної арії.

#### Список посилань

- Ван Хе. (2009). Сюжетный материал и приемы, использованные Шан Деи при написании этнической музыки. *Вестник Шеньянской консерватории*.
- Ван Юйчи. (1984). Каллиграфия как интеллектуальная деятельность. Древняя и современная культура Китая. *Культуры — диалог народов мира* (с. 20–31). Париж.
- Колоратура. (1974). *Музыкальная энциклопедия* (Т. 2, с. 877–878). Москва: Советская энциклопедия.
- У Хун Юань. (2016). *Китайская художественная песня: теория и история жанра*. (Дисс. канд. искусствовед.). Харьков.
- Цао Хе. (2017). Герменевтичний підхід щодо з'ясування метафоричного змісту колоратурних арій пізнього періоду творчості Шан Деї. *Культура України, Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць*, 57, 165–172. Харків: ХДАК.
- Чжан Цян. (1984). Китайская живопись: традиции и развитие. Древняя и современная культура Китая. *Культуры — диалог народов мира* (с. 9–19). Париж.
- Ян Шицзю. (1998). Преподавательская деятельность композитора Шан Деи. *Народная музыка: комментарии*, 11, 8–11.

---

**References**

- Wang He. (2009). The subject material and techniques used by Shang Dei in writing ethnic music. *Bulletin of the Shenyang Conservatory*. [In Russian].
- Wang Yuchi. (1984). Calligraphy as an intellectual activity. *Ancient and modern culture of China. Cultures – the dialogue of the peoples of the world* (pp. 20–31). Paris. [In Russian].
- Coloratura. (1974). *The musical encyclopedia (Vol. 2, pp. 877–878)*. Moscow: Sovetskaya Encyclopediya. [In Russian].
- Wu Hong Yuan. (2016). *Chinese Art Song: Theory and History of the Genre. (Candidate of Art Criticism)*. Kharkiv. [In Russian].
- Cao He. (2017). Hermeneutic approach to the apprehension of metaphorical content of coloratura arias of the late period of Shang Dei's creative work. *Culture of Ukraine, Series: Art studies, Collection of scientific works*, 57, 165–172. Kharkiv: KhDAC. [In Ukrainian].
- Zhang Qiang. (1984). Chinese painting: traditions and development. Ancient and modern culture of China. *Cultures – the dialogue of the peoples of the world* (pp. 9–19). Paris. [In Russian].
- Yang Shijiu. (1998). Teaching activities of the composer Shang Dei. *Folk music: comments*, 11, 8–11. [In Russian].

Надійшла до редколегії 15.11.2017 р.

■ УДК 78.036.9:781.2(477)(045)

Лі Шуай, аспірант, кафедра теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків

lishuaiyinyue@126.com

<https://orcid.org/0000-0002-8662-4900>

## **ДЖАЗ У СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Проаналізовані системні характеристики джазу як складової українського професійного музичного мистецтва останньої чверті ХХ — початку ХХІ ст. Зазначено, що в спільному для світового джазу переліку характерних ознак простежуються певні відмінності, пов'язані зі специфікою функціонування джазового виконавства в Україні. Наголошено: наявність професійної освіти в українських джазових музикантів зумовлює розуміння музичного тексту, з одного боку, як смислу, актуалізованого в акті звучання, з іншого — як фіксації конкретного творчого задуму. Доведено, що застосування в джазі наявних професійних засобів відтворення звука відбувається в контексті їх пристосування до джазової специфіки. Визначено роль виконавської техніки та засобів виразності як основного компонента взаємодії джазових і академічних традицій у композиторській творчості.

**Ключові слова:** професійне музичне мистецтво, джаз, музичний текст, музичний інструментарій, виконавська техніка та засоби виразності, музична теорія, естетика виконання.

Ли Шуай, аспирант, кафедра теории и истории музыки, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **ДЖАЗ В СИСТЕМЕ УКРАИНСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Проанализированы системные характеристики джаза как составляющей украинского профессионального музыкального искусства последней четверти ХХ — начала ХХІ в. Отмечено, что в общем для мирового джаза перечне характерных признаков прослеживаются определенные отличия, связанные со спецификой функционирования джазового исполнительства в Украине. Акцентировано: наличие профессионального образования в украинских джазовых музыкантов обуславливает понимание музыкального текста, с одной стороны, как смысла, актуализированного в акте звучания, с другой — как фиксации конкретного творческого замысла. Доказано, что применение в джазе существующих профессиональных средств воссоздания звука происходит в контексте их приспособления к джазовой специфике. Определена роль исполнительской техники и средств выразительности как основополагающего компонента взаимодействия джазовых и академических традиций в композиторском творчестве.

**Ключевые слова:** профессиональное музыкальное искусство, джаз, музыкальный текст, музыкальный инструментальный, исполнительская техника и средства выразительности, музыкальная теория, эстетика исполнения.

---

Li Shuai, postgraduate student, Department of Theory and Music History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **JAZZ IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL UKRAINIAN MUSIC ART**

**The aim of this paper** is to identify the systemic characteristics of jazz as a component of Ukrainian professional music art in the last quarter of the 20 — early 21<sup>st</sup> century.

**Research methodology.** A system-activity approach was used that made it possible to determine the specific features of jazz as a component of professional music art and to analyze the main systemic features of jazz: musical text as an object of representation, musical outfit as a tool of the text reproduction, performance technique and expressiveness means as a way of reproducing text, music theory as a form of creation, systematization, preservation and transmission of a text as well as aesthetics of performance.

**Results.** It is noted that there are some differences that are related to the specific features of functioning of jazz performances in Ukraine in the list of characteristics common to the world jazz features. It is emphasized that the presence of professional education in Ukrainian jazz musicians leads to the comprehension of the musical text, on the one hand, as a meaning, revised in the act of sounding, on the other — as a fixation of a particular creative idea. It is proved that the use of existing professional means of sound reproduction in jazz occurs in the context of their adaptation to jazz specific features. The role of performing technique and means of expressiveness as the basic component of the interaction of jazz and academic traditions in the composer's work is determined. The current situation with jazz aesthetics in Ukraine is marked by the period of self-identification of Ukrainian jazz, which is characterized, on the one hand, by the desire of jazz professionals to manifest self-sufficiency as an incentive for the representative activity in the entertaining institution: on the other hand — the creation of performances on the classical stage ground for the recognition of jazz as a highly artistic variety of art capable of performing the educational function, and therefore to be an equal part of the professional music art of the academic level.

**Novelty.** The paper presents an attempt to reveal the specific features of jazz performance as a component of professional music art based on the analysis of systemic features of jazz.

**The practical significance.** The material of the article can be used in teaching the courses on the theory of music art. The results of the article will contribute to further development of the specific features of jazz performances.

**Key word:** *professional music art, musical text, musical outfit, performing technique and means of expressiveness, music theory, aesthetics of performance.*

**Постановка проблеми.** Культивування джазу в Україні зумовлене специфікою функціонування української культури за різних соціокультурних обставин. Зокрема період зародження й становлення українського джазового виконавства (1920 — 1980 рр.) — це так звана

радянська епоха, а еволюційні процеси визначаються ставленням ідеологічної системи того часу до джазової музики. Функціонування джазу в пострадянській українській культурі зумовлене процесами демократизації суспільства, що сприяло «академізації» джазового виконавства, тобто формуванню з кінця ХХ ст. системи джазового виконавства як складової українського професійного музичного мистецтва академічного типу. Утім, специфіка процесу «академізації» джазу в Україні донині не розглядалася, а джазове виконавство не осмислювалося як системне явище. Так, на початку 2000 рр. автор дисертаційного дослідження функціонування джазу в Україні В. Романко (2001, с. 21) визначення статусу джазу в структурі системи культури назвав однією з найважливіших проблем, яка потребує висвітлення й вирішення. Зазначена актуальність зумовлена тим, що саме з'ясування системних ознак джазу вможливило оптимальне висвітлення ролі та місця джазового виконавства в контексті його «академізації» в музичній культурі України на межі ХХ–ХХІ ст.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В аналітичних публікаціях, оснований на дослідженні сучасного українського джазового виконавства в контексті здійснення історичних екскурсів (Кириченко, 2010; Конончук, 2011; Лензійон, 2017; Порцев, 2013; Саранчин, 2011) та визначення жанрово-стильової специфіки українського джазу (Панько, 2009; Романюк; Рось, 2016; Сметана, 2012), не розглянуто джаз як статично-динамічне системне явище. У зв'язку з недостатньою розробленістю цієї проблеми **мета** статті — виявити системні характеристики джазу як складової українського професійного музичного мистецтва останньої чверті ХХ — початку ХХІ ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Аналізуючи існуючі на початок ХХІ ст. варіанти тлумачення означеного напрямку, В. Романко висловив думку, що адекватнішою є характеристика відомого російського популяризатора джазу В. Фейертага (1990), котрий визначив його як «рід професійного музичного мистецтва», що має власні видову класифікацію, жанрові ознаки тощо (Романко, 2001, с. 7), тобто відзначається системністю. Обґрунтування цієї точки зору можливе в процесі зіставлення ознак джазу із запропонованим наприкінці 2000 рр. українським науковцем Ю. Лошковим (2008) системним зображенням професійного музичного мистецтва як форми відтворення культурної традиції, що генетично відгалузилася від фольклору.

Екстраполюючи аналітичні виклади відомого радянського філософа й методолога Г. Щедровицького (1995, с. 467) стосовно професійної сфери діяльності індивіда як процесу на музичну діяльність, Ю. Лошков (2017, с. 16) визначає «професійне музичне мистецтво» як різновид

художньої творчості на основі застосування специфічної «системи норм репрезентації культурної традиції», яка сформувалася в процесі еволюції професійної музичної діяльності. Водночас професійне музичне мистецтво, поряд із фольклором, є однією з двох складових музичної творчості загалом. Визначаючи професійну музику і фольклор як дві системи художнього мислення, російський музикознавець Г. Головинський (1981, с. 50) навів основні критерії диференціації: 1) різні вектори спрямованості на задоволення духовних потреб суспільства; 2) відмінність структурних елементів («семантика мови професійної європейської музики», «засоби виразності» тощо).

Основними складовими системи норм професійного музичного мистецтва є: музичний текст як об'єкт репрезентації, музичний інструментарій як засіб відтворення тексту, виконавська техніка та засоби виразності як способи відтворення тексту, музична теорія як форма створення, систематизації, збереження й передачі текстів, а також естетика виконання, основана на взаємозв'язку «виконавець — публіка» (місце виконання, поведінка на сцені, зовнішній вигляд тощо) (Лошков, 2017, с. 16). З'ясовуючи функціонування «системи норм репрезентації культурної традиції», можна виявити спільні та специфічні ознаки джазу як складової професійного музичного мистецтва.

Музичний текст, маючи знакову й семіотичну структури, інтенцію, унікальність, культурно-історичні межі, як сигнал, що передає інформацію в просторово-часовому контексті, є основним елементом процесу «музика» (Карпухіна, 2011), тобто загальним для всіх сфер і форм презентації та репрезентації музики. Диференціація відбувається в межах розуміння музичного тексту або як 1) системи жорсткої фіксації авторського задуму (нотний текст), або 2) певним чином структурованого поля смислу, актуалізованого в акті звучання (Кириченко, 2010). Музичний текст у джазовому мистецтві, яке базується на імпровізаційності, функціонує, передусім, у другій іпостасі, що зумовлює несприйняття джазу в академічній сфері, принаймні в контексті осмислення, оскільки науковий інструментарій музикознавства, яке сформувалося на естетичному ґрунті академічного музичного мистецтва, ґрунтується на нотному тексті. Саме відсутність наприкінці ХХ ст. в музикознавстві відповідного інструментарію зумовила пропозицію відомого музикознавця А. Цукера застосовувати під час наукового аналізу неакадемічних сфер репрезентації музики методи, напрацьовані у фольклористиці (Цукер, 1995), оскільки у фольклорі, характерними ознаками якого є зокрема імпровізаційність та варіантність, музичний текст функціонує також у другій іпостасі.

Необхідно зазначити, що в різних формах репрезентації джазу поширені специфічні підходи до застосування імпровізації. Якщо в ансамблевому джазовому виконавстві використовується суцільна імпровізація (Фейертаг, 2004), то в оркестровому джазі музичний текст має ознаки обох підходів. Так, енциклопедичною ознакою біг-бенду є оформлення музичного тексту як поєднання аранжованих розділів з імпровізаціями солістів (Симоненко, 2006), що відображає розуміння музичного тексту, з одного боку, як «смыслу, актуалізованого в акті звучання», з іншого — як фіксацію конкретного творчого задуму.

Якщо розглядати діяльність українських біг-бендів, то розуміння й ставлення до музичного тексту як нотного простежується чіткіше. По-перше, до складу нинішніх джазових оркестрів всіх сфер функціонування входять музиканти — інструменталісти, вокалісти, диригенти, аранжувальники, які здобули чи здобувають професійну музичну освіту, тобто розуміють музичний текст саме як систему чіткої фіксації авторського задуму. По-друге, рівень професійної майстерності біг-бенду, принаймні на пострадянському просторі, традиційно визначається не наявністю оригінального, створеного в конкретному колективі репертуару, а якістю виконання аранжувань провідних митців світового рівня в галузі джазових оркестрів (нині, наприклад, це композиції С. Нестіко, К. Джонса, Г. Гудвіна та ін.). Звичайно, якість виконання визначається відповідністю відтворюваного музичного тексту, порівняно з оригіналом, а основна функція фіксації — надання безпосереднім репрезентантам музичного тексту максимального обсягу фіксованої інформації для адекватного її відтворення в процесі колективної гри.

Показово, що в нинішній практиці українських біг-бендів навіть сольна імпровізація часто фіксується нотним текстом. Так, підбиваючи підсумки харківського фестивалю «Big band fest 2013» за участі шести відомих професійних джазових оркестрів Миколаєва, Харкова, Донецька, Дніпропетровська та Белгорода (Росія), рецензент відзначав «виконання солістами живої (неписаної) імпровізації» як характерну ознаку тільки одного колективу — біг-бенду Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Полтавцева, 2013).

У джазі, як і в інших сферах репрезентації музики, застосовуються всі засоби відтворення звуку, утім, переважно це засоби професійної репрезентації музики, які еволюціонували від народної музичної творчості до вдосконалених зразків, що використовуються тільки в професійній сфері. Так, науковці, визначаючи особливості фактури та функціональності інструментів, зокрема гітари, у джазі, виокремлюють чіткість функціонального призначення гітари як обов'язкового інструмента, що «зумів поєднати можливості гармонічного акомпанементу й мелодичного



голосоведіння» (Конен, 1980, с. 37), ритм-групи, яка відіграє в джазі важливу роль (Конен, 1965, с. 255). Більше того, дослідники напряму «gypsy-jazz» зазначають: спеціально для гри в цьому жанрі створена нова гітара, довша, ніж звичайна, зі специфічним розміщенням струн, «завдяки чому мелодія звучить гучніше та більш дзвінко» (Маслюк). Отже, застосування в джазі існуючих професійних засобів відтворення звука відбувається в контексті їх пристосування до джазової специфіки.

Констатуємо, що репрезентація джазу, як і в інших різновидах музичного виконавства, здійснюється в колективній, ансамблевій та сольній формах. Утім, у процесі еволюції джазового виконавства викристалізувалися специфічні лише для джазу різновиди, наприклад, біг-бенди. Інструментальний склад таких колективів поділяється на групи саксофонів, мідних духових інструментів та ритм-секцію, які складаються з традиційного для музичного виконавства інструментарію, утім, їх специфічний функціональний поділ базується на поєднанні характерних лише для джазу норм, серед яких: своєрідна техніка ансамблевої гри (поєднання аранжованих розділів з імпровізаціями солістів), застосування особливих типів оркестрового супроводу (бекграунд), метроритмічної пульсації, зміщення тембрів (Коллиер, 1984, с. 358).

Необхідно зазначити, що важливу роль у соціалізації джазового музиканта відіграє якість музичного інструмента, оскільки з цим параметром значною мірою пов'язані такі чинники: рівень професійної майстерності співторців у спільному музикуванні; можливість виступати на професійній сцені, що зумовлює логічне узагальнення про сенс продовження функціонування в джазі. Так, український дослідник В. Олендарьов виокремлює «необхідність використання якісного інструментарію як гарантії професійної реалізації художнього задуму, можливості регулярних концертних виступів, записів на радіо й телебаченні, платівки, касети, компактдиски, <...> постійності їхньої оцінки в засобах масової комунікації» (Олендарев, 1995, с. 150–151).

Джазова «лексика» (виконавська техніка та засоби виразності) формувалася та вдосконалювалася в процесі еволюції ставлення до музичного тексту в джазі. Саме в контексті пошуку джазовими музикантами 1940 рр. нової виконавської техніки й засобів виразності відомий американський музикознавець С. Фінкельстайн називав бібоп, прогресив і кул «експериментальною лабораторією» (Finkelstein, 1988, р. 124). І саме у взаємозбагаченні, навіть синтезі джазу з професійними композиторськими принципами, він убачав стимул надати музиці можливості «знову стати живою, мінливою та експериментальною» (Finkelstein, 1988, р. 158–159).

Якщо С. Фінкельстайн розглядав джазову проблематику в контексті рідної для нього американської музичної культури в середині

XX ст. — знаковий для американського джазу період трансформацій джазової «лексики», то для українських науковців проблема контактів джазової та академічної музики актуалізується на межі XX–XXI ст., коли осмислюється національний компонент українського джазу. Так, на використанні джазових засобів виразності в камерних творах сучасних українських композиторів М. Скорика, І. Тараненка, С. Жайчик наголошувала дослідниця О. Берегова (2000, с. 11–12), «джазовому компоненту» в композиторських стилях присвятив значний обсяг дисертації В. Романко. Він зокрема детально з'ясовує джазові елементи виконавської техніки та засоби виразності в конкретних творах М. Скорика, Ж. Колодуба, В. Зубицького, О. Козаренка, Я. Верещакіна, І. Тараненка (Романко, 2001, с. 129–148). Утім, В. Романко (2001, с. 149) висновував, що застосування джазової «лексики» не робить ці твори джазовими за суттю. Так, аналізуючи джазові компоненти «Бурлески» М. Скорика, дослідник наголошує: ця композиція «не може вважатися суто джазовим твором, та, очевидно, вона і не задумувалася як такий» (Романко, 2001, с. 131).

На нашу думку, застосування композитором джазової «лексики» під час написання музичного твору не може бути критерієм його належності до джазової музики. Це зумовлено невідповідністю джазової специфіки, передусім до композиторської естетики — процес відтворення музичного тексту в джазі ґрунтується на безпосередній творчості — імпровізації, експромті, що значною мірою нівелює авторство, авторський задум. Тобто виконання музичного твору, насиченого джазовими виконавською технікою та засобами виразності, за поняттєвими канонами, що сформувалися на естетичних засадах академічного музичного мистецтва, суперечить імпровізаційній основі джазу. Саме використання джазової виконавської техніки та засобів виразності в музичних творах академічного рівня (Губанов, 1986) науковці вважають удалим поєднанням двох традицій, визначаючи «спроби освічених композиторів писати з використанням джазу» слабкими й недосконалими, оскільки такі твори не передають безпосередньо «духу джазу» (Олендарев, 1995, с. 43; Романко, 2001, с. 118).

У загальноприйнятому розумінні музичну теорію становлять дисципліни, що охоплюють основні елементи музики (зокрема гармонію, ритміку, мелодику, інструментування («Музыковедение», 1976), пов'язані зі створенням, систематизацією, збереженням і передачею музичних текстів. Фіксація тексту в джазі базується на європейській системі нотного запису, спільній для всіх відгалужень професійного музичного мистецтва. Утім, простежуються певні модифікації фіксації акордів, пов'язані, з одного боку, імовірно з тим, що становлення джазу,

рок- та поп-музики відбувалося в середовищі неосвічених музикантів, котрі не знали нотного запису. Яскравим прикладом може слугувати посібник В. Манилова (1988), у якому застосовується так зване «літерно-цифрове позначення» гармонії. Своєрідне спрощене ставлення джазових музикантів до фіксації акордів притаманне й сучасності. Так, Дм. Нізяєв наводить приклад співзвуччя  $g - f1 - a1 - c2$ , яке в класичній гармонії класифікується як «великий ундецимакорд з пропущеними терцією та квінтою», а в джазі розуміється як «тризвук Фа з басом Соль», зумовлюючи подібні «різночитання» знов-таки імпровізаційною специфікою процесу відтворення тексту в джазі, коли «немає часу оперувати розлогими термінами», тому застосовуються короткі умовні позначки, котрі «вказують лише на належність акорду до певного класу, а остаточне оформлення, зокрема додаткові тони, неакордові звуки, обернення», здійснюється безпосередньо під час репрезентації. Отже, специфічні ознаки джазу активно проявляються на рівні гармонії.

Так, Дж. Коллієр (1984, с. 98), розглядаючи становлення джазу, наголошував на таких особливостях джазової гармонії, як широке застосування септ- і нонакордів та домінування плагальних обертів, а У. Сарджент (1987, с. 126, 132) відзначав характерні для джазу схильність не тільки до звичайного використання понижених III і VII ступенів мажорної гами, а й зміщення в межах зони між натуральним та пониженим ступенями; застосування специфічного типу акордових послідовностей — «перукарських гармоній». В. Конен (1965, с. 255) наголошувала на специфічності «детонованої» темперації як характерній особливості джазової мелодики, а Дж. Коллієр (1984, с. 96–97) у цьому контексті вирізняв базування на г. зв. блюзових тонах. Саме ці дослідники визначали й специфічні ознаки джазової ритміки, зокрема створення напруження й розрядки тільки засобами ритму як одного з основних принципів музичної структури та формують роль синкопованого ритму (Сарджент, 1987, с. 191), порушення періодичності, безперервне зміщення акцентів та застосування багатопланової поліритмії (Конен, 1965, с. 247, 344) і перехресних ритмів (Коллієр, 1984, с. 19; Конен, 1965, с. 246), зіставлення чи протиставлення 2-дольного та 3-дольного (Коллієр, 1984, с. 20), 3-дольного й 4-дольного ритмів (Сарджент, 1987, с. 58–59) тощо.

Специфічні ознаки джазу проявляються й на рівні колективного відтворення музичного тексту. Джазовий оркестр з його різновидами системно розроблений у сфері інструментознавства. У середині 1960 рр. у СРСР вийшов друком посібник з інструментування для естрадних оркестрів і ансамблів, де окремий розділ присвячений особливостям джазового аранжування. Автори зазначали, що однією з найяскравіших особливостей джазового аранжування є характерна гармонізація, яка

полягає в частому застосуванні нонакордів, септакордів усіх ступенів, різноманітно альтерованих, а одним з типових для джазу прийомів гармонізації називали хроматичну послідовність акордів. Визначаючи важливість ритмічної структури з численними синкопами, пунктирними ритмами, поліритмією, автори посібника намагалися пояснити принцип свінгування: у процесі виконання синкоп і пунктирного ритму «дещо згладжувати гостроту переходу від одного звуку до іншого» (Киянов и Воскресенский, 1966, с. 187).

Формування в Україні системи професійної підготовки джазових музикантів в останній чверті ХХ ст. стимулювало теоретичне осмислення специфіки джазу. Зокрема В. Конончук (2011) відзначає, що естрадно-джазова освіта в Київському музичному училищі на початковому етапі ґрунтувалася на поєднанні засвоєння виконавських навичок під час практичних занять з фаху, імпровізації та джазового ансамблю з вивченням теоретичних предметів — історії джазу, джазової гармонії тощо.

Естетика джазового виконавства основана на специфіці сприйняття музичного тексту. Зокрема межове ставлення до музичного тексту визначає естетичну основу джазової творчості, яка, згідно з А. Шнітке, «вивільняє мислення музикантів від застарілих догм і шаблонів <...> багато що виявляє й дозволяє, ніби підштовхуючи нас до різних пошуків, змін звичного» (Медведев и Медведева (Сост.), 1987, с. 68). В. Романко (2001, с. 78) пояснює таку специфіку особливим статусом репрезентанта джазу, обумовленим характером створення джазової композиції, а завданням джазового виконавця є не тільки і не стільки інтерпретація, а продукування безпосередньо в процесі відтворення музичного тексту нових музичних ідей. Саме у зв'язку із цим у джазі нівельовані базові для академічного музичного мистецтва іпостасі автора та виконавця-інтерпретатора (Сарджент, 1987, с. 31), а ознаками джазового репрезентанта є виняткова індивідуалізованість, в основі якої — принцип важливості «не того, які тони чи акорди він грає, а те, як він їх грає» (Коллиер, 1984, с. 14), відкритість, емоційність і чуттєвість (Коллиер, 1984, с. 197), імпульсивність та індивідуальність стилю (Сарджент, 1987, с. 212, 215).

Основоючись на аналізі передусім американської джазової практики У. Сарджент (1987, с. 212) визначив естетичною ознакою джазу те, що цей різновид безпосередньої творчості потребує від слухача не спостереження чи схвалення, а участі, тобто — специфічної комунікації. Із цим погоджуються й українські дослідники, наголошуючи на притаманності українській джазовій практиці другої половини ХХ ст. принципу неформального спілкування зі слухачами (Романко, 2001, с. 36; Саранчин, 2011). Утім, нині ця естетична ознака характерна ситуації, коли джазова репрезентація відбувається в неакадемічній сфері. Яскравим прикладом

є проєкт відомого українського популяризатора джазу Олексія Когана «Тема з варіаціями. Live», який являє собою цикл регулярних клубних джазових концертів. Такі ознаки, як відмова від розважально-прикладних функцій та орієнтація на серйозну джазову музику, що відповідає тлумаченню поняття «концертний джаз» (Коллиер, 1984, с. 366), притаманні проєкту українського бас-гітариста Ігоря Закуса «Джаз коло», у програмах котрого репрезентація джазових композицій відбувається у формі концертів з традиційною для таких заходів дистанційністю між музикантами й публікою. У цьому контексті нинішню ситуацію з джазовою естетикою в Україні можна охарактеризувати як період самоідентифікації українського джазу, якому притаманне, з одного боку, прагнення митців, для котрих музична діяльність є професією, до матеріального самозабезпечення як стимулу до репрезентативної активності в розважальних закладах; з іншого — створення виступами на класичній концертній естраді підґрунтя для визнання джазу як високохудожнього різновиду мистецтва, спроможного виконувати виховну функцію, а отже, і бути рівноправною складовою професійного музичного мистецтва академічного рівня.

**Висновок.** Здійснений аналіз свідчить про відповідність джазу системним ознакам професійного музичного мистецтва. У спільному для світового джазу переліку характерних ознак простежуються певні відмінності, пов'язані зі специфікою функціонування джазового виконавства в Україні. Зокрема це визначається в: 1) ставленні до музичного тексту у сфері джазових оркестрів, 2) ролі якості музичного інструмента в соціалізації українського джазового музиканта, 3) осмисленні взаємодії джазових і академічних традицій у композиторській творчості, 4) специфіці сценічного втілення естетичних ознак джазу.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з виявленням специфіки трансформації системних ознак джазу в Україні в останні десятиліття, що вможливить визначення місця та ролі джазового виконавства в сучасній українській музичній культурі.

#### Список посилань

- Берегова, О. М. (2000). *Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ століття* (Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Головинський, Г. (1981). *Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX — XX веков. Очерки*. Москва: Музыка.
- Губанов, Я. (1986). *Джаз як додатковий стильовий елемент в музиці І. Стравінського. Українське музикознавство*, 21, 75–87. Київ: Музична Україна.

- Карпухина, О. (2011). Музыкальный текст как основной модуль понятия «музыка». *Общество: философия, история, культура*, 1–2, 78–81.
- Кириченко, І. (2010). Луцький джаз-клуб: міжнародна музична діяльність в епоху глобалізації. *Музикознавчі студії: збірник наукових праць*, 5, 302–310. Луцьк.
- Кирчик, І. (1987). Проблемы анализа музыкального времени-пространства. *Музыкальное искусство и наука*, 1, 85–97. Москва: Музыка.
- Киянов, Б. П. и Воскресенский, С. И. (1966). *Практическое руководство по инструментовке для эстрадных оркестров и ансамблей (изд. второе)*. Москва; Ленинград: Музыка.
- Коллиер, Дж. (1984). *Становление джаза: популярный исторический очерк*. Москва: Радуга.
- Конен, В. (1980). *Блюзы и XX век*. Москва: Музыка.
- Конен, В. (1965). *Пути американской музыки*. Москва: Музыка.
- Конончук, В. (2011). Естрадно-джазова освіта в Україні: ретро- та перспектива (До 30-річчя відкриття естрадного відділення в Київському державному музичному училищі імені Р. М. Глієра). *Молодь і ринок*, 11 (82), 99–102.
- Лензіон, Я. (2017). Джазове мистецтво і сучасна українська музична культура. *Молодь і ринок*, 3 (146), 177–181.
- Лошков, Ю. (2008). *Еволюція професійного музичного мистецтва*. В. М. Шейко (Ред.). *Культура України: збірник наукових праць*, 25, 166–177. Харків: ХДАК.
- Лошков, Ю. (2017). Профессиональное музыкальное искусство европейского типа. Бакагурський, А. та ін. *Мистецтвознавство XX століття: хрестоматія-довідник: навчальний посібник* (с. 13–48). Херсон: ОЛДІ-ПЛЮС.
- Манилов, В. (1988). *Учись аккомпаніровать на гитаре*. Київ: Музична Україна.
- Маслюк, І. Мануш і LushLife. *Шикарна життя в стилі джаз*. Взято из <http://www.u-centr.com.ua/manush-i-lushlife-shikarnaya-zhizn-v-stile-dzhaz.html>
- Музыковедение. (1976). Келдыш, Ю. (Гл. ред.). *Музыкальная энциклопедия* (Т. 3, с. 805–830). Москва: Советская энциклопедия.
- Низяев, Дм. *Джазовая гармония*. Взято из <http://www.7not.ru/harmony/22.phtml>
- Олендарев, В. Н. (1995). *Отечественный джаз и проблемы стиля (Дисс. ... канд искусствoved.: 17.00.03)*. Київ.
- Панько, Т. (2009). Взаємодія джазу та академічної музики як феномен стильової конвергенції. *Київське музикознавство: збірник статей*, 29 «Теоретичні та історичні проблеми мистецтвознавства у світовій та вітчизняній музичній культурі», 38–47. Київ: Київський інститут музики імені Р. М. Глієра.
- Полтавцева, О. (2013). «Big band fest 2013». *Джазовый парад планет, или II международный фестиваль биг-бэндов в Харькове*. *Джаз*, 3 (43), 4–11.

- Порцев, М. (2013). Джазове гітарне виконавство у пострадянському культурному просторі: витоки, тенденції, перспективи. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*, 23, 215–221. Київ: Міленіум.
- Романко, В. І. (2001). *Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації* (Дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03). Київ.
- Романюк, Л. *Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Узято з <http://int-onf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznastva-romanyuk-l-b-sinkretizmfolkloru-dzhazu-v-muzichnomu-mistectv-ukrayiniknycyahh-pochatku-hh-st.html>
- Рось, З. (2016). Інтеграція фольклору та джазу як одна з характерних особливостей сучасної української джазової музики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1 (34), 11–18.
- Саранчин, А. (2011). Культурний діалог в джазе: некоторые особенности киевского джаза от 60-х годов до наших дней. *Київське музикознавство: збірник статей*, 37, 183–197. Київ, Дюссельдорф.
- Сарджент, У. Л. (1987). *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка.
- Симоненко, В. (2006). *Лексикон джаза. Джаз*, 2 (2), 36–38.
- Сметана, С. (2012). Джазові композиції у творчості сучасних українських композиторів. *Наукові записки КДПУ. Серія: Педагогічні науки*, 112, 288–296. Кіровоград: КДПУ імені В. Винниченка.
- Медведев, А. и Медведева, О. (Сост.). (1987). Советский джаз. Проблемы. События. *Мастера: сборник статей*. Москва: Советский композитор.
- Фейертаг, Б. (2004). Джаз на эстраде. *Эстрада в России. XX век: энциклопедия* (с. 188–190). Москва: «Олма-Пресс».
- Фейертаг, В. Б. (1990). Джаз. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия (с. 170).
- Цукер, А. (1995). Бытовая музыкальная культура и академическое музыкознание. *Бытовая музыкальная культура: история и современность* (с. 4–7). Ростов-на-Дону: РГК.
- Щедровицкий, Г. П. (1995). *Избранные труды. А. А. Пископелъ и Л. П. Щедровицкий* (Ред.-сост.). Москва: Школа Культурной Политики.
- Finkelstein, S. W. (1988). *Jazz A People`s Music*. With a foreword by G. Jackues. New York: International Publishers.

### References

- Beregova, O. M. (2000). *The tendencies of postmodernism in the chamber works of Ukrainian composers of the 80s and 90s of the 20th century (The abstract of thesis of Candidate of Art Science: 17.00.03 «Musical Art»)*. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv. [In Ukrainian].

- Golovinsky, G. (1981). *Composer and folklore: From the experience of the masters of the 19 – 20th centuries. Essays*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Gubanov, Ya. (1986). *Jazz as an additional stylistic element in the music of I. Stravinsky*. *Ukrainian Musicology*, 21, 75-87. Kyiv: Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Karpukhin, O. (2011). The musical text as the main module of the concept of «music». *Society: philosophy, history, culture*, 1-2, 78-81. [In Russian].
- Kirichenko, I. (2010). Lutsk Jazz Club: International Music in the Age of Globalization. *Music studies studios: collection of scientific works*, 5, 302-310. Lutsk. [In Ukrainian].
- Kirchik, I. (1987). The issues of analyzing musical time-space. *Music art and science*, 1, 85-97. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Kiyanov, B. P. and Voskresensky, S. I. (1966). *Practical guidance on instrumentation for variety orchestras and ensembles* (2nd edition). Moscow; Leningrad: Muzyka. [In Russian].
- Collier, J. (1984). *The formation of jazz: a popular historical essay*. Moscow: The Rainbow. [In Russian].
- Conen, W. (1980). *Blues and the twentieth century*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Konen, V. (1965). *Ways of American music*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Kononchuk, V. (2011). Variety jazz education in Ukraine: retro-perspectives (To the 30th anniversary of the opening of the variety department at the Kyiv State Music College named after R. Glier). *Youth and Market*, 11 (82), 99-102. [In Ukrainian].
- Lenzion, Ya. (2017). Jazz art and contemporary Ukrainian music culture. *Youth and Market*, 3 (146), 177-181. [In Ukrainian].
- Loshkov, Yu. (2008). Evolution of professional music art. V. M. Shake (ed.). *Culture of Ukraine: a collection of scientific works*, 25, 166-177. Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].
- Loshkov, Yu. (2017). Professional music art of European type. Bakanursky, A., and others. *Art history of the twentieth century: textbook-guide: tutorial* (pp. 13-48). Kherson: OLD-PLUS. [In Russian].
- Manilov, V. (1988). *Learn to accompany the guitar*. Kiev: Muzychna Ukraina.
- Maslyuk, I. Manush i LushLife. Chic life in the style of jazz. Retrieved from <http://www.u-centr.com.ua/manush-i-lushlife-shikarnaya-zhizn-v-stile-dzhaz.html> [In Russian].
- Musicology. (1976). Keldysh, U. (Ed.). *The music encyclopedia* (Vol. 3, pp. 805-830). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. [In Russian].
- Niazyaev, Dm. Jazz harmony. Retrieved from <http://www.7not.ru/harmony/22.phtml> [In Russian].
- Olendarev, V. N. (1995). *Domestic jazz and style issues (The thesis of Candidate Art.: 17.00.03)*. Kiev. [In Russian].
- Panko, T. (2009). *The interaction of jazz and academic music as a phenomenon of style convergence*. *Kyiv Musicology: a collection of articles*, 29 «Theoretical and historical problems of art studies in world and national musical culture», 38-47. Kyiv: R. Glier Kyiv Institute of Music. [In Ukrainian].



- Poltavtseva, O. (2013). «Big band fest 2013». *Jazz parade of the planets, or the II International Festival of Big Bands in Kharkov*. *Jazz*, 3 (43), 4-11. [In Russian].
- Portsev, M. (2013). *Jazz Guitar Performance in the Post-Soviet Cultural Space: Origins, Trends, Prospects. Art-sculptures: a collection of scientific works*, 23, 215-221. Kyiv: Millennium. [In Ukrainian].
- Romanko, V. I. (2001). *Jazz in the music culture of Ukraine: socio-cultural and musicology interpretations (Thesis of Candidate of Art History: 17.00.03)*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Romaniuk, L. *Syncretism of folklore and jazz in the musical art of Ukraine at the end of 20 – beginning of the 21st century*. Retrieved from <http://int-onf.org/konf032015/1027-kandidat-mistectvoznavstva-romanyuk-l-b-sinkretizmfolkloru-dzhazu-v-muzichnomu-mistectv-ukrayinikncy-ahh-pochatku-hh-st.html> [In Ukrainian].
- Ros, Z. (2016). The integration of folklore and jazz as one of the characteristic features of modern Ukrainian jazz music. *Scientific notes of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University. Series: Arts*, 1 (34), 11-18. [In Ukrainian].
- Saranchin, A. (2011). *Cultural dialogue in jazz: some features of Kiev jazz from the 60's to the present day*. Kyiv Musicology: a collection of articles, 37, 183-197. Kiev, Dusseldorf. [In Russian].
- Sargent, WL (1987). *Jazz: Genesis. The music language. Aesthetics*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Simonenko, V. (2006). *Jazz vocabulary*. *Jazz*, 2 (2), 36-38. [In Russian].
- Smetana S. (2012). Jazz compositions in the works of contemporary Ukrainian composers. Scientific notes of the KPUU. Series: Pedagogical Sciences. Kirovograd: KDPU named after V. Vynnychenko, 112, 288-296. [In Ukrainian].
- Medvedev, A. and Medvedev, O. (Comp.). (1987). *Soviet jazz. Problems. Developments. Masters: a collection of articles*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [In Russian].
- Feyertag, B. (2004). *Jazz on the stage. Bandstand in Russia. The twentieth century: encyclopedia* (pp. 188-190). Moscow: Olma-Press. [In Russian].
- Feyertag, V. B. (1990). *Jazz. The music encyclopedic dictionary*. Moscow: Soviet Encyclopedia (p. 170). [In Russian].
- Zucker, A. (1995). *Household musical culture and academic musicology. Household musical culture: history and modernity* (pp. 4-7). Rostov-on-Don: RGC. [In Russian].
- Shchedrovitsky, GP (1995). *Selected works. A. A. Piskoppel and L. P. Shchedrovitsky* (Ed., Ed.). Moscow: Shkola Kulturnoy Politiki. [In Russian].
- Finkelstein, S. W. (1988). *Jazz A People's Music. With a foreword by G. Jackues*. New York: International Publishers. [In English].

Надійшла до редакції 09.11.2017 р.

## Розділ 2

### ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

#### Part 2

#### THEATRE CINEMA, TV-ART, CHOREOGRAPHY

■ УДК 793.3.036.072.2(477)

Т. Л. Драч, хореограф, ДНЗ № 131, аспірант, Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв, м. Львів

drach.tamara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7657-7004>

#### **ТАНЕЦЬ-МОДЕРН У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**

У процесі еволюції культурно-історичної свідомості змінювалися й стилі хореографії. Танець відображав не тільки емоційний та творчий стан особистості. Під час культурного становлення танець набув своєї академічної форми в період романтизму, коли класична основа стала базою для створення візуально-естетичного дійства, яке приваблювало публіку та людей з творчим смаком. Однак цей період завершився, і сценічна аристократія відійшла в минуле, актуальності набула творчість модерністів, котрі демонстрували не тільки фантастичний світ з досконалими формами, вони прагнули відтворити побут, соціальні негаразди та проблеми, які цікавили культурно-освіченого глядача. Модерн став засобом самовираження сучасної молоді, котрій знайомі щоденні переживання та турботи, а також повсякденні потреби й можливості їх вирішення. Цей напрям став зрозумілим та потрібним радянському глядачеві, котрий утомився від нав'язаних культурних стереотипів, прагнув показати власний світ думок через танець.

**Ключові слова:** модернізм, модерн, українська культура, мистецтво танцю, танець-модерн, джаз-модерн танець, фольк-модерн.

Т. Л. Драч, хореограф, детский сад № 131, аспирант, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Львов

#### **ТАНЕЦЬ-МОДЕРН В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ**

В процессе эволюции культурно-исторического сознания изменялись и стили хореографии. Танец отображал не только эмоциональное состояние личности, но и современные тенденции в философских и творческих вкусах публики. В процессе культурного становления танец приобрёл совершенную форму в период романтизма, когда классическая основа стала

базой для создания визуально-эстетического действия, которое привлекло публику и просто творческих людей. Однако этот период завершился, и сценическая аристократия отошла в историю, актуализировалось творчество модернистов, которые показывали не только фантастический мир с совершенными формами, но и быт, социальные проблемы, которые бы интересовали культурно-образованную аудиторию. Модерн стал способом самовыражения молодых людей, которым известны каждодневные тревоги и нужды, возможности их решения. Этот стиль стал понятным и необходимым советскому зрителю, который устал от навязанных культурных стереотипов.

**Ключевые слова:** *модернизм, модерн, современный танец, танец-модерн, модерн-джаз танец, фольк-модерн.*

T. L. Drach, choreographer, kindergarten №131, National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, Lviv

## **MODERN DANCE IN THE CONTEXT OF ART REVIEW OF THE CHOREOGRAPHY OF UKRAINE**

**The aim of this paper** is to analyze the latest publications, scientific research papers, which consider the issue of contemporary modern dance in Ukraine and to determine the main milestones of the modern dance of the late 20th century — the first decade of the 21st century.

**Research methodology.** The dance is analyzed by the author's art review in the works of Ukrainian literature into the contemporary choreography. The author considers six major Ukrainian research papers on modern dance.

**Results.** The paper studies the choreographer's style in the methodology of modern dance and the methods of performance. The author determines the style of modern dance in Ukraine as the special branch of the choreography, which was formed in the late 20th century, due to the methodology and theoretical basis. The author claims that modern dance in Ukraine has not finished its methodological formation, as it is a prolonging evolutionary process, due to the work of the main modern choreographers.

**Novelty.** The author has made an attempt to find common features in the definitions of Ukrainian authors, both the modern style itself and the modern style in the choreography of Ukraine. In the process of art review of Ukrainian dance culture, the author defines the latest variants in the definition of the term modern and develops the own interpretation of this term.

**The practical significance.** The research has important implications for the development of the modern dance methodology and performance in Ukraine. The obtained results make it possible to submit material for further consideration of the evolution of the choreography of Ukraine.

**Key words:** *modernism, modern, modern dance, Ukrainian culture, art of dance, jazz-modern, folk-modern dance.*

**Постановка проблеми.** Нині в Україні в стилі модерн працюють відомі виконавці, хореографи, балетмейстери й танцівники. Можна чітко визначити поняття сучасного танцю завдяки праці українського

хореографічного дослідника Д. І. Шарикова «Теорія, історія та практика сучасної хореографії». Науковець уважає, що в ужитку цей термін виник понад сто років тому, замінивши багато «попередників» — це танець босоніжок, вільна хореографія, вільна пластика. Танець-модерн визначено як стиль, однак існує багато ще не вирішених питань, а саме: до якого періоду часу належить танець-модерн, коли відбулося його становлення, кого вважати попередниками, а кого — сучасниками цього стилю? Модерн завершив своє формування, у європейському танцювальному мистецтві існують школи Піни Бауш і Марти Грехем. Тому необхідно дослідити сучасну джерельну базу та проаналізувати точки зору різних авторів щодо визначення танцю-модерн з метою чіткого усвідомлення меж танцювальної культури України та особливостей танцю-модерн в Україні.

Завдання дослідження: проаналізувати літературні джерела, періодичні видання та книги, присвячені мистецтвознавчому аналізу стилю, знайти спільні термінологічні ознаки танцю-модерн.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Етимологію терміна модерн досліджували культурознавці України: М. М. Корінний (2000), В. М. Шейко (2012), І. І. Тюрменко (2016), а також українські науковці, котрі побіжно аналізують сучасний танець у своїх працях — В. В. Пастух (1999), О. І. Чепалов (2007), М. М. Погребняк (2009), Д. І. Шариков (2010), О. М. Шабаліна (2010), Н. О. Чілікіна (2014), О. А. Плахотнюк (2016). Кожний з них надає своє визначення стилю модерн, однак для всіх дослідників характерне визначення танцю-модерн як сучасної хореографії, що базується на техніках Марти Грехем, Лої Фуллер, Рут Сен-Дені та Теда Шоуна й у процесі технічного вдосконалення набула особливостей регіональних академічних шкіл.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Стиль модерн виник наприкінці XIX ст. У пострадянських країнах він використовувався напередодні так званої жовтневої революції, коли погляди людей почали суттєво різнитися від класичних (Грабович, 1997, с. 286). Головною складовою танцю-модерн стали його унікальна лексична база та виконавські принципи, які допомогли створити професійну танцювальну школу та відокремити професійне мистецтво танцю від аматорського.

Нині сучасна хореографія набуває нових танцювальних форм: *pall-dance*, *body-ballet*, *twerk* тощо. Тому актуально визначати стиль як складову певної історичної епохи (Грабович, 1997, с. 250).

Слово «модерн» перекладається як «сучасний, прогресивний, модний». У культурологічному словникові «стиль модерн» визначається як стильовий напрям у європейському та американському мистецтві (переважно в архітектурі, образотворчій, декоративно-ужитковій галузях)

(Корінний та ін., 2003, с. 155). Існує інтерпретація модерну як нового мистецтва (Art Noveau), Югендстилю (Jugendstil), стилю Сецесіон (Sezessionstil). Прагнучи створити новий стиль, представники модерну відмовилися від історично сформованих принципів та запозичень у мистецтві, використовували умисно мінливі форми, вигадливі лінії, принципи асиметрії та вільного планування, нові технічні й конструктивні засоби для створення незвичайних, підкреслено індивідуалізованих структур, де всі рішення підпорядковані єдиному образно-символічному задумові й орнаментальному ритмові. Яскравий приклад — Будинок із химерами в Києві (архітектор — В. Городецький) (Грабович, 1997, с. 250).

Ще одним спорідненим терміном є «модернізм». Згідно з культурологічним словником, модернізм (франц. «modernism», від «moderne» — новітній, сучасний) — загальна назва течій у мистецтві й літературі ХХ ст., яким властиві заперечення реалізму, суб'єктивізм у художній творчості, пошуки нових мистецьких форм.

Стиль модерн визначається як один з напрямів хореографії, що виник у Німеччині. Термін «танець-модерн» використовувався для позначення сценічної хореографії, у котрій танцівники відмовилися від традиційних балетних форм. Це поняття замінило собою терміни «вільний танець», «дунканізм», «танець босоніжок», «ритмопластичний танець», «виразний», «експресіоністський», «новий художній» (Никитин, 1999, с. 3).

Загальними для обох визначень є часовий проміжок та переклад самого терміна як «сучасний». Однак сам стиль під час еволюції та розвитку набув нових форм, елементів і визначень, змінився. Представники танцю модерн у різних країнах по-своєму інтерпретували цей напрям та створювали власні вистави й номери, базуючись на новій хореографічній лексиці. Наразі означений стиль модерн існує в нових зображально-виражальних формах, є новим культурним явищем у мистецтві хореографії та розвивається в інших стилях. Назвати його класичним, на нашу думку, недоцільно, адже саме цей стиль кардинально відрізняється від класичного балету, з його продуманими рухами, підсистемою підготовки та постановками. Нині представники стилю модерн створили власні авторські школи, наприклад, Марта Грехем, котрій притаманні принципи — contraction та release, пошуки сценічного вираження за допомогою світла й підручних засобів, Лої Фуллер, а також зовсім своєрідний та неповторний стиль модерну Дені-Шоун. Сучасні представники танцю-модерн створили власні лексику, методику виконання та систему підготовки. Айседора Дункан створила вільний танець, а її учні та послідовники, серед котрих є й вищезазначені особистості, заснували

школу танцю модерн, методику виконання вправ, додали логічності драматургічного змісту балетам і хореографічним композиціям — утворили своєрідний «театр танцю» (Плахотнюк, 2016, с. 25).

У результаті еволюції танцю-модерн сформовано стиль, який зберіг елементи шкіл піонерів модерну та здобутки молодих хореографів і виконавців. Філософські погляди модерністів вплинули й на розвиток джаз-танцю, завдяки чому виник новий напрям джаз-модерн танець, який поєднав елементи африканського джазу та танцю модерн (Никитин, 1999, с. 5) і народну хореографію, що сприяло виникненню фольк-модерну.

Модерн набуває нових форм, стає виразним засобом для окремих вистав. Такий мистецький твір акцентує на довершеності форми та досконалості. Для стилю модерн, особливо раннього періоду розвитку в Україні, характерні песимістичні ноти та перенасиченість хореографічною лексикою. Танець-модерн в Україні розвивають провідні хореографи — Алла Рубіна, Аніко Рехвіашвілі, Раду Поклітару, випускники Української академії балету — Тетяна Островерх, Христина Шишкарьова, а також Тетяна Винокурова. Вони створили власні студії, які діють у Києві й відіграють важливу роль у вихованні сучасної молоді.

В Україні є хореографи, котрі змінюють мистецькі стереотиби, серед них Алла Рубіна, досвідчений український хореограф у стилі модерн, створила композицію «Сиртакі» з провідними артистами Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка Володимиром Чуприною та Ксенією Іваненко (Чепалов, 2007). Постановка витримана в комедійному стилі, виявилася успішною для хореографа та цікавою в аспекті драматургійної побудови. Алла Рубіна посіла перше місце в міжнародному конкурсі.

**Висновки.** Елементи модерну наявні в архітектурі й живописі, монументальному мистецтві, книжковій графіці, плакатах, рекламі, дизайні одягу, хореографії та літературі. Створення стилю модерн передувало складному суспільному процесу, який змінив не тільки мистецтво, але й світогляд багатьох поколінь людей. Модерн — це мистецтво змінених смаків, філософського мислення вільної та прогресивної людини в державі, у якій митці висловлюються відверто й соціально логічно. Стиль модерн за нетривалий термін набув поширення в усіх цивілізованих країнах і залишив помітний слід у кожній національній культурі.

На основі терміна «танець-модерн» у мистецтвознавчому аналізі ми дійшли висновку: у всіх вищенаведених літературних джерелах зазначено, що це сучасний танець, який запозичив принципи різних європейських та американських шкіл сучасного танцю, що поступово

поширилися й на Україну, у процесі розвитку став системою для підготовки артистів балету, котрі володіють як класичною, так і сучасною техніками танцю.

Українські хореографи вивчають сучасну хореографічну лексику модерн-танцю та реагують на прогресивні зміни, що відбуваються у світовому мистецькому житті. Таким чином, хореографія стає засобом діалогу між світовим і українським мистецтвом, відображає нові тенденції в моді, поглядах суспільства та творчої спільноти. Сучасний рух визначає нові емоції й події, а головне, на нашу думку, формує нового глядача, котрий розумітиме сучасні тенденції розвитку в мистецтві та хореографії зокрема.

#### Список посилань

- Грабович, Г. В. (1997). *До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка* (с. 432–500). Київ: Просвіта.
- Корінний, М. М. та ін. (2003). *Короткий енциклопедичний словник з культури*. Київ: Просвіта.
- Корінний, М. М. та ін. (2000). *Короткий термінологічний словник з української та зарубіжної культури*. Київ: Просвіта.
- Тюрменко, І. І. (2016). *Культурологія: теорія та історія культури: навчальний посібник* (3 вид.). Київ: Центр учбової літератури.
- Шейко, В. М. (2012). *Культурологія: навчальний посібник*. Київ: Центр учбової літератури.
- Никитин, В. Ю. (1999). *Модерн-джаз танець: історія, методика, практика*. Ленинград: «ГИТИС».
- Плахотнюк, О. А. (2016). *Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури (Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 — теорія та історія культури)*. Івано-Франківськ: ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».
- Погребняк, М. М. (2009). *Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст. (Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 — теорія та історія культури, мистецтвознавство)*. Київ: Київський Національний університет культури і мистецтв.
- Чепалов, О. І. (2007). *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія*. Харків: ХДАК.
- Шариков, Д. І. (2010). *Теорія, історія та практика сучасної хореографії: Генезис і класифікація сучасної хореографії — напрями, стилі, види: монографія*. Київ: Міжнародний університет, Інститут телебачення, кіно і театру, кафедра театрального мистецтва. Київ: КиМУ.
- Афіша театру. Національна опера України*. Взято з <https://www.opera.com.ua/afisha>

### References

- Grabovich, G. V. (1997). *To the history of Ukrainian literature: Research, essay, polemics (pp. 432–500)*. Kyiv: Prosvita. [In Ukrainian].
- Korinnyi, M. M. et al. (2003). *Brief encyclopedia of culture*. Kyiv: Prosvita. [In Ukrainian].
- Korinnyi, M. M. et al. (2000). *A short terminology dictionary from Ukrainian and foreign culture*. Kyiv: Prosvita. [In Ukrainian].
- Tyurmenko, I. I. (2016). *Culturology: Theory and History of Culture: A Manual (Form 3)*. Kyiv: Center for Educational Literature. [In Ukrainian].
- Sheyko, V. M. (2012). *Cultural Studies: Textbook*. Kyiv: Center for Educational Literature. [In Ukrainian].
- Nikitin, V. Yu. (1999). *Modern jazz dance: history, technique, practice*. Leningrad: «GITIS». [In Russian].
- Plakhotnyuk, O. A. (2016). *Contemporary jazz dance as a phenomenon of artistic culture (Thesis for obtaining the degree of the candidate of art studies in the specialty 26.00.01 – theory and history of culture)*. Ivano-Frankivsk: State Pedagogical University «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University». [In Ukrainian].
- Pogrebnyak, M. M. (2009). *Dance «Modern» in artistic culture of XX century. (Thesis for the degree of the candidate of art studies in specialty 26.00.01 – theory and history of culture, art studies)*. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Chepalov, O. I. (2007). *Choreographic Theater of Western Europe of the twentieth century: monograph*. Kharkiv: KhDAK. [In Ukrainian].
- Sharikov, D. I. (2010). *Theory, history and practice of modern choreography: Genesis and classification of modern choreography – directions, styles, types: monograph*. Kyiv: International University, Institute of Television, Cinema and Theater, Department of Theater Arts. Kyiv: KMU. [In Ukrainian].
- Playbill of the theater. National Opera of Ukraine*. Retrieved from <https://www.opera.com.ua/afisha> [In Ukrainian].

Надійшла до редакції 13.11.2017 р.



■ УДК 793.31(=161.2)(100=161.2)

К. В. Островська, доцент, завідувач кафедри народної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків

Karyna\_Ostrovska@meta.ua

<https://orcid.org/0000-0003-4782-8043>

## **ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

Досліджено та обґрунтовано, що український народний танець нині популярний не тільки в Україні, а й у багатьох країнах світу. За кордоном існує немало українських танцювальних ансамблів, які зберігають та популяризують танцювальне мистецтво України. Відзначено праці, де досліджено побут перших українських переселенців у Канаді кінця XIX ст. У репертуарі багатьох колективів широко представлена хореографія різних регіонів України, від Слобожанщини до Закарпаття. Український народний танець у колективах української діаспори зберіг самобутність, відроджуючи характерні особливості української народної культури. Українське мистецтво є не лише консервативним і традиційним, воно живе й нове, нині є складовою загальної світової культури.

**Ключові слова:** *діаспора, колектив, хореографія, танцювальне мистецтво, український народний танець.*

К. В. Островская, доцент, заведующая кафедрой народной хореографии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВАХ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ**

Исследовано и обосновано, что украинский народный танец является популярным не только в Украине, а и во многих странах мира. За границей существует немало украинских танцевальных ансамблей, которые сохраняют и популяризуют танцевальное искусство Украины. Отмечены труды, где исследовано быт первых украинских переселенцев в Канаде конца XIX в. В репертуаре многих коллективов широко представлена хореография разных регионов Украины, от Слобожанщины до Закарпатья. Украинский народный танец в коллективах украинской диаспоры сохранил самобытность, возрождая характерные особенности украинской народной культуры. Украинское искусство является не только консервативным и традиционным, оно живое и новое, на сегодняшний день является составляющей общей мировой культуры.

**Ключевые слова:** *диаспора, коллектив, хореография, танцевальное искусство, украинский народный танец.*

K. V. Ostrovska, Assistant Professor, Head of the Department of the Folk Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## THE MAINTENANCE AND DEVELOPMENT OF NATIONAL TRADITIONS IN THE DANCE COMPANIES OF THE UKRAINIAN DIASPORE

**The aim of this paper** is to study the development of the choreography art abroad.

**Research methodology.** The followings methods were used: historical method; analytical method; chronologic method; theoretical analysis of scientific sources.

**Results.** There are many Ukrainian dance companies abroad that maintain and popularize the dance art of Ukraine. Due to their wide creative work, the rarest standards of folklore are maintained, glorifying not only the Ukrainian choreography art, and also the Ukrainian culture with its unique history, ceremony, traditions and way of life. The study has confirmed that most dancing companies of the Ukrainian Diaspora are amateur ones; nevertheless they have an impact on forming the Ukrainian culture in some countries. The choreography of different regions of Ukraine, from Slobozhanshchina to Transcarpathia, is widely represented in the repertoire of many companies. Ukrainian folk dance in the companies of the Ukrainian Diaspora has maintained its identity, reviving the characteristic features of Ukrainian folk culture. The Ukrainian Diaspora has plenty of dancing companies, which maintain the standards of dancing folklore on the modern stage, working hard to improve the skills and professional level. Due to these companies Ukrainian dancing art becomes more popular all over the world. Ukrainian art is not only conservative and traditional, it is alive and new, nowadays it is an integral part of a common world culture.

**Novelty.** The results of consideration of this subject allowed selecting the basic stages of creative work in some dancing companies of the Ukrainian Diaspora, the features of development of certain dances.

**The practical significance.** The findings can be applied in further developments of the revival of Ukrainian folk stage choreography, in writing new essays, term papers made by the students of choreography art departments, in reading series of lectures and conducting seminars on history of choreography art, art of ballet-master, Ukrainian folk-stage dance.

**Key words:** *Diaspora, company, choreography, art of dance, Ukrainian folk dance.*

**Постановка проблеми.** Одне з найпочесніших місць у хореографічному мистецтві посідає Україна. Популярність української народної хореографії зумовлена різноманіттям танцювальних барв, якими володіє український народ. Гумор і щирість, завзяття, життєрадісність, наявність у танці автентичних побутових особливостей – усе це характерно для народної хореографії України. Хореографічний фольклор надзвичайно багатий, крім хороводів, танці-ритуали, танці-обряди, побутові, сюжетні, у супроводі хору та з інструментальним супроводом. Вислів

М. В. Гоголя щодо української пісні як народної, живої, яскравої, сповненої барв істини, історії, яка триває все життя народу, повною мірою співвідноситься з народним танцем. Танець — це емоційний літопис народу, який яскраво розповідає про історію почуттів та пережитих емоцій. Невечерпна скарбниця народного танцю має багато безцінних перлин.

Нині існує безліч танцювальних колективів, які зберігають, розвивають і примножують наш національний танець за кордоном.

Народне танцювальне мистецтво в Канаді відроджено, набуло свого розквіту й надалі розвивається на ґрунті творчої діяльності аматорських хореографічних колективів, які не тільки зберігають традиції народного танцювального фольклору, а й поповнюють репертуар новими творами, плідно працюють над удосконаленням майстерності та професійного рівнів. Вивчення досвіду діаспорних поколінь у галузі українського танцю, дослідження його сучасного становища, визначення його місця в духовному розвитку української етнічності за кордоном, глибоке осмислення творчих надбань зарубіжних українських митців, як духовного спадку всього українського народу, є одним з актуальних завдань вітчизняних істориків, мистецтвознавців, практиків і теоретиків хореографічного мистецтва.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Побут перших українських переселенців у Канаді почали досліджувати наприкінці ХІХ ст. Важливе значення в розвитку фольклористики в Канаді має Роберт Климан. Його докторська дисертація є основним довідником для кожного дослідника, котрого цікавить фольклор означеної країни. Найбільшим здобутком для української фольклористики в цьому разі є заснування кафедри української культури та етнографії імені Гуцуляка, яку нині очолює молодий канадський етнохореолог Андрій Нагачевський. У його дисертації «Танцювальна культура українців Канади штатів Альберта й Саскачеван» зібрана численна спеціальна література з фольклорного танцю українських, канадських і західноєвропейських хореографів, розміщено немало фотографій, на яких зображені канадські українці під час народних свят і врочистостей.

Дослідивши всі праці канадських етнографів, Андрій Нагачевський помітив, що у сфері наукового вивчення українських канадських танців створено небагато наукових досліджень, у яких недостатньо уваги приділено танцям у їх автохтонному існуванні.

**Мета статті** — визначити започаткування й дослідити розвиток українського танцювального мистецтва за кордоном.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У публікаціях, присвячених історії українських поселень у Канаді або в спогадах окремих

людей почасти трапляється інформація, що стосується танців. Після того, як до Канади прибули такі фахівці танцю, як Василь Авраменко, український народний танець став предметом зацікавленості багатьох хореографів.

Василя Авраменка вважають учнем відомого хореографа-фольклориста Василя Костіва (Верховинця). Професійну й організаційну діяльність В. Авраменко розпочав у 1921 р., організувавши школу українського танцю в Каліші, у таборі для інтернованих вояків УНР. Підсумковий «творчий стаж» митця становить більше 60 років з урахуванням роботи в театрі Садовського в роки війни. У діаспорі Авраменка назвали «батьком українського танцю», адже, прибувши до Канади в 1925 р., він одразу розпочав створювати танцювальні гуртки й проводити численні концерти. Початком великого тріумфу стала Канадська національна виставка в Торонто. Тоді колектив Авраменка дав 12 восьмихвилинних виступів, за якими спостерігали 25 тис. осіб. А в 1927 р. відбулися чи не найскладніші його гастролі, коли танцювальна група впродовж 70 осінніх днів дала майже півсотні концертів у 45 місцевостях. Він навчив своїх сценічних танців тисячі людей, опублікував 10 власних танців у праці «Українські національні танки». У 1947 р. перевидав власну працю «Українські національні танки, музика і стрій», у якій розмістив 18 авторських сценічних творів. Хореографічні композиції Авраменка можна умовно поділити на три групи. Одна з них ґрунтується на героїко-патріотичних сюжетах переважно історичного змісту («Танок Гонти», «Довбушева ніч»). Друга група — композиції актуальної для тодішнього часу тематики, такі як танець «За Україну». До третьої належать авторські інтерпретації фольклорних джерел («Великодня гаївка», «Журавель весільний», «Гопак колом», «Козачок подільський», «Великдень на Україні» та ін.). Ці постановки не лише відзначаються продуманістю, емоційним напруженням, а й зображенням людських характерів у контексті історичної епохи. Таким переконливим прикладом є образ Чумака з однойменної композиції В. Авраменка, котрий захоплював глядачів своїми душевною щедрістю та гумором. У танці «Чумак» В. Авраменко показав узагальнений, оптимістичний народний образ. Сучасники хореографа, безпосередні свідки виконання «Чумака» вважали цей номер вершиною артистичної творчості митця. У ньому вирували сила молодості, живий народний гумор та радість буття, за допомогою яких герой долав життєві невдачі безраднісної чумацької долі. Велич і потужність козацького духу найяскравіше втілював В. Авраменко у своєму «Гонті». «У цьому танці він виявив не тільки натхнення, а й трагічний пафос. Але трагізм його оптимістичний. Напруга в небезпеці віщувала ворогові помсту й неминучість перемоги над ним», — зазначала І. Книш (1996, с. 66).

Значення творчості видатного етнографа, режисера й хореографа В. Авраменка складно переоцінити. У результаті його активної творчої діяльності тисячі канадських українців відчували зв'язок зі своїми історією та багатою культурою, відтак мали підставу доводити помилку тих, хто вважав, що українці не мають своєї національної ідентичності, оскільки одні, мовляв, приїхали з Польщі або Австрії, інші — з Росії.

За словами д-ра Андрія Нагачевського з Альбертського університету, до приїзду В. Авраменка українці виконували свої танці лише на весіллях та вечірках. Завдячуючи йому, український народний танець завоював сцену і став символом української культури й української ідентичності. До Другої світової війни його хореографія та костюми були популярними і, власне, зберігаються і до сьогодні, звичайно, часом — в інтерпретації.

В. Авраменко — представник тієї численної когорти митців, котрі усвідомлювали значення своєї справи не розумом, а серцем, не досвідом, а ніби надчутливою інтуїцією. Він намагався увиразнити, примножити та зберегти для нащадків український танець у його фольклорному, первозданному вигляді — ніби своєрідний генетичний код, покликаний упродовж майбутніх століть охороняти ту царину, яку свого часу Ліна Костенко назвала «гуманітарною аурою нації», ту царину, що одвіку й довіку слугує ефективним інструментом самоусвідомлення й самоідентифікації, власне, ту царину, без якої будь-який народ загубився б, потонув, ставши лише безликою порошиною в кривавій і плутаній історії цивілізації. Завдяки Василеві Авраменку про багату фольклорну спадщину українців дізналися в США й Канаді, Італії й Німеччині, Бразилії, Аргентині та Японії. Світ укотре пізнав українців через їхні танець, музику й перше кіно.

Створюючи свої школи в усьому світі, В. Авраменко використовував власну спеціальну методику: з-поміж кращих учнів вибирав одного-двох інструкторів, котрим доручав вести школу, а сам вирушив далі — у нове місто, містечко, штат, країну, на новий континент.

Нові покоління його учнів-інструкторів ще й сьогодні допомагають українській Терпсихорі в Канаді та Америці.

Послідовниками В. Авраменка в Канаді є інструктори танців — вихідці з Буковини В. Мошук та І. Пігуляк. Останній працював інструктором українського танцю при товаристві «Просвіта», згодом емігрував до США, написав книгу «Василь Авраменко і відродження українського танку» (Нью-Йорк, 1979 р.) Після від'їзду В. Авраменка до США розпочату ним роботу в Канаді продовжували: І. Токарик, І. Іванчук, В. Погорецький, М. Дудар, М. Балдецький та ін.

Заслуга всіх послідовників В. Авраменка, учнів, перших інструкторів, аматорів, котрі наслідували його творчий метод, полягала у відродженні, поширенні та популяризації українського народного танцювального мистецтва, передусім в емігрантському середовищі. Засновані ними українські танцювальні ансамблі, школи, студії, гуртки виконували важливу просвітницьку місію, популяризуючи українську культуру в іноетнічному середовищі завдяки концертам, оглядам, конкурсам, різноманітним міжнародним фольклорним фестивалям, а також телебаченню.

Широковідомим у Канаді та за її межами став танцювальний колектив канадських українців «Шумка», заснований у 1959 р. у м. Едмонт, «батьком» якого можна назвати Честера Куця. Фундатор ансамблю та група молодих танцівників хотіли тоді не просто займатись українськими народними танцями — мріяли зробити їх популярнішими і зрозумілішими канадцам, а згодом інтернаціональними. Завдяки їх палкій закоханості у свою справу українське танцювальне мистецтво набуло нового значення, а колектив увірвався вихором (адже «шумка» — це нині призабуте українське слово, що означає «вихор») у світ професійного українського танцю. З тієї пори минуло понад півстоліття, а «Шумка» і досі єдиний у Канаді професійний український танцювальний колектив. Нині художнім керівником ансамблю є Гордон Гордей. Що ж робить «Шумку» унікальним колективом? Насамперед, це її майстерно, до найдрібніших деталей відточений виключно канадський стиль українського танцю. «Шумка» поєднала фольклорну хореографію, канадського та українського походження, утворивши дивовижне мереживо, яке зачаровує глядача, навіть необізнаного, з мистецтвом танцю. За час існування «Шумка» демонструвала своє мистецтво в різних куточках світу. Ансамбль гастролював у Тунісі, Японії, Китаї, Канаді та США. З особливим теплом згадують учасники колективу виступи в Україні.

Окрема сторінка історії «Шумки» — навчання танцю. При ансамблі з 1991 р. функціонує хореографічна школа, яка здійснює підготовку нових висококваліфікованих кадрів. Щороку понад 200 учнів навчаються за оригінальним навчальним планом, єдиною програмою українського танцю в Північній Америці, створеної згідно із сертифікованою програмою RAD, яка містить сучасний і традиційний українські танці.

У творчому доробку «Шумка» гармонійно поєднує народні танці з балетною драматургією та музикою симфонічного оркестру. Програму виступів створюють на сюжетній основі, завдяки якій шліфується акторська майстерність виконавців. Широковідомими є театралізовані концертні постановки «Шумки», зокрема вистава «Попелюшка», у роботі

над якою брали участь хореографи з Києва та Львова. «Попелюшку» презентували канадські танцівники в Україні в липні 2007 р.

Цікаво, що не всі, хто нині працює в «Шумці», мають українське походження, проте всіх учасників об'єднують любов до танцю, уміння відчувати його, пропускаючи через власне серце, віра у важливість цієї спадщини й необхідність її збереження.

Безцінний внесок, здійснений колективом у збереження української спадщини та розвиток нової культурної традиції, не залишився непоміченим не тільки шанувальниками, але й громадськістю: 2009 р. з нагоди 50-річного ювілею «Шумку» нагородили Provincial designation of Resident Company of the Northern Jubille Auditorium; про неї знято документальні фільми «Повернення вихору» та «White boot to China».

Улітку 2013 р. проєкт «Спадщина» з канадського міста Саскатун представив в Україні ансамбль народного танцю «Павличенко та український хор і оркестр «Ластівка». Протягом двох тижнів колектив з понад 60-ма виконавцями гастролював ключовими центрами української культури, популяризуючи духовну спадщину українців у Канаді. Цей проєкт присвячено 125-річчю поселення українців до Канади й пам'яті засновниці ансамблю народного танцю «Павличенко» — Люсі Павличенко (1933–2013). Вона народилась після того, як Василь Авраменко заснував школу українського танцю в Канаді, але певним чином її можна вважати спадкоємицею його творчого доробку. Саме засновниця колективу вперше 1993 р. показала своїм вихованцям зразки хореографічного фольклору України.

Унікальним є те, що танцювальний ансамбль «Павличенко» діє на аматорських засадах і фінансується самими учасниками колективу. При цьому критики свідчать, що ансамбль не поступається своїм рівнем професійним колективам. У Канаді, США, Бразилії й Україні колектив має безліч прихильників, вражає енергією, силою, сміливістю, наснагою, талантом і відданістю.

У програмах ансамблю «Павличенко» не лише відтворено народний танок, його долучено до загальнономистецького контексту. Відтак, більшість номерів — своєрідне музично-театральне дійство з чіткою сюжетною лінією. Так, до проєкту «Спадщина» ввійшли пісні, танці, вокально-хореографічні композиції, що розповідали про духовну складову життя й навіть побут українців у Канаді, починаючи з перших поселенців кінця XIX ст. і донині.

Ще один колектив українського танцю «Чабан» з м. Тандер-Бей (Канада) понад 30 років сприяє збереженню української культури, пропагуючи зразки українського фольклору. Більше 100 обдарованих

танцівників демонструють багатство різних регіонів України через розмаїття хореографічних стилів, автентичні та стилізовані костюми й чудову музику. Танцівники гурту «Чабан» — це третє й четверте покоління українців у Канаді, а деякі взагалі не є етнічними українцями. Проте всіх їх об'єднує любов до українського танцю.

Колектив «Чабан» у своїй діяльності поєднує роботу власних хореографів і викладачів разом із гостьовими фахівцями з Канади та України. Художній керівник колективу Катерина Пароші-Херріс є українкою в третьому поколінні. Колектив «Чабан» докладає значних зусиль, щоб зберегти пам'ять про Україну навіть для тих, хто народився за її межами. Для учасників колективу завжди велика честь виступати на батьківщині українського танцю. Для багатьох танцівників раніше така можливість була нездійсненою мрією, але завдяки народному артистові України Борисові Колногузенку та очолюваному ним театру народного танцю «Заповіт» улітку 2013 р. колектив «Чабан» виступив у Харкові на одній сцені з артистами театру народного танцю «Заповіт» ХДАК. Харківські глядачі й танцівники, як зазначила Катерина Пароші-Херріс, назавжди залишаться в наших спогадах про Україну.

**Висновки.** Український народний танець є самобутнім мистецтвом, яке змальовує красу рідної Батьківщини, велику та чисту сутність українського народу. Завдячуючи Василеві Авраменку, котрий усе своє життя популяризував та розвивав національний танець за кордоном, танцювальне мистецтво України нині вирізняється високим професійним рівнем. Зараз у багатьох країнах світу є немало спеціалістів, які пропагують український танець.

У житті українців Канади та інших країн, їхніх нащадків, народна творчість, зокрема танцювальна, завжди посідала важливе місце й була своєрідним ланцюгом, який об'єднував людей різного етнічного походження з українцями. На початку ХХ ст. саме в Канаді налічувалися сотні драматичних, музичних і самодіяльних танцювальних гуртків, які створювалися в багатьох більш-менш значних за кількістю поселень українців. З їх мистецтвом мали змогу ознайомитися не тільки земляки, а й представники багатьох національностей, котрі мешкали поруч. Усі мистецькі колективи, зокрема танцювальні, були аматорськими, але саме вони вплинули на формування української культури в різних країнах, заклали міцну основу української етнічності, стали осередками її збереження.

У подальшому дослідженні плануємо детальніше розглянути історію створення, творчий шлях та розвиток окремих танцювальних колективів української діаспори.



### Список посилань

- Авраменко, В. (1947). *Українські народні танки, музика і стрій*. Голівуд.
- Голубничий, В. (1965). *Суть української культури і українська культура в діаспорі: Доповіді і підготовчі сесії для справ культури в Торонто*. Об'єднання українських педагогів Канади. Торонто.
- Гуць, М. (1992). Виступи мистецьких колективів української діаспори. *Народна творчість та етнографія*, 1, 77–80.
- Д'якова, О. (2008). Діяльність української діаспори в Австралії і її зовнішні міжнародні зв'язки. *Українознавство*, 1, 287–292.
- Євтух, В. Б., Камінський, Є. Є., Ковальчук, О. О. й Трощинський, В. П. (1992). *Зберігаючи українську самобутність*. Інститут соціології НАН України. Київ: Інтел.
- Книш, І. (1996). *Жива душа народу: До ювілею українського танку*. Вінніпег: Новий шлях.
- Коць, М. (1993). Український хореограф Василь Авраменко. *Народна творчість та етнографія*, 2, 46–48.
- Нагачевський, А. (1997). *Танцювальна культура українців Канади штатів Альберта й Саскачеван*. (Дис. на здобуття наук. ступеня канд. наук). Канада (штат Едмонтон).
- Орел, О. (1999). *Сяйво мистецьких талантів України. Народна творчість та етнографія*, 5–6, 35–38.
- Солошенко-Тиравська, Н. С. (1999). *Тріумф української Терпсіхори: Спогади місткни*. Луцьк: Медія.
- Українці Австралії: енциклопедичний довідник*. (2001). Товариство збереження української спадщини в Австралії. Сідней: Вільна думка.
- Федорук, О. (1995). Лицар танцю: До 100-річчя від дня народження видатного хореографа В. Авраменка. *Українська культура*, 5–6, 15–16.

### References

- Avramenko, V. (1947). *Ukrainian folk tanks, music and dance*. Hollywood [In Ukrainian].
- Golubnichy, V. (1965). *The Essence of Ukrainian Culture and Ukrainian Culture in the Diaspora: Reports and preparatory sessions for cultural affairs in Toronto*. Association of Ukrainian Teachers of Canada. Toronto [In Ukrainian].
- Guts, M. (1992). Performances by artistic groups of the Ukrainian diaspora. *Folk art and ethnography*, 1, 77-80. [In Ukrainian].
- Diakova, O. (2008). Activities of the Ukrainian diaspora in Australia and its external international relations. *Ukrainoznavstvo*, 1, 287-292. [In Ukrainian].
- Yevtuk, V. B., Kaminsky, Ye. E., Kovalchuk, O. O. and Troshchinsky, V. P. (1992). *Keeping Ukrainian identity*. Institute of Sociology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv: Intel [In Ukrainian].
- Knish, I. (1996). *The living soul of the people: To the anniversary of the Ukrainian tank*. Winnipeg: Novyi shliakh. [In Ukrainian].

- Kots, M. (1993). Ukrainian choreographer Vasyl Avramenko. *Folk art and ethnography*, 2, 46–48. [In Ukrainian].
- Nagachevskiy, A. (1997) *Canadian Ukrainians dancing culture of the states Alberta and Saskchevan. (dissertation on the receipt of scientific degree of candidate of sciences) Canada (state Edmond)* [In Ukrainian].
- Orel, O. (1999). The brightness of artistic talents of Ukraine. *Folk art and ethnography*, 5–6, 35–38. [In Ukrainian].
- Soloshenko-Tiravskaya, N. S. (1999). *Triumph of the Ukrainian Terpsichore: The Memories of the Town Hall*. Lutsk: Mediia [In Ukrainian].
- Ukrainians in Australia: Encyclopedic Directory. (2001). *Society for the Conservation of the Ukrainian Heritage in Australia*. Sydney: Vilna dumka. [In Ukrainian].
- Fedoruk, O. (1995). Knight of dance: To the 100th anniversary of the birth of the outstanding choreographer V. Avramenko. *Ukrainian culture*, 5–6, 15–16. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 09.11.2017 р.

■ УДК 792.07:377(477.83/.86)"1941/1944"

В. Б. Прокоп'як, аспірант, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ

vira\_moskalyk@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-7041-7889>

### **ПІДГОТОВКА ТЕАТРАЛЬНИХ КАДРІВ У ГАЛИЧИНІ (1941–1944 РР.)**

Досліджено основні етапи організації театральної освіти в Галичині в період німецької окупації 1941–1944 рр. Відзначено важливі для конкретизації та узагальнення досліджуваного питання наукові праці. Виявлено, що через брак кадрів створено систему підготовки, перекваліфікації та підвищення фахового рівня творців театрального мистецтва. Окреслено структуру навчальних закладів з підготовки фахівців для професійного й аматорського театрального мистецтва. Особливу увагу приділено підготовці, програмі та умовам навчання. Висвітлено роль творчої інтелігенції, організацій і комітетів у вирішенні кадрових проблем мистецьких колективів, сприяння у відкритті й функціонуванні курсів підготовки театральних фахівців в умовах окупації.

**Ключові слова:** *період німецької окупації, Галичина, фахова підготовка, театральні кадри, курси режисерів, театральна студія, балетна студія.*

В. Б. Прокопяк, аспирант, ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника», г. Ивано-Франковск

### **ПОДГОТОВКА ТЕАТРАЛЬНЫХ КАДРОВ В ГАЛИЧИНЕ (1941–1944 ГГ.)**

Исследованы основные этапы организации театрального образования в Галичине в период немецкой оккупации 1941–1944 гг. Отмечены значимые для конкретизации и обобщения изучаемого вопроса научные работы. Вывявлено, что в связи с нехваткой кадров создана система подготовки, переквалификации и повышения профессионального уровня создателей театрального искусства. Определена структура учебных заведений по подготовке специалистов для профессионального и любительского театрального искусства. Особое внимание уделено уровню подготовки, программе и условиям обучения. Освещена роль творческой интеллигенции, организаций и комитетов в решении кадровых проблем художественных коллективов, содействие в открытии и функционировании курсов подготовки театральных специалистов в условиях оккупации.

**Ключевые слова:** *период немецкой оккупации, Галичина, профессиональная подготовка, театральные кадри, курсы режиссеров, театральная студия, балетная студия.*

V. B. Prokopiak, postgraduate student, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk

### **THEATRE STAFF TRAINING IN GALICIA (1941–1944)**

The aim of this research is to study the processes of organization of theatre education in Galicia during the period of German occupation (1941–1944), and to outline the structure of educational institutions for training specialists in professional and amateur scenic art, as well as the level of their education and training conditions.

**Research methodology.** Twenty nine major works have been reviewed and processed. Among them, there were monographs, research and newspaper articles. Some data have been obtained from the archive funds.

**Results.** It has been established that the demand for the qualified theatre staff increased along with the development of Ukrainian theatre life, and creation and reorganization of a range of amateur and professional dramatic teams. The need arose for the gradual development of artistic education. In addition, the repertoire of professional and amateur theatres, which embraced a wide range of stage performances (dramatic plays, comedies, operettas, operas and ballets), encouraged not only actors and stage directors, but also singers, musicians, choreographers and decorators to get involved in professional training. This led to the creation of a range of schools under auspices of the Cabinet of Performing Arts at the Institute of Folk Creativity and Art (including the schools of dance, decoration, stage directing, drama and word of mouth). Their main task was to provide staff for the professional theatres and drama clubs. In order to enhance the artistic level of amateur drama clubs of the Ukrainian Educational Societies and to enrich the stage directors' knowledge, the Institute of Folk Creativity and Art organized the previously planned stage directing courses (stage directing workshops): extramural — for amateur stage directors, the regular course and the course for stage directing instructors. The decoration school was aimed at training specialists able to create theatre scenery and scenic design for cultural events. A special educational institution for the actors' training was created on a volunteer basis at the Subdivision of Arts of the Division of Cultural Work of Ukrainian Central Committee. The theatre school worked according to the higher education program. The disciplines were divided into general and professional training cycles. Having overcome the difficulties caused by the war, creative intelligentsia managed to set up art studios and to launch the gradual solution of staffing problems of theatre ensembles.

**Novelty.** This article attempts to outline comprehensively the measures taken for the organization of theatre education of the period of German occupation. It is a substantial element of theatre life of drama groups, because the level of theatre depends on the professional level of theatre artists.

**The practical significance.** The research of the process of obtaining professional competence by theatre enthusiasts will contribute to further developments and become a certain catalyst for the researchers in studying theatre processes within Galicia. The article will be useful for the teachers of theatre disciplines and for lectures in the history of theatre.

**Keywords:** *the period of German occupation, Galicia, professional training, theatre staff, courses for stage directors, theatre school, ballet school.*

**Постановка проблеми.** Процеси функціонування професійних та аматорських театральних колективів у Галичині періоду німецької окупації 1941–1944 рр. висвітлені в окремих наукових працях, опублікованих у 80–90 рр. ХХ — початку ХХІ ст. Проте нині вони потребують ґрунтовнішого дослідження.

Зокрема опрацювання та аналіз джерел і наукової літератури свідчать, що в них майже відсутні або пунктирно окреслені заходи щодо організації театральної освіти цього періоду, яка є вагомим сегментом творчої життєдіяльності драматичних колективів, оскільки від рівня фаховості театральних митців залежить рівень самого театру. Водночас вишкіл митців у період окупації 1941–1944 рр. мав важливе значення для розвитку театрального мистецтва того часу та піднесення його на якісно новий рівень. Дослідження процесу набуття фаховості театралами сприятиме подальшим розвідкам та стане своєрідним каталізатором для науковців у вивченні театральних процесів на теренах Галичини. Зазначеними вище аспектами й зумовлена актуальність цього дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Значимими для конкретизації та узагальнення досліджуваного питання є монографії С. Максименко «Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1942)» (2015), Н. Антонюк «Українське культурне життя в Генеральній губернії (1939 — 1944 рр.)» (1997) та статті «До кінця виконати свій обов'язок» В. Гайдабури (2009), «Культура та освіта Львова у роки німецької окупації» О. Красівського, О. Босака (2012).

**Мета статті** — дослідити процеси організації театральної освіти в Галичині періоду німецької окупації 1941–1944 рр., окреслити структуру навчальних закладів з підготовки фахівців для професійного й аматорського театрального мистецтва, рівень та умови їх підготовки.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Процес становлення й розвитку українського театрального життя в Галичині в період німецької окупації розпочався зі створення та реорганізації багатьох аматорських і професійних театральних колективів. Очевидно, що з розвитком мистецьких інституцій зростає потреба в кваліфікованих театральних кадрах і, відповідно, у якісній підготовці фахівців, наскільки це було можливим в умовах війни. Постала необхідність поступового розвитку мистецької освіти, яка б відповідала тогочасним запитам, сприяла подальшому піднесенню української культури та задовольняла потреби суспільства в культурних послугах (Безгін, Бернадська, Кочарян, Дацко, Успенська, 2008, с. 5).

Особливі умови, у яких перебувало суспільство під час війни, та намагання зберегти українську ідентичність, культуру й мистецтво

зумовили кардинальні зміни у сфері фаховості митців. Роботу над вирішенням проблем театральної освіти в Галичині за ініціативи мистецької інтелігенції розпочав Український Центральний Комітет (УЦК), створивши систему підготовки, перекваліфікації та підвищення фахового рівня творців театального мистецтва, про що активно повідомлялося на сторінках часописів (Бендерський, 1942, 10 грудня; «Декораційна студія», 1943, 29 липня; «Курс диригентів і режисерів», 1941, 9 листопада; Пастернакова, 1943, 18 січня; «Проект режисерських курсів», 1942, 3 травня; «Студія танку (2015, с. 235)», 1942, 5 лютого; «Студія живого слова», 1942, 8–9 лютого). С. Максименко (2015, с. 235) слушно зазначає: в «умовах Другої світової війни у Галичині, де історично склалося так, що «університетами» усіх жреців Мельпомени була їх щоденна «рутинна» праця, така агітація на сторінках львівської преси й акцентована увага до фахового виховання митців національного сценічного мистецтва була промовистим жестом німецької влади».

Репертуар професійних та аматорських театрів, охоплюючи широкий діапазон постановок (драматичні п'єси, комедії, оперети, опери та балети), потребував фахової підготовки не тільки акторів і режисерів, а й вокалістів, музикантів, хореографів, декораторів. Для прикладу, нерідко на шпальтах періодичної преси з початку травня 1942 р. публікували оголошення про пошук незайнятих професійних митців (драматичних та характерних акторів, акторів-вокалістів, декораторів, балетмейстерів) для поповнення кадрового складу всіх театрів, котрі діяли на території Галичини. Крім того, у своїй доповіді на Першій конференції представників професійних театрів у Генеральному Губернаторстві<sup>1</sup> директор Окружного театру в Станіславі О. Хичій порушив питання про основну проблему всіх театральних колективів Галичини — брак кваліфікованих кадрів.

Тому за ініціативи Кабінету театального мистецтва (керівник — Юні Горняткевич) при Інституті народної творчості (ІНТ) з початку 1942 р. створено немало студій — танцю, декораційну, режисерську, драматичну та живого слова, основне завдання яких полягало в задоволенні кадрових потреб професійних театрів та драматичних гуртків.

Першим кроком до створення професійної студійної підготовки акторів стало відкриття 15 лютого 1942 р. «Студії живого слова»<sup>2</sup> під керівництвом «майстра мистецького слова і професора декламації» А. Бендерського. На сторінках щоденника «Львівські вісті» знаходимо стислу інформацію про Бендерського, як про керівника студії, у якій

<sup>1</sup> Галичина як окремий дистрикт увійшла до складу Генерал-губернаторства 1 серпня 1942 р.

<sup>2</sup> Інша назва — Творча майстерня живого слова.

підкреслюється, що його «ерудиція та багатий мистецький і педагогічний досвід у галузі живого слова <...> ставить на міцний ґрунт її (студії — В. П.) працю і дає запоруку, що вона стоятиме на високому рівні, а учні винесуть з неї правдиву користь» («Студія живого слова», 1942, 8–9 лютого).

Відкриття студії стало необхідною умовою для продовження функціонування театральних колективів, адже існував брак фахівців, а кількість колективів, що згуртувалися при Кабінеті театального мистецтва Інституту народної творчості в Галичині, сягала 1165 гуртків (Антонюк, 1997, с. 114). На студію покладалося завдання підготовки читців, декламаторів та оповідачів, підвищення рівня сценічного мовлення акторів-початківців та культури мови загалом. Крім того, студія, надаючи початкову освіту акторам, стала своєрідним фундаментом для повноцінної фахової акторської підготовки.

Навчальна програма студії складалася з двох частин — теоретичної і практичної. Зміст теоретичної передбачав вивчення основ техніки мови (дикції, дихання, голосу, орфоепії), фонетики, ідейно-тематичного та логічного аналізу твору. Практична підготовка передбачала роботу над розробленою системою тренувальних вправ з розвитку дихання, голосового апарату і дикції, а також опанування складної системи інтонаційних форм та сценічне виконання різножанрового літературного матеріалу (байка, оповідання, вірш).

Періодично за ініціативи членів студії організовували літературно-мистецькі вечори, які, по-перше, сприяли розвиткові практичних умінь та навичок студійців, набуттю сценічного досвіду роботи, по-друге, демонстрували основні напрями роботи та здобутки студії з популяризації культури сценічного мовлення. Апробовані в процесі навчання методичні матеріали теоретичних і практичних занять студія подавала до друку, таким чином позиціюючись «науково-дослідною лабораторією» в галузі культури сценічної мови (Бендерський, 1942, 28 січня).

У зв'язку з тим, що попит на навчання перевищував очікування адміністрацій ІНТ (після першого набору студійців вільних місць не залишилось), керівництво Інституту оголосило додатковий набір слухачів до створених паралельних груп. Уже 20 березня 1942 р., через місяць після відкриття першої, «Студія живого слова» повідомила про відкриття ще однієї групи («Студія живого слова», 1942, 9 березня).

Істотного поширення в Галичині 1941–1944 рр. набули курси з підготовки режисерів аматорських драматичних колективів; ініціаторами відкриття яких стали керівники окружних філій товариства «Просвіта». Про початок набору на тримісячну підготовку режисерів для аматорських гуртків оголошено на шпальтах тогочасної періодичної преси

(«Курс диригентів і режисерів», 1941, 9 листопада). Однак здійсненню цих планів із середини 1941 р. завадило немало причин. По-перше, з початком окупації території Галичини німецькими військами відбувалося встановлення нової влади, яка ще не мала чіткого плану щодо управління мистецькими процесами на окупованих територіях. По-друге, задуми відновленого українського культурно-освітнього товариства «Просвіта» знівельовано негативним ставленням «нової влади» до його існування, особливо у зв'язку з намаганням негайної реорганізації читалень в Українські освітні товариства (УОТ).

Однак, зважаючи на те, що аматорські театральні гуртки потребували режисерів, щоб функціонувати на відповідному художньому рівні (а процес переформатування організацій був достатньо тривалим), рефератом культурної праці при Українському Центральному Комітеті організовувалися 4–5 денні повітові курси. Прикладом слугує повідомлення часопису «Львівські вісті» про навчання в такий спосіб у Сокалі<sup>1</sup> з 13 по 16 січня 1942 р. за участі 14 режисерів з 11 міст і сіл повіту. Заняття з теорії та практики роботи над роллю й майстерності режисури проводив режисер Сокальського театру Шевченко, акторський тренаж<sup>2</sup> – Сосідко («Режисерський курс», 1942, 31 січня).

У квітні 1942 р. з метою підвищення мистецького рівня аматорських драматичних гуртків УОТ та поглибленням знань режисерів драматичний відділ кабінету театрального мистецтва при ІНТ організував заплановані повноцінні режисерські курси (режисерські студії): заочний – для режисерів-аматорів, які не мали можливості відлучитися від своєї основної роботи, постійні та режисерсько-інструкторські курси.

Програма постійного й заочного режисерських курсів ще до початку занять була висвітлена на сторінках тогочасної преси, що надає можливості проаналізувати її докладніше. Заняття відбувалися тричі на тиждень упродовж трьох місяців. План підготовки режисерів, за яким здійснювалося навчання, поділявся на п'ять циклів: «Історія театру», «Техніка актора», «Техніка сцени», «Репертуар», «Режисура». На лекційних заняттях розглядалися теми з історії театрального мистецтва та драматургії, лекції, що стосувалися значення та завдання театру, його організаційної структури, основних засобів виразності актора, режисури, оформлення сцени («Проект режисерських курсів», 1942, 3 травня). Водночас значна увага приділялась розвитку практичних умінь та навичок майбутніх режисерів аматорських колективів. Слід зазначити, що заняття з підвищення їхньої професійної підготовки проводились

<sup>1</sup> Частина повіту, що ввійшла до складу дистрикту Галичина.

<sup>2</sup> Акторська майстерність.



мистецькими силами Львівського оперного театру, окружних театрів у Станіславі, Коломиї, Дрогобичі, Тернополі та театру «Студія»<sup>1</sup>, на сцені якого і відбувалися практичні заняття.

Наступний набір режисерів відбувся у Львові 14 листопада 1942 р. Проте термін навчання слухачів скоротився до двох тижнів, що, ймовірно, було пов'язано із браком коштів, часу, належного матеріального забезпечення та кваліфікованого викладацького складу. Бажаючих навчатися як на тримісячних, так і на двотижневих курсах було достатньо. По-перше, усі режисери намагалися якнайкраще підготувати свої колективи до I-го Крайового конкурсу драматичних гуртків, по-друге, вони чітко розуміли значення театрального мистецтва в підвищенні національної самосвідомості галичан.

За результатами роботи курсів 28 листопада 1942 р. в пресі було оприлюднено узагальнені статистичні дані. Зокрема на курсах навчалися 24 слухачі, прочитано 75 лекцій, відвідано 5 вистав, проведено 2 екскурсії для ознайомлення з театром. Очевидно, що перегляди вистав Львівського оперного театру (ЛОТ), ознайомлення з технічною базою та організаційною структурою театру додали цінного досвіду режисерам-студійцям.

У такий же спосіб, з метою підготовки режисерських кадрів на окружному рівні та відбору найкращих режисерів для проведення тримісячних курсів, що мали відбутися у Львові 1943–1944 рр., силами місцевих УОТ проводились кількадевні заняття в округах та повітах Галичини. Зокрема п'ятиденний курс 15–19 березня 1943 р. відбувся в Бродівському повіті («Вірно на стійці», 1943, 31 жовтня), 25–28 лютого 1943 р. у Золочівському. Цікаво, що курси розпочиналися із підготовчих зборів, на яких представлено художнього керівника — референта театрального мистецтва артиста Я. Лопатинського, чотирьох викладачів з фахових дисциплін — та оголошено зміст програми підготовки («Режисерський курс», 1943, 21 лютого). Такі самі режисерські курси відбулися за ініціативи Долинської повітової делегації<sup>2</sup> 23–25 січня 1944 р. Для проведення теоретичних та практичних занять для режисерів (24 особи, серед них — 17 чоловіків і 7 жінок) було запрошено професора Б. Солтиса, працівника Стрийського районного будинку культури в справах драмгуртків та інформації М. Кавка й режисера аматорського драматичного гуртка з Долини — А. Штеня («Режисерський курс в Долині», 1944, 9 лютого).

<sup>1</sup> Створений при Інституті народної творчості як навчальний театр.

<sup>2</sup> Відповідно до німецького адміністративного поділу Галичини організовано Українські окружні комітети (УОК) і делегації, по селах діяли мужі довір'я.

Важливе значення приділялося підготовці майбутніх підреферентів культурної роботи в УОК, котрі в подальшому повинні були проводити вишкіл театральних кадрів. Навчання підреферентів відбувалось на режисерсько-інструкторському курсі за скеруванням Українського Освітнього Товариства. Загалом протягом 1942–1944 рр. при Кабінеті театального мистецтва організовано 15 режисерських курсів, де навчалось 250 осіб (Антонюк, 1997, с. 125–126).

Наприкінці 1943 р., у зв'язку із незадовільним станом театральних підмостків (на початок 1943 р., 90% сцен знищено або непрофесійно задекоровано), розпочала роботу ще одна студія — декораційна. Інформація щодо набору та термінів навчання (перший курс — 1 вересня — 15 жовтня 1943 р., другий — 15 січня — 28 лютого 1944 р.) стисло подана на шпальтах газети «Львівські вісті» («Декораційна студія», 1943, 29 липня). Зокрема, опрацювавши короткі повідомлення з преси, зауважимо, що студію було організовано за ініціативи УЦК при Відділі культурної праці Інституту народної творчості, під керівництвом художника-декоратора М. Єршова. Вона мала здійснювати підготовку спеціалістів зі створення театральних декорацій та оформлення сцен для проведення культурних заходів («Декораційна студія», 1943, 29 липня).

Значною подією в мистецькому житті Львова стало відкриття Студії танцю (балетної студії), оскільки спроби організації школи балетного мистецтва у Львові в умовах більшовицького панування були безуспішними. Зокрема начальник управління навчальних закладів при Українському управлінні в справах мистецтв при Раднаркомі УСРР Акулов у свій час категорично поставився до створення балетної школи в Галичині, заявивши, що питання реалізації запланованого є «недоцільне і не бажане, а необхідні кадри танцюристів будуть «експортуватися» зі східних земель» (Гич, 1942, 30 січня). Така позиція київського партійного функціонера призвела до негативних наслідків: на початок війни в балетній трупі Львівського театру працювали лише чотири професійні актори балету.

Утім, Інститут народної творчості у Львові, зініціювавши відкриття професійної Студії танцю з дво- та трирічним термінами навчання, зумів змінити усталений порядок і вивести на належний фаховий рівень балетну школу.

Навчання здійснювалося за чотирма танцювальними напрямками: класичний танець (викладач — солістка балету Львівського оперного театру Р. Гериневич), український народний танець (О. Заклинська), характерний танець і танці інших народів (А. Ярославцев). Крім того, вивчали конче потрібні для балетного мистецтва музичну грамоту

(А. Драгомирецька), створення сценічного образу, пантоміму, грим та режисуру. Студійці ознайомилися з історією українського театру й балету, історією західноєвропейського театру («Студія танку», 1942, 5 лютого; Пастернакова, 1943, 18 січня).

Діяльність театральних колективів Галичини 1941–1944 рр. стимулювала посилення якісних вимог професійної підготовки митців. Саме тому, відомий майстер художнього слова А. Бендерський, неодноразово наголошуючи на системній і тривалій акторській підготовці, запропонував трансформувати «Студію живого слова», що існувала при ІНТ, таким чином, «щоб вона могла дати протягом трьох років навчання добре підготованих — і практично й теоретично — мистців драми і сцени» («Перша конференція у справі українських професійних театрів», 1943, 4 березня). На Першій конференції українських професійних театрів Генерального Губернаторства, яка відбулася 3–4 березня 1943 р., режисер Й. Гірняк у своєму виступі акцентував на значенні професійної підготовки акторів у драматичній школі, зокрема — на формуванні навичок самостійної роботи актора над собою, яких повинен набути кожен актор («Перша конференція у справі українських професійних театрів», 1943, 4 березня).

Творча інтелігенція Галичини, усвідомлюючи важливість підготовки театральних кадрів, питання фаховості митців виносила на розгляд не тільки делегатів театральних і культурно-освітніх конференцій та з'їздів, але й доклала значних зусиль щодо їх реалізації. Прикладом слугують ухвали Конференції українських професійних театрів, які конституювали проведення необхідних заходів для підвищення кваліфікації всіх акторів і режисерів та сприяння розвитку новоствореної Вищої школи акторської майстерності — Театральної студії, яка надасть змоги поповнити трупі професійних театрів новими фахівцями («Резолюції I-ї загальнокрайової конференції українських професійних театрів», 1943).

Спеціальний навчальний заклад для підготовки акторів створено на громадських засадах при Підвідділі мистецтв Відділу культурної праці<sup>1</sup> УЦК. Театральну студію очолив колишній керівник «Студії живого слова» А. Бендерський. Саме йому належить твердження, що актор є «значною і почесною фігурою в суспільстві, — як носій високоцінної і вельми потрібної культури» (Л. Р., 1943, 12–15 червня), і «від рівня його майстерности та таланту залежить головно якість сценічної дії, сила її впливу на глядача. Без актора театр узагалі не існує, а без талановитих

<sup>1</sup> Структура створена при УЦК для координації роботи професійних театрів у Генеральній Губернії (ГГ).

і висококваліфікованих акторів нема доброго театру» (Бендерський, 1942, 13 вересня).

Під художнім керівництвом режисера Й. Гірняка на першому акторському курсі навчання проводили педагоги О. Добровольська, М. Колесса, М. Рудницький, В. Ревуцький, А. Бендерський, М. Шлемкевич, С. Залевський, О. Саєнко (Бендерський, 1942, 13 вересня, с. 239).

Умови вступу, заздалегідь оприлюднені на сторінках українських часописів, містили кілька пунктів: національність — українська, вік — від 17 років, акторські дані та середня освіта і, як виняток, — за наявності відмінних акторських даних достатньо незавершеної середньої освіти. Окрім того, слід подати необхідні документи: копії свідоцтва про народження та освіти, документ про громадянство, автобіографію, дві фотокартки і 10 зл. внеску. Іспит передбачав виконання вірша та прозового уривка (ДАЛО, ф-Р-51, оп. 1, спр. 89, арк. 74).

Слід погодитися з думкою мистецтвознавця С. Максименко, що критерії відбору майбутніх акторів до студії були достатньо високими. Це підтверджує чистота та бездефектність мови, якою володіли студійці, порівняно з функціонуванням мовленнєвого апарату в діючих на той час акторів ЛОТу. У часописі «Львівські вісті», який висвітлював створення Студії, надрукували повідомлення про набір групи в складі 35 осіб, що стало ще одним підтвердженням скрупульозного відбору студійців, адже кількість поданих заяв сягнула 85. Зберігся неповний перелік прізвищ студійців першого акторського набору, проте залишаються невідомими ініціали декількох з них — С. Гарух, С. Вовк, Я. Любович, Г. Бедріло, В. Змій, С. Залеський, І. Варцаба, Дарія Ключа, Р. Олексів, М. Балук, З. Осінчук, М. Коростіль (Максименко, 2015, с. 239).

Театральна студія працювала за програмою Вищої школи. Дисципліни поділялися на цикли загальної та професійної підготовки. Перший цикл мав на меті поглиблення загальної культури й мистецької освіти студентів та містив такі дисципліни: теорія літератури, історія світового та українського театрів, історія образотворчого мистецтва, історія України, українська мова, німецька мова й філософські науки. Другий цикл спрямований на розвиток творчої індивідуальності, вироблення та збагачення техніки театральної майстерності кожного студійця, складався з дисциплін: майстерність актора, режисура, мистецтво сценічної мови, ритмопластика, танці, фехтування, музична грамота й сольфеджіо, музичний інструмент, оформлення сцени, грим.

Згідно з інформацією тогочасної преси, робота в Студії поступово набувала справжньої творчої атмосфери, планового інтенсивного характеру: «Студенти крок за кроком наближаються до органічного розуміння

суті акторської творчості. Результати, досягнені дотепер в навчальному процесі, доводять, що Студія стає на міцний ґрунт і свої завдання вона зможе виконати успішно. Запорукою цього є той дух творчої активності і живого інтересу, що з кожним днем все більше і більше опановує Студію» (Л. Р., 1943, 12–15 червня).

Як зазначалося, Театральна студія була створена на громадських засадах. Кошти, які сплачували студійці (10 зл. — початкова плата при вступі і по 5 зл. — кожного місяця), не покривали всіх затрат. Відділ культурної праці анонсував у пресі можливу матеріальну допомогу лише окремим студентам: виплата стипендій, оплата за проживання в гуртожитку.

Окремо слід зазначити про інші матеріальні надходження, зокрема — від творчої інтелігенції, яка схвально ставилася до створення професійної Театральної студії. Очевидно, усвідомлення митцями та інтелігенцією потреб на підготовку національних театральних кадрів викликало незаперечне бажання зібрати пожертви на розвиток студії. Для прикладу, директор Дрогобицького театру Й. Стадник на користь театральної студії для допомоги студентам пожертвував 500 зл. («Курс диригентів і режисерів», 1941, 9 листопада), С. Мазепа з ЛОТУ — 200 зл. («На допомогу Театральній Студії», 1943, 18 жовтня), артисти капели бандуристів із керівником С. Ганушевським — 700 зл., адвокат С. Навроцький з Перемишля — 650 зл. («На допомогу театральній студії», 1943, 16 квітня).

На превеликий жаль, студія проіснувала недовго. Зі спогадів В. Блавацького, котрий так і не встиг набрати акторський курс, дізнаємось: «Воєнні події припинили діяльність цієї школи по двох роках існування». Він згадував про студію з «великою приємністю, дарма, що забирала багато часу», проте «була, без сумніву, великим і корисним ділом для справи Українського театру» (Блавацький, 1995, с. 200). Дружина Й. Гірняка О. Добровольська писала про наміри її чоловіка організувати на курсі, де зібралась талановита молодь, «молодий театр». Проте плани митців знову змінила війна — почалась евакуація (Гайдабура, 2009).

**Висновки.** Таким чином, у зв'язку зі стрімким розвитком театру Галичини в період німецької окупації та значним розгалуженням мережі театральних гуртків виникла необхідність підготовки театральних фахівців. Отримані результати свідчать, що брак театральних кадрів безпосередньо впливав на діяльність професійних театрів й аматорських драматичних колективів. Однак творча інтелігенція чітко усвідомлювала необхідність підготовки високоосвічених, інтелектуально розвинених, духовно багатих та національно свідомих творців театального мистецтва. Подолавши труднощі, спричинені війною, митці змогли

вплинути на ситуацію, створити мистецькі студії й розпочати поетапне вирішення кадрових проблем театральних колективів.

#### Список посилань

- Антонюк, Н. (1997). *Українське культурне життя в «Генеральній губернії», 1939 – 1944 рр.: за матеріалами періодичної преси*. Львів: Національна академія наук України, Львівська наукова бібліотека імені В. Стефаника, Науково-дослідний центр періодики.
- Безгін, О. І., Бернадська, Г. Є., Кочарян, І. С., Дацко О. І. й Успенська, О. Ю. (2008). *Проблеми мистецької освіти: Типологічні критерії та науково-методична розробка*. Київ: СПД Голосуй.
- Бендерський, А. (1942, 10 грудня). Акторське виховання. *Львівські вісті*, 282 (406), 4.
- Бендерський, А. (1942, 13 вересня). Виховання нових кадрів для українського театру. *Львівські вісті*, 207 (331), 2.
- Бендерський, А. (1942, 28 січня). Студія живого слова. *Львівські вісті*, 17, 3.
- Блавацький, В. (1995). Статті й рецензії різних років: три роки «Львівського Оперного Театру». В. Ревуцький. *В орбіті світового театру* (с. 179–200). Київ: Харків: Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.
- Вірно на стійці (1943, 31 жовтня). *Тернопільський голос*, 44.
- Гайдабур, В. (2009) До кінця виконати свій обов'язок (невідомий лист Олімнії Добровольської). *Кіно і театр*, 6 (86), 10.
- ДАЛО (Державний архів Львівської області), ф-Р-51, оп. 1, спр. 89, арк. 74.
- Декораційна студія (1943, 29 липня). *Львівські вісті*, 169 (589).
- Допомога Театральній Студії (1943, 4 вересня). *Львівські вісті*, 201 (621), 10.
- Красівський, О. та Босак, О. (2012). Культура та освіта Львова в роки німецької окупації. *Волинь і волиняни у Другій світовій війні: збірник наукових праць за матеріалами I Міжнародної науково-практичної конференції*. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Курс диригентів і режисерів (1941, 9 листопада). *Рідна земля*, 5, 6.
- Л. Р. (1943, 12–15 червня). Театральна студія. *Львівські вісті*, 131 (551).
- Максименко, С. (2015). *Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1942)*. Львів.
- На допомогу театральній студії (1943, 16 квітня). *Львівські вісті*, 84 (504).
- На допомогу Театральній Студії (1943, 18 жовтня). *Львівські вісті*, 238 (658).
- Гич, О. (1942, 30 січня). Студія танку. *Львівські вісті*, 19 (143), 3.
- Пастернакова, М. (1943, 18 січня). З балетної студії ІНТ у Львові. *Краківські вісті*, 8 (746), 5.
- Перша конференція у справі українських професійних театрів (1943, 4 березня). *Львівські вісті*, 47 (467).
- Проект режисерських курсів (1942, 3 травня). *Львівські вісті*, 96 (220), 4.
- Режисерський курс (1943, 21 лютого). *Тернопільський голос*, 8 (73).
- Режисерський курс (1942, 31 січня). *Львівські вісті*, 20 (144), 3.

- Режисерський курс в Долині (1944, 9 лютого). *Львівські вісті*, 29 (748).  
 Резолюції I-ї загальнокрайової конференції українських професійних театрів (1943). *Воля Покуття*, 11, 8.  
 Студія танку (1942, 5 лютого). *Львівські вісті*, 24 (148), 5.  
 Студія живого слова (1942, 8–9 лютого). *Львівські вісті*, 27 (151), 4.  
 Студія живого слова (1942, 9 березня). *Львівські вісті*, 52 (176), 4.

### References

- Antoniui, N. (1997). *Ukrainian cultural life in the «General Province», 1939 – 1944: on the materials of the periodical press*. Lviv: Natsionalna akademiia nauk Ukrainy, Lvivska naukova biblioteka im. V. Stefanyka, Naukovodoslidnyi tsentr periodyky. [in Ukrainian].
- Bezghin, O. I., Bernadska, Gh. Je., Kocharan, I. S., Datsko O. I., Uspenska, O. Ju. (2008). *Problems of Artistic Education: Typological Criteria and Scientific and Methodical Development*. Kyiv: SPD Gholosuj. [in Ukrainian].
- Benderskyi, A. (1942, 10 December). Acting education. *Lviv News*, 282 (406), 4. [in Ukrainian].
- Benderskyi, A. (1942, 13 September). Education of new personnel for Ukrainian theater. *Lviv News*, 207 (331), 2. [in Ukrainian].
- Benderskyi, A. (1942, 28 January). Studio of Living Word. *Lviv News*, 17, 3. [in Ukrainian].
- Blavatskyi, V. (1995). Articles and reviews of different years: Three years of «Lviv Opera House». V. Revutskyi. *In the orbit of the world theater (pp.179–200)*. Kyiv: Kharkiv: New York: Publishing house M. P. Kosj. [in Ukrainian].
- Right on the rack (1943, 31 October). *Ternopil voice*, 44. [in Ukrainian].
- Haidabura, V. (2009) Complete your duty by the end (unknown letter from Olympia Dobrovolska). *Cinema and theater*, 6 (86), 10. [in Ukrainian].
- SALO (State Archive of Lviv Oblast). F-R-51, rep. 1, file 89, 74. [in Ukrainian].
- Decorative studio (1943, 29 July). *Lviv News*, 169 (589). [in Ukrainian].
- Help Theatrical Studio (1943, 4 September). *Lviv News*, 201 (621). [in Ukrainian].
- Krasivskyi, O., Bosak, O. (2012). Culture and education of Lviv during the German occupation, *Volyn and Volynians in the Second World War: a collection of scientific works on the materials of the First International Scientific and Practical Conference*. Lutsk: Volynskyi natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrajinke. [in Ukrainian].
- The course of conductors and directors (1941). *Native land*, 5, 6. [in Ukrainian].
- L. R. (1943). Theatrical studio. *Lviv News*, 131 (551). [in Ukrainian].
- Maksymenko, S. (2015). *Ukrainian Theater in Lviv during the German Occupation (1941–1942)*. Ljviv. [in Ukrainian].
- To help theater studio (1943, 16 April). *Lviv News*, 84 (504).
- To help theater studio (1943, 18 October). *Lviv News*, 238 (658). [in Ukrainian].
- O. H-ych. (1942, 30 January). Dance studio. *Lviv News*, ch.19 (143), 3.

- Pasternakova M. (1943, 18 January). From the ballet studio INT in Lviv. *Krakow News*, 8 (746), 5. [in Ukrainian].
- The first conference on Ukrainian professional theaters (1943, 4 March). *Lviv News*, 47 (467). [in Ukrainian].
- Project Directing Courses (1942, 3 May). *Lviv News*, 96 (220), 4. [in Ukrainian].
- Director's course (1943, 21 February). *Terнопіль voice*, 8 (73). [in Ukrainian].
- Director's course (1942, 31 January). *Lviv News*, 20 (144), 3. [in Ukrainian].
- Director's course in Dolyna (1944, 9 February). *Lviv News*, 29 (748). [in Ukrainian].
- Resolutions of the 1st General Conference of Ukrainian Professional Theaters. (1943). *Will the Pokuttya*, 11, 8. [in Ukrainian].
- Dance studio (1942, 5 February). *Lviv News*, 24 (148), 5. [in Ukrainian].
- Studio of a living word (1942, 8–9 February). *Lviv News*, 27 (151), 4. [in Ukrainian].
- Studio of a living word (1942, 9 March). *Lviv News*, 52 (176), 4. [in Ukrainian].
- Надійшла до редколегії. 27.10.2017 р.*



■ УДК 792.091.6:792.071.2.027(477.63) "1993"

М. В. Сорока, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

marysya-@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-0509-8508>

### **ДРАМА В. ВИННИЧЕНКА «БРЕХНЯ» В СЦЕНІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ М. ВОЛОШИНА**

Розглянуто публікації, у яких досліджено драматургію В. Винниченка, зокрема п'єсу «Брехня», у проекції на її сценічну інтерпретацію. Виявлено й уведено до наукового обігу архівні джерела, пов'язані з виставою М. Волошина «Брехня» (1993 р.), проаналізовано її особливості в контексті художнього вираження драматургом ідей філософії щастя, сенсу й мети людського існування, ідеї «чесності з собою» і внутрішнім духовним конфліктом головної героїні. Констатовано, що режисер та актори Дніпропетровського театру імені Т. Г. Шевченка, зважаючи на авторський задум, історико-культурні умови, мистецькі тенденції часу, а також індивідуальне художнє рішення, засвідчили зростаючу увагу українського театру до проблем морально-етичного життя, оновлення сценічних форм.

**Ключові слова:** *В. Винниченко, «Брехня», М. Волошин, драма, театр, режисер, вистава, українська драматургія, духовний конфлікт, Дніпропетровський театр.*

М. В. Сорока, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

### **ДРАМА В. ВИННИЧЕНКО «БРЕХНЯ» В СЦЕНИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ М. ВОЛОШИНА**

Рассмотрены публикации, в которых исследуется драматургия В. Винниченко, в частности пьеса «Брехня», в проекции на ее сценическую интерпретацию. Выявлены и введены в научный оборот архивные источники, связанные со спектаклем М. Волошина «Брехня» (1993 г.), проанализированы ее особенности в контексте художественного выражения драматургом его идей философии счастья, смысла и цели человеческого существования, идеи «честности с собой» и внутренним конфликтом главной героини. Констатируется, что режиссер и актеры Днепропетровского театра имени Т. Г. Шевченко, учитывая авторский замысел, историко-культурные условия, художественные тенденции времени и благодаря индивидуальным художественным решениям, засвидетельствовали возрастающее внимание украинского театра к проблемам нравственно-этической жизни, обновлению сценических форм.

**Ключевые слова:** *В. Винниченко, «Брехня», М. Волошин, драма, театр, режиссер, спектакль, украинская драматургия, духовный конфликт, Днепропетровский театр.*

M. V. Soroka, postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

### **THE DRAMA BY V. VYNNYCHENKO «BREKHNIA» («A LIE») IN THE STAGE PRODUCTION BY M. VOLOSHYN**

**The aim of the article** is the overview on the basis of the archive materials of the interpretation features of V. Vynnychenko's play «A Lie» directed by M. Voloshyn on the stage of the T. G. Shevchenko Dnipropetrovsk theater (1993) from the perspective of the idea of «honesty with oneself» and the internal conflict of the main character of Nataliia Pavlovna.

Research Methodology. The source-study method (to find out the specific features of theatre interpretation of the play «A Lie»); historical-comparative and culturological approach (for the analysis with the involvement of different contexts — artistic, literary, philosophical, psychological, etc.) have been used.

**Results.** The overview of the publications has been given, in which V. Vynnychenko's playwriting, in particular, the play «A Lie» in the projection of its stage interpretation, has been studied. The archival sources associated with the play «A Lie» by M. Voloshyn (1993) have been discovered and brought into scientific circulation. The author analyzes its play features in the context of artistic expression by the playwright regarding his ideas of the philosophy of happiness as the meaning and purpose of human existence, the idea of «honesty with oneself» and the internal conflict of the main character. It has been proved that the director and actors of T. G. Shevchenko Dnipropetrovsk theater, on the basis of consideration of the author's idea, historical and cultural conditions, artistic tendencies of time and thanks to individual artistic decisions, showed the growing attention of the Ukrainian theater to the problems of the foundations and essence of life, the renewal of stage forms, which strengthened the process of its rapprochement with the world.

**Novelty.** Out-of-the-way items of information and archival sources related to M. Voloshyn's play «A Lie» by V. Vynnychenko have been discovered and brought into the academic circle. The concept of the development of Ukrainian theatrical art in the late twentieth century has been expanded.

**The practical significance.** The collection of archival materials, systematization and analysis of information on the performances of V. Vynnychenko's drama «A Lie» can be used in the contemporary culture in order to extend M. Voloshyn's experience as a director among theater critics, directors, actors, artists, theatrical designers, as well as to create a coherent thematic picture of the development of theatrical art in Ukraine.

**Key words:** *V. Vynnychenko, «A Lie», M. Voloshyn, drama, theater, director, play, conflict.*

**Постановка проблеми.** «Брехня» (1910 р.) — одна з вершинних п'єс В. Винниченка — відразу після перших вистав була названа новим, епохальним явищем в українській драматургії, що виводило національний репертуар із «завороженого» етнографічно-побутового кола на європейський рівень. Збір архівних матеріалів, систематизація відомостей про постановки драми митця в різні історичні періоди ХХ–ХХІ ст.

поширюють досвід видатних попередників серед театрознавців, режисерів, акторів, художників, сценографів з метою його використання в сучасній художній культурі, а також створення цілісної об'єктивної картини розвитку театрального мистецтва в Україні в означений період.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Відомості про сценічне втілення драматургії В. Винниченка частково втрачені, зберігаються в архівах, а загалом — маловивчені. У дослідженнях Л. Мороз («...Сто рівноцінних правд»: парадокси драматургії В. Винниченка», 1994), В. Гуменюка («Сила краси. Проблеми поетики драматургії Володимира Винниченка», 2001), С. Михиди («Слідами його експериментів: змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка», 2002) та ін. сценічне втілення творів митця, зокрема п'єси «Брехня», висвітлено побіжно. Певний контекст з теми «драми В. Винниченка та їх сценічна історія» містять останні статті П. Кравчука («Драматургія В. Винниченка на сцені театру М. Садовського», 2007; «Драматургія Володимира Винниченка у сценічних інтерпретаціях Гната Юри», 2008; «Драматургія В. Винниченка у сценографічній інтерпретації М. Бойчука», 2012), опубліковані в періодичних виданнях, проте тема цієї розвідки в українському мистецтвознавстві досі висвітлена недостатньо.

**Мета статті** — на основі архівних матеріалів виявити специфіку інтерпретації п'єси В. Винниченка «Брехня» режисером М. Волошиним у Дніпропетровському театрі імені Т. Г. Шевченка (1993 р.) на основі ідеї «чесності з собою» та внутрішнього конфлікту головної героїні Наталії Павлівни.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Драма «Брехня» стала справжнім шедевром В. Винниченка, привернувши особливу увагу критики й — що особливо важливо — театрив. «Постановкою «Брехні» вперше розбито могутню фортецю української мелодрами й показано шлях до зближення українського театру зі світовим» (Вечерницький, 1911). Поставлена на багатьох сценах Росії, п'єса набула широкої популярності і за межами імперії, зокрема в Німеччині — батьківщині творців нової європейської драми, Італії. «Брехня» була однією з перших п'єс В. Винниченка, що осмислена як власне «нова» драма. М. Вороний порівнював драму «Брехня» із творами Гауптмана, Ібсена, Метерлінка, Пшибишевського, Чехова. У нову добу, з огляду 90 рр. ХХ — другого десятиліття ХХІ ст., є всі підстави стверджувати: загальнолюдська проблематика твору (брехня та правда; любов і зрада; брехня та щастя; муки совісті й прагнення радості; буття неординарної особистості в умовах сірої буденщини; байдужість людей до проблем і бажань ближнього; турбота про просту людину та ін.) перебуває поза

конкретним часом і суспільним устроєм й актуальна для сучасного глядача.

Порушуючи «вічні» питання про любов до ближнього, добро та зло, правду і брехню й розглядаючи ту тонку межу, на якій вони переходять одне в одного, драматург здійснює експеримент: людина погоджується з відомим висловом «краще найгіркіша правда, аніж солодка брехня», та чи схильна вона дотримувати його в межовій ситуації свого життя? До цієї проблематики митець звертається ще в драмі «Дисгармонія» (1906 р.), де революціонер-підпільник Мартин запропонував збрехати про кількість членів їхньої організації для загального блага; у п'єсі «Базар» (1910 р.) Маруся обманює Трохима для звільнення із в'язниці товаришів. Найвищий рівень художнього втілення проблеми брехні та правди — у драмі «Брехня», що, як кожен високохудожній твір, прочитується на рівні сюжету (подій), соціальної й моральної проблематики та філософського змісту. При цьому автор не намагається навернути читача/глядача до брехні: вірній теорії «чесності із собою», він лише аналізує життєві явища.

Вистава за драмою В. Винниченка «Брехня» в Дніпропетровському академічному музично-драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка, яку поставив режисер М. Волошин (1993 р.), розпочинається й завершується філософською сентенцією Карпа Федоровича — батька головного героя Андрія Карповича, в оселі котрого розгортаються події. На думку літературного й театрального критика В. Марка, зміст сентенції, не властивий Винниченковій п'єсі, спрямовує виставу в єдине філософське річище, водночас автор зображує життя та людину в ньому на різних рівнях (Про виставу «Брехня», спогади В. Марка). «Із таким режисерським прийомом можна дискутувати. Далі вистава пройшла з дотриманням авторського тексту й на високому професійному рівні», — висловлюється ще один глядач вистави, літературознавець А. Гурбанська (Про виставу «Брехня», спогади А. Гурбанської).

Постановку за драмою В. Винниченка «Брехня» в Дніпропетровському театрі імені Т. Г. Шевченка здійснено в контексті художнього вираження драматургом його ідей філософії щастя, сенсу й мети людського існування, основою якого є «закон погодження взаеомелементів буття» (В. Винниченко) — здоров'я, розуму, кохання та ін. Водночас її можна розглядати як певний експеримент з аналітичної антропології, що має зафіксувати своєрідну кризу запропонованого «закону погоджень»; у виставі реалізується художньо закладена діалектичність, суперечливість цієї філософської теорії.

Події відбуваються в родині інженера-винахідника Андрія Карповича (артист — А. Шевченко), в одному й тому самому інтер'єрі,

проте це не створює монотонності на сцені: внутрішня динаміка вистави стрімка, словесні поєдинки бурхливі, а сповіді-одкровення персонажів настільки відверті, а часом несподівані, що глядачі не втрачають зацікавленості.

На сцені розгортається сімейна драма, наявний традиційний любовний «трикутник», який доповнює «четвертий кут». Наталія Павлівна (артистка — О. Волошина), дружина Андрія Карповича, який завершує довготривалу роботу зі створення оригінального мотора, має молодого коханця — поетично обдарованого студента Антона Михайловича (артист — С. Дрожаков), котрого ніжно називає «Тосем», «Котиком», «Вогником». Ситуація ускладнюється тим, що в господиню закоханий і помічник Андрія Карповича, теж інженер, Іван Стратонович, який, підслухавши емоційні розмови коханців і нечесно здобувши Тосеві листи до Наталії Павлівни, погрожує віддати їх Андрію Карповичу; виявляється, що Наталія Павлівна теж кохає Івана Стратоновича. Такий перший — сюжетний, подієвий — план вистави. Зовнішні стосунки між персонажами супроводжуються морально-етичним, філософським, психологічним планами.

Ситуаційним, психологічним, моральним центром вистави, як і в драмі В. Винниченка, є образ Наталії Павлівни. Усі інші герої: висловлюють власне ставлення до Наталії Павлівни, відверто чи приховано спонукають її до певних учинків. О. Волошина в ролі Наталії Павлівни постає перед глядачем у двох іпостасях: з одного боку, турботлива дружина (підкується про здоров'я чоловіка, приватними уроками допомагає йому прогодувати велику родину), невістка, котра обожнює свого свекра, прийняла двох його доньок, до яких також добре ставиться; з іншого, вона має приховане життя. Кохання Наталії Павлівни артистка переконливо виражає: як кохання-жалість, свідому самопожертву (що визначає її ставлення до чоловіка); романтичне кохання, до якого додається й материнське начало (цей симбіоз почуттів виявляється в стосунках із Тосем); кохання-стихію, «демонічну» силу (взаємини з Іваном Стратоновичем). Л. Мороз слушно зазначає: суть цього твору — «одного з найзагадковіших у світовій драматургії — полягає в тому, що в межах його незмінного тексту героїню можна трактувати в багатьох, відмінних один від одного, аспектах, — однак, як і інших персонажів, — саме тому, що п'єса містить багато отих локальних, конкретних істин». При цьому дослідниця додає: «Утім, це стосується більшості п'єс Винниченка» (Мороз, 1994, с. 208).

Усі члени родини вважають Наталію Павлівну ідеальною людиною. Свекор розчулено говорить про чудову атмосферу в родині сина, яку переважно створює невістка: «<...> як у рай ми попали». Чоловікова

сестра Саня (артистка — Л. Пушкарьова), яка втілює правду і щирість, говорить Наталії Павлівні: «Краще вас на світі немає» (Михида, 2002, с. 176). Цінує й боїться втратити дружину і чоловік Андрій: він зізнається, що легше пережив би її смерть, ніж зраду. Складається враження, що Наталія Павлівна цілком добровільно, з якоюсь побожною самовідданістю виконує свій обов'язок перед близькими людьми. Це враження підсилюється адресованою Тосеві реплікою: «Дитинко, ти й це скажеш — брехня, але я все-таки скажу торбі: я вперше через його батька почула, яка може бути жалість... мені хотілось стати на коліна перед його батьком, обмити його ноги й витерти їх своїм волоссям. Він... він — затурканий життям. Він — селянин. Він... страшенно подібний до мого батька...» (Винниченко, 1991, с. 149).

Потаємне життя Наталії Павлівни приносить їй і радість, і страждання: це — невирішений конфлікт, за моральні провини доводиться платити щонайвищу ціну. Складні стосунки Наталії Павлівни із Тосем, він хоче, щоб Наталія покинула Андрія й перейшла жити до нього. О.Волошина акцентує на життєвій мудрості Наталії Павлівни, її здатності розуміти небуденну істину: вона, на відміну від Тося, розуміє і зовнішній аспект, і внутрішню сутність ситуації, що є джерелом віршів, яких за інших обставин він не напише. Ще складніша історія з Іваном Стратоновичем — прагматиком, скептиком, заздрісником, певною мірою нахабною й цинічною людиною, котра, насолоджуючись душевними муками Наталії Павлівни, намагається відплатити за власні муки. Освідченню жінки в коханні герой не вірить. Коли ж вона з тихим боєм і відчаєм запитує: «А смерті повірили б?» (Винниченко, 1991, с. 173), — Іван Стратонович зі злою радістю погоджується: смерті він повірить. У такий спосіб у виставі окреслюється межова ситуація, до завершення якої героїню тягне якась невідома, демонічна сила.

Напруження глядачів вистави зростає з наближенням трагічної розв'язки, коли розмови про лавро-вишневі краплі (у прямому розумінні — ліки, а в змові Наталії Павлівни та Івана Стратоновича — отрута) частішають, віщуючи трагедію. Відбувається сатанинська гра: Іван Стратонович наполегливіше штовхає Наталію Павлівну на останній крок, хоча насправді не бажав їй смерті.

Вражає фінальна сцена, коли Андрій Карпович та Іван Стратонович святкують перемогу (їхню роботу схвалила фірма-замовник, вони мають отримати солідну винагороду), а Наталія Павлівна, немовби захмелівши від келиха шампанського, цілується з усіма присутніми, що сприймається як її прощання зі світом; згодом вона вип'є «лавро-вишневі» краплі. Намагаючись зберегти таємницю, вимушену брехню та

зраду, перед кроком в небуття вона турбується про хворого чоловіка, щоб йому приклали до голови мокрого рушника.

Розгортанню внутрішньо-психологічного конфлікту Наталії Павлівни, що подається у зв'язку з ідеями щастя, сенсу й мети людського існування та «чесності з собою», у виставі, як і в драмі В. Винниченка, приділена основна увага. Психологічний портрет героїні — це модель внутрішньої вичерпаності людини (саме тому внутрішня вичерпаність Наталії Павлівни сублімується в зовнішню активність). У зв'язку із цим варто додати, що мотив внутрішньої вичерпаності персонажа В. Винниченка розвиває і в інших творах — драматичних («Гріх», «Закон», «Пригвождені», «Пророк»), прозових («Федько-халамидник», «Кумедія з Костем», «Бабусин подарунок» тощо).

У виконанні О. Волошиної Наталія Павлівна — тонка й глибока натура, здатна на самопожертву заради чужого спокою й чужої віри. Її смерть, спровокована брехнею та правдою (дві правди героїні), уводить в дію філософсько-психологічний закон художнього світу В. Винниченка: усе у світі роздвоєне, як і єдине.

Відзначаючи художню багатовимірність твору, С. Михида, поділяючи думку М. Вороного, наголошує на суттєвій ролі в його поетиці засобів символізму, зокрема символіці образів Івана Стратоновича («фігура досить загадкова і незвичайна», «друге я» Наталії Павлівни) та Сані («символ чистоти і справедливості, ідеал, до якого прагне душа головної героїні») (Михида, 2002, с. 90). Можна стверджувати, що символізм у драмі й виставі вбачається в окресленні всіх персонажів.

**Висновки.** Отже, у виставі Дніпропетровського театру імені Т. Г. Шевченка за драмою В. Винниченка «Брехня» режисерська майстерність М. Волошина полягає передусім у тому, що всі акторські роботи є органічним ансамблем, який справляє на глядача сильне враження й надає естетичну насолоду, а також у використанні нових сценічних форм. Вдалими є і сценографія А. Пенковського, без модних нині умовностей, і пунктиром проведений музичний супровід (Н. Нусбаум), що органічно відповідає психологічній атмосфері вистави.

Творчий колектив вистави орієнтувався на авторський задум, історико-культурні умови й мистецькі тенденції 1990 рр., що в співдії з індивідуальними художніми рішеннями свідчить про зростаючу увагу українського театру до морально-етичних проблем основ і сутності життя — брехні та правди, любові і зради, людської гідності та свободи вибору, до оновлення його сценічних форм. Розгляд експериментів і динаміки концептуально-художніх пошуків театральних діячів України ХХ — ХХІ ст. в інтерпретації драматургії В. Винниченка становитиме перспективи подальших досліджень.

**Список посилань**

- Вечерницький, О. (1 квітня 1911 р.). Група М. К. Садовського (сезон 1910–1911). *Рада*.
- Винниченко, В. К. (1991). *Вибрані п'єси*. Київ: Мистецтво.
- Михида, С. П. (2002). *Слідами його експериментів: змістові доміанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка*. Кіровоград: Центральнo-Українське видавництво.
- Мороз, Л. З. (1994). «...Сто рівноцінних правд»: парадокси драматургії В. Винниченка. Київ: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, «ВПОЛ».
- Про виставу «Брехня»* [спогади Гурбанської А.]. Особистий архів автора. Київ.
- Про виставу «Брехня»* [спогади Марка В.]. Особистий архів автора. Київ.

**References**

- Vechernytskyi, O. (1 april 1911). Sadovskyi's Troupe (1910–1911). *Rada* [in Ukrainian].
- Vynnychenko, V. K. (1991). *Selected plays*. Kyiv: Arts [in Ukrainian].
- Mykhyda, S. (2002). *Following his experiments: content dominants and poetics of conflict in drama by V.Vynnychenko* [in Ukrainian].
- Moroz, L. Z. (1992). *One hundred equals of truth the paradoxes of dramatic art by V.Vynnychenko*. Kyiv: Literature Institute T. H. Shevchenko NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- About the play «A Lie»* [the memoirs of Hurbanska A.]. The personal archive of the author. [in Ukrainian].
- About the play «A Lie»* [the memoirs of Mark V.]. The personal archive of the author. Kyiv [in Ukrainian].

*Надійшла до редколегії 14.11.2017 р.*



■ УДК 793.322(4) "19/20"

О. В. Якобчук, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

axaris1987@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2611-5362>

## **ФОРМУВАННЯ Й ДИНАМІКА ТАНЦЮВАЛЬНИХ ШОУ-ПРОГРАМ У ЄВРОПІ**

Систематизовано й узагальнено відомості про окремі аспекти формування й динаміки танцювальних шоу-програм у Європі. Танцювальні шоу-програми — одна із найзапитуваних серед глядачів і найпопулярніших форма масового мистецтва в Європі, саме тому наукова новизна праці полягає в розширенні уявлень про формування та сучасний стан танцювальних шоу-програм в окремих країнах Європи. Проаналізовано культурну проблематику розвитку європейських танцювальних шоу, що є відносно новим дослідницьким напрямом вітчизняної мистецтвознавчої науки. Охарактеризовано відомі європейські танцювальні шоу та з'ясовано, що інтенсивний розвиток танцювальних шоу-програм у країнах Європи впродовж останнього періоду став закономірним результатом стрімкої комерціалізації мистецтва, особливо його форм, зорієнтованих на масову аудиторію.

**Ключові слова:** *шоу-програми, танцювальні шоу, хореографія, мистецтвознавство, Європа.*

А. В. Якобчук, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

## **ФОРМИРОВАНИЕ И ДИНАМИКА ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ШОУ-ПРОГРАММ В ЕВРОПЕ**

Систематизировано и обобщено сведения об отдельных аспектах формирования и динамики танцевальных шоу-программ в Европе. Танцевальные шоу-программы — наиболее востребованная среди зрителей и популярная форма массового искусства в Европе, потому научная новизна работы заключается в расширении представлений о формировании и современном состоянии танцевальных шоу-программ в отдельных странах Европы. Проанализирована культурная проблематика развития европейских танцевальных шоу, являющаяся относительно новым исследовательским направлением для отечественной искусствоведческой науки. Определены характеристики известных европейских танцевальных шоу и выяснено, что интенсивное развитие танцевальных шоу-программ в странах Европы в течение последнего периода стало закономерным следствием стремительной коммерциализации искусства, особенно его форм, сориентированных на массовую аудиторию.

**Ключевые слова:** *шоу-программы, танцевальные шоу, хореография, искусствоведение, Европа.*

O. V. Yakobchuk, postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

## THE FORMATION AND DYNAMICS OF DANCE SHOW PROGRAMS IN EUROPE

**The aim of this paper.** The article deals with systematization and synthesis of data on some aspects of the formation and dynamics of dance show programs in Europe. Dance show programs are one of the most popular forms of mass art in Europe among the audience.

**Research methodology** of the study applies the comparative and logical methods. The specified methodological approach makes it possible to open and subject to the analysis certain aspects of development of the area of dance show programs in the European Union countries. The research is also based on the principle of integrity which is displayed in the aspiration to objectivity of studying all cultural elements and facts of the development of dance show programs in the European states.

**Results.** Show programs develop in the general mainstream of modern dance. The powerful movement of art of the present including dancing techniques and styles of the 20th — early 21st centuries are created on the basis of the American and European dance modernist and postmodern styles. The cultural perspective of the development of the European dance shows, being rather a new research issue for national art criticism, is analyzed. The characteristic features of the famous European dance shows are determined and it is found out that the intensive development of dance show programs in European countries during the last period has become a natural consequence of the rapid commercialization of art, especially its forms oriented to a mass audience. Modern show programs in the European countries are focused on the consumer demand of the audience.

The novelty consists of the expansion of ideas of formation and the current state of dance show programs in the certain countries of Europe.

**The practical significance.** The research may be used in developing lectures by specialists in choreography.

**Keywords:** *show programs, dance shows, choreography, art criticism, Europe.*

**Постановка проблеми.** Танцювальні шоу-програми є однією із найзапитуваніших серед глядачів і найпопулярніших форм масового мистецтва в Європі. Не викликає сумнівів той факт, що за сучасних умов саме попит масової аудиторії, тобто «споживачів прекрасного», багато в чому визначає тематику, спрямованість, головні образи, ідеї шоу-програм.

Шоу-програми розвиваються в загальному мейнстрімі сучасного танцю — потужному напрямі мистецтва сьогодення, що включає танцювальні техніки й напрями ХХ — початку ХХІ ст., які базуються на американському та європейському стилях модерн і постмодерн. Естетичні канони сучасного танцю періоду постмодерну (постмодернізму) закладено саме в Європі, а також у США в другій половині минулого століття (А. Ейлі, А. Ніколаї, Д. Мак-Кейл, М. Каннінгхем, П. Тейлор, Т. Бітті, Т. Браун) (*Хореографія*, 2017).

Нині танцювальні шоу-програми розглядаються в країнах Європи як інструмент розвитку тіла виконавців і формування їх індивідуальної й колективної хореографічної лексики. Засобами вказаного є синтез, актуалізація, розвиток різних технік і танцювальних стилів. Для сучасних танцювальних шоу-програм характерна дослідницька спрямованість, зумовлена взаємодією танцю із філософією руху, а також комплексом знань про можливості людського тіла.

Вивчення танцювальних шоу-програм у країнах Європи є доволі складною дослідницькою проблематикою, аналіз якої неможливий без мультидисциплінарного підходу — залучення методологічного інструментарію хореології (науки про мистецтво танцю), культуро- й мистецтвознавства, а також естетики.

Розвиток індустрії театралізованих шоу в країнах Європи (зокрема західної) в Україні ще не став предметом окремого наукового дослідження. Вітчизняні науковці більшою мірою переважно розглядають такі питання, як режисура шоу-програм (Данчук, 2008; Кужельний, 2012), постановка видовищно-театралізованих заходів (Горбов, 2010; Татаренко, 2014), тенденції розвитку театралізованого тематичного концерту (Мельник, 2012, с. 95–101), місце сучасного танцю в українській хореографії (Басич, 2014, с. 26–31) тощо. Водночас, як ми побачимо, саме в країнах Європи формуються загальносвітові тренди розвитку індустрії театралізованих танцювальних шоу, що потребує відповідного дослідницького аналізу.

**Мета статті** — систематизувати й узагальнити відомості про формування та динаміку танцювальних шоу-програм у країнах Європи.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Не буде перебільшенням стверджувати, що в перші десятиліття XXI ст. інтерес до танцювального мистецтва в Європі суттєво посилюється. Залежно від провідних культурних традицій епохи виражальні засоби танцю також зазнали істотних змін. Водночас розвинена європейська медіа-культура актуалізує роль візуальної складової в сучасних танцювальних шоу, що зумовлює відповідні характеристики існуючих проєктів, де танець тягнеться до максимізації видовищності й створення образів, які легко впізнаються й активно транслюються ЗМІ. Вимога популяризації, тісно пов'язана із сучасним танцем, також спричиняє значні зміни — європейські танцювальні шоу-програми поступово перетворюються на ефективний комерційний проєкт, орієнтований на масове виробництво та, відповідно, споживання.

Зважаючи на те, що в країнах Європи протягом останніх десятиліть створено немало танцювальних шкіл і студій, розвиваються нові танцювальні стилі, а також активізувався інтерес до напрямів класичного танцю, вельми динамічно розвивається і сфера шоу-програм. Подібній

захопленості танцювальними театралізованими шоу сприяють засоби масової інформації: зазначені заходи транслюються на телебаченні й широко висвітлюються в пресі. Крім того, саме завдяки ЗМІ створюються співтовариства-групи, які об'єднують аматорів і професіоналів танцювальної культури, що також позитивно позначається на розвиткові масових заходів (Басич, 2014, с. 30). Зрештою, і в щорічному Євробаченні постановки також містять танцювальний компонент (особливо це стосується фінальної частини).

Розпочинаючи з висвітлення європейських театралізованих танцювальних шоу-програм, зацентруймо на прикладі Ірландії, Франції та Іспанії.

Одним із найсамобутніших шоу в країнах Євросоюзу є ірландське танцювальне шоу «Lord of the Dance» («Повелитель танцю»), поставлене хореографом М. Флетлі, саундтрек Р. Хардімана. Сюжетне шоу, яке базується на кельтській та ірландській народній музиці й танцях, набуло популярності в європейських країнах, а також у США, де мешкає багатомільйонна ірландська громада (*Lord of the dance*, 2017).

Шоу вперше представлено публіці в Дубліні 28 червня 1996 р. Крім танцювальних номерів, у «Lord of the Dance» наявні суто інструментальні елементи («дуель скрипок») і кілька пісень. Деякі номери виконувалися без музичного супроводу.

У подальшому, у 1998 р. на базі «Lord of the Dance» М. Флетлі створив нове, розширене шоу «Feet of Flames», куди ввійшла значна частина номерів «Lord of the Dance». Сам режисер продовжив виступати у «Feet of Flames», а потім — у власному цілком новому шоу «Celtic Tiger». У 2011 р. за мотивами зазначених шоу знято 3D-фільм «Володар танцю» (*Lord of the dance*, 2017).

В ірландському танцювальному шоу не передбачено діалогів, сюжет розгортається за допомогою інтуїтивно зрозумілих сцен, жестів і рухів персонажів, музики й танцю. Частина інформації передається в піснях між танцювальними номерами ірландською мовою (в іноземних турах зазвичай англійською).

Сам сюжет — легенда в стилі фентезі з ірландської минувшини. У світі править Володар Танцю, закоханий у прекрасну Сірше. Однак поблизу живуть темний лорд Дон Дорха та його воїни-розбійники. Коли Маленький Дух, місцевий трикстер, випадково потрапляє на їхню територію, вони починають знущатися з нього й ламають його чарівну флейту. Володар Танцю заступається за духа, ставши ворогом для Дона Дорхи. На святі танцю підступна спокусниця Морріган зачаровує Володаря Танцю й заманує його, одного, без своїх воїнів, у пастку. Воїни Дона Дорхи знаходять Володаря Танцю й страчують його, а сам

Дон привласнює пояс Володаря, стаючи в такий спосіб володарем країни. Однак Маленький Дух своєю магією повертає Володаря Танцю до життя, той розпочинає двобій із Доном Дорхою й виганяє його, а країна святкує перемогу (*Lord of the dance*, 2017). Таким чином, сюжет вистави є архаїчним і складним.

Ще одним легендарним танцювальним шоу Ірландії й, можливо, найзначнішим у цій країні, є «Rhythm of the Dance». Особливостями цього шоу (тривалість 1 год. 30 хв.), на думку переважної більшості глядачів, є неймовірна енергія руху, відточеність і синхронність, комбінація народних елементів із сучасними ритмами мегаполіса. Усе вказане перетворює «Rhythm of the Dance» на одне з найпопулярніших танцювальних шоу у світі (адже щорічно артисти дають понад 200 вистав у різних країнах світу).

Особливий колорит і бездоганна техніка національного ірландського танцю заворожують усіх, хто коли-небудь бачив цю виставу. Півтори години артисти за допомогою виразного танцю розповідають історію своєї країни й ознайомлюють з найкращими музичними традиціями — від запальної джиги до ліричної балади.

«Rhythm of the Dance» є лідером у світі ірландського танцю, який зберігає чистоту традицій, водночас представляє танець у найсучаснішому виді. Це шоу є поєднанням танцю, музики, театральної вистави, імпровізації, сучасних спецефектів та приголомшливого сценічного світла, усе разом вражає своїми масштабом і майстерністю. Як і в багатьох інших національних танцювальних шоу, на глядачів очікує феєричне поєднання самобутніх кельтських мелодій, фірмового ірландського степу, живої музики й чарівного співу солістів (*Rhythm of the Dance*, 2016).

Вельми поширеним у країнах Європи є відоме танцювальне шоу «Pixel» (Франція) — елегантне поєднання танцю й комп'ютерної графіки (*Танцевальное шоу Pixel*, 2017). Генеральна репетиція шоу відбулася 14 листопада 2014 р. і вже наступного дня розпочався сезон у «Maison des Arts de Creteil» (культурний центр м. Кретеї), а після цього — і в інших містах Франції.

«Pixel» сполучає приголомшливі танці й точно підібрану комп'ютерну графіку. Вистава перетворює все на магію в реальному часі, іскри розсипаються від руху рук танцюристів, їхніх стрибків, а полога підлога стає рельєфом з перешкодами.

Ідея поєднання графіки й руху в шоу «Pixel» належить Е. Мондо й К. Бардаїн, водночас як хореографію й художню постановку розробив М. Мерзуки. Режисер шоу свого часу вирішив поєднати реальний та віртуальний світи й у своїх експериментах з танцями та інтерактивним відео звернув увагу на цифровий дизайн (*Танцевальное шоу Pixel*, 2017).

Багато танцювальних шоу у Франції є змагальними. До таких, зокрема, належить «Danse avec les stars» («Танці із зірками»). У межах зазначеного медіа-проекту відомі люди танцюють із професійними танцівниками. Після тижня репетицій дуети повинні продемонструвати один танець (або кілька танців) у прямому ефірі. Після кожного виступу пари суддівська колегія виставляє бали в діапазоні від 0 до 10. Також голосують телеглядачі: за допомогою sms-повідомлень та телефонних дзвінків.

До танців, які виконують учасники «Danse avec les stars», належать вальс, квікстеп, ча-ча-ча, джайв, румба, танго, пасодобль, фокстрот, самба, сальса, чарльстон, контемпорарі тощо (*Danse avec les stars*, 2017).

У фіналі телепроекту беруть участь три пари. Третя пара, що набрала мінімум голосів, вибуває із числа претендентів на трофей, а дві пари, котрі залишилися, танцюють фрістайл (останній танець кожної пари). За допомогою глядацького голосування визначається пара-переможець, яка отримує символічний трофей.

Інша провідна країна Європи — Іспанія — також має свої цікаві танцювальні шоу, одним з яких є «Estampas de Espana» («Картинки з Іспанії») танцювального колективу балетної трупи «Larreal» Королівської консерваторії танцю «Mariemma» (Мадрид). «Estampas de Espana», на думку глядачів, — це незабутня подорож по країні через її музику й жагучі танці (*Estampas de Espana*, 2015).

Балетна трупа «Larreal» зуміла зацікавити публіку нестримною молодістю, фантазією та відмінною технікою. «Larreal» виникла в 1992 р., коли відомий іспанський танцюрист і хореограф Х.-К. Сантамарія об'єднав найталановитіших студентів, відтоді трупа є постійним учасником численних престижних танцювальних міжнародних фестивалів у всьому світі. Перебуваючи з гастролями у Франції, Мексиці, Колумбії, Італії й інших країнах, вона заслужено здобула прихильність глядачів не тільки завдяки різноманітності хореографічних засобів і бездоганній техніці танцю, але й яскравості та щирості емоційно-образних перевтілень (*Estampas de Espana*, 2015).

Характерною ознакою шоу «Estampas de Espana» (17 виконавців) є еkleктика стилів і епох, поєднання фламенко (загальне позначення південно-іспанської народної музики — пісні /cante/ і танцю /baile/) із класичним іспанським балетом, а також фольклорного танцю Хота із придворними танцями королівської знаті Іспанії XVII—XVIII ст. Вистава наповнена вибухом емоцій, фарб і несамовитою енергетикою. Виконавці танцювального шоу не просто демонструють чудову хореографію, але й передають атмосферу Іспанії.

Загалом «Estampas de Espana» складається із семи масштабних постановок найталановитіших хореографів Іспанії. Кращі традиції

іспанського балету та фламенко втілені в сольних і дуетних номерах, а також в емоційних композиціях з повним складом трупи. Кожна танцювальна композиція виконана в індивідуальному стилі, а музичним супроводом яскравих жанрових танцювальних замальовок є твори знаменитих композиторів Д. Скарлатті й А. Альбінеза, а також народна музика різних провінцій Іспанії (*Estampas de Espana*, 2015).

На окрему увагу заслуговує ще одне іспанське танцювальне шоу — «Dancing Catalonia» («Танцююча Каталонія»). По суті, це шоу являє собою один із найпрестижніших танцювальних конкурсів Європи, своєрідне поєднання різних танцювальних напрямів та шкіл. Усіх учасників конкурсу оцінює незалежне професійне міжнародне журі, яке працює за чітко продуманою оцінною системою. Кожний учасник танцювальних змагань отримує номерний, іменний диплом, зареєстрований в іспанському представництві, а керівники груп і хореографи — сертифікати від Танцювальної Ради при ЮНЕСКО. Для хореографічних колективів передбачені офіційні нагороди від Королівства Іспанія (*Dancing Catalonia*, 2017).

У сучасній культурі досліджених європейських країн (Ірландії, Франції, Іспанії) динамічно змінюється сюжетна лінія танцювальних шоу — «історії», які вони розповідають, дедалі більше відповідають сучасній дійсності, взяті з повсякденності сучасної людини (сюжетом часто є класичні, «вічні» теми, за винятком історичних стилізацій та пародій). Водночас при цьому в танцювальних шоу-програмах з елементами комерційної хореографії досить часто наявні класичні, вічні теми. Крім того, спеціально добираються загальновідомі музичні композиції — популярні мелодії й класична музика.

### **Висновки.**

1. Серед найвідоміших європейських танцювальних шоу слід відзначити «Lord of the Dance», «Rhythm of the Dance» (Ірландія), «Pixel», «Danse avec les stars» (Франція), «Estampas de Espana», «Dancing Catalonia» (Іспанія). Попри чітко вказані країни походження, зазначені шоу переважно стали міжнародними, оскільки набули популярності в усьому західному світі й навіть за його межами. Водночас вони зберегли неповторний національний колорит — етнічність в Ірландії, високу технологічність, інноваційність у Франції, еkleктику стилів та «південну» емоційність в Іспанії. Окремі із вищезазначених танцювальних шоу є змагальними.

2. Інтенсивний розвиток танцювальних шоу-програм у країнах Європи впродовж останнього періоду став закономірним наслідком стрімкої комерціалізації мистецтва, особливо його форм, зорієнтованих на масову аудиторію. У цьому контексті танцювальні шоу

можна розглядати насамперед як феномен медіакультури, а також як невід'ємний елемент комерційної хореографії.

3. Сучасні шоу-програми в європейських країнах орієнтовані на споживацький попит глядачів, тобто на те, щоб бути видовищнішими, цікавішими у візуальному сенсі. Така спрямованість зумовлює «полегшення» мови танцю для сприйняття більшістю (використання стереотипів, мелодій, упізнаваних образів і сюжетів, а також пародійних планів; проста техніка; активна жестикуляція). Тільки розширення цільової аудиторії сприяє популярності певного танцювального шоу на висококонкурентному європейському медіаринку.

**Перспективи подальших досліджень.** Означена тема, звичайно, має значні перспективи для подальшого дослідження, серед яких однією з найважливіших є прогнозування майбутнього масових танцювальних шоу-програм в окремих країнах Європи. У цьому контексті потребують детального вивчення ті хореографічні й естетичні елементи зазначених шоу, які можуть запозичувати та творчо використовувати вітчизняні режисери й виконавці.

#### Список посилань

- Басич, Ю. М. (2014). Сучасний танець та місце традиційної танцювальної символіки в українській хореографії. *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*, 7, 26–31.
- Горбов, А. (2010). *Постановка видовищно-театралізованих заходів*. О. Колонькова (Упоряд.). Київ: Шкільний світ.
- Данчук, Л. І. (2008). *Азбука режисури шоу-програм*. Житомир: Полісся.
- Кужельний, О. П. (2012). *Основи режисури театралізованих видовищ і свят*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: НАКККіМ.
- Легендарное танцевальное шоу «Rhythm of the Dance» (2016). «*Expert Online*». Взято з <http://expert.ru/2016/11/24/legendarnoe-tantsevalnoe-shou-rhythm-of-the-dance-v-moskve>
- Мельник, М. М. (2012). Сучасний стан і тенденції розвитку театралізованого тематичного концерту. *Мистецтвознавчі записки*, 21, 95–101.
- Морина, Л. П. (2013). *Танец и бытие человека*. Санкт-Петербургский университет. Взято з <http://journal.spbu.ru/?p=10944>
- Танцевальное шоу Pixel*. Взято из <http://www.kulturologia.ru/blogs/070115/22832>
- Татаренко, М. Г. (2014). Діяльність хореографа-постановника в масових видовищних заходах. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 33, 299–304.
- Фламенко из Испании в картинках – шоу «Estampas de Espana»*. Взято з <http://www.israelculture.info/flamenko-iz-ispanii-v-kartinkax-shou-estampas-de-espana>



*Хореографический конкурс в Испании Dancing Catalonia*. Взято з <http://ru.fiestalonia.net/fest/horeograficheskij-konkurs-v-ispanii-dancing-catalonia>

*Хореография*. Взято из <https://ru.wikipedia.org/wiki/Хореография>

*Danse avec les stars*. Récupéré de <https://www.tf1.fr/tf1/danse-avec-les-stars>

*Lord of the Dance*. Retrieved from <http://www.lordofthedance.com>

### References

Basych, Yu. M. (2014). Modern dance and the place of traditional dancing symbols in the Ukrainian choreography. *Philosophy and political science in the context of modern culture*, 7, 26-31 [in Ukrainian].

Gorbow, A. (2010). *Statement of the spectacular dramatized actions*. Kyiv: Shkilnyi svit [in Ukrainian].

Danchuk, L. I. (2008). *Alphabet of direction of show programs*. Zhytomir: Polissia [in Ukrainian].

Kuzhelnyi, O. P. (2012). *Fundamentals of directing theatrical spectacles and celebrations*. Kyiv: NAKKIM [in Ukrainian].

*Legendary dancing show «Rhythm of the Dance» / «Expert Online» 2016*. Retrieved from <http://expert.ru/2016/11/24/legendarnoe-tantsevalnoe-shou-rhythm-of-the-dance-v-moskve> [in Russian].

Melnik, M. M. (2012). Current state and trends of theatrical concert. *Art scenes notes*, 21, 95–101. [in Ukrainian].

Morina, L. P. (2013). *Dance and being of man*. St. Petersburg University. Retrieved from <http://journal.spbu.ru/?p=10944>. [in Ukrainian].

*Pixel Dance Show*. Retrieved from <http://www.kulturologia.ru/blogs/070115/22832>. [in Ukrainian].

Tatarenko, M. G. (2014). Activity of choreographer of the director in mass entertainment events. *Actual problems of history, theory and practice of artistic culture*, 33, 299–304. [in Ukrainian].

*Flamenco from Spain in pictures - show «Estampas de Espana»*. Retrieved from <http://www.israelculture.info/flamenco-iz-ispanii-v-kartinkax-shou-estampas-de-espana>. [in Russian].

*Choreographic competition in Spain Dancing Catalonia*. Retrieved from <http://ru.fiestalonia.net/fest/horeograficheskij-konkurs-v-ispanii-dancing-catalonia>. [in Russian].

*Choreography*. Viewed from <https://en.wikipedia.org/wiki/Chreography> [in Russian].

*Danse avec les stars*. Récupéré de <https://www.tf1.fr/tf1/danse-avec-les-stars>. [in French].

*Lord of the Dance*. Retrieved from <http://www.lordofthedance.com>. [in English].

*Надійшла до редколегії 21.12.2017 р.*

■ УДК 792(4+5):572.026](045)

Лі Дженсьїн, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків  
516501512@qq.com  
<https://orcid.org/0000-0003-3506-0719>

## **ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ ТЕАТРУ ЗАХОДУ ТА СХОДУ В РЕТРОСПЕКЦІЇ ВИВЧЕННЯ АНТРОПОЛОГІЇ КУЛЬТУРИ**

Проблема діалогу культур Сходу та Заходу актуалізується на межі XIX — XX ст. Антропологія культури в межах цих процесів не тільки свідчила про зв'язок часів та культурних формацій, а й потребувала оновлення свідомості театрального глядача. Ставлення європейців до східного театру поступово змінювалося: від поверхневого інтересу до зовнішньої атрибутики орієнтальних вистав — до глибшого розуміння й опанування східної театральної техніки. Східний театр надихнув режисерів на переосмислення власних театральних традицій і створення нових зразків європейського театру. До цього процесу долучилися за різних умов та результатів сценічних експериментів такі видатні митці, як: А. Аппія, Е. Г. Крег, Б. Брехт, В. Меєргольд, О. Таїров, Л. Курбас, Є. Гротовський, А. Мнушкін. Їх досвід використовують митці нової формації Сходу та Заходу.

**Ключові слова:** антропологія культури, Західний театр, Східний театр, виражальність сценічного мистецтва, театральні знаки та символи.

Ли Дженсьин, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТЕАТРА ЗАПАДА И ВОСТОКА В РЕТРОСПЕКТИВЕ ИЗУЧЕНИЯ АНТРОПОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ**

Проблема диалога культур Запада и Востока актуализируется на рубеже XIX–XX вв. Антропология культуры в рамках этого процесса не только свидетельствовала о связи времен и культурных формаций, а и требовала обновления сознания театрального зрителя. Отношение европейцев к восточному театру постепенно менялось: от поверхностного интереса к внешней атрибутике ориентальных спектаклей — к более глубокому пониманию и овладению восточной театральной техникой. Восточный театр сподвиг режиссеров на переосмысление собственных театральных традиций и создание новых образцов европейского театра. К этому процессу присоединились в разных условиях и с разными результатами сценических экспериментов такие выдающиеся личности, как: А. Аппиа, Э. Г. Крэг, Б. Брехт, В. Мейергольд, А. Таиров, Л. Курбас, Е. Гротовский, А. Мнушкин. Их опыт полезен для деятелей искусства новой формации Запада и Востока.

**Ключевые слова:** антропология культуры, Западный театр, Восточный театр, выразительность сценического искусства, театральные знаки и символы.

Li Zhenxing, postgraduate student of Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## ISSUES OF INTERACTION BETWEEN THE WESTERN AND EASTERN THEATRE IN RETROSPECTIVE OF STUDYING CULTURAL ANTHROPOLOGY

**The aim of this paper** is to identify the specific examples of interaction between the Western and Eastern theatre in the combination of symbols and ideas, principles of artistic imagery, and ethnic and form identity.

**Research methodology.** The study investigates this issue using the comparative analysis of the relationship and the impact of one culture on the other in clarifying their historical causes, the nature, and consequences of this relationship.

**Results.** The cultural anthropology reminds of the connection of time and cultural formations, requiring the renewal of the consciousness of a modern person, in particular, a potential playgoer. The Eastern Theatre has become an impulse that inspired directors to rethink their own scenic conventions and create new models of European theatre. The attitude of Europeans towards the Eastern theatre gradually changes: from the superficial interest to the external attributes of Eastern performances, and to a broad understanding and development of the Eastern theatre technique. The emergence of directing in Europe has marked the activation of these processes in the theatre area, the beginning of a qualitatively new stage of reception of the Eastern tradition. Various prominent artists such as E. G. Craig, V. Meyerhold, A. Artaud, J. Grotowski, A. Mnouchkine joined this process across a variety of scenarios and with different results of stage experiments. Their experience remains useful for artists of a new breed of the East and West.

Novelty of this paper consists in finding the unique features that not only show the mutual influence of Western and Eastern art on each other, but also affect the evolution of the world theatre process.

**The practical significance** consists in rethinking of the Eastern theatre features, developing new acting techniques, based on the conventional gestures, makeup, costume, as well as on the specific use of the stage space.

**Key words:** *cultural anthropology, Western theatre, Eastern theatre, expressiveness of the dramatic art, theatrical signs and symbols.*

**Постановка проблеми.** Вивчення системних змін, що відбуваються в сучасній культурі, неможливе без дослідження культуротворчих процесів. Якщо предметом культурної антропології є аспекти культури всього людства, то антропология культури в її ретроспекції, нагадуючи про зв'язок часів та культурних формацій, порушує духовні проблеми перед сучасною людиною, потребує оновлення її свідомості. Це стосується релігієзнавства, генези культури, її просторово-часових відмінностей, факторів змін і функцій. Антропология культури, або культурна антропология, — це «сукупність знаків, символів та уявлень, зразків поведінки, знарядь та будь-яких інших витворів людської діяльності,

організація життя особи і спільноти, формування образу найближчого довкілля і світу, зразків настанов та поведінки, а також виникнення почуття етнічної і видової ідентичності» (*Культурна антропологія*). Театральну антропологію Евдженію Барба (2001, с. 31) розуміє як «<...> вивчення сценічної поведінки, на основі якої будуються розмаїті жанри, стилі, ролі та індивідуальні чи колективні традиції». Таким чином, театральна антропологія не суперечить основним засадам антропології як соціальної науки щодо визначення етнічної та видової ідентичності, але розглядається в «штучному» театральному середовищі, що насправді є моделлю суспільного життя, специфічним віддзеркаленням довкілля й світу.

Для традиційної культури Китаю, де поєднуються в єдиному просторі духовні рівні буття з людиною та суспільством, важливо відстежувати ці взаємодії, звертаючись до коренів і основ, зокрема в галузі театру — одному з найважливіших для Китаю феноменів культури. На сучасному етапі традиційна культура цієї країни використовує сценічну практику західних театральних зразків, що дозволило «європеїзувати» виражальну мову та літературний зміст театального мистецтва. Проте і прийоми Східного театру зацікавлювали видатних діячів європейсько-го театального мистецтва та відбилися на їх творчій практиці.

**Мета статті** — виявити конкретні приклади взаємодії театру Заходу та Сходу (зокрема європейського та китайського) в сукупності символів та уявлень, принципах формування художньої образності й етнічної та видової ідентичності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед багатьох науковців, котрі приділяли увагу цій проблемі, слід зазначити працю російської дослідниці С. Серової «Ритуал і театр» (2012), що базується на численних розвідках сучасних китайських дослідників, таких як Чжу Цеяньмін («Китайський релігійний культ, обряди і обрядовий театр»), Ван Цюгуї (з аналогічною тематикою), Ляо Вень («Східний театр і його доля в культурі») та ін. С. Серова висновує, що вивчення основ китайської культури «<...> є актуальним тим більше, чим далі від протоісторичного часу йде суспільство. Тобто при неухильній втраті стародавнього знання в Китаї завдання збереження зв'язку часів мають виконувати художні традиції, зокрема театр, котрий намагається зберегти спадщину» (Серова, 2012, с. 45).

С. Серова (2012, с. 65) пояснює це тим, що з 90 рр. ХХ ст. в Китаї «значно посилювся інтерес до національної культурної традиції, оскільки країна, що пережила хаос культурної революції і опинилася в культурному вакуумі, поверталася до традиційних духовних цінностей».

Автор дослідження «Шукання європейської режисури і традиції Сходу» (1997) О. Шахматова намагається довести плідність зустрічі, діалогу культур, навіть неминучість процесу інтеграції двох театральних традицій, Сходу і Заходу. Зокрема вона базується на праці відомого сінолога й авторитетного вченого в галузі сходознавства радянських часів М. Конрада та слушно поширює його методологію порівняльного літературознавства на загальнокультурні проблеми взаємин Сходу і Заходу. Значний інтерес становить дослідження О. Колотової «Рецепція західної театральної традиції на Заході та в Росії у XX ст.», де автор доводить важливу тезу: «Незважаючи на різницю в способах світосприйняття Сходу й Заходу, сучасні режисери використовували традиції східного театру, що є позитивною тенденцією не лише для мистецтва, але й для зміцнення культурних зв'язків і взаєморозуміння між народами» (Колотова, 2007).

У цьому контексті слід пригадати книгу американського мистецтвознавця Б. Роуланда «Мистецтво Заходу і Сходу», що наявна в російському перекладі (1958). Автор, порівнюючи твори Заходу і Сходу, що належать до різних історичних епох, намагається висвітлити естетичні особливості й загальні закономірності в розвитку мистецтва як громадського явища. Незважаючи на суб'єктивний підхід автора, дослідження цінне зібраним матеріалом і багатьма оригінальними судженнями.

У збірці наукових праць ДІТМ (рос. «ГИТИС») «Театральне мистецтво Сходу. Особливості розвитку» (1984) слід особливо відзначити статтю Б. Смирнова «Захід і Схід. До історії взаємозв'язків театральних культур», яка затверджує принципи порівняльного театрознавства.

Показово, що після закінчення Другої світової війни інтерес до східної культури значно посилювався. Виник напрям наукової й художньої думки, у межах якого вчені й митці намагалися зрозуміти принцип мислення східних народів, поділяючи їх точку зору без упередженого ставлення до традиційного населення Сходу. Американський дослідник Леонард-Кебел Пронко написав працю «Театр Сходу і Заходу», у якій розглядаються театральне мистецтво Азії та його вплив на сучасний західний театр, а також вивчаються можливості подальшого використання форм східного театру. Л.-К. Пронко аналізує творчість таких театральних діячів XX ст., як Антонен Арто, Поль Клодель і Бертольд Брехт.

Важливою подією в межах компаративного аналізу європейської та зокрема азійської культур став український переклад книги Евдженію Барбі «Паперове каное» (2001). Відомий польський режисер та

теоретик театру виклав основи театральної антропології та водночас своє бачення специфічних традицій східної театральної культури.

О. Шахматова пропонує використовувати порівняльне вивчення двох або кількох культур, зіставити ті аспекти культури Сходу і Заходу, які існували в однакові історичні періоди. Насамкінець О. Шахматова вбачає можливість «виявлення зв'язків і впливу однієї культури на іншу, з'ясувавши їх історичні причини, особливість, засоби й наслідки цих зв'язків» (Шахматова, 2013, с. 91). Такою методологією слід скористатись і під час вивчення проблем взаємодії театру Заходу та Сходу в ретроспекції антропології культури.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В умовах інтенсифікації світових глобалізаційних процесів важливе місце посідає обмін культурною інформацією й художньою практикою між Сходом і Заходом, зокрема дифузія виражальних засобів у галузі видовищних мистецтв (театр, кіно, телебачення, музичні й циркові шоу тощо). Причому ці процеси можна спостерігати в обох напрямках. Східні видовищні принципи та технології активно використовуються в європейському й американському театрах, а ті водночас сприяють розвиткові видовищ давніх східних цивілізацій, зокрема Китаю.

Ці явища є прикладами зміни світоглядних засад. Культурі Заходу завжди був притаманний орієнталізм, але нині вона сприймає культурні традиції Сходу глибше, відмовляючись від екзотичної «мішури». При цьому східна культура — духовно відкрита для зовнішніх впливів, хоча загалом зі своїми ідентичністю й самотвністю.

Це відбувається завдяки традиціям і нормам, сталості громадського порядку, а також суттєвому впливу релігії та певного типу моралі. У сучасній соціології основні компоненти східного суспільства поділяють на економічний, соціетальний, політичний і ціннісний. При цьому китайська цивілізація, як і її духовна культура, найбільше відповідають ціннісному компонентові. Відповідно до мети статті, розглянемо особливості китайського умовного театру, що зацікавили представників європейської режисури, які характеризують принципові моменти процесу взаємодії двох театральних культур, що набули розвитку впродовж усього ХХ ст.

У ретроспективній проекції серед режисерів ХХ ст., котрі використовували багатоаспектні досягнення східної та західної культур, передусім слід назвати британців Едварда Гордона Крега та Пітера Брука, у Німеччині — Макса Рейнхардта, серед діячів російської та української сцени — Всеволода Меєргольда, Олександра Таїрова та Леся Курбаса.

У Польщі Єжі Гротовський використовував сценічні техніки та філософію східного театру.

Тому О. Шахматова не випадково наполягає на парадоксальній взаємодії культур Сходу й Заходу: європейську режисуру живило мистецтво, що внеможливило саму режисуру, тобто керування театральною дією. Але західний театр розвивався іншим шляхом, оскільки, на відміну від східного, орієнтувався на підсумок життя окремої людини. Звертаючись до іншої театральної традиції, європейський театр виявив готовність до діалогу, відкритість, чуйність до всього нового, засвідчивши принципову сумісність різних культур і народів, сенс активного ставлення до життя як його перетворення. І цей повчальний досвід відзначали діячі східного театру.

Акторська майстерність у пекінській опері передбачає складні етапи: спів, пластику, речитатив, акробатику. Спів — основний компонент, оскільки відіграє першочергову роль у передачі думок і почуттів персонажів. Співають артисти зазвичай фальцетом, з особливою інтонацією, що суттєво відрізняє Пекінську оперу від інших видів театального мистецтва.

Кожен рух на сцені актора Пекінської опери має бути традиційно точним і відповідати характеру персонажів. Мистецтво жесту — важливий засіб розкриття образу дійових осіб та вираження їх почуттів.

Найвиразнішим і найталановитішим виконавцем жіночих ролей і реформатором Пекінської опери був Мей Ланьфан — виходець з акторської родини. Його дід та батько були акторами — виконавцями жіночих ролей, така традиція сформувалася у феодалні часи. Про цього видатного митця багато писали в СРСР після його гастролей в Україні, його мистецтво високо оцінили представники різних акторських шкіл, зокрема К. Станіславський і Б. Брехт. Але і сам Мей Ланьфан запропонував власну акторську школу, яка посіла своє місце на теренах сценічного мистецтва не тільки Сходу, але й Заходу. Насамперед це пов'язано з жанром Пекінської опери, що насправді є китайською класичною музичною драмою, оскільки дія в ній виражається в піснях і танцях — усі рухи на сцені, спів і розмовний діалог узгоджуються з ритмом музичного супроводу.

Усі виражальні засоби є особливостями Пекінської опери, тому попередники сучасних артистів жанру доклали значних зусиль для розвитку цього виду мистецтва. Вони не просто перенесли на сцену жести й рухи з повсякденного життя людей (побутова етнографія), а й художньо їх обробили, гіперболізували, зробили витонченішими та

красивішими. Власне, вони досягли того, щоб ці жести й рухи стали невід'ємною складовою мистецтва Пекінської опери.

У програмній статті «Ефект відчуження в китайському сценічному мистецтві» видатний драматург та реформатор театру Б. Брехт (1960, с. 112) писав: «Західний артист робить усе, щоб якнайближче підвести глядача до зображуваних подій і зображуваного персонажа. Із цією метою він примушує глядача емоційно вживатися в нього, артиста, і спрямовує все своє мистецтво на те, щоб повно перевтілитися самому в зображуваний ним персонаж. Якщо таке повне перевтілення артистові вдалося, то на цьому, власне кажучи, і завершується все мистецтво актора».

Однак акт повного перевтілення потребує виснажливої праці. Наприклад, Станіславський відзначає певні засоби, цілу систему, за допомогою яких те, що він називає «творчим самопочуттям», можна щоразу наново відтворити на черговому спектаклі. «Адже, зазвичай, — продовжує Брехт, — артист здатен лише дуже нетривалий час по-справжньому почувати себе іншою особою; вичерпавши свої можливості, він починає лише копіювати інтонацію й певні зовнішні риси поведінки персонажа, тому дія його гри на публіку катастрофічно слабшає. Це, поза сумнівом, відбувається тому, що створення образу іншої особи було «інтуїтивним» актом, який здійснювався в підсвідомості артиста, яка дуже складно регулюється. Китайський артист не знає цих труднощів, відмовляється від повного перевтілення. Він свідомо обмежується тільки цитуванням зображуваного персонажа» (Брехт, 1960, с. 113).

Головною складовою, яку Крег убачає в східному театрі, є акторська гра. Актор східного театру, виходячи на сцену, повністю перевтілювався, його жести, рухи, голос мали підпорядковуватися мистецтву, таким чином виражаючи не власну індивідуальність, а сутність героя. Характеризуючи творчість Крега, В. Меєргольд (1968, с. 52) зазначав, що до нього сучасний актор «не мав подібної майстерності і, відповідно до цього, у режисера виникла теорія про актора-надмаріонетку, здатну «підвищитись над рівнем окремої особи». Базуючись на досвіді Гордона Крега, німецький режисер М. Рейнхардт також експериментував зі сценічним простором, прагнув створити особливу систему взаємин сцени й залу. Узявши за основу особливості організації сценічного простору в театрі Кабукі, М. Рейнхардт у своїх постановках «застосовував так звану «дорогу квітів» (ханаміті), яка, власне, була помостом, що поєднує глядачів і сцену» (Мейерхольд, 1968, с. 61).

Серед російських режисерів найвідчутніше естетика японського театру проявилася у творчості В. Меєргольда. Режисер захоплювався



майстерністю акторів Кабукі, котрі поєднували талант музикантів, танцівників, мімів, жонглерів, майстрів перевтілення. На його думку, суть театру полягала в синтезі мистецтв, він прагнув здійснити подібне на російській сцені.

Деякі принципи східного театру набули втілення в знаменитій постановці В. Меєргольда «Балаганчик» за однойменною п'єсою О. Блока. Режисер «порушив звичайний сценічний простір, прибрав стільці з партеру, таким чином створивши відкритий з трьох сторін майданчик, що сприяло зближенню акторів з глядачами» (*Встречи с Мейерхольдом*, с. 42).

Сприймавши й переосмисливши особливості східного театру, Меєргольд, за словами сучасників, «<...> розробив технологію акторської майстерності, у якій важливу роль приділив техніці користування порожньою сценою і її планами, рухом і музичним фоном, що уточнювало та роз'яснювало значення певних жестів, гриму, костюма і маски» (*Встречи с Мейерхольдом*, с. 43).

**Висновки.** Проблема діалогу культур Сходу й Заходу актуалізувалася на межі ХІХ–ХХ ст. Новий етап вивчення цієї проблеми пов'язаний з кризовими явищами в культурі Європи того часу, коли європейські майстри мистецтва почали шукати нові форми та ідеї в традиціях інших країн, епох (традиціоналізм, орієнталізм тощо).

Антропологія культури в межах цих процесів свідчила про зв'язок часів та культурних формацій, потребувала оновлення свідомості сучасної людини, зокрема потенціального театрального глядача. Східний театр став імпульсом, що надихнув режисерів на переосмислення власних театральних традицій і створення нових зразків європейського театру. До цього процесу долучилися за різних умов та результатів сценічних експериментів такі видатні митці, як Е. Г. Крег (оновлення гриму, принципів декору та акторської техніки), В. Меєргольд (зміна звичного сценічного простору, прийоми використання масок та технологія «пластичного мислення»), А. Арто (принципи акторської гри як зцілення), Є. Гротовський (ритуальні традиції видовищної естетики). Їх досвід корисний для митців нової формації Сходу та Заходу.

Ставлення європейців до східного театру поступово змінювалося: від поверхневого інтересу до зовнішньої атрибутики орієнтальних вистав — до глибшого розуміння й опанування східної театральної техніки.

Виникнення в Європі режисури ознаменувало активізацію цих процесів у театрі, започаткувало якісно новий етап рецепції східної традиції. Нині східний театр, як і орієнталізм загалом, зацікавлює сучасних режисерів, наприклад, французенку Аріану Мнушкін, засновницю

«Театру дю Солей». Ще до створення власної трупі режисер відвідала кілька східних країн, де мала можливість побачити традиційні спектаклі, художні принципи яких справили на неї незабутнє враження та підтвердили: театральна антропологія повністю узгоджується із загальною антропологією культури. Отже, проаналізувавши в ретроспекції специфіку традиційного східного театру, можна відзначити унікальні особливості, які значно вплинули не тільки на східне мистецтво, але й на увесь загальносвітовий театральний процес.

Подальші перспективи дослідження пов'язані з розширенням кола досліджуваних явищ за допомогою перекладів з китайської (базових текстів з опису техніки акторів Пекінської опери) та інших мов – польської (рукописів Є. Гротовського), французької – (спогадів А. Мнушкін), а також компаративного аналізу принципів японського театру Но та Пекінської опери стосовно їх безпосереднього впливу на акторську техніку та видовищну естетику європейських театральних труп.

#### Список посилань

- Барба, Е. (2001). *Паперове каное. Путівник по театральній антропології*. М. Шкарабан (Перекл.). Львів: Літопис.
- Брехт, Б. (1960). «Эффект отчуждения» в китайском сценическом искусстве. В. Неделина, Л. Яковенко (Пер.). *О театре*. Москва: Издательство иностранной литературы.
- Встречи с Мейерхольдом* (1967). Москва: Искусство.
- Колотова, Е. Е. (2007). *Рецепция восточной театральной традиции на Западе и в России в XX веке*. Взято из <http://www.torchinov.com>
- Культурна антропологія*. Узято з [https://uk.wikipedia.org/wiki/Культурна\\_антропологія](https://uk.wikipedia.org/wiki/Культурна_антропологія)
- Мейерхольд, В. Э. (1968). *Статьи, письма, речи, беседы* (Ч. 2). Москва: Искусство.
- Серова, С. А. (2012). Религиозный ритуал и театр: Миропонимание и культура: ритуал и музыка; музыка и танец, образы, символы. *Театр и зрелищные формы Востока: От ритуала к спектаклю: сборник научных статей*, 1. Москва: Российский университет театрального искусства ГИТИС.
- Шахматова, Е. В. (2013). *Искания европейской режиссуры и традиции Востока* (изд. 3, испр. и доп.). URSS.

#### References

- Barba, E. (2001). *Paper Canoe. Guide to Theatrical Anthropology*. M. Shkaraban (Translat.). Lviv: Chronicle. [In Ukrainian].

- 
- Brecht, B. (1960). «The Effect of Alienation» in Chinese scenic art. V. Nedelina, L. Yakovenko (Translat.) *On the theater*. Moscow: Foreign Literature Publishing House. [In Ukrainian].
- Meetings with Meyerhold* (1967). Moscow: Art. [In Russian].
- Kolotova, E.E. (2007). *The reception of the eastern scenic conventions in the West and in Russia in the twentieth century*. Retrieved from <http://www.torchinov.com> [In Russian].
- Cultural anthropology*. Retrieved from [https://uk.wikipedia.org/wiki/Cultural\\_anthropology](https://uk.wikipedia.org/wiki/Cultural_anthropology) [In Russian].
- Meyerhold, V.E. (1968). *Articles, letters, speeches, conversations* (Part 2). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Serova, S. A. (2012). Religious ritual and theater: World understanding and culture: ritual and music; music and dance, images, symbols. *Theater and spectacular forms of the East: From the ritual to the play: a collection of scientific articles*, 1. Moscow: Russian University of Theatrical Art GITIS. [In Russian].
- Shakhmatova, E. V. (2013). *Searches of European direction and traditions of the East* (3 ed., corrected and additional). URSS. [In Russian].

*Надійшла до редколегії 03.11.2017 р.*

## ■ УДК 793.3

Л. Ф. Хоцяновська, Заслужена артистка України, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

khotsya@ukr.net

0000-0001-8451-3185

### **ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ НА УРОКАХ «МИСТЕЦТВА БАЛЕТМЕЙСТЕРА»**

Розкрито особливості використання імпровізації на уроках з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» на кафедрі класичної хореографії, обґрунтовано методику розвитку творчих здібностей студентів засобами імпровізації. Запропоновано методичні рекомендації щодо змісту й побудови вступної частини уроку з дисципліни «Мистецтво балетмейстера». Окреслено перспективи використання імпровізаційних вправ як засобу розвитку балетмейстерських здібностей. Здійснено спробу обґрунтувати доцільність запровадження використання імпровізації на уроках з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» як засобу розвитку творчих здібностей майбутніх балетмейстерів. Відзначено, що імпровізація є дієвим засобом виявлення та розвитку творчих здібностей студентів і надає широкі можливості для вдосконалення методики професійної підготовки фахівця сучасної класичної хореографії.

**Ключові слова:** *імпровізація, класична хореографія, мистецтво балетмейстера, творчі здібності, навички, урок.*

Л. Ф. Хоцяновская, Заслуженная артистка Украины, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

### **ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ НА УРОКАХ «ИСКУССТВА БАЛЕТМЕЙСТЕРА»**

Раскрыто особенности использования импровизации на уроках дисциплины «Искусство балетмейстера» на кафедре классической хореографии, обосновано методику развития творческих способностей студентов посредством импровизации. Предложены методические рекомендации по содержанию и построению вступительной части урока дисциплины «Искусство балетмейстера». Очерчены перспективы применения импровизационных упражнений как средства развития балетмейстерских способностей. Предпринята попытка обосновать целесообразность введения использования импровизации на уроках дисциплины «Искусство балетмейстера» как средства развития творческих способностей будущих балетмейстеров. Отмечено, что импровизация является действенным средством выявления и развития творческих способностей студентов и предоставляет широкие возможности для совершенствования методики профессиональной подготовки специалиста современной классической хореографии.

**Ключевые слова:** *импровизация, классическая хореография, искусство балетмейстера, творческие способности, навыки, урок.*

---

L. F. Khotsyanovska, Associate Professor at the Department of the National and Classical Choreography Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

### **IMPROVISATION AS A MEANS OF THE DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES OF STUDENTS AT THE LESSONS OF CHOREOGRAPHER'S ART**

The research paper aims at studying methods of improving training of a classical dance professional within the subject Choreographer's Art by means of dance improvisation.

Research methodology consists in applying analytical, functional, comparative, art criticism, systemic methods of improvisation as a creative method for improving the abilities and skills of students.

**Results.** It has been established that improvisation is a means of improving creative abilities and skills of students — future choreographers. Improvisation acts as an effective means of identifying and developing creative abilities of students and provides broad opportunities of improving training techniques of a classical choreography professional. Thanks to improvisation, the ability to perceive and reproduce the movement through precise imitation, immediate response, moving in synchrony with the partner develops. Improvisational exercises are justified and appropriate to be included in the structure of a lesson on the subject Choreographer's Art.

The novelty of the study is that for the first time in the national art criticism the author substantiates the expediency of introducing the use of improvisation as a means of development of creative abilities of future choreographers at the lessons Choreographer's Art.

**The practical significance** of the paper lies in the promising use of improvisational exercises in teaching Choreographer's Art for students of a classical area of training.

**Key words:** *improvisation in choreography, classical choreography, choreographer's art, creative abilities, lesson.*

**Постановка проблеми.** Професія балетмейстера є надзвичайно складною й потребує не лише природної обдарованості, але й ґрунтовної освіти та значного творчого досвіду. У педагогічній практиці викладачі фахових хореографічних дисциплін, зокрема «Мистецтва балетмейстера», усвідомлюють необхідність активізації розвитку фантазії майбутніх балетмейстерів, їхньої творчої уяви. Важливим є пошук засобів розвитку креативності мислення майбутніх балетмейстерів. У зв'язку із цим набуває актуальності розроблення експериментальних методик, яке б сприяло активізації навчально-творчої діяльності студентів, зокрема засобами імпрровізації, що дозволить підвищити загальний рівень професійної підготовки.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У наявній літературі, присвяченій викладанню мистецтва балетмейстера, досліджуються

основоположні й актуальні проблеми професійного хореографічного мистецтва. Навчальні посібники «Сочинение танца» Р. Захарова та «Искусство балетмейстера» І. Смирнова, що вийшли друком у 80 рр. минулого століття, і понині є керівництвом у мистецтві виховання балетмейстера. У сучасних монографіях І. Г. Єсаулова (2000) та Р. С. Заріпова (2008) висвітлено деякі питання історії та аспекти теорії балетмейстерського мистецтва.

Можливості використання імпровізації перебувають поза увагою авторів публікацій, котрі порушують питання вдосконалення професійної підготовки на уроках мистецтва балетмейстера (О. С. Білаш (2016), А. В. Самохвалова (2013)). Роль імпровізації під час роботи над хореографічним твором розглядає С. К. Мінтон (2007).

Розглядом перспектив удосконалення підготовки артистів-виконавців та хореографів сучасних напрямів хореографії засобом імпровізації обмежуються попередні дослідження, найбільше дотичні до теми цієї статті, зокрема праці Л. В. Мови (2011; 2013). Але проблеми застосування методів імпровізації в процесі підготовки фахівця сучасного класичного танцю у закладі вищої освіти саме на уроках з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» не висвітлено.

**Мета статті** — обґрунтувати можливості вдосконалення методики професійної підготовки фахівця сучасної класичної хореографії в межах дисципліни «Мистецтво балетмейстера» засобами імпровізації: обґрунтувати педагогічні умови поліпшення якості професійної підготовки фахівця.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Аналізуючи генезу сучасних форм танцю, можна дійти висновку, що досвід використання імпровізації в хореографічній педагогіці є світовою історично сформованою практикою. Ще з початку ХХ ст. до програми навчання в більшості балетних шкіл Західної Європи долучили метод Еміля-Жака Далькроза, котрий працював над ритмом з метою досягнення пластичної свободи й зрозумілості думки в жесті та русі. Запропонована Є.-Ж. Далькрозом система тренувань сприяла розвиткові здібності до музичної та пластичної імпровізації.

Раніше Далькроза (у середині ХІХ ст.) імпровізацію в системі виховання руху застосував Ж. Демені, створивши своєрідну танцювальну гімнастику, широковідому в Західній Європі. Ця система мала сприяти розвиткові грації й витонченості руху засобом різноманітних вправ, танцювальних комбінацій, багатоманітних ритмічних рухів та імпровізації.

Їх послідовники й учні змінювали, доповнювали ці системи, узгоджуючи зі своїми поглядами. Цей досвід суттєво позначився на

викладанні танцю серед приватних викладачів у танцювальних студіях, зокрема відомій школі «Денішоун» (США). Танцювальна імпровізація трактувалася передусім як можливість творчого самовираження. Студентам пропонувались образи, способи руху, варіанти використання простору, часу, динаміки, види руху (обертання, падіння тощо). Ці дефініції учні втілювали в імпровізованих танцювальних комбінаціях згідно зі своїми особистими уявленнями й бажаннями.

Такий метод навчання дозволив набути особистого досвіду творчості, на відміну від імітації, на якій ґрунтуються школа класичного танцю та інші техніки. Методики Хольм, Ніколайса, Льюїса передбачають використання імпровізації у викладанні танцю. Унаслідок суттєвого впливу німецької традиції, імпровізація є невід'ємною складовою навчання.

У контексті цього дослідження імпровізацію можна розглядати як різновид творчого процесу, творчий акт, що передбачає одночасне створення та втілення твору. На уроках з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» такий творчий акт реалізується в певних імпровізаційних вправах, де поєднуються в часі складання та виконання танцювальних комбінацій, хореографічних етюдів.

Загальноприйняті принципи хореографічної педагогіки потребують розігріву на початку кожного уроку з хореографічних дисциплін. Але методика розігріву уроку з «Мистецтва балетмейстера» досі не сформована. Розігрів — вступна частина уроку — є не тільки фізичною підготовкою до роботи, він також має створити психологічний настрій, «занурити» студента у творчий стан, активізувати пам'ять, фантазію, здатність до співпраці в колективі. Першою функцією розігріву є інтелектуально-психологічна підготовка до наступного творчого акту постановки танцю. Наступна функція — напрацювання певних навичок, необхідних для постановника, на яких базується створення хореографічного твору.

У результаті дослідження визначено, що побудова вступної частини уроку у формі структурної танцювальної імпровізації є вдалим засобом поліпшення якості професійної підготовки фахівця. Структурна танцювальна імпровізація передбачає певну побудову, заплановану до початку вправ, а, власне, їх виконання — наповнення рухами, імпровізоване. На перших уроках пропонується розпочати з імітаційних вправ. Оволодівши прийомами імітації, студенти можуть створювати цікаві імпровізаційні виступи, здатні конкурувати за красою та оригінальністю, гармонійністю поєднання з музикою з поставленою заздалегідь хореографією.

Слід наголосити, що опановуючи вправи структурної імпровізації, студенти набувають багатьох важливих професійних якостей, а саме:

- спроможності працювати зосереджено й напружено протягом тривалих проміжків часу;
- хореографічної фантазії;
- музичності;
- мобільності тілесного апарату;
- здібності швидко вивчати рух будь-якої стилістики;
- відчуття ансамблю;
- розуміння суті танцю.

У контексті методу підготовки балетмейстера засобом імпровізації, формуючи наповнення вступної частини уроку з дисципліни «Мистецтво балетмейстера», пропонуємо застосувати такі тренувально-підготовчі вправи:

1. Унісон у парі, унісон у групі — найпростіша форма. Ці вправи можна запропонувати вже на першому уроці. Мета — адаптуватися до самого процесу імпровізування, подолати психологічну скутість і набутти перших навичок ведення та слідування. Зміна ведучого відбувається за вказівкою викладача.

2. Дзеркальне відображення руху в парі. Його варіанти — просте дзеркало, дзеркало із просуванням, дзеркало зі зміною рівня, дзеркало в партері. Варіанти вправи з обмеженим вибором дій для виконавців є складнішими, тому розпочинати слід саме з простого дзеркала. Після набуття студентами навичок ведення та слідування в необхідному синхронному русі, можна застосувати: дзеркало з варіаціями руху, дзеркало зі зміною ролі. Зміна ролі відбувається спочатку за вказівкою викладача, а потім довільно, за бажанням виконавців.

3. Ланцюжок. Складність цієї вправи полягає в тому, що ведені мають імітувати рух ведучого з відставанням на певний музичний інтервал, створюючи поліфонічний рух. Вправа може ускладнюватися зміною ролі та зменшенням музичного інтервалу між рухом ведучого та ведених.

4. Унісон з розділенням групи. Структура вправи визначається попередньо — яким чином розділятиметься група та хто стане ведучим, учасники знають заздалегідь. Момент розділення визначає викладач під час вправи, яка готує до виконання вправ з довільною зміною ролі. Вона може містити як елемент, унісон у парі зі зміною ролі та фрагменти сольної імпровізації.

5. Унісон у великій групі з довільною зміною ролі способом повороту — вправа, що потребує значної зосередженості й розвиває відчуття ансамблю, показує красу синхронного руху, притаманну ансамблевій формі.



6. Унісон у малій групі (трійки або четвірки, залежно від кількісного складу групи) зі зміною ролі послідовно способами повороту, рухом за дугою, і зміна за принципом до-за-до. Унісон у малій групі з довільним чергуванням способу зміни ролі. Групові вправи розвивають відчуття ансамблю суттєвіше, ніж виконання поставленої хореографії, оскільки потребують максимальної концентрації уваги на взаємодії з іншими виконавцями.

7. Вправи на дзеркальне відображення руху, що виконуються групою — подвійне дзеркало, групове дзеркало без зміни та зі зміною ролі. Складність виконання групового дзеркала полягає в тому, що виконавці мають стежити не тільки за своїм безпосереднім партнером, але й за всіма учасниками вправи й узгоджувати дії між собою. Слід звернути увагу на те, що принцип зміни ролі в груповому дзеркалі та парному різняться.

8. Унісон з двома ведучими та переходом ведених від одного ведучого до іншого. Живописна вправа, яка створює під час виконання цікаві й несподівані хореографічні форми, що можуть бути закріплені та використані в постановочному процесі.

9. Унісон — взаємодія двох груп. Групи мають взаємодіяти й на рівні зіставлення руху на місці та руху з просуванням; руху «стоячи» й руху в партерних рівнях; до вправи обов'язково мають увійти елементи парної взаємодії між учасниками різних груп, а саме: зіставлення поз, парні рухи, навіть підтримки, деякі елементи контактної імпровізації тощо. У вправі можна застосувати добровільну зміну ролі способом повороту.

Слід зазначити, що найскладніші варіанти вправ, прийнятні для використання на уроках старших курсів, — комбінування групових вправ з парними та сольною імпровізацією, поєднання різних способів взаємодії між танцівниками в одній вправі — максимально наближаються до власне імпровізації як форми спектаклю (навіть можуть бути його складовою).

Наукова новизна. Уперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено спробу обґрунтувати доцільність запровадження використання імпровізації на уроках з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» як засобу розвитку творчих здібностей майбутніх балетмейстерів та окреслено практичні способи втілення результатів дослідження в педагогічну практику.

**Висновки.** Підсумовуючи, зазначимо: слід зважати на те, що на уроках з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» імпровізація не є самоціллю, а лише засобом удосконалення навичок та розвитку здібностей

студентів. Здатність сприймати й відтворювати рух розвивається точним наслідуванням, здатність негайного реагування зумовлена необхідністю рухатися синхронно з партнером, здатність зберігати концентрацію підтримується постійним фокусуванням уваги танцівників один на одному.

Означене дослідження свідчить, що процес імпровізації активно стимулює розвиток творчих здібностей майбутніх балетмейстерів — і розумових, і фізичних. Студенти набувають необхідних професійних якостей та навичок: сміливості та свободи творчого самовираження, самостійно творчо мислити та швидко видавати практичний результат, активно реагувати на будь-які несподівані завдання, здатності швидко опановувати різні стилі, характери руху. Отримуючи установку використовувати в імпровізації все, чого вони навчилися на інших дисциплінах, студенти в результаті створюють імпровізовані етюди, які можуть суперечити або навіть перемагати за креативністю, красою, гармонійним поєднанням з музикою поставлену задалегідь хореографію, що часто стає джерелом натхнення для постановки хореографічних робіт, передбачених навчальною програмою.

Таким чином, імпровізація є дієвим засобом виявлення та розвитку творчих здібностей студентів і надає широких можливостей для вдосконалення методики професійної підготовки фахівця сучасної класичної хореографії. Імпровізаційні вправи виправдано й доцільно включати до структури уроку з дисципліни «Мистецтво балетмейстера». Навички імпровізації надають майбутнім балетмейстерам інструментарій для успішної творчої самореалізації, що є запорукою віднайдення ними власного шляху в сучасному українському хореографічному мистецтві.

Перспективи подальших розвідок полягають у розгляді застосування імпровізаційних вправ у викладанні дисципліни «Мистецтво балетмейстера» для студентів народного й бального напрямів підготовки.

#### Список посилань

- Білаш, О. С. (2016). Дисципліна «Мистецтво балетмейстера» у підготовці бакалавра хореографії. *Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції* (с. 221–223). Київ.
- Есаулов, І. (2000). *Хореодраматургія. Искусство балетмейстера*. Ижевск: Удмуртский университет.
- Зарипов, Р. (2008). *Драматургія и композиция танца: взгляд из зрительного зала*. Новосибирск.

- Мова, Л. В. (2011). Техника и импровизация в современном танце. *Проблеми розвитку сучасного хореографічного мистецтва та шляхи їх вирішення, Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції* (с. 50–54). Луганськ.
- Мова, Л. В. (2013). Проблемы развития личности студента в процессе профессиональной подготовки на занятиях по дисциплине «Искусство балетмейстера». *Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 18–19 квітня 2013 р.* (с. 75–79.). Київ.
- Самохвалова, А. В. (2013). Мистецтво виховати балетмейстера. *Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції* (с. 103–105). Київ.
- Янина-Ледовська, Є. В. (2010). Напрямки та тенденції розвитку контактної імprovізації у контексті сучасної хореографії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство: збірник наукових праць*, 1, 247–249. Харків.
- Minton, S. (2007). *Choreography: a basic approach using improvisation* (3rd ed.). Human Kinetiks.
- Morgenroth, J. (1987). *Dance Improvisations*. University of Pittsburgh Press.
- Predock-Linnell, L. L., and Predock-Linnell, J. (2001). *From improvisation to choreography: The critical bridge. Research in Dance Education* (Vol. 2), 2, 195–209.

### References

- Bilash, O. S. (2016). Discipline «The Art of the Choreographer» in the preparation of Bachelor of Choreography. *Choreography of the XXI Century: Artistic and Educational Potential, Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference* (pp. 221–223). Kyiv. [In Ukrainian].
- Esaulov Y. (2000). *Choreodramaturgy. The art of choreographer*. Izhevsk, Udmurtian University. 320 p. [In Russian].
- Zaripov R. (2008). *Dramaturgy and composition of dance: a view from the auditorium*, Novosibirsk. [In Russian].
- Mova, L. V. (2011). Technique and improvisation in modern dance. *Problems of Development of Modern Choreographic Art and Ways of their Solution, Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference «Lugansk State University of Culture and Arts, Luhansk, 17–18 November 2011 pp.* (50–54). Luhansk. [In Russian].
- Mova, L. V. (2013). Problems of development of the student's personality in the process of professional training in the disciplines «Art of the Choreographer». *Choreographic and Theatrical Culture of Ukraine: Pedagogical and Artistic Dimensions, Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 18–19 April 2013 pp.* (75–79) Kyiv. [In Russian].

- Samokhvalova, A. V. (2013), Art to educate the choreographer. *Proceedings of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference «Choreographic and Theatrical Culture of Ukraine: Pedagogical and Artistic Dimensions»*. Kyiv National University of Culture and Arts, 18–19 April 2013, Kyiv, pp. 103–105.
- Yanina-Ledovska, Ye. V. (2010). Directions and tendencies of the development of contact improvisation in the context of modern choreography. *Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Arts. Art Science: Collection of Research Papers*. 1. 247–249. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Minton, S. C. (2007). *Choreography: a Basic Approach Using Improvisation*, (3rd ed.), Human Kinetics, Greeley. [In English].
- Morgenroth, J. (1987). *Dance Improvisations*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh [In English].
- Predock-Linnell, L. L., and Predock-Linnell, J. (2001). *From improvisation to choreography: The critical bridge. Research in Dance Education* (Vol. 2), 2, 195–209. [In English].

Надійшла до редколегії 11.12.2017 р.

■ УДК 792.5 + 792.2 :929

Л. Й. Кохан, асистент-стажист кафедри сольного співу, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків  
lara.kokhan@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-4954-1804>

### **ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ (МУЗИЧНИЙ АСПЕКТ) ВЕРТЕПУ, ШКІЛЬНОЇ ДРАМИ ТА ІНТЕРМЕДІЇ ЯК ЧИННИКИ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО СПРЯМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ХІХ СТ.**

Досліджено музичний аспект жанрових особливостей вертепу, шкільної драми та інтермедії. З'ясовано, що характерні особливості вертепної драми (чергування розмовних діалогів і музичних номерів, використання народних пісень і мелодій, наявність хору) стали ознакою жанрів музичної драматургії ХІХ ст. – «малоросійської опери», оперети, водевілю, музичної комедії, опери. Показано, що музичні складники шкільної драми (хор і музичний супровід дійства) позначилися на особливостях становлення українського професійного театру в ХІХ ст. як музично-драматичного з обов'язковим уведенням хору до складу трупи. Визначено: інтермедії, які відрізнялися синкретичністю й використанням народних пісень і мелодій, можна вважати першоосною національної музичної комедії.

**Ключові слова:** *вертеп, шкільна драма, інтермедія, хор, музично-драматичні жанри, український театр.*

Л. И. Кохан, ассистент-стажист кафедры сольного пения, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

### **ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ (МУЗЫКАЛЬНЫЙ АСПЕКТ) ВЕРТЕПА, ШКОЛЬНОЙ ДРАМЫ И ИНТЕРМЕДИИ КАК ФАКТОРЫ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ УКРАИНСКОГО ТЕАТРА ХІХ В.**

Исследован музыкальный аспект жанровых особенностей вертепа, школьной драмы и интермедии. Установлено, что характерные особенности вертепной драмы (чередование разговорных диалогов и музыкальных номеров, использование народных мелодий и песен, наличие хора) стали признаком жанров музыкальной драматургии ХІХ в. — «малороссийской оперы», оперетты, водевиля, музыкальной комедии, оперы. Показано, что музыкальные составляющие школьной драмы (хор и музыкальное сопровождение действия) повлияли на особенности становления украинского профессионального театра в ХІХ в. как музыкально-драматического с обязательным включением хора в состав труппы. Определено, что интермедии, отличавшиеся синкретичностью и использованием народных песен и мелодий, можно считать первоосновой национальной музыкальной комедии.

**Ключевые слова:** *вертеп, школьная драма, интермедия, хор, музыкально-драматические жанры, украинский театр.*

L. Yo. Kokhan, assistant trainee of the department of solo singing,  
I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv

## **GENRE FEATURES (MUSICAL ASPECT) OF THE CHRISTMAS LIVING NATIVITY SCENE, SCHOOL DRAMA AND INTERLUDES AS FACTORS OF THE MUSICAL AND DRAMATIC FOCUS OF THE UKRAINIAN THEATER OF THE NINETEENTH CENTURY**

Relevance of the study. In recent decades there has been a growing interest in the issues of the origin of the national theater, including music and drama. However, due to the lack of archival materials, the least studied period is the 17–18th centuries — the time of the emergence and development of such types of Ukrainian theatrical art as the Christmas living nativity Scene Theater, school drama and intermedia. Similarly, the influence of the Christmas living nativity scene, the school theater and interludes (their musical components) on the formation of the Ukrainian theater of the 19th century has not been sufficiently studied yet as music and dramatic type of art, which determined the relevance of the study.

**The aim of the article** is to determine the influence of the genre features (musical aspect) of the Christmas living nativity scene, school drama and interlude on the origin and evolution of the Ukrainian theater of the 19th century as music and dramatic type of art.

**Research Methodology.** The research used the general scientific methods of cognition – analysis, synthesis, generalization, which allowed analyzing and systematizing a significant amount of material, and an interdisciplinary approach that enabled to involve and study the results of scientific research on art studies, musicology, the history of theater, the history of music, and the history of Ukrainian literature.

**Results.** The results of the research confirm that such features of the Christmas living nativity scene drama as the alternation of conversational dialogues and Vocal performances, the use of folk songs and melodies, the presence of the choir, and later influenced the characteristic features of the genres of musical drama – “Malorossiiia opera”, operetta, vaudeville, musical comedy, opera, which formed the basis of the repertoire of Ukrainian theaters in the nineteenth century. The musical components of the school drama (chorus and musical accompaniment of the action) further influenced the developmental challenges of the Ukrainian professional theater as a musical drama with the mandatory inclusion of the choir in the troupe. The interludes associated with the school drama were distinct in syncretism and widespread use of folk songs and melodies and became the basis of the national musical comedy.

**Novelty.** An attempt is made to study the musical aspect of genre features of the Christmas living nativity scene, school drama and interludes of the Ukrainian theater of the nineteenth century.

**Conclusions.** Thus, on the basis of the analysis of the musical aspect of genre features of the Christmas living nativity scene, school drama and interlude, their influence on the music genre of Ukrainian drama and the Ukrainian theater of the nineteenth century has been proved.

**Key words:** *the Christmas living nativity scene, school drama, intermedia, choir, musical and drama genres, Ukrainian theater.*

**Актуальність теми дослідження.** У культурі України особливе місце відведено театру як синтетичному й багатоаспектному виду мистецтва, тому його становлення завжди цікавило науковців. Через брак архівних матеріалів найменше дослідженою епохою національної історії є період XVII–XVIII ст. – час зародження й розвитку таких видів українського театрального мистецтва, як: вертеп, шкільний театр та інтермедії. Так само нині недостатньо вивчено вплив вертепної драми, шкільної драми та інтермедії (їх музичних складових) на формування українського театру XIX ст. як музично-драматичного, що зумовлює актуальність дослідження.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В останні десятиліття посилюється інтерес до проблем зародження національного театру, зокрема музично-драматичного. Так, О. Изваріна (2011; 2012) вивчає джерела та особливості інтерпретації українського оперного мистецтва; проблеми побутування найдавніших різновидів національного театру досліджувала Л. А. Софронова (1996); Й. Федас (1997) ґрунтовно проаналізувала праці науковців XIX–XX ст., у яких розглядався український вертеп; історії шкільного театру присвячено розвідки Л. Корній (1993). Проте питання впливу жанрових особливостей вертепу, шкільної драми та інтермедії на музичне спрямування української драматургії та українського театру в XIX ст. перебувають поза увагою науковців.

**Мета статті** – на основі аналізу жанрових особливостей (музичний аспект) вертепу, шкільної драми та інтермедії визначити їхній вплив на становлення й розвиток українського театру XIX ст. як музично-драматичного.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Вертеп (український ляльковий театр) і шкільний театр є першими зразками власне драматичного мистецтва в Україні.

Український вертепний театр, або вертеп, – різновид популярного в багатьох народів лялькового театру, однак за своїм змістом він виразно національний і є оригінальним витвором народної творчості. Вертеп виник в Україні в XVII ст., навіть наприкінці XVI ст.: за свідченням польського етнографа й фольклориста Е. Ізопольського, він бачив у Ставищах вертепну скриню з написом «року Христусового 1591 збудований» (Пилипчук, 2001, с. 729). Проте до цього часу точна дата виникнення вертепу невідома. Р. Пилипчук (2001, с. 729) припускає: «<...> зважаючи на те, що саме у XVI–XVII ст. ляльковий театр набув широкого побутування в країнах Західної Європи і Польщі, можна вважати цілком вигодним прихід цього виду мистецтва і на українські землі саме наприкінці XVI ст.».

Українська вертепна вистава складалася з двох частин: перша (релігійна) — традиційна різдвяна історія, друга (реалістична) — невеликі інтермедії з народного життя. Ці частини не пов'язані між собою за змістом. Вертепна різдвяна драма (перша частина) містила 13–17 коротеньких яв, де канти-співи чергувалися з розмовами дійових осіб — янголів, пастухів, царів-волхвів, котрі йшли поклонитися Марії та Святому Немовляті. Друга частина вертепної драми складалася з 28–31 невеличких світських яв-інтермедій, найчастіше гумористичних оповідань про кохання, у яких головною дійовою особою був Козак-запорожець, а також діяли: дід і баба, москаль-солдат і «красуня» Дар'я Іванівна, циган із циганкою, угорець з угоркою, шляхтич з полькою та хлопчиком-слугою, шинкар-єврей із жінкою, чорт та ін.

І в першій, і в другій частинах вертепної драми музика й спів були засобом характеристики персонажів та допомагали зрозуміти важливі події, які відбувалися на ляльковій сцені. Причому у вертепних виставах, особливо в другій частині, використовувалися переважно народні мелодії та пісні, що надавало дійству виразного національного забарвлення. Наприклад, героїчні риси Козака-запорожця найкраще передавала епічно-сувора мелодія пісні «Та не буде лучче», а його сміливість, завзяття, оптимізм розкривалися за допомогою українських народно-танцювальних козачкових мелодій. Крім того, у другій частині вертепної драми музика виконувала ще одну функцію — об'єднувала розрізнені епізоди в єдине театральне дійство. Як відомо, до текстів більшості зразків таких жанрів української драматургії XIX ст., як «малоросійська опера» («Наталка Полтавка» І. Котляревського та «Сватання на Гончарівці» Г. Ф. Квітки-Основ'яненка), водевіль («Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького та ін.), музична комедія («За двома зайцями» М. Старицького та ін.), оперета («Чорноморці» М. Старицького тощо), було долучено народні пісні та мелодії, які виконували ті самі функції, що й у вертепній виставі: характеризували дійових осіб, пояснювали зміст подій, об'єднували окремі дії в єдину театральну виставу.

Іншою важливою особливістю музичної складової вертепних вистав була наявність хору, передусім у першій — різдвяній — частині. «Хорові епізоди чергувалися з текстом монологів та діалогів, тим самим весь час беручи участь у дії, ілюструючи її й пояснюючи. Наприклад, у сценах Ангела з пастухами хор розповідав про народження Христа, величав божественну сім'ю, закликав людей веселитися з нагоди радісної події. У наступних сценах хор ніби змальовував образи Ірода, трьох царів, Рахілі, воїнів та ін.» (Архимович, 1956, с. 25). Слід зауважити, що у вертепній драмі хор виконував передусім музичну функцію, а не був



колективом виконавців. Лише коли вертепник наймав помічників, тоді хорову партію розкладали на голоси, і це нагадувало хор у сучасному розумінні. Проте найчастіше вертепну виставу розігрувала лише одна людина — вертепник, котрий був актором, співаком і режисером, тому йому самому доводилося виконувати всі ролі й музичні номери, зокрема основну мелодію партії хору. А це означає, що вертепник мав бути не тільки здібним актором, а й талановитим співаком, тобто синтетичним виконавцем. Пізніше саме синтетичність стала однією з основних професійних вимог до акторів українських музично-драматичних театрів у XIX ст.

В обох діях вертепної драми — і в першій різдвяній, і в другій світській — наявна музична складова, яку можна визначити як одну з характерних ознак вертепної вистави. Таким чином, вертепна драма як своєрідна форма українського народного театрального мистецтва є важливим джерелом, на базі якого в майбутньому розвинулися національні музично-драматичні жанри — «малоросійська опера», оперета, водевіль, музична комедія, опера, оскільки жанровими особливостями вертепної драми були чергування розмовних діалогів і музичних номерів та використання народних пісень і мелодій, що стало відмінною ознакою української музичної драматургії. «У вертепі остаточно визначаються форми, які перейдуть у музично-театральне та оперне мистецтво й стануть їх невід'ємними складовими: хоровий і сольний співи, вокальний та інструментальний ансамблі, танці, а також пантоміма, сценографія, костюми тощо» (Ізваріна, 2011, с. 47). Значення вертепної драми полягає й у тому, що характерні образи другої частини набули подальшого розвитку у творах українського оперного мистецтва. Так, О. Ізваріна (2011, с. 48) вважає: «<...> типові ознаки вертепного Запорожця віддзеркалилися в образі козака Івана Карася з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського; «драматургія вертепу вплинула на розвиток дії в «Чорноморцях» та «Наталці Полтавці» М. Лисенка».

Отже, український вертеп був одним із важливих джерел формування жанрів національного театрального мистецтва й зумовив особливості становлення українського театру як музично-драматичного.

У той самий період (від середини XVII до середини XVIII ст.) паралельно з вертепним театром на теренах України розвивався перший літературний різновид вітчизняного драматичного мистецтва — шкільна драма. Дослідники українського театру не мають єдиної точки зору щодо виникнення, первинності та взаємовпливів вертепної та шкільної драми. Як стверджує Р. Пилипчук (2001, с. 722), питання про початок виникнення українського шкільного, ярмаркового та народно-містеріального

театру досі остаточно не з'ясоване через брак відповідних документів. Більшість дослідників, зокрема й Р. Пилипчук, визнають, що хоча зазначений театр і має в назві слово «шкільний», виник і побутував він передусім у вищих навчальних закладах України: в Острозькій академії (заснована 1576 р.), у Львівській братській школі (заснована 1586 р.), у Києво-Могилянському колегіумі (заснований 1632 р.; від 1701 р. – Києво-Могилянська академія).

Характерні особливості шкільних драм, які зумовлювали як їх зміст, так і особливості сценічної реалізації, – це алегоризм і символізм, що пояснювалось істотним впливом середньовічної духовної драми. У давньому шкільному театрі більшість дійових осіб – алегоричні постаті: Покора, Ворожнеча, Заздрощі, Віра, Надія, Любов, Гнів, Розум, Фортуна тощо. Оскільки в той час студентами колегіумів, а отже, і виконавцями всіх ролей були лише хлопці, важливе значення мав сценічний костюм, адже акторів необхідно було одягнути так, щоб глядач здогадався, кого вони уособлюють. Тим більше, що в шкільному театрі майже не користувалися гримом, міміка була нерозвинена, а акторська гра – практично відсутня, тому виражальними засобами слугували костюм, атрибути, рухи (актори рухалися то повільно й велично, то стрімко бігали, то повзали або «упадали во ад»), жестикуляція, а також музика.

Музика – важлива складова шкільної драми. О. Ізваріна (2011, с. 60) зазначає: «Від свого початку шкільний театр був театром музичним. Залученню музики до театральної дії сприяли дидактичні цілі, адже музиці в навчальних закладах того часу приділяли неабияку увагу. <...> Музика супроводжувала дії як позитивних персонажів (царі Давид, Соломон), так і негативних (Ірод, Сенатори, Жеривол). Залучалася також добре знана як акторами, так і глядачами церковна музика <...>». Наприклад, у тексті шкільної драми «Слово про збурення пекла» (середина або друга половина XVII ст.) є ремарка, що свідчить про долучення до вистави співу і танцю для характеристики емоційного стану персонажа: коли Христос визволив із пекла Соломона та інших праведників, Соломон від радості «скачучи почал спевати».

Важливою була роль хору в шкільній драмі. На думку відомого дослідника Л. Корній (1993, с. 453–454), «щодо залучення музичного чинника простежується певна еволюція. На ранньому етапі, переважно в декламаціях, хор співав тільки церковні піснеспіви... Спів хору був невід'ємною частиною «серйозної» шкільної драми. Більше того, хор виконував функцію персонажа. Як свідчать тексти співів хору, він роз'яснював, коментував дію, засуджував, співчував іншим, прославляв героїв драми... В українських шкільних драмах зрідка використовувався сольний спів персонажів або ансамблі».

Таким чином, функції хору в шкільній драмі майже такі самі, як у вертепній драмі: коментування відтворюваних на сцені подій, характеристика дійових осіб, емоційна оцінка героїв та їхніх учинків, об'єднання окремих подій в єдине дійство тощо. Так, у п'єсі «Комическое действие» М. Довгалевського (поставлена 25 грудня 1736 р. в Київській академії) кожна з чотирьох яв закінчується кантом, який виконував хор на честь Різдва; у драмі-мораліте «Воскресеніє мертвих» Г. Кониського (поставлена в Київській академії 1747 р.) після кожного акту виступає хор, співаючи канти. Важливою особливістю «трагедокомедії» Ф. Прокоповича «Владимир» (1705 р., коли й була інсценізована студентами Київської академії) є фінальний хор апостола Андрія з янголами, що прославляє прийняття Володимиром християнства і, таким чином, стверджує основну ідею твору. Після Прокоповича хоровий фінал, у якому узагальнюється ідея твору, став найпоширенішою ознакою шкільних драм, яку потім запозичили драматурги ХІХ ст. (згадаймо фінальний хор у п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка»). У цьому сенсі надзвичайно важливими є висновки О. Ізваріної (2011, с. 64) щодо впливу українського шкільного театру на формування національного музично-драматичного мистецтва. Поділяємо точку зору дослідниці в тому, що перший твір нової української драматургії – «Наталка Полтавка» І. Котляревського – пов'язаний із такими традиціями шкільної драми: музичні номери чергуються з розмовними діалогами; для характеристики персонажів «з народу» використовуються народно-побутові пісні; твір завершується піснею у виконанні хору дійових осіб, у якій висловлюється головна ідея-мораль усієї п'єси.

Стосовно драматургічної творчості Ф. Прокоповича Л. Архимович (1956, с. 47) наголошує: «<...> у п'єсах Прокоповича ми маємо справу з однією із первісних стадій музичної драматургії... Прокопович, будучи не тільки драматургом, але й музикантом (про це свідчить численність музичних номерів у його п'єсах та їхній характер), добре розумів, яке велике виражальне значення можуть мати музика й спів у драмі».

Варто згадати ще один взірець шкільної драматургії – п'єсу невідомого автора «Милость Божія, Украину от неудоб носимых обид лядських чрез Богдана Зиновія Хмельницкаго преславного войск запорозьких Гетмана, освободившая, и дарованными ему над ляхами победами возвеличившая, на незабвенную толких его щедрот пам'ять репрезентованная в школах Киевских 1728 лета» (або скорочено «Милость Божія»). І в змісті, і в будові цього твору виразно помітний вплив народних дум та історичних пісень: «Хор першої дії, що пророкує лихо полякам, окремі монологи Хмельницького нагадують за своїм змістом народні пісні про битву під Жовтими Водами і перемоги Перебийноса, про

утиски ляхів і орендаторів» (Мишанич, 1967, с. 484), а у фіналі звучить хвалебна хорова пісня на честь переможця – Богдана Хмельницького.

Отже, переважна більшість шкільних драм мають вагому музичну складову, яка в подальшому позначилася на особливостях становлення українського професійного театру. Наприклад, відомо, що перша українська професійна трупа М. Старицького (художній керівник – М. Кропивницький) мала у своєму складі хор від 30 до 40 осіб. М. Старицький, 1883 р. очоливши на прохання М. Кропивницького створену ним трупу, відразу почав зміцнювати хор: усю підготовчу роботу з хоровим колективом проводив М. Лисенко (*Історія української музики*, 1989, с. 321). Отже, у XIX ст. хор став необхідною складовою українського драматичного театру.

Паралельно зі шкільною драмою розвивалася інтермедія – невеликі сценки з народного життя, які показували між явами серйозного драматичного дійства. Найбільшої популярності інтермедії як літературний і театральний жанр набувають у другій половині XVII – першій половині XVIII ст. Точніше, як зазначає відомий дослідник української драматургії Л. Є. Махновець (1967, с. 487): «На цей час припадає основна кількість пам'яток цього жанру...».

За тематикою й жанровими особливостями інтермедії, долучені до шкільних драм, дуже близькі до тих яв-інтермедій, які становили другу – світську – частину вертепної драми. Їхніми спільними ознаками були такі: народність (відтворення народних поглядів на дійсність), широкий тематичний діапазон, зв'язок із фольклорними джерелами, синтетичність (поєднання драматичної й музичної складових). Наприклад, одна з найвідоміших інтермедій, долучена до шкільної драми «Алексій – человек Божій...», називається «Народне весілля» (оригінальна назва – «Играние свадьбы»). Сам зміст цієї інтермедії – показ весільного обряду – передбачав музичну складову: відповідні пісні, танці, народний оркестр (троїсті музики – цимбали, скрипки, про що є відповідне зауваження в ремарці), адже герої п'ють, гуляють, танцюють, співають, сваряться, миряться, як і годиться на весіллі. Як підкреслює Л. Архимович (1956, с. 45–46): «Ця інтермедія вже не є просто забавною сценкою, виконуваною між діями серйозної драми. Вплітаючись органічно в хід розвитку дії, поживляючи її, вона стає невіддільною частиною п'єси, звільняючи останню від статички, властивої творам такого роду. Згадування в ремарці музичних інструментів – скрипок і цимбалів – свідчать про проникнення на драматичну сцену української трієстої музики. Цим прийомом автор драми намагався надати своєму творові реалістичного характеру, підкреслити його національний колорит».

Тяжіння до синтетичності – поєднання драматичних та музичних елементів – спостерігаємо і в інших зразках жанру інтермедії. Наприклад, до Дернівського рукопису (імовірний час створення – друга половина XVII чи перша половина XVIII ст.) – збірки, яка містить дев'ять інтермедій, – долучено побутову сцену про цигана із сином. «Серед інших ця інтермедія відзначається винятковим динамізмом: у ній – гостра суперечка, плач, музика, танці (циган грає на кобзі, син танцює)» (Махновець, 1967, с. 488). Отже, музика є органічною складовою драматичної дії цієї інтермедії.

Таким чином, інтермедії, як жанр драматургії, містили важливу музичну складову, що наповнювала театральне дійство народними піснями та мелодіями. Недарма деякі дослідники (наприклад, О. Кабула (2013), Л. Корній (1993)) вважають інтермедії основою майбутньої національної музичної комедії.

**Висновки.** На основі аналізу музичного аспекту жанрових особливостей вертепу, шкільної драми та інтермедії – різновидів театального мистецтва в Україні XVII–XVIII ст. – доведено їхній вплив на становлення й розвиток українського театру як музично-драматичного. Такі жанрові особливості вертепної драми, як чергування розмовних діалогів і музичних номерів, використання народних пісень і мелодій, наявність хору, пізніше стали важливою ознакою поширених у XIX ст. жанрів музичної драматургії – «малоросійської опери», оперети, водевілю, музичної комедії, опери, що становили основу репертуару українського театру другої половини XIX ст. Музичне спрямування шкільної драми визначалося наявністю хору та музичного супроводу дійства як складових, що в подальшому позначилося на особливостях становлення українського професійного театру як музично-драматичного з обов'язковим долученням хору до трупи. Пов'язані зі шкільною драмою інтермедії, які відрізнялися синкретичністю, народністю, різноманітною тематикою та використанням народних пісень і мелодій, стали першоосновою майбутньої національної музичної комедії.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з аналізом жанрово-тематичних особливостей кріпацького театру та музично-театральної антрепризи в першій половині XIX ст. щодо їх впливу на становлення й подальший розвиток українського театру як музично-драматичного.

#### Список посилань

- Архимович, Л. (1956). *Українська класична опера*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури.
- Ізваріна, О. М. (2012). Інсценування оперних творів українських композиторів першої чверті XX ст. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 360–366.

- Изваріна, О. М. (2011). *Українське оперне мистецтво в історії національної художньої культури другої половини XIX – першої третини XX століття*. Київ: НАКККіМ.
- Изваріна, О. М. (2011). *Шкільна драма як чинник формування оперного мистецтва*. (1989). (с. 223–321). Київ: Наукова думка.
- Кабула, О. В. (2013). Становлення та розвиток українського театру: історико-педагогічний аспект. *Культура України*, 44, 251–259.
- Корній, Л. П. (1993). *Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст.* Київ: АН України, Інститут української археології.
- Махновець, Л. Є. (1967). Інтермедії. В. С. Буряк, О. Є. Засенко [та ін.] (Ред.), *Історія української літератури* (Т. 1, с. 487–506). Київ: Наукова думка.
- Мишанич, О. В. (1967). Шкільна драма. В. С. Буряк, О. Є. Засенко [та ін.] (Ред.), *Історія української літератури* (Т. 1, с. 462–487). Київ: Наукова думка.
- Пилипчук, Р. (2001). *Театр: Текст і дійство. Історія української культури* (Т. 2, с. 722–729). Київ.
- Софронова, Л. А. (1996). *Старинный украинский театр*. Москва: РОССПЭН.
- Чернець, В. Г. [та ін.] (Ред.), Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури, 26, 360–366. *Історія української музики*.
- Федас, Й. Ю. (1987). *Український народний вертеп (у дослідженнях XIX–XX ст.)*. Київ: Наукова думка.

### References

- Arkhyrovych, L. (1956). *Ukrainian classical opera*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury. [In Ukrainian].
- Izvarina, O. M. (2012). Dramatization of the opera works by Ukrainian composers of the first quarter of the twentieth century. *Bulletin of the State Academy of leading personnel of culture and arts*, 2, 360–366. [In Ukrainian].
- Izvarina, O. M. (2011). *Ukrainian opera art in the history of the national artistic culture of the second half of the nineteenth century – the first third of the twentieth century*. Kyiv: NAKKKiM. [In Ukrainian].
- Izvarina, O. M. (2011). *School drama as a factor of the opera art formation*. [In Ukrainian].
- Kabula, O. V. (2013). The rise and evolution of the Ukrainian theater: the historical-pedagogical aspect. *Culture of Ukraine*, 44, 251–259. [In Ukrainian].
- Korniy, L. P. (1993). *Ukrainian school drama and prayerful music of the seventeenth – the first half of the eighteenth century*. Kyiv: AN Ukrainy, Institute of the Ukrainian archaeography. [In Ukrainian].

- Makhnovets, L. Ye., Buriak, V. S., Zasenکو, O. Ye. (1967). Intermedia. *History of Ukrainian literature*. Kyiv: Naukova Dumka, 1, 487–506. [In Ukrainian].
- Myshanych, O. V., Buriak, V. S., Zasenکو, O. Ye. (1967). School drama. *History of the Ukrainian literature*. Kyiv: Naukova Dumka, 1, 462–487. [In Ukrainian].
- Pylypchuk, R. (2001). Theater: text and acting. *History of Ukrainian culture*. Kyiv, 2, 722–729.
- Sofronova, L. A. (1996). Ancient Ukrainian theater. Moscow: ROSSPEN. [In Ukrainian].
- Sofronova, L. A. (1996). *Ancient Ukrainian theater*. Moscow: ROSSPEN. [In Russian].
- Chernets, V. H. Actual problems of history, theory and practice of the artistic culture, 26, 360–366. *History of Ukrainian music*. (1989). Kyiv: Naukova Dumka, 223–321. [In Ukrainian].
- Fedas, Y. Yu. (1987). *Ukrainian people's Christmas living nativity scene (in the study of the nineteenth–twentieth century)*. Kyiv: Naukova Dumka. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 17.11.2017 р.

■ УДК 792.82.028.4Лускунчик.071.2.027.5(44)"197/20"(045)

К. В. Бортник, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

0000-0002-3905-4108

bortnyk\_ev@ukr.net

### **ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАЛЕТУ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО «ЛУСКУНЧИК» ФРАНЦУЗЬКИМИ БАЛЕТМЕЙСТЕРАМИ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XX – XXI СТ.**

Порушено проблему недостатньої уваги науковців-хореологів та мистецтвознавців до вивчення новаторських трактувань балету П. Чайковського «Лускунчик». З цієї метою проаналізовано хореографічні версії цього твору у творчості французьких балетмейстерів в останній чверті XX–XXI ст.: М. Бежара, Р. Петі, Ж.-К. Майо, Д. Бойвіна, Б. Л. Чууда, кожна з яких є своєрідною інтерпретацією відомого лібрето, створеного за мотивами казки Е. Т. А. Гофмана. Виявлено особливості фабули та пластичного рішення цих балетів, віднайдено їх спільні та відмінні ознаки. Визначено місце означених вистав у балетному театрі Франції. Уперше науково обґрунтовано версії Ж.-К. Майо, Д. Бойвіна та Б. Л. Чууди. Доведено, що кожна з досліджених інтерпретацій «Лускунчика» має своєрідне та неповторне балетмейстерське втілення сюжету казки Е. Т. А. Гофмана.

*Ключові слова:* балет «Лускунчик», інтерпретація, хореографія, трактування, версія.

Е. В. Бортник, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАЛЕТА П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ЩЕЛКУНЧИК» ФРАНЦУЗСКИМИ БАЛЕТМЕЙСТЕРАМИ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX – XXI СТ.**

Поднята проблема недостаточного внимания ученых-хореологов и искусствоведов к изучению новаторских трактовок балета П. Чайковского «Щелкунчик». С этой целью проанализированы хореографические версии этого произведения в творчестве французских балетмейстеров в последней четверти XX–XXI вв.: М. Бежара, Р. Петі, Ж.-К. Майо, Д. Бойвин, Б. Л. Чууда, каждая из которых является своеобразной интерпретацией известного либретто, созданного по мотивам сказки Э. Т. А. Гофмана. Выявлены особенности фабулы и пластического решения этих балетов, установлены их общие и отличительные признаки. Определено место указанных спектаклей в балетном театре Франции. Впервые научно обосновано версии Ж. Мое, Д. Бойвин и Б. Л. Чууды. Доказано, что каждая из исследованных интерпретаций «Щелкунчика» имеет своеобразное и неповторимое балетмейстерское воплощение сюжета сказки Э. Т. А. Гофмана.

*Ключевые слова:* балет «Щелкунчик», интерпретация, хореография, трактовка, версия.



---

K. V. Bortnik, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **INTERPRETATIONS OF TCHAIKOVSKY'S BALLET "THE NUTCRACKER" BY THE FRENCH CHOREOGRAPHERS OF THE LAST QUARTER OF THE 20–21ST CENTURIES**

**The aim of the article** is to examine the interpretations of Tchaikovsky's ballet "The Nutcracker" by the French choreographers of the last quarter of the 20–21st centuries and determine the features of dramatic and plastic parts of these compositions.

**Research Methodology.** The francophone ballet reviews, journal publications, booklets were used for the analysis of the interpretations of Tchaikovsky's ballet "The Nutcracker" by the French choreographers of the last quarter of the 20–21st centuries. The videos of the analyzed performances, Professor A. I. Chepalov's monograph, Doctor of Art Criticism, and the articles in the electronic networks were also used for the analysis.

**Results.** The specific features of the interpretations of Tchaikovsky's ballet "The Nutcracker" by the French choreographers M. Béjart, R. Petit, J.-C. Maijo, D. Boivin, B. L. Chuuda are identified. It is claimed that depending on the choreographic trends in keeping with the times, worldview, creative thinking, style and ballet master signature of the choreographer each interpretation has a peculiar and unrepeatable incarnation of the plot of E. T. A. Hoffmann's fairytale. In M. Béjart's it is intimate narrative with eloquent choreography and dual images; in R. Petit's it is an updated jazz technique performance closest to the L. Ivanov's original version. J. C. Maijo's version, combining traditions of Diaghilev's ballet and the principles of comedy Dell'arte, is an example of high esthetics and a harmonious combination of expressive means of music dance, theatre and circus. D. Boivin created a fantastic piece of work with a lot of fabulous and famous ballet characters by solving the plot by the unity of classical, modern and postmodern dance with exclusively theatrical techniques. B. L. Chuuda focuses on the virtuosity of the performance of plastic drawings of parties in the style of hip-hop.

All these interpretations are united by the esthetic showmanship, bright imagery, attention to the details and symbols, complex choreographic language, sensuality, the power of the ballet traditions, typical for the contemporary ballet theater of France.

**Novelty.** An attempt is made at identifying common and distinctive features of the plastic solution of interpretations of Tchaikovsky's ballet "The Nutcracker" by the French choreographers of the last quarter of the 20–21st centuries. An attempt is made at defining the place of these performances in the ballet theater of France. For the first time the versions of J.-C. Maijo, D. Boivin, B. L. Chuuda have been substantiated from a scientific point of view.

**The practical significance.** The material of this article can be used in the university lectures on the History of Arts. The findings can be applied in new developments of the history of world choreography.

**Key words:** *interpretation, "The Nutcracker" ballet, choreography, treatment, version.*

**Актуальність дослідження.** Балет П. Чайковського «Лускунчик» має безліч новаторських інтерпретацій у всьому світі. Сюжет казки Е. Т. А. Гофмана та музика П. Чайковського зумовлюють виникнення нових версій і нині, кожна з яких має неповторні сюжет і хореографічну мову. Заслужують на увагу й трактування «Лускунчика» французькими балетмейстерами. Деякі з них частково проаналізовані з позицій наукового мислення, інші, що також є суттєвим внеском у розвиток сучасного балетного театру, незаслужено позбавлені уваги мистецтвознавців, зокрема дансологів та хореологів. Саме недостатність наукових досліджень у цьому напрямі зумовлює актуальність означеної статті.

**Мета статті** – здійснити вивчення й визначення особливостей драматургічної та пластичної складових трактувань балету П. Чайковського «Лускунчик» французькими балетмейстерами в останній чверті ХХ–ХХІ ст.

**Матеріали дослідження.** Оскільки інформація про більшість французьких версій «Лускунчика» міститься в балетних рецензіях, журнальних публікаціях, буклетах, переважно франкомовних, розміщених в електронних мережах, саме вони стали основою дослідження. Також використано відеозаписи вистав, що аналізуються, монографію доктора мистецтвознавства, професора О. І. Чепалова (2007).

**Вклад основного матеріалу дослідження.** Інтерпретація балетної класики на сучасному етапі являє собою важливу ланку в розвитку хореографічного мистецтва, оскільки переважна більшість балетмейстерів має у своєму творчому доробку суттєву кількість гідних трактувань класичних балетів. Деякі з них дістали наукової критики, інші й понині є лише предметом публіцистичних опусів, серед яких і деякі інтерпретації одного з найвідоміших і найпопулярніших балетів – «Лускунчика» П. Чайковського, зокрема французькі, які стали віддзеркаленням своєї балетної естетики, притаманної лише Франції.

Найзнанішою є версія М. Бежара, створена в 1998 р. Доктор мистецтвознавства О. Чепалов проаналізував цю версію в монографії «Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.» (2007), також існує багато рецензій на цю виставу.

Як відомо, балетмейстер поєднав у цій версії фрагменти класичного «Лускунчика» з епізодами власного дитинства. Головним героєм вистави є хлопчик Бім та його мати, котра спочатку постає у вигляді величезної скульптури Венери, а потім, коли в сцені «Сну» статуя повертається спиною, з неї виходять Бім з матір'ю й танцюють адажіо.

Дросельмеєр у виставі має кілька втілень: батько Біма, М. Петіпа, Мефістофель, Фауст. Він хоче зняти сина зі статуї, до обличчя якої постійно намагається дістатися Бім у першому акті. Це не тільки

віддзеркалює події з життя М. Бежара та ролі знакових людей у його долі, а й утілює популярні на той час ідеї теорії психоаналізу З. Фрейда.

У другому акті балету Бім влаштовує для матері велику виставу, у програмі якої – іспанський, китайський, арабський та російський танці (Чепалов, 2007; Кузнецова, 1998). У фіналі хлопець отримує від матері різдвяний подарунок – маленьку статую Венери як свідчення одвічної прихильності героя та автора до матері.

Хореографія вистави вирішена засобами класичного та модерного танців, кожний персонаж наділений власною образною танцювальною мовою, що в поєднанні з філософською складовою, пов'язаною з психоаналітичними аспектами, становить концепцію вистави, у якій поєднуються новаторські на той час хореографічні знахідки, автобіографічність і шанобливе ставлення до провідного російського балетмейстера ХІХ ст. – М. Петіпа.

Найближчою до оригінального балету є версія Ролана Петі 1976 р. Проте балетмейстер робить Дросельмеєра одним з головних персонажів (уже в експозиції на його ефектній появі сконцентрована вся увага балетмейстера, а потім цей персонаж протягом усієї дії балету супроводжує Марі та Лускунчика), а також насичує як лексику, так і музику джазом.

До партитури долучено музику автора казки Е. Т. А. Гофмана, на яку створено хореографічний фрагмент для Дросельмеєра в другому акті, а в першому акті додано танець на матеріалі джазу та чечітки, який виконують Дросельмеєр та діти замість традиційного танцю ляльок.

Гросфатер виконують ляльки в масках, які раптово стають одного розміру з Марі. Замість традиційної появи мишей Р. Петі створює сцену, де Дросельмеєр показує фокуси в стилі Д. Коперфілда, а потім бере активну участь у битві з мишами, яка вирішена в характері джазового танцю.

Вальс сніжних пластівців не виявляє особливих хореографічних знахідок, проте вражає своїм призначенням – переходом героїв у доросле життя.

Танець розпочинає маленька дівчинка в балетній пачці – партія цього персонажа побудована на класичному танці з елементами зворушливо незграбних рухів (притаманних лише дітям), що уособлює дитинство. Пізніше з'являються дорослі танцівники: дівчата в балетних пачках і юнаки в костюмах фігуристів, а весь вальс втілює катання на ковзанах, імовірно, тому, що це одна з найулюбленіших зимових розваг дітей і молоді. Спочатку в їхніх рухах переважає гротеск, але в подальшому вальс ушляхетнюється, проте, крім лексики класичного танцю, не втрачає джазових елементів із синкопованими ритмами й характерними акцентами на слабку долю.

У цій сцені багато гротеску – починаючи від танцю маленької дівчинки й завершуючи гувернантками, котрі виконують вокаліз. В одній

з передач хореограф зауважив, що не любить гувернанток, і в балеті йому випала нагода висміяти їх. Тому вони постійно маніряться та переграють у своїх «вокальних» партіях, а коли навколо них збираються дівчата-сніжинки, їх рухи й міміка стають механічними, що нагадує маріонеток, які чітко виконують вказівки виховательок. Під час наступної появи дівчата, підтримувані юнаками, завмирають в атитюді, незважаючи на гувернанток, котрі захоплені власним співом, і залишають уже дорослих дітей у спокої. Наприкінці знову з'являються маленька дівчинка та гувернантки, усі ніби прислухаються до їхнього вокалізу, який звучить як відгомін дитинства. Це підкреслює й фінальна мізансцена: засмучена дівчинка залишається з гувернантками, по іншу сторону – доросла самотійна пара, а позаду півколом шикуються інші пари, завершуючи композиційну єдність рисунка.

У подальшому відбувається сцена весілля Марі та ляльки Лускунчика, головні герої разом з Дросельмеєром починають на повітряній кулі весільну подорож, уособленням якої стає другий акт.

Герої потрапляють в Іспанію, на Схід, до Китаю, у Францію. Потім слідує джазова варіація Дросельмеєра на музику Е. Гофмана, після якої Лускунчик набуває людської подоби (до цього він був загримований під ляльку), починається рожевий вальс. Па-де-де Принца й Марі вирішено в традиційному класичному стилі, а фінальний танець – вихід усіх героїв зі сну дівчинки – збірною лексикою з джазовими елементами.

Наприкінці балету, коли Марі прокидається з лялькою в руках, знову з'являється Дросельмеєр зі своїм племінником – Принцем зі сну дівчинки, котрий вручає їй її хустку, якою в першому акті Дросельмеєр перев'язав зламану Фріцем щелепу ляльки.

Сюжет версії Р. Петі, з одного боку, тотожний до традиційних версій цього балету, з іншого, являє вже іншу концепцію вистави. Зміщення акцентів у бік образу Дросельмеєра, долучення до хореографії джазових елементів, невимушеніше бачення партитури П. Чайковського відрізняють цю версію від класичних трактувань. Підтвердженням новаторських хореографічних знахідок Р. Петі є те, що в епоху його творчості джаз набув величезної популярності – цим продиктоване введення додаткових музичних фрагментів та насичення балетної лексики джазовим танцем.

Власну інтерпретацію казки Е. Т. А. Гофмана в 1992 р. створив керівник трупі балету Монте-Карло Ж.-К. Майо (Ігнатів, 2014). Балетмейстер переніс дію балету в цирк, пояснюючи це тим, що вважає цирк ідеальним театром, в якому синтезується весь спектр емоцій: від небезпеки та віртуозної техніки до надзвичайної легкості й невимушеності її виконання. Крім того, саме із цирком у Ж.-К. Майо асоціюються яскраві та справжні почуття й таємниці дитинства (Супруненко).

У своїй творчості балетмейстер базується на традиціях балету С. Дягілева, проте не копіює усталених зразків, тому хореографія його «Лускунчика» вирізняється експериментальністю, виразністю, грацією, відточеною технікою. У «Лускунчикові в цирку» органічно взаємодіють виражальні засоби музики, танцю, театру і цирку, поєднується класична та модерна хореографія.

У версії Ж.-К. Майо зберігається основний мотив казки – дорослішання маленької дівчинки, яка проходить уві сні випробування життям: спочатку через любов до ляльки до справжнього кохання та втілення заповітної мрії – бути артисткою цирку. Хореограф підкреслює цей мотив гротескною зовнішністю та пластикою живої ляльки Лускунчика, проте до останнього Марі залишається вірною йому. Крім того, у його костюмі яскраво виражене чоловіче начало, що є своєрідним натяком на близький перехід героїні з дитинства до юнацького віку. Також балетмейстер зберігає історію принцеси Пірліпат.

Балет – це сон Марі, який утілює циркову виставу, розпорядниками якої є пан Дросель та пані Меер – партію Дросельмеєра балетмейстер вирішив розділити між двома виконавцями. У першій дії вони приносять дітям подарунки і вражають усіх цирковою магією та дресированими птахами і тваринами, виступами жонглерів.

Вальс снігових пластівців, аранжований під звучання музичної шкатулки, продовжує свято, але вирішений як наступний подарунок – лялькова вистава, в основі якої – гофманівська історія про принцесу Пірліпат (Гофман, 1983), де спотворена істота обертає її на дивне страшне створіння, а рятує Пірліпат Принц Лускунчик, після чого й перетворюється на живу ляльку, яку подарували Марі. Але водночас він є і актором вистави.

Мишей та їхнього короля в балеті Ж.-К. Майо немає, а Лускунчика з ляльки на ляльку-принца в черговому фокусі перетворюють Дросель та Меер, проте оживає вона завдяки любові Марі.

Після цього герої в горіховій шкаралупі (знов відсилання до казки, де основним призначенням ляльки Лускунчика є розколювання горіхів як прокляття за те, що він єдиний зміг розколоти найтвердіший горіх Кракатук, щоб урятувати Пірліпат) прямують до країни Цирку. Під час їхньої подорожі відбувається ліричне адажіо закоханих Дроселя та Меер, образи котрих символізують кохання.

Арабський, російський, китайський танці – це окремі циркові виступи: жонглера, дресировальника з тваринами, птахів. Додається ще виступ повітряних гімнастів. Дійство традиційно завершує любовне адажіо Принца та Марі, побудоване на влучному поєднанні класичного та модерного танців, яке водночас є і черговим цирковим виступом, і втіленням мрії головної героїні.

Коли Марі прокидається, до неї підбігає брат, приходять батьки й уводять її з вітальні. Обернувшись, вона бачить, як з-під підлоги виглядає лялька Лускунчик, але вважає це примарою та йде, а Дросель та Меер, котрі з'являються несподівано, наказують йому сховатися та стрімко залишають вітальню.

У 2013 р. Ж.-К. Майо створив редакцію цього балету на честь святкування 20-річчя свого керівництва балетною трупю Монте-Карло. Нова вистава називалася «Лускунчик і компанія». Рецензент В. Ігнатов (2014) стверджує: «Спектакль «Лускунчик і компанія» по суті відроджує 20-річну історію Балету Монте-Карло та його репертуар, а також надає честі провідним артистам, завдяки таланту котрих Ж.-К. Майо набув міжнародної популярності та визнання. Ця дещо дивна й незрозуміла назва сценічно виявилася цілком виправданою. «Лускунчик і компанія» став ніби підсумковим спектаклем Ж.-К. Майо, що відбив не тільки широку палітру та специфіку його хореографічної творчості, а й багатожанровий діапазон виконавської майстерності княжчої трупи».

У першій дії балету представлений театралізований танцювальний клас і казкова феєрія за участі персонажів балетів Ж.-К. Майо, а від оригінальної версії Л. Іванова на лібрето М. Петіпа збереглися тільки музика П. Чайковського, образи Лускунчика, Марі, котру він навчає танцювати, і Дросельмеєра, представленого в образі доброї феї.

Її приїздом на величезних саях розпочинається другий акт. Фея здійснює мрію Марі та Лускунчика – відвозить героїв у світ цирку, де Марі стає головною героїнею знакових балетів Ж.-К. Майо: «Попелюшки», «Красуні», «Сну», «Ромео та Джульєтти». Від уколу Феї Карабос Марі в образі Красуні засинає, а прокидається від поцілунку Принца. Поцілунок триває неймовірно довго, а герої виконують ефектний дует з безліччю акробатичних елементів. Яскраве й експресивне фінальне паде-де Марі та Лускунчика, яке відрізняється цікавими підтримками, стає апогеєм спектаклю. Потім з колосників повільно опускається величезна чорна тканина і, наче гігантський смерч, «забирає» всіх героїв вистави.

Наприкінці балету персонажі в костюмах циркових тварин, птахів і дресирувальників крокують урочистою ходою, а в кінці всі завмирають, як на сімейному фото на тлі завіси із зірками, що нагадує фінал циркового шоу. А в глядацькій залі починається феєрверк з конфеті та серпантину.

Сценічна дія балету наповнена гумором та експресією. В основі хореографії – синтез танцю й цирку, балету, клоунади, театру ляльок, а все дійство нагадує барвисту фантасмагорію зі складними танцювальними композиціями, які підкреслюють талант і технічність виконавців.

У 2001 р. в Ліонському театрі з'явилася версія балетмейстера Домініка Бойвіна (Casse-Noisette, Opera National de Lyon; Yorgos).

Хореограф трансформував фантастичний твір А. Гофмана, додавши до нього безліч персонажів з дитячих мрій, життя, казок та російських балетів. Клара – уже не маленька дівчинка, проте все ще захоплюється казками, про що свідчить величезна книга, яку вона читає на початку вистави. А потім перед глядачем, наче в уяві героїні, виникають різноманітні образи: Король-Жабеня, Мавпа з «Доктора Ойболить», фігуристи, Відьма, карлики, маленькі лебеді з «Лебединого озера» – усі ніби катаються на великому льодовому катку. Лісоруби приносять ялинки, а Клара дивиться мультфільми та балети з екрана телевізора. З'являється Дросельмеєр з іграшками та подарунками: гусаком, янголами, лялькою Попелюшкою з мітлою, фавнами з балету В. Ніжинського з його пластикою, побудованою на фронтальних і профільних позах, запозичених у фігур давньогрецького вазопису (ці персонажі та взаємодія дівчини з ними, пластичний малюнок їхніх партій символізує те, що Клара вже може справляти враження на чоловіків). З'являється пара – дівчина та юнак, котрі виконують джазову хореографію з чечіткою, Принц з балету «Марення Троянди», партія якого побудована виключно на класичному танці, переважно жіночому, дівчата-солдатики на пуантах.

Кукла Лускунчик нагадує Принца з класичного балету, який наприкінці своєї варіації ніби випадає з вікна й ламається. Клара знаходить лише його руку, з якою врешті й засинає, а Дросельмеєр збирає інші частини тіла ляльки, щоб лагодити. Уві сні дівчини рука Лускунчика, набувши величезних розмірів, оживає та з допомогою війська іграшкових солдатиків долає Щура, що раптово з'явився в кімнаті.

Мишей у балеті немає, тільки один Щур у чорних пачці й трико, з оголеним торсом та довгим хвостом, який використовується як реквізит. Ця партія побудована на модерному танці з елементами гротескової класики.

Коли Клара просинається, Дросельмеєр повертає їй лише частково полагожденного Лускунчика, тому в їхньому (Клари та Лускунчика) дуєті образно змальовані обмеженість рухів зламаної ляльки (різкі кроки, незграбні рухи, різноманітні падіння й партерна пластика) і спроби Клари допомогти Принцеві рухатися. Тільки тут він зовнішньо й пластично спотворений, залишається таким до кінця дії балету, проте це не впливає на прихильність дівчини до нього, що згодом переростає в кохання.

Під час подорожей П. Чайковський запозичив у французькому фольклорі деякі мелодії «Лускунчика». Д. Бойвін, надихаючись його мистецтвом, створює безліч картин, поєднуючи смакування льодяників у кіно, комікси, поп-арт, ніби втілюючи всі різдвяні мрії.

Вальс сніжинок у балеті відсутній: на цю музику дефілюють сніжні фігури в різних костюмах, а потім оркестр, виконавців та глядачів засипають снігові штучні пластівці, які занурюють усіх в атмосферу вальсу.

Чуттєвий танець Клари та Лускунчика уособлює перехід від підліткового віку до юності. Але замість Конфетенбургу герої потрапляють до країни зламаних іграшок через величезне дзеркало у формі ялинкової кулі, що уособлює земну. Герої сідають у карусель, здіймаються вгору й спостерігають своєрідні, вельми оригінальні за різноманітною лексикою танці: іспанський – солдата й дівчат легкої поведінки, арабський – лазуна, китайський – металевих ляльок, російський – спортсменів рок-н-ролу та акробатів на батуті й танець космонавтів (Noisett).

Д. Бойвін застосував у виставі театральну техніку: люки, стовпи, лаштунки, завдяки яким танцівники з'являються та зникають на деяких нотатках. Це яскраво доповнює та сприяє розкриттю дії вистави, підкреслює механістичність світу зламаних ляльок. Крім того, є багато відеоефектів, фотографій, проєкцій, а вершиною сценографії стає величезне дзеркало світу (Casse-Noisette, Dominique Boivin, 2005).

Ця інтерпретація втілює новаторські тенденції, суто театральні прийоми, є своєрідною та радикальною версією.

На межі 2013–2014 рр. версію «Лускунчика» запропонував балетмейстер Буба Ландріл Чууда (Gougeau, 2014), яка суттєво відрізняється від багатьох інших: дія перенесена в сучасність, у ній простежуються вражаючі жахи дитинства, що позбавляє казку атмосфери чарівності, притаманної більшості версій «Лускунчика». Проте сюжет балету не втратив своєї загадковості завдяки образу Дросельмеєра, котрий, як і в Р. Петі, посідає одне з провідних місць та є сполучною ланкою між діями.

Зберігаючи сутність оригінального балету, Б. Л. Чууда вирішує власного «Лускунчика» переважно засобами танцю хіп-хоп та насичує хореографічний текст акробатичною віртуозністю.

Балет характеризується колосальною енергетикою та позитивними емоціями, зумовленими поєднанням хіп-хопу й сучасного танцю. Хореографічні фрагменти створені або виключно в стилі «робот», або побудовані на «хвилях», або поєднуються в хореографічному міксі. Виконавська майстерність танцівників вирізняється ансамблевістю, технічністю, синхронністю, акторським талантом. Стрибки, піруети, перевороти та інші акробатичні елементи часто виконуються в швидкому темпі, що й надає лексиці балету чималої віртуозності.

**Висновки.** Таким чином, дослідивши шість французьких версій балету П. Чайковського «Лускунчик», висновуємо: залежно від співзвучних часові хореографічних тенденцій, світогляду, творчого мислення, стилістики та балетмейстерського почерку хореографа, кожна інтерпретація має своєрідне та неповторне втілення сюжету казки Е. Т. А. Гофмана. У М. Бежара – це суто інтимне оповідання з промовистою хореографією та двоїстими образами; у Р. Петі – найбільше наближена до оригінальної версії Л. Іванова, оновлена джазовою технікою вистава. Версії



Ж.-К. Майо, поєднуючи традиції балету С. Дягілева та принципи комедії дель арте, є прикладом високої естетики та гармонійного поєднання виражальних засобів музики, танцю, театру й цирку. Д. Бойвін створив фантастичний твір із безліччю казкових і відомих балетних персонажів, вирішуючи сюжет єдністю класичного, модерного та постмодерного танцю із суто театральними прийомами. Б. Л. Чууда акцентує на віртуозності виконання пластичного рисунка партій у стилі хіп-хоп.

Але всі ці інтерпретації об'єднують естетична видовищність, яскрава образність, увага до деталей та символів, складна хореографічна мова, чуттєвість, балетні традиції, що притаманно сучасному балетному театру Франції.

Перспективи подальших досліджень. Кожна з проаналізованих версій «Лускунчика» може стати предметом окремого дослідження, в якому ґрунтовніше розглядатимуться всі складові балетної вистави, що надасть ширшого уявлення про ту чи іншу інтерпретацію.

#### Список посилань

- Гофман, Э. Т. А. (1983). Шелкунчик и мышинный король. Э. Т. А. Гофман. *Новеллы* (с. 107–149). Москва: Художественная литература.
- Игнатов, В. (2014). *Шелкунчик на юбилейном празднике балета Монте-Карло*. Взято из <http://afficha.info/?p=487>
- Кузнецова, Т. (1998). Бежар полностью обнажается перед публикой. *Коммерсантъ*, 241.
- Супруненко, М. «Шелкунчик» в Монте-Карло – сочетание балета, циркового искусства и традиций «Русских сезонов». Взято из <http://www.1tv.ru/news/culture/249558>
- Чепалов, О. І. (2007). *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія*. Харківська державна академія культури. Харків: ХДАК.
- Casse-Noisette, Opera National de Lyon*. (2005). Pris de <https://www.opera-lyon.com/fr/20052006/danse/casse-noisette>
- Concert en famille la véritable histoire de Casse-Noisette Orchestre de Paris*. Pris de <http://medias.orchestredeparis.com/pdfs/1.44862564837e+12.pdf>
- Gourreau, J. M. *Un merveilleux cadeau de Noël Casse-Noisette compagnie. Jean-Christophe Maillot et Les Ballets de Monte-Carlo, Grimaldi forum de Monaco, du 26 décembre 2013 au 5 janvier 2014*. Pris de <http://critiphotodanse.e-monsite.com/blog/critiques-spectacles/jean-christophe-maillot-casse-noisette-compagnie-un-merveilleux-cadeau-de-noel.html>
- Gourreau, J. M. (2014). *Un Casse-noisette atypique*. Pris de <http://critiphotodanse.e-monsite.com/blog/do/tag/bouba-landrille-tchouda-un-casse-noisette-suresnes-janvier-2014>
- Noisett, Ph. *D'un «Casse-Noisette», l'autre*. Pris de [https://www.lesechos.fr/27/12/2005/LesEchos/19570-042-ECH\\_d-un---casse-noisette---l-autre.htm](https://www.lesechos.fr/27/12/2005/LesEchos/19570-042-ECH_d-un---casse-noisette---l-autre.htm)

Yorgos, L. William Forsythe. *Ballet de l'opéra de Lyon*. Pris de [http://www.espacemalraux-chambery.fr/wp-content/uploads/2015/05/dossier\\_forsythe\\_ballet\\_3.pdf](http://www.espacemalraux-chambery.fr/wp-content/uploads/2015/05/dossier_forsythe_ballet_3.pdf).

Casse-Noisette, Dominique Boivin, *opéra de Lyon*. (2005). Pris de <http://paysanheureux.canalblog.com/archives/2005/12/31/1164105.html>

### References

hoffmann, E. T. A. (1983). *The Nutcracker and the Mouse's King*. E. T. A. Hoffmann. *Novels* (pp. 107–149). Moscow: Hudozhestvennaja literatura. [In Russian].

Ignatov, V. (2014). *The Nutcracker at the anniversary celebration of the ballet of Monte Carlo*. Retrieved from <http://afficha.info/?p=487> [In Russian].

Kuznetsova, T. (1998). *Maurice Béjart is completely exposed to the public*. Kommersant, p. 241. [In Russian].

Suprunenko, M. «*The Nutcracker*» in *Monte Carlo – a combination of ballet, circus art and traditions of the «Russian Seasons»*. Retrieved from <http://www.1tv.ru/news/culture/249558> [In Russian].

Chepalov, O. I. (2007). *Choreographic Theater of Western Europe of the twentieth century: monograph*. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].

The Nutcracker, *Opera National de Lyon*. (2005). Retrieved from <https://www.opera-lyon.com/en/20052006/danse/nittle-cake> [In French].

*Concert in family the true story of Nutcracker, Orchestra of Paris*. Retrieved from <http://medias.orchestredeparis.com/pdfs/1.44862564837e+12.pdf> [In French].

Gourreau, J. M. *A wonderful Christmas gift The Nutcracker company. Jean-Christophe Maïjo and Ballets de Monte-Carlo, Grimaldi Monaco Forum, from December 26, 2013 to January 5, 2014*. Retrieved from <http://critiphotodanse.e-monsite.com/blog/critiques-spectacles/jean-christophe-maillot-nutcracker-company-a-wonderful-gift-of-noel.html> [In French].

Gourreau, J. M. (2014). *An atypical Nutcracker*. Retrieved from <http://critiphotodanse.e-monsite.com/blog/do/tag/bouba-landrille-tchouda-un-casse-noisette-suresnes-january-2014> [In French].

Noisett, Ph. *From a «Nutcracker», the other*. Retrieved from [https://www.lesechos.fr/27/12/2005/LesEchos/19570-042-ECH\\_d-un---casse-noisette---l-autre.htm](https://www.lesechos.fr/27/12/2005/LesEchos/19570-042-ECH_d-un---casse-noisette---l-autre.htm) [In French].

Yorgos, L. *William Forsythe. Ballet of the Lyon Opera*. Retrieved from [http://www.espacemalraux-chambery.fr/wp-content/uploads/2015/05/dossier\\_forsythe\\_ballet\\_3.pdf](http://www.espacemalraux-chambery.fr/wp-content/uploads/2015/05/dossier_forsythe_ballet_3.pdf). [In French].

The Nutcracker, *Dominique Boivin, opera house in Lyon*. (2005). Retrieved from <http://paysanheureux.canalblog.com/archives/2005/12/31/1164105.html> [In French].

Надійшла до редколегії 20.12.2017 р.

---

## Розділ 3

# ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ

## Part 3

# THEORY AND HISTORY OF ARTS

---

■ UDC 76.045(477:415/417)(045)

O. S. Chastnyk, Cand. of Art Criticism, Associate Professor, Yaroslav Mudryi National Law University, Kharkiv

stanchast@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5188-5097>

### **THE SYMBOLISM OF THE CIRCLE IN TRADITIONAL ART (UKRAINIAN-IRISH PARALLELS)**

This paper explores a class of ornamental and epic texts of Ukrainian and Irish traditional art related to the graphical idea of the circle. In his research, carried out on a conditionally synchronic plane, the author employs methods of comparative and semiotic analysis. The study has shown a correlation between graphic and verbal symbols within each cultural tradition, as well as between traditional art symbols of Ukraine and Ireland. The semantic invariant of the circle (closed space and cyclic nature of time, 'sacred centre — profane periphery' opposition) is graphically visualised in ornamental texts as structural and distributional variants. In narrative traditional art, archetypal spatial and temporal themes are metaphorically represented by means of constant sets of symbolic codes, which are in general common for the two cultures.

**Keywords:** *traditional art, semiotic analysis, graphic and verbal symbols, circle, semantic invariant.*

О. С. Частник, кандидат мистецтвознавства, доцент, Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого, м. Харків

### **СИМВОЛІЗМ КОЛА В ТРАДИЦІЙНОМУ МИСТЕЦТВІ (УКРАЇНСЬКО-ІРЛАНДСЬКІ ПАРАЛЕЛІ)**

Актуальність. У традиційному мистецтві прості графічні форми мають глибокий символічний зміст з прадавними уявленнями про структуру світу. Тому дослідження символіки на матеріалі таких знаків набувають особливої важливості в періоди осмислення нацією своєї культурної спадщини і можуть надати цікаві результати.

**Мета статті** — здійснити крос-культурне дослідження класу орнаментальних та епічних текстів українського й ірландського традиційного мистецтва, що належать до графічної ідеї кола.

Методологія. У цій розвідці, виконаній в умовно-синхронічній площині, автор послуговується компаративним, структурно-семантичним та архетипним аналізом.

**Результати.** Порівняльний аналіз засвідчив кореляцію між графічними та вербальними символами в межах кожної традиції, а також між символікою традиційного мистецтва України й Ірландії. Семантичний інваріант кола (замкнений простір та циклічність часу) графічно поданий в орнаментальних текстах як структурно-дистрибутивні варіанти. У наративному традиційному мистецтві мотив шляху з ритмічним повторенням «зупинок» і неодмінним поверненням героя після виконання його місії ізоморфний до графічного образу кола. Архетипні теми простору і часу метафорично представлені константним набором символічних кодів, спільних для обох культур.

**Новизна.** Стаття є першою спробою двопланового порівняння: з одного боку — орнаментальні та наративні тексти, а з іншого — ірландське й українське традиційне мистецтво.

Практичне значення. Матеріали і результати роботи можуть бути корисними під час підготовки курсів лекцій, присвячених компаративним і семіотичним дослідженням традиційного мистецтва.

**Висновки.** І стародавню Ірландію, і Україну-Русь можна розглядати як топологічно еквівалентні фігури з чіткою опозицією «центр — периферія»: обидві цивілізації були оточені ворожим хаосом океану та кочового Степу. Звідси вражаючий «космічний» символізм українського та ірландського традиційного мистецтва з популярним орнаментальним мотивом кола та епічною ідеєю виходу за межі замкненого кола (міста, острова) у загадковий відкритий простір («чисте поле», океан тощо).

**Ключові слова:** *традиційне мистецтво, семіотичний аналіз, графічні та вербальні символи, коло, семантичний інваріант.*

А. С. Частник, кандидат искусствоведения, доцент, Национальный юридический университет имени Ярослава Мудрого, г. Харьков

## **СИМВОЛИЗМ КРУГА В ТРАДИЦИОННОМ ИСКУССТВЕ (УКРАИНСКО-ИРЛАНДСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ)**

Рассмотрен класс орнаментальных и эпических текстов украинского и ирландского традиционного искусства, построенных на основе графического образа круга. Исследование осуществлено в условно-синхронном плане с применением методик сравнительно-семиотического анализа. Обнаружена корреляция между графическими и вербальными символами в пределах каждой традиции, с одной стороны, и между символикой народного искусства Украины и Ирландии, — с другой. Семантический инвариант символа круга (замкнутость на себе пространства и цикличность времени, противопоставление сакрального центра и профанной периферии) реализуется в орнаментальных текстах в виде структурно-дистрибутивных вариантов. В повествовательном традиционном искусстве архетипные пространственно-временные темы также образно передаются с помощью устойчивых наборов символических кодов, в целом общих для обеих культур.

**Ключевые слова:** *традиционное искусство, семиотический анализ, графические и вербальные символы, круг, семантический инвариант.*

Problem statement. One of the main areas of study in contemporary cultural anthropology is the search for universal and specific features in various symbolic representations of the world. The study of symbolism as a phenomenon of traditional culture becomes particularly relevant at the time when a nation is rediscovering its cultural heritage. It is symbolic imagery that, to a large extent, makes a national culture unique, distinct from others. Equally important is comparative research that enables scholars to identify the position of a national culture (including traditional art) in the European cultural mosaic.

Previous research and the aim of the paper. As is well known, the information about primaevial conceptions of the world is encoded in the simplest graphic forms (circle, spiral, cross, and the like), or in their combinations (labyrinth, mandala, the 'Tree of Life'). In the course of time such elementary patterns acquire new meanings; in other words, the simpler the 'expression form' of a cultural symbol, the more complex is its 'content form'. For this reason, 'etymological' explorations based on the material of simple graphic signs can produce quite a number of interesting results. This is especially true of the decorative arts in which the idea of the spiral, circle, cross, etc. is graphically visualised in ornamental signs. In narrative art, on the contrary, the cosmological symbolism of elementary geometric signs is 'hidden' in the plot construction of the tale, in its themes and motifs.

Historical, culturological and ethnographic aspects of Irish ornament and epic tales been the subject of numerous interesting works (e.g. Ó hÓgáin, 2006; McCaffrey, , & Eaton, 2003; Meehan, 2007). However, little attention has been paid to comparative studies of Irish and Ukrainian traditional narrative and ornamental art. In view of an insufficient level of scientific exchange in this field, relevant further research seems very promising.

**Research methodology.** A suitable tool for a comparative analysis of national 'models of the world' is provided by the ideas of semiotics, structuralism, and the theory of cultural archetypes. From the semiotic point of view, all cultural phenomena like language, myths, rituals, symbolic imagery, art, etc. are integral sets of signs used in verbal/non-verbal communication and structured in a certain way. This approach makes it possible to compare traditional ornamental and epic texts (even distant in space and time) as correlated synchronic planes. The term 'text' is commonly defined as any semantically organised sequence of signs. The notion of 'epic' is viewed here in a wide sense — as the totality of hero-lore and folktales.

The main material. This study was conducted as a cross-cultural analysis of some ornamental and epic texts of Ukraine and Ireland. The choice of these geographically distant nations was prompted, first of all, by the obvious similarities of their historic and cultural background. But there is another,

even more intriguing similarity. Both early Ireland and Ukraine-Rus can be seen as topologically equivalent figures with a clear centre-periphery opposition: both civilizations were surrounded by the hostile *primaeva* chaos of the ocean and nomadic Steppe. Hence the impressive ‘cosmic’ symbolism of both Ukrainian and Irish traditional art with the popular ornamental motif of the circle and the epic idea of getting beyond the boundaries of a circular area (city, island) into an enigmatic open space (the ‘wide prairies’, ocean, etc.).

Traditionally, the circle is assigned symbolic meanings of unity and perfection, infinity and eternity, wholeness and world order (Zerbst, 2003, pp. 275-276). Archaeological studies have shown that solar signs such as circles, rosettes, swastikas, etc. occur on decorative objects on the territory of Ukraine as early as in the Bronze Age; they were probably used as magic symbols of protection. Predominant among the astral motifs in Irish traditional design in the same period was the spiral as the symbol of space and time unfolding into eternity. The ‘Wheel of Life’ or ‘Sunwheel’ popular in the contemporary tradition of Irish decorative art symbolised the rays of the sun, its path in space and time, and the eternal journey of life. As A. Meehan has put it, “...we tend to sense our lives as a line or path between birth and death. But while this may be so, the nature of cycles follows the pattern of a wheel, in which all that is born rises and falls in its turn. As the wheel leaves a track in the earth, time leaves a track in our minds. This track of memory has a beginning and an end. But to the wheel that makes a track, the beginning and the end are a single point turning round a hub, just as the passing ages of the world are like all the sunrises that ever were...” (Meehan, 1999, p. 47). The wheel and its track graphically correlate as the rosette and border in decorative ornaments: the rosette is closed, finite, rotationally rhythmic, whereas the border is translationally rhythmic, open and potentially infinite.

Likewise, the heroic epic or folktale journey can be regarded as a linear sequence of spatial-temporal points (threshold, gate, crossroads, well, bridge, cave, crystal palace, encounters with magic helpers and evildoers). Each of such points correlates with the next revolution of the imaginary ‘wheel of life’. A revolution of this imaginary wheel is equivalent to the complete calendar cycle: “...he walked and he walked for a whole year” (Ivanko the Bear); “...he roamed the kingdom for more than a year” (The Silk Kingdom); “...they ride on for one week, two weeks, three weeks but the cudgel is nowhere to be seen!” (Ivan the Peasant’s Son). The length of the hero’s journey is described in the same way: “...he walked on the hilltop for seven miles” (The Silk Kingdom). In the folktale tradition, the length of the journey is usually measured (if measured at all) not in miles but in spatial and temporal milestones (‘loci’). A similar pattern occurs in Irish folktales as well, e.g. “... ”

the raven flew away with him over seven bens, and seven glens, and seven mountain moors" (The Battle of the Birds).

Worth mentioning in this connection is the plot of *The Children of Lir*, one of the most popular sagas of the Mythological Cycle. The second wife of Lir, one of the heroes of the underground kingdom of the sí, is jealous of his four children from his previous marriage. She enchants the children, transforming them into swans (the traditional motif of a wicked stepmother the sorceress). The life journey of Lir's children — Finnola and her three brothers — is depicted as a sequence of three spatial-temporal 'loci': three hundred years on Lake Derravaragh in Ireland, three hundred years on the Sea of Moyle between Ireland and Scotland, and three hundred years on the Isle of Glora out in the ocean. The archetypal image of water is associated, among other things, with chaos and death, thus each revolution of this 'wheel of fate' can be viewed as a kind of the Circle of Hell. Moreover, each subsequent 'locus' is situated further west from the children's home, which enables us to interpret this plot as a verbal representation of the idea of a spiral with its 'escalation of tension'. Very interesting in this tale is the national imagery of the 'Wheel of Life': a westward journey out to sea with stops on a lake and an island, each part of the journey lasting for three hundred years (the sacral points of space and time combined with the mythological symbolism of the number three).

Unlike Irish heroes, the epic bohatyr of early Ukraine-Rus goes on a journey out into the 'open country' ('wide prairies'), the symbolical character of which is isomorphic to the symbolism of the sea: the inhabited, ordered, protected centre (Rus) is opposed to the chaotic, uninhabited, dangerous space of the Steppe in the same way as the island of Ireland is opposed to the chaos of the ocean. Natural space markers (predictable stops in the ocean) are represented by islands. On equally uninhabited flat plains of the 'open country' the same function is performed by other natural waymarks, namely rivers and hills. Islands, as well as rivers and hills correspond to the sacral points of discrete mythological space and time (they were thought to have some connection with the otherworld); in fact, we can talk of 'sacred' and 'profane' epic zones rhythmically following one after another. The hero overcomes the space in leaps and bounds without lingering in 'profane' zones (one leap of the horse being equal to one revolution of the 'Wheel of Life'). For instance, the bohatyr's horse leaps from one river bank to another, "some of the rivers being 15 miles wide" (Mykhailo Kazarenin); he jumps "from one hill to another" (Ilya of Murom and Nightingale the Robber). The rhythmic sequence of the cyclic flow of time and spatial changes in epic tales can easily be associated with the rhythmic repetitiveness of ornamental motifs. Thus we can say that the verbal metaphors in epic tales and the non-verbal

imagery of ornamental texts are mutually interpretative. The rhythmic alternation of spatial-temporal 'loci' creates order in the epic world in the same way as ornament harmonises the object, subconsciously correlating it with the universe.

God Lugh, the personified sun, as well as his son Cúchulainn are depicted in the Irish tradition with such solar attributes as a chariot and the 'shining wheel'. In one of the episodes of the Cattle Raid of Cooley (Táin Bó Cuailnge) Cúchulainn, wishing to obtain magic knowledge from a supernatural woman-warrior named Scáthach, sets out for her fortress on a remote island. His journey to the fortress across the Plain of Ill-luck and the Land of Shadows with their desert plains, boiling seas, monsters, bridges, mountains and gorges can be seen as an artistic representation of the idea of the labyrinth, whereas Scáthach's land is analogous to the otherworld. The 'sun wheel' received by Cúchulainn from Lugh plays the role of Ariadne's thread that connects this world with the otherworld.

Associating the wheel with the sun is common for the traditional culture of Europe. According to prehistoric perceptions, the sun 'rotates', 'rolls' in the sky. During the 'sun festivals' like Ivan Kupala (John the Baptist Day) or Masliana (Pancake week) it was customary to roll a flaming wheel down a river bank into the water, thus imitating the path of the sun in the sky. In decorative art, images of the rotating sun frequently appear in the form of the Segner's wheel and rosette. The spokes in the Segner's wheel are bent in one direction thus symbolising sunbeams and the movement of the sun. The sacral meaning of this solar sign is revealed in the context of 'sun festivals', the festivals of perpetual rebirth. In the Irish variant of this sign, traditionally designed as a triskele enclosed by a circle, spiral elements are accentuated.

Another popular ornamental motif that semantically and syntactically can be regarded as a derivative of the circle (wheel) is the rosette. This sign, typical of Ukrainian ornament, is a closed figure of full rotational symmetry. The axial symmetry creates the impression of an intensive rotary motion. Rosettes are believed to be associated with the solar cult because of their resemblance to the sun and their central location in the syntax of many ornamental texts. Semiotically, Ukrainian rosettes can be considered as good examples of mutual interpretation with the epic symbol of Lugh's 'sun wheel', the latter being a text from another culture and another category of art. By the way, there is evidence that rosette designs were used in early Celtic ornament as a symbol of the sun as well.

Early Slavs used to make a furrow around their settlements with their ploughs to ward off evil and protect the crops. Epic hero Nikita Kozhemiaka even makes the captured Dragon do the same thing (apparently to sacralise the territory won back from the chaos of the 'open country'). Early Celts used



to perform similar actions related to the symbolism of the circles. Before the battle the druids drew a magic circle (Airbe Druad) around their army creating an invisible protective barrier. We can find descriptions of such ritual actions in Irish epics as well. Queen-sorceress Medb rides three times around her camp in a chariot (The Cattle Raid of Cooley), which provides a triple protective effect (the sign of the wheel, Airbe Druad plus the magic symbolism of the number three). In another (semiotically more complicated) text Cúchulainn makes a pillar, puts it on a stone, cuts a message in Ogham characters on a hoop of an oak sapling, and wraps it around the pillar as a warning and challenge to Medb's army (The Rising of the Men of Connacht). Each sign of this text signifies (in its own way) the 'sacred space' of Ulster opposed to the hostile chaotic element personified by the sorceress. Cúchulainn, the son of sun-god Lugh, is an embodiment of 'light' cosmic forces; the pillar and stone are sacralised markers of borders, whereas the hoop is used here as a symbol for protection (magic circle) of the pillar and Ulster as a whole. Ogham characters symbolise links with the otherworld, because in the Early Middle Ages the alphabet was associated with magic, supernatural origin.

Here we have a typical case of information transmission in the process of communication. The sender (Cúchulainn) encodes his message (warning to the enemy) with magic symbols. The stability and invariance of symbolic codes within the same culture enables the addressee (the enemy from a related Irish ethnic group) to decode and adequately perceive the information sent to him.

In this context, we can also mention the folktale theme of the hero 'encircling' an enchanted city; as a result, the inhabitants of the city are redeemed from a curse and come alive (The Little Wanderer, Ukrainian folktale). A similar motif (with the opposite sign polarity) is found in The Dream of Aengus, in which Aengus, an Irish god of love, and Caer, a girl from the otherworld, turn into swans and fly three times round a lake sending the pursuers to sleep for three days and nights.

In Ukrainian fantastic tales the idea of the 'magic circle' is represented, in particular, in the form of a magic waistband, the 'belt of good' (The Magic Pot) or, more often, in the form of a golden ring (e.g. About a Poor Lad and the Tzar's Daughter). The motif of the ring as a means of putting a spell on people is known in the Irish fantastic epics as well. In one of the sagas of the Fenian Cycle, a fairy from the mound of Slievegallion turns him into a feeble old man with the help of a magic ring. Such transformations can be treated as a contact with the otherworld resulting in a distortion of spatial and temporal dimensions of the earthbound life. As we can see, the ring represents the idea of the two worlds united in a single closed circle.

Ornament designs on metalwork, pottery, weapons dating from the Bronze Age all over Europe often contain concentric circles; even today this motif occurs in folk ornamentation, for example on decorated plates in Hutsul land, Ukraine. Most researchers associate such images with solar symbolism; however, the number of meanings of each symbol is potentially endless, particularly in the case of *primaeval* cosmologic signs. Systems of concentric circles can also be viewed as graphic symbols for 'multiple protection' at all levels of universal order. At the macrocosm level the universe can be encircled by the 'world serpent' feeding on its own tail. The level of mesocosm consists of several 'circle – centre' subsystems: the country's borders – the capital; the city's circular rampart – the king's palace; one's home with its fence and walls – hearth (oven). Decorated clothes with waistbands, bracelets, rings and other amulets in the form of a circle provide protection at the microcosm level. Before his last battle, Cúchulainn puts on magic clothes presented to him by Manannán, the sea-god (by the way, it was Manannán who enclosed Ireland with a circle of his own element). In the epic world the sacred space of Ukraine-Rus with its cumulative centre 'Kiev – king's palace – shrine' is opposed to the disorganised, uninhabited space of the 'wide prairies'. The wilderness of the 'open country' is frequently mentioned in epic songs, e.g. "They didn't come across a bird of passage, nor could they see a beast on the prowl" (Aliosha Popovich and the Dragon).

Ireland herself was treated as the centre and the model of the macrocosm (the schematic image of this island is isomorphic to the circle). Tara, the seat of Ireland's high kings and the country's political and religious centre, was situated on the territory of County Meath, roughly in the middle of the country. Seven rows of walls surrounded the royal palace thus creating an internal protected space. Incidentally, pre-Celtic people used to enclose their sanctuaries with protective circles, too; megalithic structures (stone circles) and 'hollow hills' (tumuluses) were built like this. The tumulus at Newgrange is encircled with a ditch and rampart, followed by a wide circle of standing stones. Thus, structures at different levels of cosmic hierarchy are placed one inside the other like a *Matrioshka* doll. To Cúchulainn, the sacralised centre is represented by Emhain Macha, the capital of Ulster; the hero's home kingdom constitutes the nearest circle around this centre; further outside comes the borderland (neutral territory), still further outside is the rest of Ireland (enemy kingdoms), the shores of which can be regarded as the next circle; the last outer circle is made up by the hostile chaos of the ocean followed by the otherworld.

In contrast, the human world in Ukrainian folktales is usually depicted as an abstract closed space enclosed by something that is likewise vaguely called 'the wide world'. However, to the hero his kingdom (home) is the

centre of the visible universe, since all other 'kingdoms' are far away — 'at the world's end', that is, on the periphery of the folktale space. In some cases the hero's kingdom is called 'Rus': "If you obey me, we'll come back safely to Rus, but if you don't we'll all perish." (Ivan Holyk and his Brother). This motif is probably influenced by the epic theme of Ukraine-Rus as a sacred land, sacral centre.

Finally, the hero's journey itself can be regarded as an open circle that is closed on the hero's return. In the plot of an epic tale the symbolism of the circle is combined with the symbolism of the spiral: having completed his journey (a circle) and having gone through all the stages of the archetypal transformation chain 'life — death — rebirth', the hero comes back home as a different, morally and/or socially 'higher' person.

Conclusion. All these facts of interrelation and mutual interpretation of symbolic forms in Ukrainian and Irish traditional art (both countries being geographically distant, and both cultures being genetically not related) suggest that there exist cultural areas sharing similar symbolic forms of traditional art. The results of this study make it possible to assume that Ukraine and Ireland belong to one of such areas. The limited volume of the research material (two categories of traditional art and two cultures) justifies only some tentative assumptions; more categorical statements concerning the existence of traditional symbolism areas could be made in the process of a much broader study. Further research in this field could yield interesting results which may be used for reconstructing original meanings of traditional symbols as well as for evaluating prospects and forms of traditional art functioning in our time marked by two contradictory trends — the growth of national identity and the globalisation of culture.

### References

- McCaffrey, C. and Eaton, L. (2003). *In search of ancient Ireland: The origins of the Irish from Neolithic times to the coming of the English*. Chicago: Ivan R. Dee. [In English].
- Meehan, A. (1999). *Spiral patterns*. London: Thames and Hudson. [In English].
- Meehan, (2007). *The Celtic design book*. London: Thames and Hudson. [In English].
- Ó hÓgáin, D. (2006). *The lore of Ireland: An encyclopaedia of myth, legend and romance*. London: Boydell Press. [In English].
- Zerbst, M., and Kafka, W. (2003). *Das große Lexikon der Symbole*. Leipzig: E. A. Seemann Verlag. [In German].

Надійшла до редакції 27.11.2017 р.

■ УДК 94:323.272](477)"1917/1921"(045)

V. M. Sheyko, доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

<http://orcid.org/0000-0002-3532-7439>  
rector-2@ic.ac.kharkov.ua

## **НАУКОВА ІНТЕЛІГЕНЦІЯ ТА УКРАЇНСЬКА РЕВОЛЮЦІЯ (1917–1921 РР.)**

На основі літератури та джерел, переважно архівних, висвітлено процеси еволюції взаємин наукової інтелігенції й радянської влади під час Української революції 1917–1921 рр. Проаналізовано трансформацію політичних, економічних, соціальних відносин, професійне ставлення наукової інтелігенції України до радянської влади, яка остаточно закріпилася в Україні в 1921 р. Зазначені процеси розглядаються переважно на матеріалах Української академії наук, яка стала осередком основної маси наукової інтелігенції в період Української революції.

**Ключові слова:** наукова інтелігенція, радянська влада, Українська академія наук, політичні погляди інтелігенції, ділова співпраця інтелігенції з владою.

V. N. Sheyko, доктор исторических наук, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **НАУЧНАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И УКРАИНСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ (1917–1921 ГГ.)**

На основе литературы и источников, преимущественно архивных, освещены процессы эволюции взаимоотношений интеллигенции и советской власти в период Украинской революции 1917–1921 гг. Проанализирована трансформация политических, экономических, социальных связей, профессиональное отношение научной интеллигенции Украины с советской властью, которая окончательно укрепилась в Украине в 1921 г. Перечисленные процессы рассматриваются преимущественно на материалах Украинской академии наук, которая сосредоточила основную массу научной интеллигенции в период Украинской революции.

**Ключевые слова:** научная интеллигенция, советская власть, Украинская академия наук, политические взгляды интеллигенции, деловое сотрудничество интеллигенции с властью.

V. M. Sheyko, Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **THE ACADEMIC INTELLIGENTSIA AND THE UKRAINIAN REVOLUTION (1917 — 1921)**

**The aim of this paper** is to analyze the processes of the evolution of political, social and professional views of the old academic intelligentsia during the Ukrainian Revolution of 1917 — 1921 drawing on a great number of information sources, principally, the archive sources. Special attention is paid to the Ukrainian Academy of Sciences, which concentrated around itself the major part of the academic intelligentsia during that period. At the same time, attention is

paid to the interrelations of the academic intelligentsia and, mainly, the Soviet authorities that finally gained a dominant position in Ukraine in 1921.

**Methodology.** The author uses as a methodological basis of this study the principles and methods of culturological, comparative and historical-theoretical analysis of the political, social, economic and professional relations of the academic intelligentsia and various authorities, mainly the Soviet authorities, during the Ukrainian Revolution of 1917-1921.

**Results.** Having analyzed the processes of the political, professional, social and economic relations of the academic intelligentsia and various authorities, mainly the Soviet authorities, during the Ukrainian Revolution of 1917-1921 the author has demonstrated that the academic intelligentsia as a rule did not support the Soviet power, held true to their principles and continued to work. Since the Soviet government finally exercised the authority over Ukraine, scientists were forced to turn to business cooperation with it.

**The practical significance.** The information contained in this paper can be used in the process of culturological research into the events of the Ukrainian Revolution of 1917-1921, the issues of the history and theory of Ukrainian culture.

At the same time, it may be useful when writing the methodological recommendations on the corresponding courses of lectures.

**Keywords:** *the academic intelligentsia, the Soviet authorities, the Ukrainian Academy of Sciences, political views of the intelligentsia, business cooperation of the intelligentsia with the authorities.*

**Мера старі** — проаналізувати на основі літератури та джерел, передусім архівних, процеси еволюції взаємин наукової інтелігенції й радянської влади, політичних, соціальних і професійних поглядів старої наукової інтелігенції. Основну увагу приділено Українській академії наук, навколо якої зосереджувалася наукова інтелігенція в той час. Висвітлити взаємини наукової інтелігенції з владою, переважно радянською, яка остаточно закріпилася в Україні в 1921 р.

**Методологія.** Методологічною основою статті є принципи й методи культурологічного, компаративістського й історико-теоретичного аналізу політичних, соціальних, економічних і професійних взаємин наукової інтелігенції та влади, переважно радянської, під час Української революції 1917–1921 рр.

**Результат.** На основі детального аналізу процесів політичних, професійних, соціальних і ділових взаємин наукової інтелігенції з радянською та іншими владами в період Української революції 1917–1921 рр. виявлено, зазвичай, неприйняття науковою інтелігенцією радянської влади, її відданість своїй справі, у результаті чого науковці продовжували працювати за будь-якого керівництва. А оскільки радянська влада остаточно закріпилася в Україні, учені змушені були почати співпрацювати з нею.

Практичне значення. Матеріали статті можна використати в процесі культурологічного дослідження подій Української революції 1917–1921 рр., проблем історії та теорії вітчизняної культури, а також під час написання методичних нотаток із курсу вітчизняної культури.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Цього року виповнилося 100 років з початку Української революції. Верховна Рада України, як відомо, прийняла Постанову «Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2017 році», у якій указувалося на урочисте відзначення на державному рівні у 2017 р. 100-річчя з дня початку Української революції та утворення Української Центральної Ради («Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2017 році: із постанови Верховної Ради України», 4 березня 2017 р.). Президент України П. О. Порошенко у зверненні до українського народу з нагоди відзначення 100-річчя подій Української революції 1917–1921 рр. наголосив: «Сьогодні ми не скільки святкуємо, скільки аналізуємо помилки наших далеких попередників. Аналізуємо для того, щоб зараз уникнути подібного самим». При цьому Президент підкреслив: «Українська ідея, якою до цього протягом десятиліть цікавилася лише вузьке коло національної інтелігенції, масово оволоділа селянами і пускала корені в середовищі робітництва <...>. І навіть більшовики мусили рахуватися з розмахом і силою українського національного руху» (Порошенко, 2017, с. 2). Саме тому в статті проаналізовано взаємини одного з провідних прошарків старої інтелігенції України — наукового — з різними владами, передусім з радянською, під час Української революції 1917–1921 рр. Розглянуто процеси еволюції поглядів, світогляду, професійних і соціальних спрямувань переважно центрального прошарку наукової інтелігенції, який діяв на час Української революції в межах новоствореної Української академії наук. Літературу та джерела з означеної тематики проаналізовано загалом у кількох попередніх публікаціях автора (Шейко, 2017, «Жовтневий переворот 1917 р. та інтелігенція в Україні», с. 225–243; Шейко, 2017, «Інтелігенція й революція в Україні (кінець XIX — початок XX ст.)», с. 138–154).

Як зазначалося, радянська влада, базуючись на постановах В. І. Леніна, документах більшовицької партії, пов'язувала будівництво нового суспільства безпосередньо з обов'язковим залученням до нього старої інтелігенції, зокрема вчених і професорсько-викладацького складу вищих навчальних закладів, котрі мали найвищу кваліфікацію працівників розумової сфери.

Значна частина найвідоміших науковців України на той час була зосереджена в Українській Академії наук (УАН). На відміну від Російської Академії наук, яка готувалася відзначати своє 200-ліття, УАН була заснована в 1918 р. Як згадував В. І. Вернадський, спочатку

він разом із групою вчених-ініціаторів обговорив можливість створення УАН (Терлецький, 1969, с. 24). Потім ця група опрацьовувала означену ідею навіть під час австро-німецької окупації, її підтримав уряд Гетьмана. Так, В. І. Вернадський на засіданні комісії з розроблення проекту статуту УАН, на якому був присутній і міністр уряду Гетьмана М. П. Василенко, заявив, що Академія має бути незалежною та виконувати свої справи автономно, поза впливом органів державної влади, які можуть змінюватися (*Перший піврік існування Української академії наук у Києві та начерк її праці до кінця 1919 року*, 1919, с. 8).

Після завершення підготовчої роботи вчені-фундатори на загальних зборах 27 листопада 1918 р. оголосили про створення Української академії наук. Президентом УАН обрано В. І. Вернадського, секретарем — А. Ю. Кримського. Однак в умовах австро-німецької окупації, потім — влади Директорії організатори УАН відчували брак коштів (*Історія Академії наук Української РСР*, 1967, с. 92). Щоправда, різні рідні влади, відступаючи з України, робили спроби «забрати» із собою і членів УАН. Директорія вимагала від науковців-фундаторів евакуації УАН. На загальних зборах організаторів УАН 25 січня 1919 р. після обговорення питання про евакуацію з Києва одностайно прийняте рішення, яке забороняло вченим залишати Київ і зобов'язувало й надалі без перерви продовжувати свою роботу для народу (Терлецький, 1969, с. 26). І на загальних зборах науковців-засновників УАН 12 лютого 1919 р. В. І. Вернадський і А. Ю. Кримський, котрі відвідали наркома освіти УРСР В. П. Затонського, повідомили, що радянська влада вирішила на користь УАН питання її фінансування та надала будинок — садибу по вулиці Володимирській, 54 (*Історія Академії наук Української РСР*, 1967, с. 92, 93).

УАН розпочала активно працювати на новому етапі. Особливо плідно проводили науково-організаторську роботу, власні дослідження вчені-фундатори, котрі стали її першими членами: геохімік В. І. Вернадський, філолог-сходознавець А. Ю. Кримський, геологи П. А. Тутковський і М. І. Андрусов, хімік В. А. Кістяковський, літературознавці В. М. Перетц, М. І. Петров, Н. Ф. Сумцов, ботанік В. І. Липський, зоолог А. М. Нікольський, біолог М. Ф. Кащенко, механік С. П. Тимошенко, історики Д. І. Багалій, А. І. Левицький, економіст К. Г. Воблій, археолог-мистецтвознавець М. Ф. Біляшевський та ін. (Терлецький, 1969, с. 29). У звіті про діяльність УАН в 1919 р. підкреслювалося, що жодна академія наук не виконувала такої напруженої роботи, яку довелося здійснити УАН за стислий термін і за несприятливих умов (*Перший піврік існування Української академії наук у Києві та начерк її праці до кінця 1919 року*, 1919, с. 4).

Слід зауважити, що 5 квітня 1919 р. на загальних зборах УАН був розроблений план її діяльності й переданий у Наркомпрос України на затвердження. При УАН почала функціонувати Комісія з вивчення природних ресурсів України, яку очолив В. І. Вернадський. 14 травня 1919 р. вона заслухала доповідь професора С. Н. Усатого про використання дніпровських порогів для системи електрифікації України (*Історія Академії наук Української РСР*, 1967, с. 94, 95). Це питання було пов'язане з проектом державної електрифікації Росії (ГОЭРЛО). До речі, ще до цього інженер-науковець І. П. Бардін працював у Пітері консультантом проекту електрифікації Донбасу (Бардин, 1939, с. 52). У березні 1918 р. питання будівництва електростанції на Дніпрі обговорювалося на засіданні губвиконкому Катеринославської Ради.

У 1920 р. Комісія УАН з вивчення природних багатств України досліджувала корисні копалини на території республіки, створювала мапи й проводила геологічні зйомки. Бюро зі складання економічної мапи України на чолі з інженером Г. Е. Василевичем збирало статистичні дані про сільське господарство, промисловість, транспорт і природні ресурси. До речі, над питанням електрифікації України працювала велика група відомих науково-технічних спеціалістів (Литвинова, 1971, с. 29, 30).

Радянський уряд, усвідомлюючи життєву необхідність залучення на свою сторону вчених, 4 липня 1919 р. видав постанову, яка передбачала охорону власності та житла членів УАН («Про охорону майна і жител членів академії наук УСРР: обов'язкова постанова РНК УСРР від 4 липня 1919 р.», 1959). Однак залучення до радянської влади науково-педагогічної інтелігенції в роки Української революції, громадянської війни й зовнішньої інтервенції відбувалося на практиці складно й суперечливо. У керівному складі Наркомпросу України з приводу цього питання не було одностайної думки. Так, завідувач відділу вищої школи Наркомпросу І. М. Назаров на підставі формальної невідповідності постанови від 4 липня 1919 р. про охорону власності й житла вчених Декрету Раднаркому УРСР від 18 травня 1919 р., згідно з яким скасовано всі наукові ступені та вчені звання, виступив за однакові умови для всіх і проти надання видатним ученим пільг. У листі від 28 липня 1919 р. до колеги Наркомпросу УРСР він протестував проти постанови, яка надавала пільги видатним ученим (*ЦДАВО України*, ф. 166, оп. 1, од. зб. 270, арк. 4). І. М. Назаров обґрунтував свою позицію прикладами негативного, ворожого ставлення до нової влади частини наукового персоналу. І. М. Назаров пропонував переглянути відповідну постанову РНК УРСР (*ЦДАВО України*, ф. 166, оп. 1, од. зб. 270, арк. 4).



Більше того, завідувач відділу вищої школи Наркомпросу УРСР І. М. Назаров призначив окреме дослідження діяльності УАН. Нарком освіти УРСР О. Шумський змушений був втрутитися й заборонив будь-які перевірки УАН без його відома, видавши спеціальну постанову від 26 липня 1919 р. (*ЩДОВО України*, ф. 166, оп. 1, од. зб. 270, арк. 10). До речі, подібне нерозуміння настанов радянської влади було поширеним явищем. В. І. Ленін у праці «Успіхи і труднощі радянської влади» (1919 р.) ще раз наголошував, що на шляху залучення старої інтелігенції було немало помилок, поразок, пов'язаних із тим, що значна частина старої інтелігенції негативно або відверто вороже ставилася до радянської влади, саботуючи її заходи, і підкреслював: після того, як було подолано саботаж інтелігенції, необхідно вирішувати завдання її долучення до будівництва нового суспільства (Ленін, 1973, «Успіхи і труднощі радянської влади», с. 51–55).

В. Бонч-Бруевич, котрий тоді працював керівником справами Раднаркому РСФСР, пригадував: В. І. Ленін у той голодний воєнний час розумів, що підтримка інтелігенції, учених сприятиме їх залученню на сторону нової влади. Адже в роки громадянської війни було немало випадків, коли академіки, науковці, їхні рідні та близькі помирили від голоду (Бонч-Бруевич, 1927, с. 35).

В Україні, за умови частої зміни різноманітних влад під час Української революції, громадянської війни та інтервенції, страждала передусім інтелігенція, причому сильніше, ніж інші прошарки населення. В умовах війни, холоду, голоду, розгулу бандитизму, коли гинуло немало людей, радянська влада декларувала свою турботу про стару інтелігенцію, не визнавала її та чинила супротив. Але вона вимушена була піклуватися про неї, оскільки без інтелігенції неможливо вирішити питання побудови нового суспільства, яке планувала нова влада. Слід зважати на традиційну ворожнечу між інтелігенцією, спеціалістами і робочими людьми. Проте турбота про майбутнє суспільство, яке не могло існувати без участі інтелігенції, змушувало більшовиків і радянську владу піклуватися про її збереження.

І це відчували вчені, котрі у звіті УАН за 1919 р. із вдячністю відзначали турботу радянської влади, зокрема наркома освіти В. П. Затонського, про їхню долю, долю УАН (*Перший піврік існування Української академії наук у Києві та начерк її праці до кінця 1919 року*, 1919, с. 4). В. Я. Чубарь, як організатор промислового будівництва в Україні, активно опікувався долею наукових та інженерно-технічних працівників. Наприклад, у відповідь на телеграму про допомогу заслуженому професорові Гіричного інституту від 3 червня 1920 р., котрого виселяли з квартири й не виплачували пенсії, В. Я. Чубарь 4 червня 1920 р. задовольнив прохання

науковця<sup>1</sup>. І таких прикладів немало, хоча на той час тривала війна з поляками й ситуація була надзвичайно складною для радянської влади в Україні (*ЦДАВО України*, ф. 573, оп. 1, од. зб. 96, арк. 4).

Радянська влада вимушено виявляла увагу до відомих учених того часу, особливо до тих, хто прихильно ставився до простого люду. Усеукраїнський революційний комітет 9 лютого 1920 р., зважаючи на багаторічну діяльність професора Л. Л. Гіршмана, котрий присвятив життя науці й людству і на той час утратив працездатність, постановив призначити з 1 січня 1920 р. йому довічну пенсію (*Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927, 1979*). До речі, Л. Л. Гіршман (1839–1921) – відомий український офтальмолог – закінчив у 1860 р. Харківський університет, у якому з 1868 р. після захисту докторської дисертації працював. Протестуючи проти відрахування студентів-учасників демонстрації в 1905 р. залишив університет. З 1908 р. і до кінця життя працював у Харківській міській лікарні офтальмології. Праці Л. Л. Гіршмана присвячені переважно захворюванням очей. Його ім'я присвоєно Харківському офтальмологічному інституту (*Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927, 1979, с. 600*).

Пильною увагою до інтелігенції відзначався Декрет РНК УРСР «Про поліпшення становища вчених спеціалістів і заслужених працівників літератури і мистецтва» (*Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927, 1979, с. 157, 158*). У Декреті, зокрема, наголошувалося на необхідності посиленого забезпечення необхідними товарами, продуктами вчених спеціалістів, а також заслужених працівників літератури й мистецтва (*Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927, 1979, с. 157, 158*). 25 січня 1921 р. РНК України прийняла постанову «Про Українську Академію наук», у якій з метою подальшого розвитку науково-дослідницької діяльності УАН передбачалося: закріплення за Академією наук будинку колишньої Київської 1-ої гімназії й колишнього пансіону Левашової; передання в користування УАН належним чином обладнаної типографії в Києві, забезпечення папером для академічних видань; надання академічного паю всім дійсним членам, членам-кореспондентам і співробітникам УАН, а також їхнім родинам. Для найвідоміших науковців передбачалася підвищена заробітна плата. Водночас вказаний Декрет зобов'язував Наркомос України розробити новий Статут УАН (попередній Статут створили ще за гетьмана в умовах австро-німецької окупації, тому його не приймала радянська влада) (*Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927, 1979, с. 177, 178*).

<sup>1</sup> Професор перебував тоді в Ізюмі, втік «ближче до землі» від голодної смерті.

Зауважимо, що на день прийняття вказаної постанови — 25 січня 1921 р. — РНК України на своєму засіданні виділило для співробітників УАН 500 пайків (*Історія Академії наук Української РСР*, 1967, с. 94). І УАН поступово налагоджувала роботу за нової влади: розширили мережу науково-дослідних закладів; почали функціонувати три відділення УАН — соціально-економічне, фізико-математичне й історико-філологічне. Вони об'єднували 3 інститути та 26 кафедр, кабінетів і кілька комісій та комітетів. УАН узяла активну участь в організації охорони культурних цінностей, збереженні архівних документів, книжкових сховищ наукових бібліотек, наукових колекцій тощо (*ЦДАВО України*, ф. 166, оп. 2, од. зб. 10, арк. 10).

Але позитивну роботу УАН наприкінці серпня 1919 р. перервала окупація Києва денікінськими військами. Співробітники УАН за цієї влади були обмежені в правах, їх виселяли з приміщень. Покажовим є приклад, коли якийсь офіцер ревізував обладнання, машинки для друку, а на зауваження академіка П. А. Тутковського грубо накричав на нього. І навіть зазначення П. А. Тутковського, що він не тільки академік, але й статський радник, а його син служить у Добровольчій армії, не допомогло.

Цей інцидент детально описаний у листі секретаря УАН від 26 серпня 1919 р. на ім'я Президента УАН (*ІР НБУВ*, ф. 1, № 26556, арк. 1). Звернемо увагу на факти, зазначені в цьому документі. По-перше, дата листа — 26 серпня 1919 р. Як відомо, петлюрівські загопи вступили в Київ — 30, а денікінські — 31 серпня 1919 р. По-друге, був це денікінський або гетьманський офіцер — у цьому разі не має значення. Адже факт зневажливого ставлення до Академії та її вчених очевидний. Під час аналізу рукописних матеріалів з'ясовано, що академік П. А. Тутковський добровільно й чесно співпрацював з радянською владою. До речі, 1921 р. за видатні наукові заслуги серед небагатьох учених саме йому надавався особливий матеріальний і правовий статус. Постановою Раднаркому УРСР «Про соціальний захист заслужених працівників науки» від 13 вересня 1921 р. визначено, що такі науковці отримують право на підвищене матеріальне забезпечення й особливе правове становище («Про соціальний захист заслужених працівників науки: постанова РНК УСРР від 13 вересня 1921 р.», 1921, с. 515). Подібні факти свідчать про трагічне становище інтелігенції в часи Української революції 1917–1921 рр. Громадянська війна, інтервенція, війна з Польщею, голод, масова загибель людей, військових і мирного населення, безправність, бандитизм й інші явища спричинили крах, загибель значної частини інтелігенції, її вимушену еміграцію, а тих, хто залишався, призвели до складних випробувань. Крім того, часто родини

інтелігенції розпадалися через політичні мотиви: хтось воював за, хтось проти тієї або іншої влади, а частіше — хто за радянську владу, хто — проти неї. І в цих умовах переважна більшість наукової інтелігенції, віддана своїй професії, справі, продовжувала наукову працю за будь-якої влади.

І, нарешті, національне питання було одним із центральних для визначення долі як України, так і її інтелігенції. Цей чинник, до речі, вдало використала радянська влада, зокрема В. І. Ленін. Подібне, наприклад, набуло відображення у відомій резолюції ЦК РКП (б) «Про Радянську владу на Україні», підписаний В. І. Леніним і затвердженій 3 грудня 1919 р. VIII всеросійською конференцією РКП (б) («Про радянську владу на Україні (резолюція ЦК РКП, підтверджена конференцією)», 1979).

Співробітники УАН теж цим скористалися, зокрема її основні ланки — кафедри, на яких зосереджувалася основна науково-дослідницька робота та підготовка наукових кафедр. Так, улітку 1919 р. розпочато підготовку фахівців вищої кваліфікації, котрі спеціалізувалися з української мови. Зауважимо, що українській культурі, самій УАН завдано значних утрат під час окупації Києва в травні-червні 1920 р. І знову радянська влада, усвідомлюючи важливість України та її потенціалу, потенціалу інтелігенції, культури, необхідність їх залучення на свою сторону, надала допомогу Україні, Українській академії наук та її співробітникам (*ЦДАВО України*, ф. 166, оп. 1, од. зб. 53, арк. 18).

Цікаво простежити показову долю одного з представників старої інтелігенції України, видатного й відомого за межами України вченого, неодмінного секретаря УАН, потім члена ВУЦВК — А. Ю. Кримського, яка була типовою для багатьох науковців України того часу.

А. Ю. Кримського як ученого дійсно знали й визнавали не тільки в Україні, а й за її межами (*ІР НБУВ*, ф. 1, № 239332). Так, секретар французького посольства в СРСР, котрий відвідав Київ, високо оцінив діяльність Всеукраїнської академії наук (ВУАН), зокрема А. Ю. Кримського, про котрого писав, що цей учений вразив його своєю науковою ерудицією, великим розумом, європейським світоглядом. Він визнавав: українська наука має пишатися, оскільки в її межах працюють такі науковці (*ІР НБУВ*, ф. XXXV, 624).

Цікаво, що А. Ю. Кримський був одним із небагатьох представників старої інтелігенції, хто фактично і щиро визнав радянську владу та через пресу публічно повідомив про це, викликавши обурення й критику значної частини старої інтелігенції. Осудили його за це й національно налаштовані представники старої інтелігенції (*ІР НБУВ*, ф. 1, № 23319).

Слід зазначити, що значна частина старої професури неодноразово влаштовувала провокаційні дії проти А. Ю. Кримського. Одна з таких провокацій змусила звернутися до Наркомпросу й Раднаркому УРСР із проханням захистити від подібних провокацій. Наркомпрос України визнав правоту А. Ю. Кримського.

У листі від 5 травня 1923 р. на ім'я Голови Раднаркому України А. Ю. Кримський повідомляв, що його, відзначеного серед 6 вчених Постановою Раднаркому УРСР від 13 вересня 1921 р. («Про соціальний захист заслужених працівників науки: постанова РНК УСРР від 13 вересня 1921 р.», 1921, ст. 515) за особливі заслуги, спробували зганьбити. Він нагадав, що ще 21 лютого 1919 р., через кілька днів після утвердження радянської влади в Києві, опублікував статтю в «Известиях» виконкому Київської Ради про визнання ним цієї влади. Восени 1919 р., коли денікінські війська захопили Київ, його переслідували, йому загрожувала голодна смерть.

Наприкінці 1919 р., коли в Києві поновилася радянська влада, А. Ю. Кримський вів плідну наукову й організаторську роботу для розвитку Академії наук України, виконував обов'язки неодмінного секретаря УАН, немало зробив для розвитку науки.

Після обрання А. Ю. Кримського членом Київської ради робочих і селянських депутатів, Київ у травні 1920 р. захопили білополяки. І знову науковця почали переслідувати, його арештували, звинувативши у зв'язках з більшовицьким підпіллям. У липні 1920 р., після звільнення Києва та утвердження радянської влади, у друкованому органі Київського ревкому опубліковано статтю зі співчуттям ученому з приводу вказаних подій (*ІР НБУВ*, ф. 1, № 26809, арк. 3 зв.).

У зарубіжних емігрантських виданнях друкувалися статті, у яких висміювалася декларована «турбота» радянської влади «про особливі заслужених учених». Як аргумент наводили, наприклад, той факт, що в академіка А. Ю. Кримського була одна сорочка (*ІР НБУВ*, ф. 1, № 26809, арк. 3 зв.; *ЦДАВО України*, ф. 8, оп. 7, од. зб. 7465, арк. 20).

З іншого боку, частина професури Києва з провокаційною метою звинувачувала А. Ю. Кримського: начебто він, зловживаючи своїм положенням, «нахабно» забирав продукти інших. На що змушено відреагував замнаркомат освіти України Я. Ряппо, котрий підкреслив: згідно з указаним Декретом, А. Ю. Кримський отримує допомогу, але мізерну, недостатню, адже академіки жили в постійній скруті, — зауважував він (*ЦДАВО України*, ф. 8, оп. 7, од. зб. 7465, арк. 18, 19).

Отже, лише один із документів свідчить про колосальні економічні, політичні, соціальні, культурні, морально-етичні, побутові труднощі, з якими зіткнулася та які переживала стара інтелігенція.

Слід зауважити, що в середовищі наукової та науково-педагогічної інтелігенції в дореволюційні часи вирував дух кастовості. Вона, маючи привілейоване становище в суспільстві, дотримувала позицій або академічного аполітизму, або кадетського лібералізму. До Жовтневого перевороту 1917 р. науково-педагогічна інтелігенція поставилася негативно, хоча лютневу революцію 1917 р. вітала. Радянської влади в Україні наукова та науково-педагогічна інтелігенція в більшості не визнала, вважала її тимчасовою й випадковою. І в перші місяці громадянської війни це начебто підтверджувалося, оскільки в Україні часто змінювалася влада, майбутній перебіг подій був незрозумілим.

Подібні обставини впливали й на Українську академію наук. Її керівники та співробітники під егідою аполітичності намагалися пережити скрутні часи, вважаючи, що вони тимчасові. Ці сподівання відбилися й у розробленому ще за часів Гетьманату статуті УАН, який проголошував повну автономію Академії й незалежність від органів державного управління, яке може змінюватися (*Перший твір існування Української академії наук у Києві та начерк її праці до кінця 1919 року*, 1919, с. 8). Аналіз історичного архівного й надрукованого матеріалів підтверджують спроби УАН пристосуватися до різних влад з метою збереження можливості продовження своєї науково-дослідницької діяльності. Як ми пересвідчилися, керівники УАН за радянської влади налагоджували з нею ділові стосунки. З іншого боку, керівники УАН, Президент В. І. Вернадський і академік Б. А. Кістяківський під час денікінської окупації України їздили в Ростов, у ставку Денікіна, щоб також обстоювати інтереси УАН (*ЦДАВО України*, ф. 539, оп. 3, од. зб. 1425, арк. 606).

Неодмінний секретар УАН А. Ю. Кримський у звіті за 1919 р. підкреслював надмірну автономію кожного відділу Академії, а неодмінний секретар Всеукраїнської академії наук (ВУАН) О. В. Корчак-Чепурківський, згадуючи перший період існування УАН, наголошував, що то були часи, коли принципи індивідуалізму й відсутність плановості сприймалися як привілеї академікам працювати, незалежно від вимог життя (Корчак-Чепурківський, 1932, с. 3).

Однак життя того часу потребувало докорінних змін, не визнавало кастовості, аполітичності, прагнення «чистої» науки. Суворя, кривава правда тих років увірвалася до світу науки, вищої школи, диференціюючи інтелігенцію, актуалізуючи перед нею проблему вибору: або за комфортне минуле, або за невідоме, примарне майбутнє з новою владою, обраною народними масами. І рано або пізно проблему вибору старої інтелігенції необхідно було вирішувати. Цей складний шлях кожний прошарок інтелігенції, кожний її представник вирішували по-своєму:

через муки духовних, моральних, етичних коливань і роздумів, утрат і поневірянь, голоду, холоду, війни, інтервенції.

Зауважимо, що на час створення й початку діяльності УАН деякі її члени вже мали досвід боротьби з різними, зокрема й радянською, владами. Так, С. О. Єфремов, котрий потім став академіком, зустрів Жовтень 1917 р. і віддано захищав старі порядки. В одній зі своїх публікацій у 1918 р. він з неприхованою лютю писав, що братовбивця Каїн і зрадник Іуда — праведники, порівняно «з твердокам'яними експериментаторами» зі Смольного (Десняк, 1925, с. 2). За подібну діяльність і заяви радянська влада арештувала його в червні 1919 р., однак на прохання президента УАН В. І. Вернадського науковця відпустили (*ЦДАВО України*, ф. 166, оп. 1, од. зб. 53, арк. 9). С. О. Єфремов продовжував і далі ворогувати з радянською владою. У січні 1920 р., через місяць після приходу радянської влади, він створив підпільну організацію «Братство української державності» (БУД) (*Пролетарий*, 15 марта 1930 г., с. 2). Її мета полягала в боротьбі за національну незалежність України. Зрозуміло, що радянська влада розцінювала це як антирадянську націоналістичну провокаційну боротьбу й у надуманій, провокаційній антиукраїнській справі «Спілки визволення України» (СВУ) в 1930 р. штучно зробила БУД попередником СВУ. До речі, підсудні на цьому сфабрикованому комуністичною партією й радянською владою в Україні процесі свідчили: науковці до Денікіна хотіли будь-яку владу, окрім радянської, а після Денікіна, котрий придушував різноманітні прояви «незалежної України», вони бажали будь-якої влади, окрім денікінської (*Пролетарий*, 15 марта 1930 г., с. 2). Так, гострота політичної та воєнної боротьби в роки Української революції, громадянської війни й інтервенції в Україні прискорила політичну та професійну диференціацію всіх прошарків старої інтелігенції, зокрема й наукової.

С. О. Єфремов і під час польського наступу на Україну вів діяльність проти «руйнівників більшовиків» (Десняк, 1925, с. 2). Щоправда, на лаві підсудних у провокаційному процесі за справою СВУ в 1930 р. змушений визнати, що саме радянська влада, за якої він став академіком, створила для академії наук сприятливі умови для наукової діяльності (*Пролетарий*, 1930, с. 2).

Цікаво пригадати й долю академіка УАН К. П. Василенка. Його біографічна характеристика свідчить, що він був і членом Генерального Адміністративного суду Центральної Ради, і Міністром освіти і мистецтв у кабінеті Гетьмана та ін. (*КМДА*, ф. Р-936, оп.2, од. зб. 13, арк. 9; *ЦДАВО України*, ф. 539, оп. 3, од. зб. 1425, арк. 509-зв). З червня 1920 р., ставши академіком УАН, очолив Постійну комісію з вивчення західно-російського й українського права. До Комісії входили такі академіки:

Д. І. Багалій, А. Ю. Кримський та ін. І хоча його потім незаслужено звинуватили в антинауковості, особливо в розробленні питань про роль Київської Русі в історії розвитку російського, українського й білоруського народів, він здійснив значний внесок у роботу УАН, її науковий потенціал (Бабий, 1974, с. 25, 28).

У складні й карколомні часи Української революції, громадянської війни та інтервенції в Україні значна частина старої інтелігенції брала активну участь і у відвертій боротьбі проти більшовизму та радянської влади. Остання, безумовно, жорстоко придушувала подібні виступи й карала за участь у них представників інтелігенції. Навіть ліберальний до радянської влади М. Горький послав В. І. Леніну протестного листа, вимагаючи припинити арешти й утиски проти інтелігенції. Щоправда, В. І. Ленін у своїй відповіді не погодився з М. Горьким і стверджував, що більшовики й радянська влада бережуть інтелігенцію та піклуються про неї (Ленін, 1975, «О. М. Горькому», с. 47, 48). Однак на засіданні Політбюро ЦК РКП (б) 11 жовтня 1919 р. під час розгляду питання про арешти буржуазних інтелігентів запропоновано переглянути справи арештованих, оскільки, як підкреслив В. І. Ленін, припустилися помилок (Ленін, 1975, «О. М. Горькому», с. 48).

На той час, у червні 1919 р., наприклад, і арештовано за начебто антирадянську діяльність С. А. Єфремова, співробітника УАН В. П. Науменка, ректора польського університету професора Л. Яновського, директора хірургічної клініки Н. М. Волковича, заступника голови всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини професор Ф. І. Шмідта (грудень 1920 р.) та ін. (*ЦДАВО України*, ф. 166, оп. 1, од. зб. 53, арк. 7, 9; од. 285, арк. 55; одн. 891, арк. 2). Щоправда, їх, зазвичай, на прохання УАН, Наркомпросу України, відпустили, за умови, що вони не боротимуться зі зброєю в руках проти радянської влади.

Сподівання старої інтелігенції, зокрема її наукового та науково-педагогічного прошарків, на тимчасовість, випадковість радянської влади не виправдалися. Як свідчив один з ідеологів боротьби з радянською владою М. С. Грушевський, котрому ця влада вимушено дозволила повернутися на Батьківщину та стати академіком, визнавав внесок ворожої йому радянської влади у створення умов для діяльності Української академії наук (Ряппо, 1926).

Дійсно, в УАН наприкінці 1920 р. діяло 26 науково-дослідницьких кафедр, 3 інститути й 15 комісій. Слід зазначити, що один з вищих навчальних закладів — технічної механіки — був першим в УАН інститутом технічного профілю (*Історія Академії наук Української РСР*, 1967, с. 96). У той же час, наприклад, під час війни з Польщею і врангелівщиною



створено кілька науково-дослідних закладів. Так, у червні 1920 р. постановою Раднаркому УРСР засновано Перший український науковий медичний інститут, а в липні 1920 р. – Всеукраїнську рентгенологічну академію («Про утворення першого Українського наукового медичного інституту: постанова РНК УСРР від 20 липня 1920 р.», 1979, с. 151–152; «Про заснування рентгенівської академії: постанова РНК УСРР від 30 липня 1920 р., 1979», с. 153). Крім того, радянська влада сприяла професійному об'єднанню інтелігенції в різноманітні товариства та комітети, розуміючи, що таким чином простіше контролювати настрої інтелігенції й долучати її до соціалістичного будівництва. Так, у 1919 р. при Наркомземі України створено Сільськогосподарський науковий комітет України (*Література, наука, мистецтво*, 14 жовтня 1923 р., с. 1), а наприкінці 1920 р. в Харкові – філію Українського наукового товариства («Харківське наукове товариство», 1928). Радянська влада зацікавлювала інтелігенцію і своїми перспективними, масштабними планами побудови майбутнього суспільства.

**Висновки.** Таким чином, логіка політичної й військової боротьби різних внутрішніх і зовнішніх сил за Україну, її інтелігенцію призвела до перемоги більшовицької партії та радянської влади в Україні. Жодна із сил, політичних її супротивників і ворогів не змогла їй протистояти. З іншого боку, тільки радянська влада на той час виявляла певну зацікавленість старою інтелігенцією й турбувалася про неї. Це було не стільки виявлення гуманної позиції, скільки вимушене визнання ролі старої інтелігенції в здійсненні програмних ідей більшовиків з побудови соціалістичного суспільства. Поступово науковий світ, як і основна маса старої інтелігенції, почали погоджуватися на вимушене ділове співробітництво з радянською владою. Основна маса відомих учених, до несамовитості захоплених науковою сферою, продовжувала працювати за будь-якої влади, незважаючи на холод, голод, матеріальні й моральні поневіряння, служити науці, своїй Батьківщині. І М. Горький, котрий так багато зробив для збереження старої інтелігенції, зокрема й української, долучення її до професійної співпраці з радянською владою, писав, що спостерігав, як науковці в жахливих умовах творили, навіть часто ризикуючи власним життям (Пешков, 1925).

#### Список посилань

- Бабий, Б. М. (1974). *Правовые исследования в Академии наук Украинской ССР 1919–1973*. Киев: Наукова думка.
- Бардин, И. П. (1939). *Жизнь инженера*. Новосибирск: Новосибирское областное издательство.

- Бонч-Бруевич, В. В. (1927). В. И. Ленин и мир литераторов и ученых. *На литературном посту*, 20, 33–39.
- Десняк, В. (15 листопада 1925 р.). Виступ академіка [С. Єфремова]. *Вісті ВУЦВК*, с. 2.
- Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ)*, ф. 1, № 239332.
- ІР НБУВ*, ф. 1, № 23319.
- ІР НБУВ*, ф. 1, № 26556, арк. 1.
- ІР НБУВ*, ф. 1, № 26809, арк. 3 зв.
- ІР НБУВ*, ф. XXXV, 624.
- Історія Академії наук Української РСР*. (1967). (Кн. 1). Київ: Головний редактор УРЕ.
- Київський міський державний архів (КМДА)*, ф. Р-936, оп.2, од. зб. 13, арк. 9.
- Корчак-Чепурківський, О. В. (10 грудня 1932 р.). Промовисті підсумки. *Вісті ВУЦВК*, с. 3.
- Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927: збірник документів і матеріалів*. (1979). Головне архівне управління при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. Київ: Наукова думка.
- Ленін, В. І. (1975). О. М. Горькому: [лист від 15 вересня 1919 р.]. В. І. Ленін. *Повне зібрання творів* (Т. 51, с. 47–49). Київ.
- Ленін, В. І. (1973). Успіхи і труднощі радянської влади. В. І. Ленін. *Повне зібрання творів* (Т. 38, с. 37–70). Київ.
- Литвинова, В. П. (1971). З історії залучення старої технічної інтелігенції до соціалістичного будівництва на Україні в 1917–1921 рр. *Питання історії народів СРСР: республіканський міжвідомчий тематичний науковий збірник*. Харків, 11, 22–30.
- Література, наука, мистецтво* (14 жовтня 1923 р.), с. 1.
- Перший період існування Української академії наук у Києві та начерк її праці до кінця 1919 року*. (1919). Українська академія наук. Київ: Друкарня Українського наукового товариства.
- Пешков, А. (4 сентября 1925 г.). Письмо Максима Горького: [присланное на имя акад. С. Ф. Ольденбурга из Италии]. *Правда*, с. 4.
- Порошенко, П. О. (18 березня 2017 р.). Мужність творить перемогу, єдність творить непереможених: звернення Президента до Українського народу з нагоди відзначення 100-річчя подій Української революції 1917–1921 років. *Урядовий кур'єр*, с. 2.
- Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2017 році: із постанови Верховної Ради України. (4 березня 2017 р.). *Голос України*, с. 1.
- Про заснування рентгенівської академії: постанова РНК УСРР від 30 липня 1920 р. (1979). *Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927: збірник документів і матеріалів* (с. 153). Головне архівне управління при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. Київ: Наукова думка.
- Про охорону майна і жител членів академії наук УСРР: обов'язкова постанова РНК УСРР від 4 липня 1919 р. (1959). *Культурне будівництво*

- в Українській РСР, 1917–1927: важливіші рішення Комуністичної партії і радянського уряду, 1917–1959 рр.: збірник документів і матеріалів (Т. 1 1917 – червень 1941 рр., с. 55). Головне архівне управління при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. Київ: Наукова думка.
- Про поліпшення становища вчених спеціалістів і заслужених працівників літератури і мистецтва: декрет РНК УСРР від 31 серпня 1920 р. (1979). *Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927: збірник документів і матеріалів* (с. 157–158). Головне архівне управління при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. Київ: Наукова думка.
- Про призначення професору Л. Л. Гіршману довічної пенсії від 9 лютого 1920 р.: постанова Всеукраїнського революційного комітету. (1979). *Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927: збірник документів і матеріалів* (с. 132–133). Головне архівне управління при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. Київ: Наукова думка.
- Про радянську владу на Україні (резолуція ЦК РКП, підтверджена конференцією): [Восьма всеросійська конференція РКП (б)]. (1979). *Комуністична партія Радянського Союзу в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК (1898–1970)* (Т. 2, с. 120–122). Київ.
- Про соціальний захист заслужених працівників науки: постанова РНК УСРР від 13 вересня 1921 р. (1921). *Збір законів і розпоряджень робітничо-селянського уряду України за 1921 р. Рада Народних Комісарів УРСР, Народний Комісаріат Юстиції УРСР* (2-е офіц. вид.). Харків: Видавництво Народного Комісаріата Юстиції, 17, ст. 515.
- Про Українську академію наук: постанова Раднаркому УСРР від 25 січня 1921 р. (1979). *Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927: збірник документів і матеріалів* (с. 177–178). Головне архівне управління при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. Київ: Наукова думка.
- Про утворення першого Українського наукового медичного інституту: постанова РНК УСРР від 20 липня 1920 р. (1979). *Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927: збірник документів і матеріалів* (с. 151–152). Головне архівне управління при Раді Міністрів УРСР [та ін.]. Київ: Наукова думка.
- Пролетарий*. (15 марта 1930 г.), с. 2.
- Ряпо, Я. П. (4 лютого 1926 р.). Свято Української культури : [розмова з заступником Наркомосвіти Я. П. Ряпо з питань роботи пленуму Укрголовнауки]. *Вісті ВУЦВК*, с. 2.
- Терлецький, В. М. (1969). *Академія Наук Української РСР, 1919–1969: короткий історичний нарис*. [Академія наук УРСР]. Київ: Наукова думка.
- Харківське наукове товариство. (7 листопада 1928 р.). *Народний учитель*, с. 4.
- Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України)*, ф. 8, оп. 7, од. зб. 7465, арк. 18, 19.

- ЦДАВО України, ф. 166, оп. 1, од. зб. 270, арк. 10.  
 ЦДАВО України, ф. 166, оп. 1, од. зб. 270, арк. 4.  
 ЦДАВО України, ф. 166, оп. 1, од. зб. 53, арк. 18  
 ЦДАВО України, ф. 166, оп. 1, од. зб. 53, арк. 7, 9.  
 ЦДАВО України, ф. 166, оп. 1, од. зб. 53, арк. 7, 9; од. 285, арк. 55; одн. 891, арк. 2.  
 ЦДАВО України, ф. 166, оп. 1, од. зб. 53, арк. 9.  
 ЦДАВО України, ф. 166, оп. 2, од. зб. 10, арк. 10.  
 ЦДАВО України, ф. 539, оп. 3, од. зб. 1425, арк. 509-зв.  
 ЦДАВО України, ф. 539, оп. 3, од. зб. 1425, арк. 606.  
 ЦДАВО України, ф. 573, оп. 1, од. зб. 96, арк. 4.  
 ЦДАВО України, ф. 8, оп. 7, од. зб. 7465, арк. 18, 19 зв.  
 ЦДАВО України, ф. 8, оп. 7, од. зб. 7465, арк. 19.  
 ЦДАВО України, ф. 8, оп. 7, од. зб. 7465, арк. 20.  
 Шейко, В. М. (2017). Жовтневий переворот 1917 р. та інтелігенція в Україні. В. М. Шейко (Ред.). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць*, 57, 138–154. Харків: ХДАК.  
 Шейко, В. М. (2017). Інтелігенція й революція в Україні (кінець XIX – початок XX ст.). В. М. Шейко (Ред.). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць*, 56, 225–243. Харків: ХДАК.

### References

- Babiy, V.M. (1974). *Legal research in the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR 1919-1973*. Kiev: Naukova Dumka (Scientific Thought).
- Bardin, I. P. (1939). *The life of an engineer*. Novosibirsk: Novosibirsk Regional Publishing House.
- Bonch-Bruevich, V. V. (1927). *V. I. Lenin and the world of writers and scientists*. At the literary post, 20, 33-39.
- Desniak, V. (November, 15, 1925). *Speech by Academician [S.Yefremov]*. The news of VUTSVK, p. 2.
- IM VNNLU (Institute for Manuscripts of V.I. Vernadsky National Library of Ukraine), f. 1, № 239332.
- IM VNNLU, f. 1, № 26556, p.1.
- IM VNNLU, f. 1, № 23319.
- IM VNNLU, f. 1, № 26809, p. 3, reverse side.
- IM VNNLU, f. XXXV, 624.
- History of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR*. (1967). (Book 1). Kyiv: Editor-in-Chief of URE.
- Kyiv City State Archive (KCSA)*, f. P-936, s. 2, archive unit 13, p. 9.
- Korchak-Chepurkivskiyi, O. V. (Dec. 10, 1932). Promonews. *The news of VUTSVK*, p. 3.
- Cultural Work in the Ukrainian SSR, 1917-1927: Collection of documents and materials. (1979). *The Main Archive Department under the Council of*

- Ministers of the Ukrainian SSR [and others]*. Kyiv: Naukova Dumka (Scientific Thought).
- Lenin, V.I. (1975). To O. Gorky: [letter dated September 15, 1919]. *A complete collection of works* (Vol. 51, pp. 47-49). Kyiv.
- Lenin, V.I. (1973). The successes and difficulties of the Soviet power. *A complete collection of works* (Vol. 38, pp. 37-70). Kyiv.
- Litvinova, V.P. (1971). From the history of the involvement of the old technical intelligentsia to socialist development in Ukraine in 1917-1921. *The issues of the history of the peoples of the USSR: Republican interdepartmental thematic scientific collection*. Kharkiv, 11, 22-30.
- Literature, science, art* (October 14, 1923), p. 1.
- The first half-year of the existence of the Ukrainian Academy of Sciences in Kyiv and the study of its work by the end of 1919*. (1919). Ukrainian Academy of Sciences. Kyiv: Printing House of the Ukrainian Scientific Society.
- Peshkov, A. (September 4, 1925). The letter of Maxim Gorky: [sent to the Acad. S.F. Oldenburg from Italy]. *Pravda*, p. 4.
- Poroshenko, P.O. (March 18, 2017). Courage creates victory, unity creates unconquerable people: the President's address to the Ukrainian people on the occasion of the 100th anniversary of the events of the Ukrainian Revolution of 1917-1921. *Uriadovy Courier (The Governement Bulletin)*, p. 2.
- Celebration of memorable dates and anniversaries in 2017: resolution of the Verkhovna Rada of Ukraine. (March 4, 2017). *Voice of Ukraine*, p. 1.
- About the foundation of the X-ray Academy: the resolution of the CPC of the Ukrainian SSR dated July 30, 1920 (1979). *Cultural work in the Ukrainian SSR, 1917-1927: collection of documents and materials* (p. 153). Main Archive Department under the Council of Ministers of the Ukrainian SSR [and others]. Kyiv: Scientific Thought.
- On the protection of property and dwellings of the members of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR: a mandatory resolution of the CPC of the Ukrainian SSR dated July 4, 1919 (1959). *Cultural work in the Ukrainian SSR, 1917-1927: the most important resolutions of the Communist Party and the Soviet government, 1917-1959: collection of documents and materials* (Vol. 1 1917 - June 1941, p. 55). Main Archive Department under the Council of Ministers of the Ukrainian SSR [and others]. Kyiv: Naukova Dumka (Scientific Thought).
- On the improvement of the position of scientists and honored workers of literature and art: the Decree of the CPC of the Ukrainian SSR of August 31, 1920 (1979). *Cultural work in the Ukrainian SSR, 1917-1927: collection of documents and materials* (pp. 157-158). Main Archive Department under the Council of Ministers of the Ukrainian SSR [and others]. Kyiv: Naukova Dumka (Scientific Thought).
- On the grant of the retirement pension since February 9, 1920 to Professor L. L. Hirschman: the resolution of the All-Ukrainian Revolutionary Committee. (1979). *Cultural work in the Ukrainian SSR, 1917-1927:*

- collection of documents and materials* (pp. 132-133). Main Archive Department under the Council of Ministers of the Ukrainian SSR [and others]. Kyiv: Naukova Dumka (Scientific Thought).
- On Soviet Government in Ukraine (Resolution of the Central Committee of the RCP confirmed by the conference): [The eighth All-Russian Conference of the RCP (b)]. (1979). *Communist Party of the Soviet Union in resolutions and decisions of congresses, conferences and plenums of the Central Committee* (1898-1970) (Vol. 2, pp. 120-122). Kiev.
- On Social Protection of Honored Workers of Science: Decree of the CPC of the Ukrainian SSR dated September 13, 1921 (1921). Collection of laws and orders of the workers 'and peasants' government of Ukraine, 1921. *The Council of People's Commissars of the Ukrainian SSR, People's Commissariat of Justice of the Ukrainian Soviet Socialist Republic* (the 2nd of. edition). Kharkiv: Publishing House of the People's Commissariat of Justice, 17, p. 515.
- About the Ukrainian Academy of Sciences: Resolution of the Council of People's Commissars of the Ukrainian SSR dated January 25, 1921 (1979). *Cultural work in the Ukrainian SSR, 1917-1927: collection of documents and materials* (pp. 177-178). Main Archive Department under the Council of Ministers of the Ukrainian SSR [and others]. Kyiv: Naukova Dumka (Scientific Thought).
- About establishing the first Ukrainian scientific medical institute: the resolution of the CPC of the Ukrainian SSR dated July 20, 1920 (1979). *Cultural work in the Ukrainian SSR, 1917-1927: collection of documents and materials* (pp. 151-152). Main Archive Department under the Council of Ministers of the Ukrainian SSR [and others]. Kyiv: Naukova Dumka (Scientific Thought).
- The Proletarian* (March 15, 1930), p. 2.
- Riappo, Ya.P. (February 4, 1926). The holiday of Ukrainian culture: [conversation with the Deputy of the People's Commissar of Education Ya. P. Riappo on the issues of the plenary session of UkrGOLOVNAUKI (Committee for science)]. *The News of VUTSVK*, p. 2.
- Terletskiy, V.M. (1969). *Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, 1919-1969: a short historical essay. [Academy of Sciences of the Ukrainian SSR]*. Kyiv: Naukova Dumka (Scientific Thought).
- Kharkiv Scientific Society. (November 7, 1928). *People's Teacher*, p. 4.
- CSAHAA of Ukraine (*Central State Archive of Higher Authorities and Administration of Ukraine*), f. 8, s. 7, archive unit 7465, pp. 18, 19.
- CSAHAA of Ukraine f. 166, s. 1, archive unit 270, p. 10.
- CSAHAA of Ukraine, f. 166, s. 1, archive unit 270, p. 4.
- CSAHAA of Ukraine, f. 166, s. 1, archive unit 53, p. 18.
- CSAHAA of Ukraine, f. 166, s. 1, archive unit 53, pp. 7, 9.
- CSAHAA of Ukraine, f. 166, s.1, archive unit 53, pp. 7, 9; archive unit 285, p. 55; archive unit 891, p. 2.
- CSAHAA of Ukraine, f. 166, s.1, archive unit 53, p. 9.

- 
- CSAHAA of Ukraine, f. 166, s. 2, archive unit 10, p. 10.  
CSAHAA of Ukraine, f. 539, s. 3, archive unit 1425, p. 509 - reverse side.  
CSAHAA of Ukraine, f. 539, s. 3, archive unit 1425, p. 606.  
CSAHAA of Ukraine, f. 573, s. 1, archive unit 96, p. 4.  
CSAHAA of Ukraine, f. 8, s. 7, archive unit 7465, p. 18, 19 - reverse side.  
CSAHAA of Ukraine, f. 8, s. 7, archive unit 7465, p.19.  
CSAHAA of Ukraine, f. 8, s. 7, archive unit 7465, p. 20.  
Sheyko, V. M. (2017). The October Coup of 1917 and the Intelligentsia in Ukraine. V. M. Sheyko (Ed.). *Culture of Ukraine. Series: Art Criticism, Collection of scientific papers*, 57, 138-154. Kharkiv: KhSAC.  
Sheyko, V. M. (2017). The Intelligentsia and the Revolution in Ukraine (the end of 19th – beginning of 20th centuries). V. M. Sheyko (Ed.). *Culture of Ukraine. Series: Art Criticism, Collection of scientific papers*, 56, 225-243. Kharkiv: KhSAC.

Надійшла до редакції 14.11.2017 р.

## ■ УДК 78.421

Н. В. Бойко, концертмейстер, Харківське музичне училище  
імені Б. М. Лятошинського, м. Харків

teacher\_boyko@meta.ua  
<https://orcid.org/0000-0002-3625-469X>

### **ФЕНОМЕН КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ НАУКОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ**

Досліджено сучасні тенденції осмислення сутності та специфіки концертмейстерського мистецтва. Виявлено дискусійність репрезентації концертмейстерства, а саме: відсутність чітких дефініцій, ототожнення з поняттям акомпанування, «вторинний» статус в ансамблевому, зокрема камерному вокальному виконавстві, домінування педагогічного модусу у визначенні специфіки. Відзначено також тенденції формування засад цілісного осмислення концертмейстерства як багаторівневого та багатокomпонентного феномену в контексті фахових навичок і компетентностей.

**Ключові слова:** *концертмейстерське мистецтво, концертмейстер, виконавство.*

Н. В. Бойко, концертмейстер, Харьковское музыкальное училище  
имени Б. Н. Лятошинского, г. Харьков

### **ФЕНОМЕН КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ НАУЧНОЙ РЕФЛЕКСИИ**

Исследованы современные тенденции осмысления сущности и специфики концертмейстерского искусства. Выявлены дискуссионность осмысления концертмейстерства, а именно: отсутствие четких дефиниций, отождествление с понятием акомпаниаторства, «вторичный» статус в ансамблевом, в том числе камерном вокальном исполнительстве, доминирование педагогического модуса в определении специфики. Отмечены также тенденции формирования основ целостного осмысления концертмейстерства как многоуровневого и многокомпонентного феномена в контексте специальных навыков и компетентностей.

**Ключевые слова:** *концертмейстерское искусство, концертмейстер, исполнительство.*

N. V. Boyko, teacher, B. M. Lyatoshinsky Kharkiv Music College, Kharkiv

### **THE PHENOMENON OF THE CONCERTMASTER ART IN THE SCIENTIFIC REFLECTION CONTEXT**

**The aim of this paper** is to highlight the key tendencies of the phenomenon of a concertmaster's activities in the modern musicology.

**Research methodology.** The study investigates this issue by examining the basic methods and principles of musicology.

**Results.** Multiplicity of stylish aspiration, the meaningfulness of subjective artistic attitude, the contradiction of synthesis of traditions and innovations increase the topicality of the requirement in the research of concertmaster art as the form of cumulative creative self-realization and the factor in ensuring the uniqueness of the interpretation of a musical work.



The article has confirmed that modern studies fix the levels of concertmaster art and link them mainly with pedagogical activities and the creative work of a vocal-instrumental ensemble. The author marks the presence of such tendencies as instability of definitions, the equation of concertmaster art and accompaniment, the grant of secondary status, forming the way of its comprehensions as equal in the rights of the constituent of artistic process that has an independent status, determining the wide circle of necessary professional skills and competencies for the concertmaster's activities.

Novelty of this paper consists in the generalization of experience in modern musicology in the relation to concertmaster art that folds the foundation of further ways of its research as the multilevel phenomenon of music art.

**The practical significance** consists in providing the theoretical principles of the development of concertmaster art as the independent variant of the performance.

**Key words:** *concertmaster art, concertmaster, performance.*

**Постановка проблеми.** Сучасний вітчизняний мистецький простір, позначений численністю стильових спрямувань, засвідчує значимість суб'єктивного світобачення на рівні художньої рефлексії та суперечливість синтезу традицій і новацій. Це детермінує формування нових алгоритмів творчої діяльності в контексті форм виконавства, які в діячій та синхронії історико-музичного процесу завжди поставали як цілісна сукупна мистецька самореалізація творчих особистостей. Невід'ємним компонентом цих форм і чинником неповторності творчої інтерпретації музичного твору є діяльність концертмейстера. Однак, незважаючи на значимість у виконавській практиці та в системі фахової освіти, феномен концертмейстерської діяльності в сучасному музикознавстві, зокрема українському, в історичному та феноменологічному ракурсах осмислення ґрунтовно не досліджено.

Актуальність статті зумовлена стильовою та жанровою специфікою сучасного музичного мистецтва, а також розбіжністю між багатоаспектністю й затребуваністю концертмейстерства у виконавській, педагогічній практиці та рівнем його наукового дослідження. Індивідуалізація мистецьких стилістик і мікстова суть жанрів сучасного музичного мистецтва, сповненого зокрема елементами хепенінгу, перформанса, зумовлюють формування нових вимірів буття концертмейстерської діяльності та водночас актуалізують необхідність осмислення її сутності й специфіки в синхронії та діячій, узагальнення набутого музикознавством досвіду його дослідження.

Зв'язок із важливими практичними завданнями полягає у створенні засад теоретичного обґрунтування специфіки концертмейстерства як цілісного феномену.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій** доводить, з одного боку, виокремлення дослідниками специфічного дисонансу між тривалістю історії концертмейстерського мистецтва, його поширеністю, яскраво вираженою фаховою специфікою та недостатнім теоретичним обґрунтуванням (Молчанова, 2015, с. 12–13). Долаючи тривалу інерцію репрезентації концертмейстерського мистецтва як другорядного явища, українські науковці сьогодні звертаються до висвітлення широкого кола питань, пов'язаних з означеною діяльністю. Це наочно відбивають праці Е. Економової (2003), Г. Зуб (2015), Н. Інюточкіної (2010; 2012), І. Каленик (2013; 2014), О. Кубанцевої (2002), Т. Молчанової (2015), Є. Нікітської (2000), Л. Повзун (2005; 2009) та ін. З іншого боку, наявні тенденції виокремлення рівнів концертмейстерської діяльності (зокрема в навчальному процесові, системі фахової освіти) та репрезентації концертмейстерства як феномену, що постає в контексті передусім вокально-інструментального ансамблю (Економова, 2003; Інюточкіна, 2010; Інюточкіна, 2012).

**Мета статті** — виявити провідні тенденції осмислення феномену концертмейстерської діяльності в контексті сучасного музикознавчого знання.

**Вклад основного матеріалу дослідження.** Концертмейстерське мистецтво, сягаючи своїми генетичними основами найперших форм музикування, демонструє дивовижну здатність до розгалуження — формування модусів функціонування та набуття ними самостійного значення, зокрема в контексті музично-педагогічного процесу. Функціональна розмаїтість концертмейстерської діяльності зумовлює численність професійних навичок, відповідних до сфери безпосередньої реалізації концертмейстерської діяльності. Інтегративність і водночас компетентнісна варіативність як сутнісна ознака багатоаспектного поняття, яке позначає феномен концертмейстерства, детермінує сучасну множинність його дефініцій, а в деяких випадках — відсутність визначень (Економова, 2003). Розмаїтими є й ракурси висвітлення специфіки концертмейстерства, що на рівні наукової рефлексії відображає формування педагогічного, дидактичного, мемуарного, історичного й інтерпретаційного векторів у висвітленні широкого кола питань, пов'язаних із ним (Зуб, 2015, с. 19).

Дискусійність осмислення феномену концертмейстерства на рівні наукової рефлексії підкреслює наявна в музикознавчому знанні тенденція використання понять концертмейстер та акомпаніатор (і похідних від них) як тотожних, що детермінує відзначену Т. Молчановою довільність їх трактування та термінологічну неузгодженість (2015, с. 21). Диференціація дослідниками означених понять ґрунтується переважно

на функціональних та історичних аспектах. Н. Інюточкіна декларує наявність у діяльності концертмейстера педагогічної складової — функції забезпечення ідейно-образної цілісності твору та головної ролі в процесі його розучування. Дослідниця також убачає специфіку концертмейстерства в первинній синтетичності «функцій піаніста в ансамблевому мистецтві — з одного боку, лідера майстра, з іншого — супроводжуючого, налаштовуючого, підтримуючого» (Інюточкіна, 2010, с. 8). Т. Карпенко та М. Печенюк (2011, с. 6), базуючись на історичній диференціації, стверджують: акомпаніаторське мистецтво передувало виникненню концертмейстерського.

Слід зауважити, що у використанні понять акомпаніатор і концертмейстер простежується також і тенденція «поняттєвої підміни». Так, окреслюючи фахові навички, необхідні в концертмейстерській діяльності під час фахової підготовки майбутнього вчителя музики, Т. Дорош (2015, с. 34) звертається до понять «акомпаніаторська майстерність», «акомпаніаторське мистецтво», характеризуючи їх як високохудожні види діяльності. О. Кубанцева, з одного боку, диференціює поняття «акомпанемент» і «концертмейстерська діяльність», з іншого, ототожнює їх, відзначаючи наявність у середніх та вищих музичних навчальних закладах концертмейстерських класів, у яких «студенти навчаються мистецтва акомпанементу та після складання іспиту набувають кваліфікації концертмейстера» (Кубанцева, 2002, с. 14). Як тотожні, використовує поняття «акомпаніатор» і «концертмейстер» Е. Економова, репрезентуючи водночас інший модус осягнення концертмейстерства як такого, що має самостійний статус і є рівноправною складовою мистецького процесу. «Виконання співаком і концертмейстером — це спільний творчий акт, в якому обидва партнери створюють єдиний, цілісний образ художнього твору» (Економова, 2003, с. 80).

Різноманіття дослідницьких ракурсів осягнення концертмейстерства зумовлює неоднозначні визначення його статусу. Л. Повзун, досліджуючи мистецьку діяльність піаніста-концертмейстера в контексті ансамблевого виконавства, вбачає в ній базис творчості соліста та наголошує: робота концертмейстера «спрямована на «гру разом», визначену індивідуальним самоствердженням «голосів-солістів»». Першозавданням концертмейстера є вміння усвідомити водночас складну ансамблеву ієрархію та функціональну змінність домінуючих у ній смислів (Повзун, 2005, с. 4). Головне призначення концертмейстера полягає у створенні «такої художньо-технологічної будови для соліста, на якій є максимально можливим його творчий прояв» (Повзун, 2009, с. 5). Акцентуючи на значимості педагогічної складової діяльності концертмейстера, Л. Повзун окреслює необхідні для здійснення його фахової

діяльності компетентності: педагогічна, психологічна, сценічно-виконавська (зокрема сценічна витримка), ансамблево-узгоджуюча (у таких аспектах, як художньо-психологічний, акустичний, динамічний, тембрально-артикуляційний, ритмічний, технологічний тощо (Повзун, 2009, с. 4)), «гострота реакції та чуйність у сприйнятті особливостей гри кожного виконавця» (Повзун, 2009, с. 10).

Л. Повзун (2009, с. 4) визначає концертмейстерство як вид «ансамблевої діяльності піаніста із солістами-виконавцями», один із напрямів «розгалуженої системи ансамблевої діяльності». Репрезентацію концертмейстерства як вищого художньо-артистичного рівня фортепіанно-ансамблевої гри (Повзун, 2005, с. 12) дослідниця поєднує із акцентом на специфіці його психологічних основ, яка полягає в артистичному перевтіленні концертмейстера в «запропоновані солістом художньо-сміслові умови ансамблевої гри» (Повзун, 2009, с. 93).

Відзначимо, що увага до ансамблевої сутності концертмейстерства та у зв'язку із цим декларація дослідниками «допоміжної» сутності (Карпенко та Печенюк, 2011, с. 6) зумовлені його функціями в навчальному, педагогічному процесі.

У контексті такого процесу в поняття «концертмейстер» І. Каленик вкладає «не лише концертну роботу, а й розучування з солістами їх партій, вміння контролювати якість їх виконання, знання їх виконавської специфіки і причин виникнення труднощів у виконанні, вміння підказати правильний шлях» (Каленик, 2013, с. 50). Окреслюючи різноманіття втілень концертмейстерської діяльності, дослідниця зазначає: первинно притаманна концертмейстерові універсальність поступово втрачається у зв'язку з формуванням певної «фаховості» — орієнтованості на навчальну, педагогічну роботу або на співпрацю з вокалістами та певними інструменталістами. Як характерну ознаку концертмейстерства вона також називає свідомо обрану піаністом вторинну роль в ансамблевому виконавстві. Мета діяльності концертмейстера, на думку І. Каленик, полягає в тому, що він має «допомогти виконавцеві в образно-емоційній формі виразити своє розуміння музичного твору. <...> пристосувати своє бачення музики до виконавської манери соліста» (Каленик, 2013, с. 51).

Зважаючи на первинну рівноправність учасників ансамблю, унікальність, самодостатність «ролей» ансамблів у сучасних експериментальних пошуках композиторів, такий ракурс осмислення призводить до потенційного звуження цілісної, системної єдності та функціональної багатогранності феномену концертмейстерства та набуття ним статусу «вторинного» явища.

Водночас у сучасному музикознавстві формується та набуває поширення тенденція репрезентування концертмейстера як повноправного учасника творчого процесу — «чутливого ансамбліста, який досконало вивчив специфіку вокального мистецтва, інтерпретатора, що узгоджує всі засоби виразності свого інструмента з особистісно-психологічним комплексом співака» (Інюточкіна, 2010, с. 6).

Проблемне коло українського сучасного музикознавства, пов'язане з концертмейстерством, засвідчує пріоритетність уваги науковців до дослідження його сутності й особливостей у контексті навчального процесу на різних шаблях фахової освіти музиканта та камерної вокальної творчості. Звернення українських науковців до висвітлення специфіки концертмейстерської діяльності у сфері народно-інструментального виконавства (Повзун, 2005, с. 8–11) є радше прецедентом, ніж усталеною дослідницькою тенденцією. Проте сучасний етап дослідження концертмейстерського мистецтва відзначений формуванням засад його цілісного феноменологічного осмислення. Сучасні українські науковці фіксують його багаторівневність, що виявляється в різноманітті таких напрямів діяльності, як концертно-партнерська (із солістом-вокалістом), камерно-ансамблева виконавська, навчально-керівна (керування процесом вивчення солістами музичних творів та акомпанування під час концертних виступів), педагогічна (у фортепіанних класах виш) (Каленик, 2014, с. 125), а також висвітлюють особливості роботи концертмейстера в оперній та балетній трупах театру, класах диригування й інструментальних класах (Молчанова, 2015, с. 329–432).

Інтегральна концепція осягнення концертмейстерського мистецтва запропонована Т. Молчановою. Її основою є «розуміння мистецтва піаніста-концертмейстера як пріоритетної галузі спільного виконавства, що забезпечує його високу ефективність через осягнення історичного процесу еволюції цього фаху, суспільно-значущих художніх цінностей кожної епохи, формування відповідної системи іманентних навичок і знань та її конструктивного використання, яке б скеровувалося у річище самовдосконалення та належного творчого рівня спільного виконавського процесу» (Молчанова, 2015, с. 27).

Характерною для сучасного етапу теоретичного осмислення концертмейстерства є акцентуація його специфічності у зв'язку із численними фаховими навичками і компетентностями (Карпенко та Печенюк, 2011, с. 5, 9–12), високим рівнем теоретичної підготовки та технічної досконалості, що становлять його базис. Атрибутивними для концертмейстерського мистецтва дослідники на сучасному етапі вважають також такі якості, як: неабиякий артистизм, художню ерудицію, здатність до емпатії (Економова, 2003, с. 81–82, 95–96), високий рівень розвитку

художнього смаку (Кубанцева, 2002, с. 88), професійну рефлексію (Карпенко та Печенюк, 2011, с. 13), музично-педагогічну інтуїцію (Карпенко та Печенюк, 2011, с. 17), відкритість «до безлічі артистично-фактурних, тембрально-ритмічних, агогічно-пластичних перетворень, кінцевою метою чого стає, відповідно до обраної тону-ідеї, інтонаційна єдність конкретного виступу» (Повзун, 2005, с. 12), сформованість у процесі фахової підготовки таких аспектів діяльності, як когнітивно-діяльнісний, особистісно-психологічний, соціально-комунікативний (Молчанова, 2015, с. 433) тощо.

Значущим в осягненні концертмейстерського мистецтва є історичний модус висвітлення його специфіки. Репрезентований працями Є. Нікітської (2000) та Т. Молчанової (2015, с. 73–280), він є евристичним базисом формування сучасних і відповідних до як новітніх реалій художньої практики, так і фахової багатовимірності концертмейстерства уявлень щодо його сутності та специфіки як цілісного, системного феномену в часопросторі світової загалом та української культури зокрема.

**Висновки.** У сучасному музикознавстві осмислення феномену концертмейстерства позначено багатьма специфічними особливостями: відсутність загальноприйнятих, усталених визначень, відповідних до сучасного етапу його існування та водночас до його універсалізму, багатовимірності та функціонального різноманіття; неоднозначність поглядів щодо статусу концертмейстерської діяльності (надання їй як вторинності, так і самостійності), акцентуація на значущості необхідних для її здійснення фахових навичок, пріоритетність висвітлення специфіки в контексті камерно-вокальної творчості й навчального, педагогічного процесу, наявність таких дослідницьких лакун, як специфіка концертмейстерської діяльності в контексті камерно-інструментальної творчості, музичного театру, хорового виконавства (зокрема на етапі підготовки до концертного втілення), хореографічного мистецтва тощо.

Стильова плюралістичність, множинність культурних витоків, тенденції «відродження жанрових моделей культової музики, <...> певної інтелектуалізації», <...> прагнення оновити мовно-стилістичний арсенал» (Повзун, 2005, с. 140–146) формують нові модуси діяльності концертмейстера на рівнях підготовки та концертної презентації новітніх, багато в чому експериментальних творів сучасних українських митців. Т. Баланко, досліджуючи особливості сучасної камерної вокальної творчості українських композиторів, наголошує на значимості тенденції її інструменталізації (Баланко, 2017, с. 14), розширенні жанрових меж та прагненні жанрового синтезу, звертає увагу на такі проблемні аспекти

її специфіки, що безпосередньо пов'язані із феноменом концертмейстерства — експерименти з тембральними забарвленнями, сонорика слова, застосування специфічних прийомів звукодобування, артикуляції, звуконаслідування, поєднання різнонаціональних і різножанрових тенденцій (Баланко, 2017, с. 15). Названі дослідниками ознаки сучасної музики та виявлена неоднозначність осягнення концертмейстерського мистецтва в контексті наукової рефлексії потребують його системного вивчення як багаторівневого феномену музичного мистецтва, що становить перспективи подальших досліджень.

### Список посилань

- Баланко, О. М. (2017). *Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ — початку ХХІ ст. як виконавський феномен. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства за спец. 17. 00. 03 — музичне мистецтво)*. Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
- Дорош, Т. Л. (2015). Акомпаніаторське мистецтво в підготовці майбутнього фахівця-музиканта. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 34–37.
- Економова, Е. (2003). Організація співтворчості концертмейстера і співака. Одеса: ПДПУ імені К. Д. Ушинського.
- Зуб, Г. О. (2015). Концертмейстерське мистецтво: методи вивчення та провідні наукові дискурси. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 2, 16–19.
- Інюточкіна, Н. В. (2012). Діапазон діяльності концертмейстера вокально-фортепіанного дуету. *Вісник ХДАДМ*, 4, 124–126.
- Інюточкіна, Н. В. (2010). *Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.)*. (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства за спец. 17. 00. 03 — музичне мистецтво). Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Каленик, І. В. (2014). Концертмейстерська діяльність — історичний та педагогічний аспекти. *Молодь і ринок*, 3 (110), 124–128.
- Каленик, І. В. (2013). Теоретичні аспекти формування концертмейстерських умінь майбутніх вчителів музики. *Актуальні питання мистецької педагогіки*, 2, 50–54.
- Карпенко, Т. і Печенюк, М. (2011). *Концертмейстерська компетентність учителя музики: терміни і поняття*. Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький.
- Кубанцева, Е. (2002). *Концертмейстерский класс*. Москва: Издательский центр «Академия».
- Молчанова, Т. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія*. Львів: Ліга Прес.

- Нікітська, Є. С. (2000). Виникнення концертмейстерської спеціальності в Україні. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство, Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу 25–26 грудня 2000 р.* (с. 183–188). Міністерство культури і мистецтва України, Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Повзун, Л. (2009). *Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера*. Л. Повзун. Одеса: Фотосинтетика.
- Повзун, Л. (2005). *Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера. (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства за спец. 17. 00. 03. — музичне мистецтво)*. Київ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
- Уманець, О. (2003). *Музична культура України другої половини ХХ століття*. Харків: Регіон-інформ.

### References

- Balanko, O. M. (2017). *Ukrainian chamber vocal music of the late 20th – early 21st centuries as a performance phenomenon. (Abstract dissertation of Candidate of Arts in Specialty 17.00. 03 – Music Art)*. Odesa: Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova. [In Ukrainian].
- Dorosh, T. L. (2015). Associative art in the preparation of a future specialist-musician. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education*, 1, 34–37. [In Ukrainian].
- Ekonomova, E. (2003). *Organization of concertmaster and singer co-creation*. Odesa: K. D. Ushinsky PDP. [In Ukrainian].
- Tooth, G. O. (2015). Concert Art: Study Methods and Leading Scientific Discourses. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education*, 2, 16–19. [In Ukrainian].
- Inyutoktina, N. V. (2012). Range of concertmaster's performance of vocal-piano duo. *Herald of KDADM*, 4, 124–126. [In Ukrainian].
- Iniatokina, N. V. (2010). *Phenomenon of the pianist-concertmaster in the vocal-instrumental ensemble (the case of the Austro-German vocal cycle of the 19th century)*. (Author's abstract of Candidate of Arts Studies 17. 00. 03 – Music Art). Kharkiv; Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. [In Ukrainian].
- Kalenik, I. V. (2014). Concert activities – historical and pedagogical aspects. *Youth and Market*, 3 (110), 124–128. [In Ukrainian].
- Kalenik, I. V. (2013). Theoretical aspects of the formation of concertmaster skills of future music teachers. *Topical issues of artistic pedagogy*, 2, 50–54. [In Ukrainian].



- Karpenko, T. and Pechenyuk, M. (2011). *Concert master's competence of music teacher: terms and concepts*. Kamyanets-Podilsky: PP Buynitsky [In Ukrainian].
- Kubantseva, E. (2002). *Concert master class*. Moscow: Publishing Center «Akademiya». [In Ukrainian].
- Molchanova, T. (2015). *The art of a pianist-concertmaster in a cultural-historical context: history, theory, practice, monograph*. Lviv: League Press. [In Ukrainian].
- Nikitskaya, E. S. (2000). The emergence of a concertmaster specialty in Ukraine. *Current issues of musical and theatrical art: art studies, pedagogy and performance, Materials of the inter-university scientific-methodical conference of the teaching staff of 25-26 Dec. 2000* (pp. 183–188). Ministry of Culture and Arts of Ukraine, Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [In Ukrainian].
- Polzun, L. (2009). *Ensemble work of pianist-concertmaster L. Polzun*. Odesa: Photosynthesis. [In Ukrainian].
- Polzun, L. (2005). *Scientific and artistic aspects of the artistic activity of the pianist-concertmaster. (Abstract thesis of Candidate of Arts Studies 17. 00. 03. – Music Art)*. Kyiv; Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M. T. Rylsky, National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Umanets, O. (2003). *Musical culture of Ukraine of the second half of 20th century*. Kharkiv: Region-Inform. [In Ukrainian].
- Надійшла до редколегії 21.12.2017 р.*

■ УДК 784.087.68.091(477.8) (045)

Ю. М. Іванова, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорознавства та хорового диригування, Харківська державна академія культури, м. Харків

ivochkajulia843@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5529-5713>

### **ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЯ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ (ОСНОВИ ТА СУЧАСНІСТЬ)**

Розглянуто проблеми становлення й розвитку професійного хорового виконання в Західній Україні. Виявлено роль церковної музики в розвитку хорового професіоналізму. Відзначено посилення інтересу до музичного мистецтва Західної України у вітчизняному музикознавстві з другої половини ХХ ст. Визначено вплив музичних суспільств на розвиток хорового виконання. Акцентовано, що саме в камерному хоровому виконанні досягається найвищий рівень професійної майстерності. Розглянуто хоріві колективи й музичних діячів, котрі відіграли важливу роль у професіоналізації хорового виконавства Західної України. Висновано, що професійне хорове виконавство на західноукраїнських землях пододало складний шлях, зберегло, охороняло та примножувало свої національні музичні традиції.

**Ключові слова:** професіоналізм, хорове виконання, хорова освіта, хоріві колективи.

Ю. Н. Іванова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хороведения и хорового дирижирования, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЯ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ЗАПАДНОУКРАИНСКИХ ЗЕМЛЯХ (ИСТОКИ И СОВРЕМЕННОСТЬ)**

Рассмотрены проблемы становления и развития профессионального хорового исполнительства в Западной Украине. Выявлена роль церковной музыки в развитии хорового профессионализма. Отмечено усиление интереса к музыкальному искусству Западной Украины в отечественном музыковедении со второй половины ХХ в. Определено влияние музыкальных обществ на развитие хорового исполнительства. Акцентируется, что именно в камерном хоровом исполнительстве достигается высочайший уровень профессионального мастерства. Рассмотрены хоровые коллективы и музыкальные деятели, которые сыграли важную роль в профессионализации хорового исполнительства Западной Украины. Подытожено, что профессиональное хоровое исполнительство на западноукраинских землях прошло сложный путь, сохраняло, охраняло и приумножало свои национальные музыкальные традиции.

**Ключевые слова:** профессионализм, хоровое исполнительство, хоровое образование, хоровые коллективы.

---

Yu. M. Ivanova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Choral Studies and Choral Conducting, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF CHORAL PERFORMANCE IN WESTERN UKRAINIAN LANDS (ORIGINS AND MODERNITY)**

**The aim of the article** is to form a complex historical picture of the formation and development of professional choral art in Western Ukraine. The author also analyzes ensembles, which play an important role in the professionalization of the regional choral art.

**Research Methodology.** The study is based on the analytical, historical and musicological methods. The author presents the historical periodization of Galicia music culture, firstly made by L. Kijanowska.

**Results.** The author reveals the role of church music in the development of choral professionalism. The professional development of the choral performance at the territory of Western Ukraine is deeply connected with difficult political situation in this region. Its music was under the pressure of Austrian, Hungarian, Polish and Soviet music cultures. National choral singing traditions were carefully kept despite of the difficult existence conditions. The influence of music societies on the development of choral singing has been determined. A widespread structure of amateur choruses, which had the same art level, as professional ones, played a leading part in the choir art. It is emphasized that it is in the chamber choral performance the highest level of professional mastership is achieved. Choral composers, who kept Ukrainian traditions in their art and made their own choral groups, also helped to raise choral professional level. The author considers choral ensembles and music figures that play an important role in the professionalization of the choral performance of Western Ukraine.

**Novelty.** The holistic picture of the development of the professional choral performance in Western Ukraine is made for the first time.

**The practical significance.** The results of the study could be used as a material for the further elaboration of the study programs of the History of Ukrainian music for the high schools, colleges and other pedagogical institutions.

**Key words:** *professionalism, choral performance, choral education, choir.*

**Постановка проблеми.** Хорове виконавство в Україні завжди було носієм загальнолюдських традицій у духовному всесвіті українців. Таке ставлення до нього пов'язано з ментальністю нації, що має глибинні народнопісенні та церковно-хорові традиції. Для західних регіонів України хорова музика стала засобом національного самоствердження, збереження рідної культури в умовах іноземної експансії. Незважаючи на складні політичні умови, хорове мистецтво західного регіону постійно зміцнювалося й розвивалося від аматорства до професійної майстерності.

**Мета статті** — розглянути становлення та розвиток хорового виконавства в Західній Україні, колективи, що відіграли провідну роль у професіоналізації хорового виконавства регіону.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Посилення інтересу до музичного мистецтва Західної України спостерігається у вітчизняному музикознавстві з другої половини ХХ ст. Автори праць виявляли загальні тенденції розвитку музичної культури, розглядали її регіональну своєрідність (І. Белза, З. Лисько). Дослідження останніх років — спроби цілісного усвідомлення музичної культури регіону в контексті розвитку європейської музичної культури (Н. Костюк, Л. Кияновська, О. Мартиненко, М. Черепанін та ін.).

Професіоналізм — це сукупність розроблених людиною теоретичних знань, набутого досвіду в певній сфері людської діяльності. Професіоналізм у хоровому виконавстві має немало ознак, що визначаються специфікою цього виду мистецтва. Згідно з Є. Бондар (2013, с. 104), «професіоналізм — висока майстерність, глибоке оволодіння професією, якісне, професійне виконання. Критеріями професійної співацької підготовки визначимо наявність: а) спеціальної музичної освіти з розгалуженою системою знань; б) нотографічної фіксації музичного тексту; в) систематичності та послідовності в передачі знань, умінь і навичок за допомогою навчальних закладів, хорових колективів з можливістю втілення в практичний навчальний процес; г) постійної виконавської (концертної) практики; д) тяжіння до художньої компетенції».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Перші ознаки професіоналізму в хоровому виконавстві Західної України почали формуватися за часів існування Галицько-Волинського князівства. Православні традиції Київської Русі вплинули на хорове мистецтво, оскільки церковна музика протягом п'яти наступних століть визначатиме особливості його розвитку. У цей період музиканти об'єднувалися навколо монастирів та єпископських кафедр, створювалися перші хорові колективи.

Події другої половини XIV ст. завдали великих утрат самотній українській культурі. У 1569 р. об'єднані Галицько-Волинська й Литовська держави не приймали православ'я. У містах Галицько-Волинської держави засновувалися латинські церкви, організовувалися римо-католицькі парафії. Покатоличення українських земель у XVI ст. суттєво похитнуло музичні традиції православної музичної культури регіону. У 1596 р. Берестецька унія проголосила об'єднання в Україні католицького та православного віросповідань під керівництвом Ватикану. Унаслідок цієї події в Західній Україні створено греко-католицьку церкву. Музична культура новоствореної церкви успадковувала традиції православної літургії. Саме греко-католицька церква зберегла

для нащадків українське хорове мистецтво західноукраїнських земель. Було засновано «уніатські школи», що стали осередками української духовності. У 1783 р. відкрито Львівську греко-католицьку семінарію, де підтримувалися українські традиції хорового співу. Одним з найпомітніших хорових колективів стала капела греко-католицького собору Святого Юра у Львові. У першій половині XVIII ст. у Святоюрському митрополичому кафедральному соборі існували оркестр і великий хор 40–50 чоловік, жіночі партії співали хлопчики. Осередок греко-католицької хорової культури розміщувався у Відні при церкві Св. Варвари, де мешкало поселення українців з Галичини. У Відні також було російське посольство, при якому існували невеличка православна капличка й гарний хор, що складався зі співаків Великої України. Активна професіоналізація хорового виконавства в Західній Україні починається із заснуванням перемишльської школи, яка мала велике значення не тільки в розвитку українського хорового виконавства, а й композиторської творчості. Музичну школу в Перемишлі, де здійснювали підготовку співаків та регентів, засновано в 1829 р. Організатором цієї школи став греко-католицький єпископ Іван Снігурський. Керівником Кафедрального хору обрали чеського музиканта Алоїза Нанке, котрий докладав значних зусиль для підвищення професійного рівня колективу.

Випускники перемишльської школи поширювали хорове виконавство по всій території Західної України. Ю. Лаврівський працює з хором семінарії у Львові, з хором львівської Ставропігії — перемишлянин Яків Неронович, а пізніше М. Вербицький обіймає там посаду диригента хору та вчителя музики. Справу перемишльського хору в Чернівцях продовжив Ів. Сінкевич. Хори створюються в Ужгороді та Мукачевому.

На початку XIX ст. в регіоні працювало багато іноземних музикантів, котрі розвивали хорове виконавство, упроваджували кращі європейські традиції в музичну культуру українців. Наприклад, Вацлав Роллічек був диригентом Львівського театру, молодший син В. Моцарта Франц Ксавер більшу частину свого життя працював у Львові і пропагував музику батька.

Провідну роль у професіоналізації хорового виконавства відіграли хорові колективи при музичних товариствах, які проводили активну концертну діяльність, розвинули світське хорове мистецтво й суттєво вплинули на підвищення професійного рівня хорового виконавства Західної України. Організаторами хорів були яскраві особистості — талановиті хормейстери, котрі мали здібності до створювання цікавих творчих колективів, заохочення до співу широких верств населення.

При товаристві «Руська бесіда» в 1863 р. створено перший світський аматорський хор, за рівнем близький до професійного. Популяризували

хорове мистецтво хори Галицького музичного товариства, товариства «Січ», «Горбан», «Просвіта», «Академічне братство», «Ехо», «Лютня» та ін. Хори й оркестри товариств взаємодіяли з німецькими та польськими оркестрами й хорами, що сприяло взаємопроникненню музичних культур та підвищенню професіоналізму українських виконавців.

Важливий внесок у розвиток хорового виконавства здійснив композитор, музично-просвітницький діяч, хоровий диригент Анатоль Вахнянін, організатор музичних товариств.

Організація товариства «Львівський Боян» стала важливою подією в музичному житті Західної України кінця ХІХ — початку ХХ ст. Товариство опікувалося організацією концертів, хорових конкурсів та друком творів, і цим сприяло виведенню хорового мистецтва зі сфери аматорського в професійну сферу.

У 1899 р. створено «Буковинський Боян», розвиток якого пов'язаний з діяльністю С. Воробкевича, котрий пропагував хорове мистецтво, працюючи з хором Чернівецької духовної семінарії. Музичні товариства Чернівців («Братній союз», «Согласіє», «Буковинський боян», пізніше, «Руський міщанський хор»), розпочали свою діяльність у другій половині ХХ ст., активно пропагуючи українське мистецтво (Михайличенко, 2007, с. 245). 1892 р. — рік створення «Перемишльського Бояна», диригентом хору став талановитий музикант М. Копко. З ім'ям Д. Січинського пов'язана діяльність «Станіславського Бояна». У 1900 р. організовано «Тернопільський Боян», диригентом хору став О. Терлецький. У 1895 р. Д. Січинський організував «Коломийський Боян». У 1901 р. виник «Стрийський Боян», засновниками його були Р. Олесницький, В. Нижанківський, А. Вахнянін, Ф. Колесса.

Підвищенню професіоналізму хорового виконавства сприяло виникнення наприкінці ХІХ ст. в багатьох містах приватних шкіл церковного співу, де здійснювалася професійна пісенно-хорова підготовка. Священники навчали церковного співу в парафіяльних школах, створюючи у великих містах церковні хори з учнів духовної семінарії.

У 90 рр. ХІХ ст. набували поширення невеликі хори-ансамблі, якими керували композитори-хоровики. Малий склад виконавців потребував високої професійної майстерності від їх учасників. Наприклад, хор «Одинадцятка» під орудою Д. Січинського виконував «На прю!» М. Лисенка, «З округків» Нижанківського, твори М. Вербицького «До місяця», «Все утихло», Лаврівського «Чом річенько» (Лисько, 1994, с. 253). Також у цей час діяли хори «Ехо» («Дванадцятка») під керівництвом Р. Макаревича та «Шістнадцятка» під керівництвом Садовського.

Визначальну роль у поширенні хорового мистецтва на Поділлі відіграв Український національний хор (м. Кам'янець-Подільський,

1918 р.). Активно концертували створені на Поділлі хорові колективи (Гайсинська капела, «Зірка», єврейський хор-гурток, Проскурівське співоче об'єднання).

Таким чином, у кінці XIX — на початку XX ст. існувало більше ста українських самодіяльних хорів достатньо високого рівня, які виникали здебільшого за ініціативи музичних товариств. При товариствах існували школи професійної підготовки співаків та хормейстерів, що стали підвалиною для створення професійної хорової освіти.

Важливу роль у професіоналізації українського хорового виконавства відіграло виокремлення наприкінці XIX — у першій третині XX ст. диригентської професійної освіти як фахового напрямку. Так, у 30 рр. навчання сольного та хорового співу в консерваторії Галицького музичного товариства становило 8 років, упродовж яких передбачалося опанування не тільки практичного курсу, але й здобуття музично-теоретичних знань. Значним авторитетом у диригентів-хормейстерів користувалася консерваторія імені С. Монюшка в Станіславі, яка згодом відкрила свою філію в Коломиї.

Високий рівень музичної підготовки мала і Львівська музична консерваторія імені К. Шимановського, створена як Приватний навчальний музичний заклад. У 1910 р. вона відкрила свої філії в Дрогобичі, Стрию та Тернополі. Розгорнув свою діяльність і Вищий музичний інститут імені М. Лисенка з 1903 р., діяльність якого нерозривно пов'язана з хоровим товариством «Боян».

Серйозне ставлення до хорової освіти в першій половині XX ст. сприяло створенню хорових колективів з професійним складом виконавців, які очолювали керівники з ґрунтовною диригентсько-хоровою освітою. Це «Український Наддніпрянський хор» Д. Котка, «Студіо-хор» М. Колесси (1938 р.), «Хор української молоді» С. Сапруна. Більшість учасників хорів здобули консерваторську освіту, що визначило нові підходи до репертуару й організації роботи над ним. Керівники долучали до програм не тільки обробки народних пісень та шедеври української класики, а й твори західноєвропейських композиторів.

«Український Наддніпрянський хор» (1921 р.) вважається першим професійним хором Західної України. Основоположниками стали колишні учні, студенти та випускники вищих музичних навчальних закладів Наддніпрянщини, які після Першої світової війни опинилися в Польщі. Хор складався з шістнадцяти співаків-хористів (так звана «шістнадцятка»), диригента та двох адміністраторів (у кількості 19 осіб). Після кількарічної перерви він відновив свою діяльність як чоловічий співацький колектив і проіснував до 1939 р.

Приєднання Західної України в 1939 р. до Радянського Союзу зумовило реформи як у виконавстві, так і в системі музичної освіти. Консерваторія Польського (Галицького) Музичного Товариства, Консерваторія імені К. Шимановського, Вищий музичний інститут імені М. Лисенка та музикологічний Інститут (відділ музикології) Львівського університету об'єднано в єдиний навчальний заклад — Львівська державна консерваторія.

На базі хору Товариства «Львівський Боян» та «Українського Наддніпрянського хору» у 1939 р. створено капелу «Трембіта», колектив очолив Дмитро Котко. Капела продовжувала традиції хору «Львівський Боян», який увесь час тісно співпрацював з А. Вахняниним, Д. Січинським, Г. Топольницьким, Ф. Колесою, Й. Кишакевичем, С. Людкевичем.

Професійне хорове виконавство за радянських часів зосереджено у філармоніях, які створюються в усіх обласних центрах. Крім хорових капел, виникають професійні ансамблі пісні і танцю, капели бандуристів. У 1946 р. при Ужгородській філармонії створено ансамбль пісні й танцю (нині Заслужений Закарпатський народний хор). Буковинський ансамбль пісні і танцю України організовано в 1945 р. при Чернівецькій обласній філармонії. У 1939 р. в м. Івано-Франківськ засновано професійний ансамбль пісні і танцю «Гуцулія».

У 50 рр. в умовах посилення ідеологічного тиску влади багато хорових колективів занепали. Незважаючи на такі тенденції, хорові колективи Західної України не припинили працювати, а тільки скорочували концертну діяльність.

На початку 70–80 рр. Західна Україна, незважаючи на свою політичну залежність, продовжувала зберігати традиції рідної культури. Цей період характеризується організацією хорів хлопчиків. Так, у 1971 р. М. Кацал створює хор хлопчиків «Дударик». Зараз це відома чоловіча хорова капела не тільки в Україні, а й за її межами. У 1989 р. завдяки старанням Миколи Кацала на базі капели сформовано першу в Україні хорову школу. Хор хлопчиків та юнаків Мукачівської хорової школи заснований у 1983 р. (з 1989 р. — хорова школа хлопчиків та юнаків), організатор хору та хорової школи В. Волонтир.

Наприкінці 80 рр. ХХ ст. на західноукраїнських землях розпочинається розквіт камерного хорового виконавства. Камерні хори організуються як аматорські, а згодом стають професійними колективами при обласних філармоніях та муніципалітетах. Камерне хорове виконавство дозволило значно підвищити професійну майстерність українських хорів. У 1986 р. у м. Ужгород створено камерний хор «Кантус» (керівник Е. Спокач).



1986 р. на базі самодіяльного хору в Дрогобичі виник камерний хор «Легенда» (керівник Цигилик). У 1988 р. Олег Цигилик заснував Львівський муніципальний хор «Гомін» (зараз керівник Р. Ляшенко). Львівський камерний хор «Gloria» (керівник В. Сивошип) одним з перших після тривалого забуття відновив у виконавській практиці українську духовну спадщину XVII–XIX ст.

Підвищення професійної майстерності хорового виконавства в західноукраїнській музичній культурі триває і в роки незалежності. Створюються хорові колективи, які активно пропагують українську духовну спадщину та фольклор. Численні високопрофесійні хори сприяють створенню нових високохудожніх зразків, що сконцентрували кращі традиції духовної та класичної спадщини. Яскравим прикладом є творчість сучасних українських композиторів М. Скорика, В. Камінського, В. Рунчака, композиторів Львівської школи (О. Козаренка, Ю. Ланюка).

Кращі традиції західноукраїнської хорової школи зберігає кафедра хорового диригування Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, потужний потенціал якої створив Микола Колесса. Традиції львівської школи активно підтримує заслужений діяч мистецтв України, професор М. Кулик — керівник заслуженої академічної капели України «Трембіта» та студентського хору Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.

Розвивається і камерне хорове виконавство. Яскравий самобутній камерний хор «Воскресіння» засновано в 1991 р. О. Тарасенком на базі архієрейського хору Рівненської єпархії. У 1991 р. створено камерний хор «Галицькі передзвони» (керівник І. Дем'янець). У 1998 р. створено Хмельницький муніципальний камерний хор (керівник І. Цмур), у 2009 р. — Івано-Франківський камерний хор «Воскресіння» (керівник Рудницький), відновив свої виступи Чернівецький камерний хор «Чернівці» (керівник Н. Селезньова).

У роки незалежності активно поновлюються творчі зв'язки між хоровими колективами Західної та Східної України, чому сприяють творчі зустрічі та фестивалі, де колективи пропагують своє мистецтво. Найвідоміші серед них: фестиваль духовної музики «Великодні дзвони» (м. Львів), міжнародний фестиваль хорової музики «Передзвін» (м. Івано-Франківськ), міжнародний фестиваль хорової музики «Львівські зустрічі», міжнародний фестиваль хорової музики «На хвилях Стрия» та ін. Особливістю програм хорів (не тільки західноукраїнських) є наявність сучасної хорової музики фольклорного напрямку, котра досить часто має гуцульську та лемківську основу.

**Висновки:**

— професіоналізація хорового виконавства на західноукраїнських землях відбувалася в умовах музичного життя, що зумовлене політичною ситуацією регіону, який перебував під впливом австрійської, угорської, польської та радянської музичних культур;

— незважаючи на складні умови існування, хорове виконавство Західної України сумлінно зберігало національні традиції хорового співу;

— професіоналізація хорового виконавства — тривалий процес, важливу роль у якому відіграла розгалужена мережа самодіяльних хорів, більшість з яких за виконавським рівнем не відрізнялася від професійних;

— важливу роль у підвищенні професійного рівня хорів відігравали композитори-хоровики — яскраві особистості, котрі зберігали українські традиції в хоровій творчості, а також створювали хорові колективи під своїм керівництвом;

— професіоналізації хорового виконавства сприяло наприкінці XIX— на початку XX ст. виокремлення хорової освіти як фахового напрямку;

— якісно нового рівня набуває хорове виконавство за років незалежності: високий професійний рівень колективів, потужна хорова школа.

Отже, професійне хорове виконавство на західноукраїнських землях пододало складний шлях, зберігало, охороняло та примножувало свої національні музичні традиції. Влучно його характеризує Л. Кияновська: «<...> не забути про значний потенціал культури, а для українців передусім — музики, що закладена впродовж століть у генетичному коді, через думку, через пісню, через літургії, через спадщину наших найбільших музичних геніїв охороняла нас» (Кияновська, 2007).

**Список посилань**

- Бенч-Шокало, О. Г. (2002). Український хоровий спів: *Актуалізація звичаєвої традиції: навчальний посібник* (с. 15–82). Київ: Редакція журналу «Український Світ».
- Бондар, Є. (2013). Генезис професійного хорового виконавства: від витоків до XVIII століття. Композиторська творчість і музичне виконавство. *Науковий вісник МНАУ імені П. І. Чайковського*, 107, 104–115. Узято з [http://knmau.com.ua/naukovi\\_y\\_visnik/107/pdf/13.pdf](http://knmau.com.ua/naukovi_y_visnik/107/pdf/13.pdf)
- Кияновська, Л. О. (2007). *Галицька музична культура XIX–XX ст.: навчальний посібник* (с. 21–205). Чернівці.
- Кияновська, Л. (2012). Музика як стратегічна проблема української незалежності. *Журнал Верховної ради «Віче»*, 15, Київ. Узято з <http://veche.kiev.ua/journal/3223/>

- Лисько, З. (1994). *Піонери музичного мистецтва в Галичині*. Львів – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.
- Михайличенко, О. В. (2007). *Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (ретроспективний та теоретичний аспект): монографія (2-ге вид.)*. Суми: ВАТ «Сумська обласна друкарня», видавництво «Козацький вал».

#### References

- Bench-Shokalo, O. G. (2002). *Ukrainian choral singing: Actualization of the customary tradition: a textbook* (pp. 15–82). Kyiv: Editorial office of the magazine «Ukrainian World». [In Ukrainian].
- Bondar, E. Genesis of professional choral performance: from the origins to the 17th century. Composing creativity and musical performance. *Scientific bulletin of the P. Tchaikovsky National Taras Shevchenko University*, 107, 104–115. Retrieved from [http://knmau.com.ua/naukoviy\\_visnik/107/pdf/13.pdf](http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/107/pdf/13.pdf) [In Ukrainian].
- Kiyanovskaya, L. O. (2007). *Galician music culture of the 19th-20th centuries: a textbook* (pp. 21–205). Chernivtsi [In Ukrainian].
- Kiyanovskaya, L. (2012). Music as a Strategic Problem of Ukrainian Independence. *Journal of the Supreme Council «Viche»*, 15. Kyiv. Retrieved from <http://veche.kiev.ua/journal/3223/> [In Ukrainian].
- Lysko, Z. (1994). *Pioneers of music art in Galicia*. Lviv – New York: M. P. Kots publishing house. [In Ukrainian].
- Mykhailychenko, O. V. (2007). *Music and aesthetic education of children and youth in Ukraine (retrospective and theoretical aspect): monograph* (2nd ed.). Sumy: OJSC «Sumy Regional Printing House», publishing house «Kozatsky Val». [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 20.11.2017 р.

■ УДК 821.581-293:930.85(510)

Є Сяньвей, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

E\_Xianwei@meta.ua

<https://orcid.org/0000-0003-3340-2279>

### **ЄВРОПЕЙСЬКІ ПРООБРАЗИ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ ПЕРЕТВОРЕНЬ: ВЕСТЕРНІЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СЮЖЕТУ**

Подано результати вестернізації національного сюжету в китайській музичній драмі перетворень Сан Бо «Метелик» (2008). Європейські прообрази поділено на приховані та явні. До перших належать ті, що не означені в авторських коментарях; до явних — розміщені в авторських ремарках до музично-поетичного тексту. Музичну драму тлумачено як китайський варіант трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», легенди «Трістан та Ізольда». Авторська ремарка «Les Miserables» указує на взаємозв'язок опери з романом В. Гюго «Знедолені». Трансформація просторово-часових архетипів унаслідок вестернізації національного сюжету сприяє виходу китайської музичної драми перетворень на міжконтинентальний рівень, властивий сучасній опері як такій.

**Ключові слова:** *китайська музична драма перетворень, вестернізація, вічний сюжет, інтертекстуальність.*

Є Сяньвей, аспірант, Харьковская государственная академия культуры,  
г. Харьков

### **ЄВРОПЕЙСЬКІ ПРООБРАЗИ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИКАЛЬНОЇ ДРАМИ ПРЕВРАЩЕНЬ: ВЕСТЕРНІЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СЮЖЕТУ**

Представлені результати вестернізації національного сюжету в китайській музикальній драмі превращень Сан Бо «Бабочка» (2008). Європейські прообрази розділені на приховані та явні. К першим віднесені недекларовані в авторських коментарях; к явним — розміщені в авторських ремарках к музикально-поетичному тексту. Музикальна драма трактована як китайський варіант трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», легенди «Трістан і Ізольда». Авторська ремарка «Les Miserables» указує на взаємозв'язок опери з романом В. Гюго «Отверженні». Трансформація просторово-часових архетипів унаслідок вестернізації національного сюжету сприяє виходу музикальної драми превращень на міжконтинентальний рівень, властивий сучасній опері як такій.

**Ключові слова:** *китайська музикальна драма превращень, вестернізація, вічний сюжет, інтертекстуальність.*

E Xianwei, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## THE EUROPEAN PROTOTYPES OF THE CHINESE MUSICAL DRAMA OF TRANSFIGURATIONS: WESTERNIZATION OF THE CLASSICAL NATIONAL PLOT

**The aim of the article** is to study the characteristic aspects of westernization in the Chinese musical drama of transfigurations by Sang Bo «Butterfly» (2008).

**Research methodology.** The study investigates this issue by combining the possibilities of hermeneutic and historical and comparative types of the analysis in order to identify hidden and explicit analogies between the masterpieces and aesthetic ideals of European romanticism and the Chinese musical drama of transfigurations by Sang Bo «Butterfly» (2008).

**Results.** The Chinese musical drama of transfigurations by Sang Bo «Butterfly» is the relevance proof of the aspiration of the national artistic culture to the synthesis formed during the times of ancient mythology. In the course of the historical development, the system of elements to be synthesized expanded, drawing on the reliance on the European experience. The inclusion of the features of European semantics, genre system, and romantic myth-creation in the modern Chinese musical drama of the transfigurations led to the westernization of the plot of national mythology, multilayered symbolism, and the acquisition of intertextuality of the function of the principle of operatic dramaturgy of the musical drama of transfigurations «Butterfly».

**Novelty.** An attempt is made at identifying the characteristic aspects of westernization process in the modern Chinese musical drama of transfigurations.

**The practical significance.** The author suggests that the results of the provided analysis should be taken into account in the performing arts, during the stage productions of musical drama of transfigurations in both Chinese and European opera theaters.

**Keywords:** *Chinese musical drama of transfigurations, Westernization, eternal plot, intertextuality.*

**Постановка проблеми.** У 1920 рр. під впливом революційного оновлення подолано вікову замкнутість національної культури Китаю. Вестернізація досі закритої для інонаціональних впливів китайської культури зумовила формування «нового літературного стилю Китаю» у творчості письменників Лу Сіня і Го Можо, які базувалися на «нових виразних засобах поезії, роману і драми», що характерні для європейських народів (Чжан Цзюнь, 1984, с. 72). Процеси вестернізації втілювалися й у музичному мистецтві Піднебесної, де в той самий період виникла китайська художня пісня, прообраз якої – німецька Kunstlieder (У Хун Юань, 2016). Через століття вестернізація національної культури розпочалася й у китайській опері: синтез національних і європейських традицій зумовив виникнення нових явищ у музичному театрі (додолучення шедеврів європейської літератури як сюжетної основи оперного спектаклю, символізація музичної мови, формування лейтмотивного методу,

оперного виконавського стилю, жанру китайської національної музичної драми перетворень). Під впливом вестернізації в національній музичній драмі перетворень Сан Бо «Метелик» класичний сюжет китайської міфології й мистецтва (Є Сяньвей, 2017) набув новаторського «звучання».

**Мета статті** — вивчити специфіку вестернізації в китайській музичній драмі перетворень Сан Бо «Метелик».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Поряд з багатьма національними прообразами, діапазон яких сягає від міфоепічних основ до театральної й кінодраматургії ХХ–ХХІ ст., музичній драмі перетворень Сан Бо «Метелик» властиві паралелі з показовими взірцями літературного та музичного мистецтва європейського романтизму (сюжетами, міфологемами, концепціями, жанрами, притаманними оперній драматургії принципу наскрізного розвитку й лейтмотивного методу). У китайській опері 2008 р. переосмислені архетипи і сюжетні мотиви китайської національної міфології поєднані з європейськими художніми прообразами. Міфомислення Сан Бо, виходячи за рамки китайського міфу, базується також і на традиціях європейської міфотворчості. Вестернізація сприяла трансценденталізації національного оперного міфу Новітнього Китаю.

Європейські прообрази китайської опери початку ХХІ ст. на основі застосування методу герменевтичного аналізу поділено на два типи — приховані та явні, залежно від їх прояву в музичній драмі перетворень Сан Бо. До прихованих належать ті, що не набули відвертого декларування в авторських коментарях до опери, до явних — авторські ремарки, які супроводжують музично-поетичний текст, органічно ввійшовши в його структуру. Якщо прихованих європейських прообразів у китайській музичній драмі Сан Бо — безліч, то явні суворо регламентовано. Проте роль європейських прообразів обох типів у структурі та змісті китайської музичної драми перетворень є рівноцінною.

Покладений в основу китайської музичної драми перетворень сюжет національної міфології про Закоханих Метеликів належить до одвічної теми мистецтва — вічного кохання. Крім численних паралелей з європейською оперою епохи романтизму, «Метеликові» Сан Бо притаманні зв'язки із сюжетом трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Розкриття теми торжества кохання над смертю дозволяє трактувати національну музичну драму «Метелик» як китайський варіант «Ромео і Джульєтти». У системі шекспірівських паралелей музичної драми Сан Бо важливим є трактування міфологеми спокути. У трагедії В. Шекспіра викупна смерть закоханих означає подолання ворожнечі між «шанованими родинами»; у музичній драмі Сан Бо — зняття прокляття з «роду Метеликів». Серед «прихованих» проявів вестернізації китайської музичної драми — паралелі із середньовічним романом про Трістана та

Ізольду (як і з однойменною оперою Р. Вагнера). Сюжет про Закоханих Метеликів, подібно до трістанівського й шекспірівського, перетворившись на легенду, належить до «вічних».

Явні прообрази європейського романтизму визначають формування китайської музичної драми перетворень ХХІ ст. Багатовимірний зміст має авторська ремарка «*Les Miserables*», розміщена на титульному аркуші оперного клавіру безпосередньо після назви. Франкомовна ремарка, вербальний текст якої написаний виключно китайською мовою, вказує на конкретику взаємодій з «монументальним епічним полотном пізнього романтизму» (Толмачев, 1988, с. 476) — романом В. Гюго «Знедолені». Ремарка «*Les Miserables*» дозволяє трактувати назву роману не тільки як підзаголовок, а й як безпосередній літературний прообраз опери Сан Бо. Навіть у разі введення підзаголовка музичної драми в китайському перекладі взаємодія опери з твором В. Гюго («дзеркалом», у якому відображено естетичні ідеали пізнього романтизму у взаємодії з ознаками реалізму) була б істотною.

Французький підзаголовок китайської музичної драми перетворень має приховані значення. За відсутності безпосередніх подієвих зв'язків, багатьох персонажів, ігнорування сюжетних політичних перипетій, історичної конкретики, властивої роману-епопеї В. Гюго, взаємодія європейського першоджерела й китайського оперного шедевра проявляється на рівні прихованих символіко-смыслових аналогій. Визначенню прихованих паралелей між віддаленими в часі-просторі творами мистецтва різних цивілізацій сприяє жанровий «акцент». Авторська ремарка дозволяє трактувати китайську оперу як «музичний роман» за аналогією з жанровим принципом європейського романтизму. Прихована літературність уподібнює китайську музичну драму до вагнерівської «*lesendrama*» («драми для читання»). Поєднання жанрових ознак драми й роману свідчить про те, що в китайській опері ХХІ ст. відображений характерний європейському музичному романтизму метод жанрового синтезу (Рощенко, 2004).

Початок ХХІ ст. в китайському мистецтві ознаменовано посиленням інтересу до спадщини В. Гюго, що ввійшла до національної культури Піднебесної. До творчості французького письменника, крім Сан Бо, звернувся його видатний сучасник — композитор Шан Деї, створивши в той самий період історії музичного мистецтва Китаю вокальну баладу «Дзвонар Собору Паризької Богоматері». Сюжет роману В. Гюго «Знедолені» у 2006 р. (за два роки до опери Сан Бо) покладено в основу вистави Пекінської опери «Сумний світ» (Морковская, 2006).

Шедеври прози В. Гюго, співзвучні з китайським музично-поетичним мистецтвом початку ХХІ ст., належать до різних етапів творчості

французького письменника. «Собор Паризької Богоматері» (1831) написаний у ранній період творчості письменника, відповідний розквіту європейського романтизму; роман «Знедолені» (1862) належить до пізнього романтизму, якому властиві елементи реалізму. Музично-поетичні інтерпретації романів В. Гюго китайськими композиторами початку ХХІ ст. мають загальні ознаки. Шан Деї та Сан Бо залишають поза межами музично-поетичних творів «за мотивами» романів В. Гюго соціальний контекст, сплетіння безлічі сюжетних ліній і поліперсонажність, фокусуючи увагу на ліричній драмі, уникаючи її повномірного романного відтворення, залишаючи мінімальну кількість героїв, без яких розвиток ліричної дії внеможливиюється. Епічний тон розповіді надає музичній драматургії балади Шан Деї ознак романності. У китайській баладі за допомогою музично-поетичних символів (фатуму, дзвону, *Dance macabre*) розкрито трагедію останніх годин життя Дзвонаря, котрий поспішає померти слідом за Коханою. Подібно до Шан Деї, Сан Бо залишає поза увагою соціальний контекст «роману-ріки» (Толмачев, 1988, с. 476); зберігаючи значення збірного образу «Знедолених», пересемантизовує його висхідне значення. У китайській музичній драмі перетворень збірний образ Знедолених уособлюють і весь проклятий рід Метеликів, і Закоханих Метеликів, які жертвують собою в ім'я спокутування нещасних, що застрягли між життям і смертю. Закохані Метелики, як Знедолені, вилучені з кола інших представників роду, нездатних спокотувати колишній злочин, натомість пасивно очікують на есхатологічну розв'язку. Функцію збірного образу Знедолених в опері Сан Бо виконують також напівфантастичні-напівреалістичні герої (батьки Закоханих Метеликів), котрі внаслідок фатальної помилки виявилися «на узбіччі» процесу перетворень, ведучи примарне життя, адже «і не живуть, і не вмирають» (репліка Поета з опери).

Знедолені представники роду Метеликів перебувають у пошуку героїв, сакральна самопожертва яких відновить розірваний ланцюг перетворень — закон життя і смерті. Композитор, відмежовуючись від «складного сплаву різноманітних начал: повчального оповідання, пригодницького роману, ліричної сповіді, реалістичного дослідження моралі» (Толмачев, 1988, с. 39), притаманного епічному творові В. Гюго, фокусує увагу виключно на ліричній драмі. Прообрази оперних героїв Цу Інтей і Лян Женбо — романні Козетта й Маріус. Утілений в опері і тип відносин, який супроводжує зародження любовного почуття героїв В. Гюго. Злиття «невинних прозорих душ» закоханих (Гюго, с. 15) (згідно з В. Гюго, «Маріус був частиною Козетти, Козетта — частиною Маріуса» (Гюго, с. 27) постають як спільні ознаки трактування піднесеної романтичної любові, що споріднюють французький роман, музичну



драму Вагнера «Трістан та Ізольда» (в діалозі 2 дії міститься свідчення єдності душ героїв: «Більше немає Трістана, більше немає Ізольди») і китайську оперу перетворень ХХІ ст. Подібність спостерігається в поетичній мові закоханих героїв французького роману і китайської опери. Згідно з В. Гюго, це був «ліричний вилив, суміш сонета і гімну, сміливі гіперболи, витончене обожнювання, зібрані в букет, що дає ніжний божественний аромат...» (Гюго, с. 11). Упродовж розвитку китайської музичної драми перетворень зростає ступінь поетизації мови любові, якою висловлюються Закохані Метелики. Відносини закоханих пар відрізняє єдність любовного захоплення та глибокої печалі: «Їх захоплення, повіте глибоким сумом, здавалося, просило сліз» (Гюго, с. 12). Оперу Сан Бо об'єднує з романом «Знедолені» належність до «епосу душі» (Толмачев, 1988, с. 477).

Образи Козетти і Маріуса, як і Закоханих Метеликів, характеризує романтична двосвітовість, описана в Передмові до «Кромвеля» В. Гюго: «Людина ніби складається з двох істот — одна — тлінна, інша — безсмертна, одна — плотська, інша — безтілесна, одна — скута прагненнями, потребами і пристрастями, інша — така, що злітає на крилах захоплення і мрії».

Відмінності інтерпретацій роману В. Гюго в китайських операх, що виникли з різницею у два роки, зумовлені наслідкуванням різних жанрово-естетичних ідеалів у процесі відтворення спільного романного першоджерела. Якщо ранішня відповідає традиціям пекінської опери, то інша — новаторським трактуванням опери як романтичної драми ідей і символів. Основою музично-театральних інтерпретацій є різні сюжетні вектори роману. Для пекінської опери за мотивами «Знедолених» характерні акцентуація героїчної теми, запозичений з «країни рад» принцип соціалістичного реалізму. Сюжет пекінської опери, оснований на «французькій революційній поетиці», трансформований на «китайський манер»: «революційні бої на вулицях Парижа» відтворені «в кращих традиціях» жанру: «з чудовими гімнастичними трюками, завжди вражаючими у виконанні гутаперчевих китайських артистів» (Морковская, 2006, с. 38–39). У сюжеті французького роману автори вистави віднайшли основу для прояву однієї з головних ознак пекінської опери — демонстрації військово-акробатичного мистецтва, володіння яким наявне в системі навчання артистів. Трансформації зазнала сюжетна канва роману В. Гюго, що відображено у фіналі. Вистава «Сумний світ», «на відміну від романного оригіналу, завершується хепі-ендом, принаймні, як його розуміють у Піднебесній: Козетта, котра вийшла заміж за Маріуса й відмовилася від спілкування з прийомним батьком Жаном Вальжаном, усе ж зустрічається з ним. Усі непорозуміння

й нерозуміння вирішуються, Вальжан вмирає умиротвореним, природною смертю <...>» (Морковская, 2006, с. 39).

Сан Бо, по-вагнерівськи мінімалізувавши кількість дійових осіб роману, розкрив сутність його концепції, наданої В. Гюго у вступі до першої редакції: «Рух від зла до добра, від несправедливого до справедливого, від помилкового до істинного, від темряви до світла, <...> від гниття до життя, <...> від пекла до неба, від нікчемності до Бога» (Толмачев, 1988, с. 478). Китайська музична драма перетворень являє собою своєрідний «роман про закоханих», роман у віршах, структурна одиниця якого — вірш з музикою.

Подібно до того, як міф про Закоханих Метеликів набув відображення в китайському кінематографі, роман В. Гюго «Знедолені» став «вічною темою» в кінематографі європейському. Протягом 100-річчя (з 1913 по 2012 р.) романий сюжет покладено в основу безлічі художніх фільмів. Найближчим до китайської оперної драми слід вважати музичні екранізації роману В. Гюго — фільм Алена Бубіля з характерною пісенною драматургією в стилі «sang-through» (спів без перерви) і мюзикл Мішеля Шенберга (1998 — 2000 рр.).

Про зв'язок з європейським мистецтвом свідчить авторське жанрове ім'я музичної драми — трагедія. Якщо авторська ремарка «Les Misérables» підкреслює зв'язки китайської музичної драми з романом В. Гюго, то жанровий підзаголовок «трагедія» — з певним типом змісту. Відомо, що історія китайського театру не знала жанру трагедії, незважаючи на трагічний зміст багатьох сюжетів. Авторське жанрове ім'я «трагедія» означає слідування європейській традиції музично-драматичного прочитання національного сюжету, монологів, що відображають боротьбу дум і почуттів героїв, ансамблевих конфліктних сцен, катарсичного фіналу опери. Означене жанрове визначення сприяє трактуванню китайської опери як музичної драми. Опера Сан Бо — драма характерів, драма фатума. Героям опери властива внутрішня конфліктність, зумовлена поєднанням непослуженого в їх характерах. Конфліктність характеризує взаємини героїв, їх ставлення до дійсності.

Поряд з жанрово-сюжетними паралелями зі «Знедоленими» В. Гюго, що наявні в опері як цілісності, для китайської музичної драми перетворень характерні локальні зв'язки із західною традицією в широкому розумінні. Європейські та американські аналогії, асоціації, алюзії, введені в поетичний текст опери у вигляді стислих згадок. Інтертекстуальність китайської музичної драми перетворень сягає міжконтинентального масштабу, що властивий сучасній опері загалом. Вестернізація класичного національного сюжету позначається в трансформації просторово-часових архетипів. При збереженні властивої національній китайській

культури взаємодії ознак розімкнутості (завдяки вертикальній організації світобудови їй характерні категорії вічності та нескінченності) і замкнутості картини світу, спричиненої географічною «закритістю» цивілізації, у музичній драмі Сан Бо спостерігається переосмислення класичних часопросторових уявлень, зумовлене подоланням відокремленості позакитайського хронотопа. Розширення «земного» часопростору в картині світу, відтвореній у китайській музичній драмі перетворень, основане на оперуванні «набором» класичних літературно-поетичних символів і метафор, смислообразів, що асоціюються із сучасним життям (наприклад, «вітрильний спорт»), географічних назв, які виходять за межі «китайського відлюдництва» (згадки про Нью-Йорк та Єрусалим). Розмикання національного духовного космосу актуалізує міфологічну картину світу, сприяючи її долученню до сучасного міжконтинентального контексту. «Прориви» за межі традиційної замкнутої картини світу здійснюються в партії Поета-Блукача, що відповідає його функції пророка, котрий відкриває колись невідомі людству істини та світи.

Якщо географічне положення місця дії музичної драми є абстрактним, оскільки символізує умовну всекитайську даність, то позакитайські топографічні локуси, з якими співвідносить своє земне перебування Поет-Блукач, позначені досить конкретно. Умоглядна топографія оперного цілого свідчить, що Китай постає в ньому в ролі своєрідного духовного сакрального центру Всесвіту, з якого виходять і в якому сходяться паралелі тамеридіани світобудови, існуючої за єдиними законами. Це одна з провідних ідей китайської музичної драми, сутність якої полягає в утвердженні єдності людства. Якщо початкові етапи розвитку музичної драми розвиваються в контексті збереження властивої національним традиціям замкнутості культури, то з наближенням до кульмінації-фіналу утверджується розімкненість світобудови, духовний центр якої — Китай. Розсування кордонів простору аж до нескінченності не означає переходу з Вічності у світ Часу. З Вічністю, яка характеризується ознаками сучасності, співвідноситься світобудова: уявне охоплення її невидимих далей доступне свідомості натхненного Поета-Пророка. Топографічні паралелі здійснені за допомогою географічних «імен», віддалених у просторі локусів, сприяють ствердженню думки, що істоти, які відчувають цілющий вогонь кохання, незалежно від місця перебування, живуть за загальними законами самопожертви в ім'я любові.

Своєрідною є уявна подорож Поета-Блукача. Не переміщаючись з одного локусу в інший у фізичному (географічному) сенсі, герой китайської музичної драми, завдяки багатству фантазії, досягає віддалених земних (і позаземних) меж у часі-просторі; мандрівка набуває значення абсолютної реальності (надреальності). Китайський Поет-Блукач

здійснює «одіссею духу», про яку писав Ф. Шеллінг як про властивість фантазії європейського романтичного героя, що тяжіє до виходу за межі іманентного в пошуках зв'язку з трансцендентним (Рощенко, 2004).

Завдяки позакитайським географічним «іменам» — знаків єднання з культурою Заходу — Сан Бо виконує художнє завдання співвідношення мистецтва Китаю із сакральним світовим часом-простором, констатації єдності національного мистецтва й художнього всесвіту. Утвердженню вселюдської єдності як провідної ідеї китайської музичної драми сприяє звернення до «вічної» теми світового мистецтва.

Розширенню простору в горизонтальному вимірі, виходу змісту опери Сан Бо на вселюдський рівень сприяє вертикалізація топографічних і космічних показників: земне, небесне, підземне, пекло і рай, немов видіння, постають у свідомості героїв музичної драми. Подібно до шедеврів європейського романтизму, у центрі тривимірного художнього оперного простору перебуває герой музичної драми, за душу якого точиться битва між пеклом і раєм.

Значущість західних впливів не означає ослаблення ролі національної традиції в китайській музичній драмі. У Фіналі, згідно з традиціями національного мистецтва, очевидні «відверте моралізаторство», утвердження таких цінностей старого Китаю, як «вірність, шанобливість, гуманність, обов'язок» (Морковская, 2006, с. 39). Якщо в традиційній культурі Піднебесної «тема кохання <...> — справа другорядна», оскільки рідко наявна «як головна лінія», а пристрасть і серцевий вогонь замінює взаємна подяка (Морковская, 2006, с. 39), то в музичній драмі Сан Бо любовна тема має первинне значення, а кохання досягає такої палкості, що в його очисному вогні згорають Закохані Метелики.

**Висновки.** Китайська музична драма перетворень Сан Бо — композитора Новітнього Китаю першого 10-річчя XXI ст., є доказом свідченням одвічного прагнення національної художньої культури до синтезу, сформованого за часів стародавньої міфології. Упродовж історичного розвитку система елементів, що зазнали синтезу, поступово розширювалася, не обмежуючись суто національними традиціями, тяжіючи до європейського досвіду. Долучення до синтетичної структури художнього твору китайських митців ознак європейської семантики, жанрової системи, романтичної міфотворчості зумовило вестернізацію класичного сюжету національної міфології, багат шаровість властивої йому символіки, набуття інтертекстуальністю функції принципу драматургії музичної драми перетворень «Метелик».

Перспективи дослідження пов'язані з необхідністю подальшого вивчення історико-художніх зв'язків між віддаленими в часі-просторі європейською та китайською культурами.

### Список посилань

- Гюго, В. (1988). Отверженные. В. Гюго. *Собрание сочинений* (Т. 4, с. 7–474). Москва: Правда.
- Є Сяньвей. (2017). Міфологічні прообрази китайської музичної драми перетворень початку XXI ст.: герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту опери Сан Бо «Метелик». Шейко В. М. (Ред.). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць*, 57, 34–42. Харків: ХДАК.
- Морковская, Л. (2006). Маски Пекинской оперы. *Вокруг света*, 8 (2791), 32–41.
- Рощенко, Е. Г. (2004). *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки)*. Харьков: ХНУРЕ.
- Толмачев, М. В. (1988). Историко-литературная справка. В. Гюго. *Собрание сочинений* (Т. 4, с. 476–479). Москва: Правда.
- Толмачев, М. В. (1988). Свидетель века Виктор Гюго (1802 – 1885). В. Гюго. *Собрание сочинений* (Т. 1, с. 3–52). Москва: Правда.
- У Хун Юань. (2016). *Китайская художественная песня: история и теория жанра. (Дисс. канд. искусствовед.)*. Харьков.
- Чжан Цзюнь. (1984). Современная литература. *Древняя и современная культура Китая. Культуры народов мира. Культура – диалог народов мира*, 4, 88–97. Париж.

### References

- Hugo, V. Les Miserables. V. Hugo. *Collected Works* (Vol. 4, pp. 7-474). [In Russian].
- E Xianwei. (2017). Mythological prototypes of the Chinese musical drama of the transformations of the early 21ST century: hermeneutic analysis of the musical and poetic text of Sang Bo's opera "Butterfly". *Culture of Ukraine. Series: Art Criticism Studies, Collection of Scientific Works*, 57, 34-42. Kharkiv: KhDAC. [In Ukrainian].
- Morkovskaya, L. (2006). Masks of the Beijing Opera. *Around the world*, 8 (2791), 32-41. [In Russian].
- Roshchenko, E. G. (2004). *New mythology of romanticism and music (problems of encyclopedic analysis of music)*. Kharkov: KhNURE. [In Russian].
- Tolmachev, MV (1988). Historical and literary reference. V. Hugo. *Collected Works* (Vol. 4, pp. 476-479). Moscow: Pravda. [In Russian].
- Tolmachev, MV (1988). The witness of the century Victor Hugo (1802 - 1885). V. Hugo. *Collected Works* (Vol. 1, pp. 3-52). Moscow: Pravda. [In Russian].
- Wu Hong Yuan. (2016). *Chinese art song: history and theory of the genre. (Candidate of Art Criticism)*. Kharkiv. [In Russian].
- Zhang Jiong. (1984). Modern literature. Ancient and modern culture of China. *Cultures of the peoples of the world. Culture – the dialogue of the peoples of the world*, 4, 88-97. Paris. [In Russian].

Надійшла до редколегії 15.11.2017 р.

■ УДК 398.8-054.57(477)"199/201"

А. О. Фурдичко, кандидат культурології, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

akniaz@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-2963-9794>

### **ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ КУЛЬТУР: ФОЛЬКЛОРНЕ ВИКОНАВСТВО НАЦІОНАЛЬНИХ МЕНШИН УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Уперше здійснено спробу комплексно розглянути специфіку розвитку фольклорного виконавства національних меншин України в контексті масштабного сучасного фольклористичного руху держави. Розглянуто базові для науково-етнографічної методики збирання й вивчення народної музичної творчості дослідження. Визначено найчастіше апробовані жанри пісенної усної народної творчості малих народів України (росіяни — частівки, болгары — гайдуцькі пісні, євреї — фрейлаксы, роми — народні романси та ін.); з'ясовано, що найпопулярнішими напрямками побутування вторинних фольклорних колективів національних меншин є відродження власних національних традицій в українському етнокультурному контексті, спрямованих на ознайомлення з їхніми культурами, пісенним фольклором тощо.

**Ключові слова:** *національна меншина України, етнічна культура, національне мистецтво, етнічне музичне мистецтво, музичний секундарний фольклор України.*

А. О. Фурдычко, кандидат культурологии, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

### **ПЕРЕКРЕСТНЫЕ ПУТИ КУЛЬТУР: ФОЛЬКЛОРНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НАЦИОНАЛЬНЫХ МЕНЬШИНСТВ УКРАИНЫ КОНЦА ХХ — НАЧАЛА ХХІ ВВ.**

Впервые предпринята попытка комплексно рассмотреть специфику развития фольклорного исполнительства национальных меньшинств Украины в контексте масштабного современного фольклористического движения государства. Рассмотрены базовые для научно-этнографической методики сбора и изучения народного музыкального творчества исследования. Определены чаще всего апробированные жанры песенного устного народного творчества и календарной обрядности каждого из малых народов Украины (русские — частушки, болгары — гайдуцкие песни, евреи — фрейлаксы, цыгане — народные романсы и др.), выяснено, что наиболее популярными направлениями бытования вторичных фольклорных коллективов национальных меньшинств является возрождение собственных национальных традиций в украинском этнокультурном контексте, направленных на ознакомление с их культурами, песенным фольклором и тому подобное.

**Ключевые слова:** *национальное меньшинство Украины, этническая культура, национальное искусство, этническое музыкальное искусство, музыкальный секундарный фольклор Украины.*

---

A. O. Furdychko, Candidate of Culturology, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

### **CROSS-CUTTING WAYS OF CULTURES: FOLKLORE PERFORMANCE OF NATIONAL MINORITIES OF UKRAINE OF THE LATE 20TH CENTURY — THE EARLY TWENTY-FIRST CENTURY**

**The aim of the article** is to study the process of revival of folk music art of national minorities of Ukraine drawing on the example of the most famous representatives of each of the numerous communities; to determine the most tested genres of song oral folk art and calendar ceremonies of each of the national minorities of Ukraine.

**Research Methodology.** The author used the following methods: analytical (in the study of music and folklore literature on this subject); concrete historical (in the process of settlement of the region and stages of development of scientific interests to its study); comparative-historical (in assessing the movements of folklore studies of ethnic groups, their cultural heritage, the value of folk materials of settlers to understand evolutionary processes in folk tradition).

**Results.** It is determined that the genres of song oral folklore and calendar ceremonies of each of the national minorities of Ukraine (Russians — four-line racy folk rhymes, Bulgarians — Haiduci songs, Jews — Freilyaks, Romans — folk romances, etc.) are most often tested. It was ascertained that the most popular movements of the existence of secondary folklore groups of national minorities are the revival of their own national traditions in the Ukrainian ethno-cultural context, aimed at familiarizing them with their cultures, folklore songs, etc.

**Novelty.** For the first time the author comprehensively examines the specific features of the development of folklore performances of national minorities of Ukraine in the context of a large-scale contemporary folkloristic movement of the state.

**The practical significance.** The paper may be of a particular interest to the specialists in folklore music art. The study is designed for the series of lectures in music art.

**Key words:** *national minority of Ukraine, ethnic culture, national art, ethnic musical art, musical secular folklore of Ukraine.*

**Постановка проблеми.** Україна — багатонаціональна, поліетнічна країна зі строкатими інокультурними фольклорними артефактами, які взаємодіють між собою, уможлиблюючи мистецький симбіоз. Наша держава толерантна до всіх представників інших національностей, неупереджене ставлення до всіх народностей завжди є пріоритетною стратегією внутрішньої політики. З метою надання офіційного статусу пріоритетності Україна ратифікувала Рамкову конвенцію про захист національних меншин, підписану 1995 р. в Страсбурзі державами-членами Ради Європи. Стаття 5 цього документа зобов'язує держави, що долучилися до неї, створювати необхідні умови для того, щоб особи, котрі належать до національних меншин, мали можливість розвивати

свою культуру, зберігати основні елементи самобутності, зокрема релігію, мову, традиції та культурну спадщину (Закон України «Про ратифікацію Рамкової конвенції Ради Європи про захист національних меншин»).

Актуальність теми підтверджує зростаючий інтерес до етнічного музичного мистецтва в багатонаціональному українському суспільстві.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Базовими для науково-етнографічної методики збирання й вивчення народної музичної творчості стали дослідження О. Аляб'єва, Ф. Колесси, К. Квітки, М. Максимовича, М. Лисенка, Д. Ревуцького, С. Людкевича, Й. Роздольського, М. Дмитренко, О. Серова. Видо-жанрові особливості народної творчості розглядали А. Гуменюк, З. Василенко, А. Іваницький, В. Сокіл. Питання розвитку фольклорних традицій окремих малих народів України, зокрема фольклорне пограниччя в контексті сучасного дискурсу славістичної фольклористики та етнокультурні процеси на українсько-польських теренах, дослідила Л. Вахніна; Л. Мушкетик розглянув фольклор українсько-угорського порубіжжя; І. Миронова вивчила проблеми національно-культурного розвитку етнічних меншин Півдня України; О. Гуменюк дослідив кримськотатарську народну емігрантську пісню; І. Кдирова опрацювала проблеми музичного мистецтва національних меншин України за роки незалежності. Календарно-обрядові звичаї етносів України досліджували В. К. Борисенко (1996), А. А. Мойсей (2010), О. В. Курочкін (1978) та ін. Вивченню музичних культур національних меншин присвячено дисертаційні дослідження А. Соколової («Музично-пісенна традиція липован українського Подунав'я»), С. Чернявської (фольклор чеських переселенців), С. Таранця (фольклорні традиції болгар Одещини). О. Макаренко в «Нарисах з історії фольклорно-музичної спадщини Півдня України» подав порівняльну характеристику культур національних меншин та українців. Проте практично відсутні дослідження, які б розглядали та охоплювали цілісний процес вторинного фольклорного виконавства національних меншин України від часу проголошення незалежності й донині.

**Мета статті** — дослідити процес відродження фольклорного музичного мистецтва національних меншин України на прикладі найвідоміших представників кожної з чисельних общин; визначити найбільше апробовані жанри пісенної усної народної творчості та музичний фольклор, характерний для календарної обрядовості кожного з малих народів України.

Уперше здійснено спробу комплексно розглянути специфіку розвитку фольклорного виконавства національних меншин України в контексті масштабного сучасного фольклористичного руху держави.



**Виклад основного матеріалу дослідження.** З проголошенням незалежності України почалась і нова історія для всіх етнічних спільнот, котрі проживають на її території. Політика СРСР була нищівною не тільки щодо української усної народної творчості, тому нове толерантне ставлення української влади до всіх етнічних спільнот зумовило локальне національно-культурне відродження. Фольклорно-музична традиція національних меншин України базується на елементах відповідної національної культури: збереженні головних (фундаментальних) етнічних ознак за допомогою створення на базі громадських організацій, земляцтв та різноманітних об'єднань патріотичного й культурно-мистецького спрямувань музичних колективів, які прагнуть відтворити та зберегти надбання їхнього народу. Згідно з даними перепису населення (2001 р.), національні (етнічні) меншини в Україні становили 14 млн осіб, або 27.3% від усіх мешканців. Найчисельнішими з них є росіяни, євреї, білоруси, молдавани, болгары, поляки, угорці, румуни, греки, татари, вірмени, цигани та ін.

Історично-буттєві реалії сучасності зумовлюють нові форми побутування фольклору, зокрема й як самодіяльного мистецтва. Важливо спершу визначити певні консолідуючі особливості для більшості груп національних меншин, які проживають в Україні. Подібність умов перебування на одній території (йдеться не лише про території України, а загалом кліматичні та географічні приналежності) сприяла тому, що виникло багато спільних ознак, притаманних усній музичній творчості українців та інших народностей на теренах України. Такі види українського пісенного обрядового фольклору зимового циклу, як колядки, щедрівки («Щедрик», «Добрий вечір тобі», «Коляда, коляда»), характерні й для музичної культури болгарської, чеської, польської та інших спільнот регіону (Мартинюк). Обрядові пісні весняного циклу — веснянки й гагілки (також гаївки, ягілки, маївки), які належать до так званого «посівного» календаря, притаманні трудовим та календарним святкам різних народів: молдавські мерцішори, татарські сабантуї, болгарські селіврісі. Тенденцією сучасного фольклоротворення є взаємодія та взаємне переплетення репертуарів зразків російського, єврейського, білоруського фольклору, усної народної творчості інших народів. Прикладом такої взаємодії є творчість театру «Фольклор» (керівник Л. Левченко, м. Кривий Ріг), де синтез слова, ритму, мелодики та драматичного діалогізму досягає високого ступеня досконалості, незважаючи на еkleктизм й змішування елементів фольклорного дійства різних народів.

Платформою для обміну мистецькими доробками та популяризації фольклору національних меншин є фестивалі, огляди-конкурси та

інші культурні акції, яких з кожним роком стає більше. Зокрема варто виокремити такі заходи: всеукраїнський фестиваль мистецтв національних меншин «Ми – українські» (м. Запоріжжя), Міжнародний тюрко-татарський конкурс-фестиваль «Київ-сандугачі», Перший фольклорний фестиваль національних культур «Поліське коло» (Чернігів), Міжнародний фестиваль ромів «Амала» (Київ), всеукраїнський фестиваль єврейської культури «Шолом, Україно!» (Київ), на Белградщині після завершення основних польових робіт щорічно відбувається свято-фестиваль болгарської культури, яке поєднує давні традиції общинно-храмових зібрань із сучасними фольклорно-пісненими виступами (Горбань, 2007, с. 32–38), Міжнародний фестиваль культур національних меншин «Мелодії солоних озер» (Ужгород), Київський етнічний фестиваль «Фольклорама» (Саган, 2008, с. 41–51). Окремо необхідно сказати про форум національних культур «Всі ми діти твої, Україно» (Вінниця, Шаргород, з 1992 р.), у якому беруть участь хорові, музичні, хореографічні, вокально-хореографічні колективи, вокальні ансамблі та окремі виконавці авторських творів мовою свого народу, солісти-вокалісти, інструменталісти громадських організацій національних меншин України й зарубіжних українців на запрошення організаторів фестивалю.

Нині в Україні створені та активно працюють понад 780 національно-культурних товариств. Найчисельніші з них: російське, єврейське, польське, угорське, болгарське та ін. Вони належать до Асоціації національно-культурних об'єднань України й спільно та послідовно розбудовують культурно-мистецьке життя національних меншин, сприяють відродженню національних традицій. У системі будь-якої етнічної культури об'єднуючим стрижнем є мистецтво. Етнічне, національне й загальнолюдське становлять його сутнісну основу, відбивають історію та особливості зв'язку спільності людей і типи їх художньої самосвідомості (Ануфрієв, 2002, с. 25–29). Від моменту здобуття незалежності України нині діє 95 центрів національних культур, Будинків народної творчості, центрів фольклору та етнографії, близько 2 тис. національних аматорських колективів. За підтримки держави здійснюється комплекс організаційно-практичних та культурно-просвітницьких заходів, що сприяє гармонізації міжетнічних відносин (Нікішенко, 2004). Провідна форма вираження секундарного фольклорного виконавства етнічних меншин – художнє аматорство. Тому відповідно до досягнень, рівня виконавської майстерності аматорського колективу, зростають і мінімальні інформаційні потреби. Це є однією із провідних проблем існування секундарного виконавства етносів України, оскільки відсутність комунікаційних процесів та широкого розголосу про діяльність аматорських

колективів, особливо в регіонах, спричиняють те, що творчість вторинних колективів є знаною лише на локальних рівнях, й створюється уявлення, що національні меншини працюють «для себе», у вузьких колах своїх общин.

Перше місце серед національних меншин в Україні за чисельністю представників посідають росіяни (8334,1 тис. осіб, або 17.3% від загальної кількості населення), які проживають у Слобідській Україні й на узбережжі Чорного та Азовського морів, на Придніпров'ї та Донбасі, на Харківщині й Одещині. Зокрема досить тривале проживання російських локальних груп на Харківщині (Балаклійський, Великобурлуцький, Вовчанський, Дергачівський, Зміївський, Золочівський, Красноградський, Первомайський, Чугуївський райони) сприяло збереженню специфіки народного музично-обрядового фольклору родинно-побутового циклу, піснях календарно-землеробського циклу, ліричних, карагодних музичних творах («Потеряла я колечко», «Ой орьол, ти орьол / ти товарищу мой», «Забілели снежки» тощо). Загалом для пісенної традиції російських етнічних поселень характерні рухливі та ритмічні композиції (карагодні, танцювальні, плясові, деякі обрядові пісні) (Гура). Так, серед російських переселенців поширені частівки — ансамблі російської пісні «Славяночка» й «Кодьорушки» (Вінницька обл.), «Сударушки» Пилипи-Борівського СБК Томашпільського району, фольклорний колектив с. Кропивня Новоград-Волинського працюють саме в цьому напрямі. Народний аматорський фольклорний ансамбль «Русская песня» (керівник — Т. О. Федорченко) втілює на сцені стародавні російські обряди та виконує давні пісні. Мешканці селища — вихідці з Курської та Орловської областей Росії, селище є осередком традиційної російської культури, де від покоління до покоління передавалися споконвічні традиції. У репертуарі колективу фрагменти обряду весілля, хрестини, «русские посиделки», різдвяні пісні, хороводи, трітьчі пісні. У цій місцевості діють також аматорський фольклорний ансамбль «Журавушка» Мануїлівського сільського клубу Дергачівського району (керівник — І. В. Токаренко), аматорський фольклорний колектив російської народної пісні «Дубравушка» Краснознам'янського сільського клубу с. Старовірівка Нововодолазького району (керівник — В. І. Івлева). У репертуарі гуртів — місцевий фольклор російських поселенців з Курської та Орловської губерній Росії. Широко побутує російський фольклор у Павлоградському районі Дніпровської області, де існують цілі села, колись переселені з Росії, є окремі російські пісні в Солонянському, Широківському районах. У с. Рудня Летичівського району Хмельницької обл. організовано хоровий колектив «Журавлик». Мешканці російських поселень Солдатське, Катанське, Сидорова Яруга

Сумської обл., Великописаревського району зуміли зберегти російську пісню у всій своїй красі (прощальні ліричні пісні виконуються діалектною мовою). Водночас пізня необрядова лірика як в українських, так і в російських селах звучить українською мовою (Гура). У Новоушицькому районі декілька років існує російський фольклорно-етнографічний ансамбль «Липушка» Пилипи-Хребтіївського сільського Будинку культури. Майже півстоліття існує вокальний ансамбль Троїцько-Сафонівського сільського Будинку культури Казанківського району, якому теж присвоєне почесне звання «народний». Репертуар колективу – російські народні та обрядові пісні, пісні минулих літ.

Білоруси є наступною після росіян за чисельністю національною меншиною України (0,6%). Багато з них нині проживає на Сході й Півдні України (Донецька, Луганська, Харківська, Одеська, Миколаївська, Херсонська, Дніпропетровська області та АР Крим). Майже 70% білорусів мешкає в сільській місцевості Рівненської області. Художніми та композиційними ознаками відзначається пісенна народна творчість білорусів. Стародавні народні білоруські пісні виконуються здебільшого без супроводу, за винятком жартівливих і частівок, які співаються в супроводі гармоніки (баяна). Відродження пісенного фольклорного, народного білоруського репертуару здійснюють колективи художньої самодіяльності: ансамбль «Купалінка» (Вінницьке обласне земляцтво білорусів), вокальний ансамбль «Полісся» (Донецька обласна громадська організація білорусів «Неман»), вокальний ансамбль «Білі роси» (Запорізьке товариство «Мінськ»), вокально-фольклорний ансамбль «Світанак», колектив «Біла Русь» (Білоруська община Львівської області), вокальний ансамбль Одеського міського товариства «Білорусь», вокальний колектив Рівненського обласного товариства «Білорусь»; вокальний ансамбль Чернігівського міського товариства білорусів «Сябри» тощо. Найчастіше колективи білоруських общин апробують пісні стародавньої трудової та обрядової лірики, твори, пов'язані з історичними подіями та побутовими явищами, пісні соціального протесту, ліричні, що надзвичайно наближує їх до української народної співочої творчості. Привертає увагу своєю активною творчістю ансамбль білоруської народної пісні «Реченька» (Рівненське обласне відділення всеукраїнського об'єднання «Білорусь»). Програма ансамблю містить такі білоруські народні пісні: «А ў полі вярба», «Ванечка-Ванюша», «Гарні, гарні бульбу з печы», «Грэчанікі», «Ехаў Ясь на кані», «Запражыце сівых коней», «Звіняць звоньчкі» тощо. Ансамбль бере участь у різноманітних культурних заходах поза межами регіону та прагне зберегти виконання пісень, наближених до ранніх традиційних редакцій збірників народних пісень.

Іншою великою етнічною групою України є молдовани (0,5 %). Згідно з даними перепису населення 2001 р., понад 70 % їх проживало на території Одеської та Чернівецької областей, значно менше на Сході України. Найпоширеніші народнопісенні жанри, які культивуються фольклорними колективами молдавської національної меншини на теренах України, є календарна обрядовість (зокрема колядки, щедрівки в молдаван — хейтура, плугу, уретура та ін.), родинно-побутова лірика тощо. Пісні й тривалі взаємозв'язки молдавського та українського населення помітно вплинули на новорічні традиції в етноконтактній зоні. Тут виникло немало перехідних, гібридних обрядових форм. До них належать, наприклад, щедрювання з бугаєм (порожнє барильце, обтягнуте шкірою, за допомогою якого імітували ревіння бика) (Курочкін, 2004, с. 99–113). Традицію відтворення схожих обрядів зимового циклу підтримує народний аматорський фольклорно-етнографічний колектив «Церенкуца» КУ «Клуб с. Маршинці» Новоселицького району Чернівецької обл. (керівник А. Бордіян). Під час своїх виступів учасники колективу демонструють своєрідність місцевих народних звичаїв та обрядів і неповторність національного молдавського вбрання. Котовський район Одеської області славиться ансамблем молдавської музики «Тараф» (с. Стара Кульна), колективом шумових інструментів «Лошкарі» (с. Липецьке), фольклорним колективом молдавської культури «Каса маре» (с. Липецьке), які відроджують традиції свого титульного народу, виконують молдавські народні пісні, здебільшого родинно-побутової та патріотичної тематики.

Любов до музики та співу є однією з визначальних ознак кримських татар. Пісні татар за своєю тематикою, змістом, суспільною функцією розподіляються на такі групи: трудові (Делейрджилер), хороводні (бегим кварт), весільні (Салгьмр бою), любовні (Еля Козьялюю), сімейні (Попувл шалим), соціальні (Бир кичкене алаша), молодецькі (Алим), солдатські (Солдат Али), історичні (Сувихкьсув) та ін. Вокальний народний ансамбль татарської пісні «Шатлик» (худ. керівник — Е. Булатова, 1989 р.) здобув загальнонаціональне визнання. Досягненням ансамблю став випуск аудіокасет із кращими піснями колективу: «Тальян мони» (Душа гармоні), «Ін зур бахет» (Велике щастя) та жартівливої композиції «Жомга» (Зустріч у п'ятницю). Багатовікові традиції творчості народу, його найвищу духовну культуру уособлює художня діяльність кримськотатарського фольклорного ансамблю «Кирим» (1990, Сімферополь, худ. керівник — заслужений діяч мистецтв України С. Какура). Штатна чисельність ансамблю становить 50 осіб, 36 з яких — творчий склад. Його виступи представляють собою яскраве видовище в барвистому вбранні національних костюмів (Кдирова).

А на основі кримськотатарських народних пісень і танців, переказів і легенд створені високохудожні вокально-хореографічні композиції, такі як: «Аг'ир ава ве Хайтарма», «Тим-тим», «Явлук'», «Чобан», «Дюгон» і багато інших, які повною мірою представляють традиції й естетичні ідеали кримських татар. Колектив тривалий час збирає безцінну музичну спадщину кримськотатарського народу. В оркестрі ансамблю звучать старовинні національні інструменти кримських татар — чубук-давул, уд, зурна, кавал, ней, дарі, саз тощо. Інша тюркомовна народність, що проживає на території України, — гагаузи. Представниками народного музичного мистецтва Гагаузького культурного товариства є вокальний дует сестер Ганни та Юлії Мітігло (Кдирова). Їх творчість гармонійно поєднує кращі традиції гагаузького етносу з українською національною культурою. У репертуарі дуету — народні гагаузькі твори, неповторні й мелодійні, з етнічним забарвленням національного горлового співу.

Болгари (0,4 %) проживають в Україні в переважній більшості (87.1%) компактно на території Одеської й Запорізької областей. Болгарська музика поєднує елементи музичних культур інших народів. Слов'янський наспів, який характеризує болгарську народну пісню, збагачується орнаментикою. Народний фольклорно-етнографічний колектив «Вайсал» представляє болгарський автентичний фольклор. Сьогодні колектив існує при Будинку культури с. Лозоватка Приморського району Запорізької обл. (директор — Є. Желязков). «Вайсал» брав участь у звітному концерті найкращих колективів у Києві. Учасники ансамблю репрезентували глядачам народний звичай трудового колективного дійства «Валявица», поширений серед болгар Приазов'я, який запозичили від своїх батьків та дідів, також виконують гайдуцькі пісні. Болгарський народний фольклорний колектив «Врѣтеница» із с. Гюнівка Приморського району Запорізької обл. (худ. керівник — Т. Златева). Кількість учасників — 42 особи, наймолодшому виконавцеві виповнилося лише 6 років, а найстарший — 99-річний М. Пройчев — і нині танцює в його складі. Учасники колективу інсценували весільні звичаї болгар Приазов'я.

Вокальний гурт «Цветница» (2009, керівник — Ц. Цонев) с. Андрівка Бердянського району Запорізької обл. Учасники гурту виконують жартівливі народні пісні «А бре бате, Кольо», «Тьмен се облак зададе». Фольклорний ансамбль «Роднина» (худ. керівник — Б. Дузбенюк), який діє при Запорізькому міському болгарському товаристві «Роднина», спеціалізується на міському фольклорі, зокрема виконує такі композиції «Мое момче», «Лудо младо» та ін. (Червенко, 2011).

Угорці (0,3 %) проживають переважно на території двох областей України — Закарпатської (96.7 %) і Дніпропетровської (0.5 %),

в основному в сільській місцевості. Український побут, фольклор, музика Закарпаття засвідчують також угорські впливи. Угорців справедливо вважають однією з найстійкіших щодо асиміляції етнічних груп України. Діють такі колективи: ансамбль «Угорські мелодії», фольклорний гурт із Вишкова «Шодро», народний самодіяльний ансамбль угорської народної пісні «Ружа» Будинку культури с. Тийглаш (керівник Ч. Сікора), ансамбль «Чіпкиш» (керівник І. Молнар), ансамбль угорських народних інструментів Ужгородського коледжу культури і мистецтва (керівник М. Петрушевський), народний інструментальний ансамбль «Тисогати» с. Салівка (керівник Б. Аніко), народні трієсті музики родин Маньо та Шіманів Тячівського району, фольклорний колектив «Нітників», любительське об'єднання народної пісні «Чологань» (керівник М. Ігнац), інструментальний ансамбль «Цімбори» (керівник Ф. Бернат) тощо. Народний фольклорний ансамбль «Ужгород» приділяє увагу специфічності різних регіональних локально-етнографічних культур — гуцулів, бойків, лемків та національних меншин. У репертуарі — закарпатоукраїнські, угорські, словацькі, румунські пісні, народні танці, весільні інструментальні мелодії, вокально-хореографічні та інструментальні композиції. Зі знанням справи долучають до репертуару сольний спів, елементи хореографії, архаїчний інструментарій. Члени колективу відшукують не популярні пісні, а менш поширені, тому активно збирають місцевий фольклор. Знайдені ними композиції «Долина, долина», «Заграй, ціган, тоту товту», «Ой летіли гусоньки» користуються великим успіхом у слухачів. У програмі виступів ансамблю — латканки, коломийки Воловецького, Великоберезнянського та інших районів, парубоцькі весільні пісні з Мукачівщини та ін. (До 30-ї річниці колективу «Ужгород» побачила світ іменна книга-альбом).

Румуни (0,3 %) проживають переважно на територіях, які межують з Румунією, — на Буковині (115 тис., 76 % румунів України) та Північній Мармароцині. Ця гілка національних меншин славиться своїм прагненням активно відроджувати традиції та культуру титульної нації. Існують такі фольклорні колективи: фольклорно-етнографічний ансамбль «Мергерітар» при Будинку культури с. Магала Новоселицького району Чернівецької області, народний аматорський фольклорний колектив «Датіна» Будинку культури с. Опришени Глибоцького району, «Мерцішор» клубу мікрорайону «Красногорівка» м. Чернівці, фольклорний колектив «Ізвораш» Будинку культури с. Ропча Сторожинецького району; фольклорні колективи «Церенкуца» Будинку культури с. Сучевени та «Калинонька» Будинку культури с. Черепківка Глибоцького району, фольклорний колектив «Бусуйок молдовенеск» с. Строїнці (Л. Ротару), хоровий колектив «Драгош воде», оркестри

румунської музики «Мерцішор», «Мугурел», «Плай» та ін. (Статистичні дані щодо закладів культури, етнічних громад Буковини, національних меншин). Фольклорний ансамбль «Трайстуца» Глибоцького Будинку творчості дітей та юнацтва на базі Купського НВК № 2 (керівник — М. І. Зегрі) засновано у 2001 р. за бажанням учнів, учителів, батьків та адміністрації школи з метою збереження й розвитку давніх народних традицій та обрядів румунів Буковинського краю. Фольклорний ансамбль зберігає та продовжує місцеві традиції. Зокрема представляє стародавні обряди та свята «Ла стина чобеняске», «Кинтекул де ла буніка ші катрінца ші опінка», «Аша-й жокул нямулуй», «Хай копий се коліндем» (Національно-культурні товариства Буковини).

Поляки (0,3%) — одна з найдавніших національних меншин України. Народна пісенна творчість польських переселенців споріднена з піснями інших слов'янських народів. Її специфічними ознаками є зв'язок пісні й танцю (Давидова). При Польському товаристві в Хмельницькому організовано хор «Гвезда». У Летичеві працює вокально-інструментальний ансамбль польської пісні. У Тернополі при Польському товаристві організовано аматорський колектив польської пісні. На Вінниччині організовано аматорський хоровий колектив «Сеньйорки» (товариство польської культури Здолбунівщини); колектив «Пшиязнь», дитячий хореографічний колектив «Білий орел» (товариство польської культури на Рівненщині імені В. Реймонта); аматорські хорові колективи дорослий «Дубнівчанка», дитячий «Сковронки» (товариство польської культури Дубенщини). Популярністю серед поляків України відзначаються фольклорні гурти «Pierwiosnek» («Первоцвіт»), «Jaskółki» («Ластівки»), «Kantyczka» («Пісня») при київських товариствах імені А. Міцкевича та «Згода», «Поліські соколи» при «Спільці поляків Житомирщини» та інші аматорські колективи (Калакура, 2011, с. 76). Фольклорний обрядовий ансамбль с. Станіславівка Романівського району та народний аматорський фольклорно-етнографічний колектив «Білі голубки» с. Сусли Новоград-Волинського району відтворюють обряди весілля та жнив, виконують швидкі весільні пісні та жартівливі музичні твори родинно-побутового жанру. Фольклорний ансамбль громадської організації «Центр польської культури імені Тимоша Падури» (Козятин, Вінницька область) — «Подольський квят» бере активну участь у районних культурно-мистецьких заходах, виконує стародавні польські пісні, виписані зі старих нотних зошитів, що зберігаються в міському архіві.

Помітне місце з-поміж національних меншин України посідає (переважно до Другої світової війни) євреї. Найбільш культивованим серед фольклорних єврейських колективів України є жанр



фрейлакси — єврейські емоційно-проникливі пісні. Окрім того, єврейський фольклор часто передбачає виконання балад, поминальних плачів, застільних, робочих та рекрутських пісень. Серед колективів помітні: Вінниця представляє народний квартет «Шейне-Халев»; при релігійній громаді діють фольклорні колективи «Мехина 12» і «Ніколь-Хале», які продовжують традиції народного духовного співу євреїв. У Рівненській області функціонують аматорський хоровий ансамбль «Фрейлехе нешуме», дитячі вокальні ансамблі «Нехама» та «Ципурім» (міська громадська організація «Рівненська єврейська громада»). Організовано інструментальний ансамбль клезмерів «Фрейлекс». Клезмери — єврейські музики, котрі подорожували селами й містечками, грали на різних святкових гуляннях. Клезмерський інструментальний ансамбль Вознесенської релігійної громади «Хабад Любович» виконує народні гімни, релігійні пісні, народні мелодії, попури на тему єврейських народних танців. Ансамбль єврейської музики «Мазл Тов» (м. Первомайськ) — активний учасник міжнародних та всеукраїнських фестивалів («Шалом, Україна», «Клезфести в Україні»). Народний аматорський вокальний ансамбль «Сімхе» виконує духовні народні єврейські пісні, прагне відтворити східну мелізматику й традиційне гармонійне багатоголосся, притаманне єврейській народній пісні.

Сьогодні найбільше вірмен в Україні в Донецькій, Дніпровській областях. Серед них чільне місце посідає народний ансамбль пісні й танцю «Айренік» Союзу вірмен України. Колектив засновано в 1997 р. на базі вірменського молодіжного клубу в Києві. Назва колективу «Айренік» (Батьківщина) гармоніює з музичним творчим напрямом. У репертуарі ансамблю понад 30 народних вокально-хореографічних композицій патріотичного змісту. Особливу популярність мають постановки «Шалахо», «Егег», «Кочари», «Терендез» та вокально-хореографічна увертюра «Вірменія». Близькою за духом та пісенною мелізматикою є грузинська об'єднана громада України. Провідну роль у створенні народнопісенного клімату відіграє грузинська музична школа-студія «Іберія», створена у 2002 р. в м. Київ. Засновник і художній керівник — М. Сулаквелідзе. Школа щороку проводить спільні концерти під назвою «Вінок дружби». Азербайджанську об'єднану спільноту України представляє народний колектив — ансамбль пісні й танцю «Азербайджан». До складу ансамблю входить понад 60 осіб. Солістом-вокалістом і художнім керівником ансамблю «Азербайджан» є народний артист України Г. Аббасов. Національна меншина греків України консолідовано відроджує національну культуру. Фольклор українських греків має свою яскраву самобутність. Так, більшість ліричних пісень у греків завжди були сумними, жалібними. Пісенний репертуар греків

Північного Приазов'я за тематикою ділиться на чотири групи, найбільшою серед яких є та, що присвячена темі кохання. Серед пісень найпоширеніші: історичні, баладні, ліричні, жартівливі, танцювальні. Найбільшу групу становили ліричні пісні, але з відмінностями в словах і манері виконання. На сучасному етапі у фольклорній традиції греків Приазов'я існують не лише давні за походженням обрядові історичні та ліричні пісні, частівки, але й твори нового румейського фольклору, який зароджувався в XIX ст. (Жайворонок, 2006). У піснях греків відбивається складна й незвичайна доля цього народу: міграції з батьківщини й вікові контакти з різними народами. Народний грецький фольклорний самодіяльний ансамбль пісні й танцю «Сартанські самоцвіти» вважається візитівкою українських греків. У 2002 р. він став дипломантом Міжнародного академічного рейтингу «Золота фортуна» за значний внесок у розвиток грецької національної культури й високу виконавчу майстерність. Репертуар ансамблю складається зі старовинних мелодій, народних пісень і танців, а також сучасних творів румейських поетів і музикантів. У Ніжині діє дитячий хореографічний колектив «Зосимки», учасники якого виконують народні грецькі танці й пісні на концертах і фестивалях, виступи вокалістів, відбувається демонстрація кіно-відеофільмів.

Роми відомі своїми народними романсами та великою любов'ю до музики. Народний аматорський ансамбль пісні й танцю «Братство» Вінницької обласної громадської організації «Чачуно алав», циганські ансамблі — «Ягорі» Іванівського СБК Калинівського району, «Братство» та «Шатро» м. Вінниця; ансамбль циганської пісні й танцю «Тернер» (при циганській діаспорі м. Коростень) уміло пропагують фольклорне мистецтво своєї народності, презентують різноманітні національні костюми та запальні танці. Тридцятирічна концертна діяльність циганського фольклорного ансамблю «Бахтале» (1985) у творчості ґрунтується на колориті циганського мистецтва південної України; оспівує нелегку кочову долю циганів, часто складні родинно-побутові реалії. Наскрізною тематикою творів ансамблю є пісні про кохання, які передаються з покоління в покоління. Члени ансамблю прагнуть відтворювати протяжне багатоголосся, надривний спів як одні з найважливіших традицій циганської співочої культури.

Стилістичними ознаками вторинного виконавства німців є гармонійний склад мелодії, тяжіння до мажорного ладу, помірний темп, невеликий обсяг діапазону, чіткість ритмічної організації тощо. Театр німецького фольклорного танцю «DEUTSCHE QUELLE» (худ. керівник — С. Цех) є лауреатом міжнародних та всеукраїнських фестивалів, володарем багатьох дипломів і нагород за участь у концертах

державного рівня. Фольклорний ансамбль «Heimliche Melodie» (керівник — Л. Сорокопуд, 1996, на базі Товариства німців «Відергебурт»). У складі ансамблю — 15 осіб. Творчим напрямом колективу є виконання гірських народних пісень. У Чернівцях існують австро-німецький ансамбль народної пісні «Кляйнер-Фенікс», дорослий та дитячий аматорські фольклорні колективи «Фантазія» (громадська організація «Товариство німців «Відергебурт»), які продовжують давні традиції німців міста, виконують німецькі народні пісні та організують свята на Панській вулиці міста (Кдирова).

Національна меншина литовців налічує 7207 осіб. Творчий колектив — хор «Вільтіс» (з лит. *viltis* — надія) Київського товариства литовської культури зберігає найкращі традиції народного фольклору. У репертуарі колективу понад 50 творів: народні пісні, обрядові та релігійні. Пісня «Мусу денос кайп швянтес» (у перекладі — «наші дні наче свято») та литовський народний танок «Полька» стали візитівкою колективу. Фольклорно-етнографічний ансамбль «Sesules» — це новий самодіяльний колектив Київського товариства литовської культури імені С. Майроніса, що виник на основі хору «Вільтіс», який існує майже 20 років. Керівник ансамблю — А. Топорівський. Учасниками колективу є жінки різного віку, котрих об'єднує любов до народного литовського фольклору. У репертуарі колективу — народні пісні й танці Литви (Кдирова).

Чехи України представлені багатьма фольклорними колективами: ансамбль «Богемські фраерки» («Богемські модниці», Миколаївщина), фольклорний колектив «Богемка» (с. Богемка Врадівського району). Учасники збирають і записують чеський фольклор, обряди та звичаї свого народу. Колектив — учасник фестивалю «Сонячні кларнети», всеукраїнського фестивалю чехів України «Плес», Міжнародного фестивалю народів світу, республіканського фестивалю «Хороводи дружби»; дорослий та дитячий фольклорні колективи «Стромовка» (Дубенське чеське товариство «Стромовка»). Народний аматорський фольклорно-етнографічний ансамбль «Студанка» (1994, керівник — Л. Я. Лановик) Миколаївського сільського Будинку культури в репертуарі має чеські народні пісні й танці. Колектив налічує шість груп учасників: підготовча, молодша танцювальна, середня танцювальна, старша танцювальна та дитяча вокальна група, вокальна група пенсіонерів — усього 76 осіб. Із цього ж числа учасників створено зведену вокальну групу. Кожна група студанківців може виступати окремо, оскільки має свій репертуар. Естонська меншина України налічує 2868 осіб. У 1996 р. розпочав свою діяльність ансамбль «Силекє» (Брошечка, кер. — А. Ролле). Основу репертуару становлять ліричні, церковні пісні. У піснях «Хвилі

Балтійського моря», «Маленька свіча», «Рідний дім» відображені кращі традиції естонської пісні (Кавунник).

**Висновки.** Навіть за умов глобалізації не послаблюється загальний інтерес до етносу, що відзначається мовними, природженими особливостями, набутим нормативним досвідом і психологією звичаїв, традицій, а також породженим у їхньому середовищі естетичним та художнім світовідношенням (Нікішенко, 2004). У статті розглянуто особливості процесу відродження фольклорного музичного мистецтва національних меншин України на прикладі найвідоміших представників (за шкалою чисельності); визначено найпопулярніші апробовані жанри пісенної усної народної творчості кожного із малих народів України (росіяни — частівки, болгари — гайдуцькі пісні, євреї — фрейлакси, роми — народні романси та ін.). Вияснено, що найпопулярнішими напрямками побутування вторинних фольклорних колективів національних меншин є відродження власних національних традицій в українському етнокультурному контексті, спрямованих на ознайомлення з їхніми культурами, пісенним фольклором (Виткалов, 2011). Важливими формами презентації вторинного виконавства національних меншин є різноманітні фестивалі й мистецькі форуми (всеукраїнський фестиваль мистецтв національних меншин «Ми — українські», Міжнародний тюрко-татарський конкурс-фестиваль «Київ-сандугачі», Перший фольклорний фестиваль національних культур «Поліське коло», Міжнародний фестиваль ромів «Амала», всеукраїнський фестиваль єврейської культури «Шолом, Україно!»).

Перспективи подальших досліджень. У розвідці розглянуто лише незначну кількість колективів-представників усіх національних меншин. У подальших дослідженнях необхідно детальніше проаналізувати кожен з найчисельніших груп та розглянути особливості вокальної інтерпретації народних пісень конкретними колективами.

#### Список посилань

- Ануфрієв, О. М. (2002). Взаємодія етнічних культур як підґрунтя розвитку національної свідомості. *Наукові записки національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія*, 10, 25–29. Київ.
- Борисенко, В. К. (1996). *Весільні звичаї та обряди греків Приазов'я. Під одним небом: Фольклор етносів України* (69–79). Київ.
- Виткалов, С. В. (2011). *Культурно-мистецьке життя Рівненщини періоду державної незалежності України*. Київ.
- Горбань, І. (2007). Фольклор болгарської діаспори у дослідженнях українських учених другої половини ХХ ст. *Проблеми слов'янознавства*, 56, 32–38.

- Гура, В. В. *Традиційна українська народна пісня — потенційна скарбниця духовного відродження суспільства*. Взято з <http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/428>
- Давидова, Н. Ф. *Художнє аматорство серед представників національних меншин та етнічних груп України. Стан та перспективи*. Взято з <http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/429>
- Жайворонок, В. В. (2006). *Знаки української етнокультури: словник-довідник* (с. 128). Київ: Довіра.
- Кавунник, О. *Музична творчість етнічних меншин Ніжина в контексті полікультурного діалогу Україна — світ*. Узято з <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2014/38.pdf>
- Калакура, О. Я. (2011). Польська меншина як чинник україно-польської співпраці на сучасному етапі. *Історичний архів*, 6, 76.
- Кдирова, І. О. *Музичне мистецтво національних меншин України за роки незалежності*. Взято з [http://vuzlib.com.ua/articles/book/33584Muzichne\\_miste%D1%81tvo\\_na%D1%81%D1%96onal/2.html](http://vuzlib.com.ua/articles/book/33584Muzichne_miste%D1%81tvo_na%D1%81%D1%96onal/2.html)
- Кдирова, І. О. *Творчість аматорських фольклорних колективів товариств литовської культури в Україні*. Взято з [http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2017/04/Mater\\_\\_ali-konferents\\_\\_yi.pdf](http://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2017/04/Mater__ali-konferents__yi.pdf)
- Курочкін, О. В. (1978). *Новорічні свята українців. Традиції і сучасність*. Київ.
- Курочкін, О. (2004). Українсько-молдавські взаємозв'язки у календарній звичаєвості. *Українці в сім'ї європейській. Звичаї, обряди, свята* (с. 99–113). Київ: Видавництво «Бібліотека українця».
- Мартинюк, Т. В. *Регіональні відмінності як чинник розмаїття музичної культури*. Взято з [http://xn--e1aajfpcds8ay4h.com.ua/files/image/konf%2012/doklad\\_12\\_1\\_19.pdf](http://xn--e1aajfpcds8ay4h.com.ua/files/image/konf%2012/doklad_12_1_19.pdf)
- Мойсей, А. А. (2010). *Аграрні звичаї та обряди у народному календарі східнороманського населення Буковини*. Чернівці: Друк-Арт.
- Нікішенко, Ю. І. (2004). Поняття «етнічна культура» і «традиційна культура» в етнології. *Наукові записки національного університету «Києво-Могилянська Академія»: Теорія та історія культури* (Т. 24, с. 4–12). Київ.
- Саган, О. (2008). Аспекти формування і реалізації державної етнонаціональної політики та гармонізація міжнаціональних відносин в умовах європейського вибору України: про сучасний стан та основні тенденції розвитку етнонаціональних процесів. *Україна-НАТО*, 2, 41–51.
- Червенко, О. (2011). Свято болгарської народної культури в Україні. *Народна творчість та етнографія*, 4, 120–124.
- До 30-ї річниці колективу «Ужгород» побачила світ іменна книга-альбом. Узято з <http://zakarpattya.net.ua/News/153343-Do-30-i-richnytsi-kolektyvu-Uzhhorod-pobachyla-svit-imenna-knyha-albom>

- Закон України «Про ратифікацію Рамкової конвенції Ради Європи про захист національних меншин». Узято з [http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/printable\\_article?art\\_id=244950998](http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/printable_article?art_id=244950998)
- Національно-культурні товариства Буковини. Взято з: <http://zik.ua/news/2009/04/07/>
- Статистичні дані щодо закладів культури, етнічних громад Буковини, національних меншин. Узято з <http://bukovina.biz.ua/rubric/309>
- Україна поліетнічна: Інформаційно-бібліографічний покажчик. (2003). Інститут дослідження діаспори. Київ. Узято з [http://vuzlib.com.ua/articles/book/33584Muzichne\\_miste%D1%81tvo\\_na%D1%81%D1%96onal/2.html](http://vuzlib.com.ua/articles/book/33584Muzichne_miste%D1%81tvo_na%D1%81%D1%96onal/2.html).

### References

- Anufriyev, O. M. (2002). Interaction of ethnic cultures as the basis for the development of national consciousness. *Scientific notes of the National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov. Religious studies. Culturology Philosophy*, 10, 25–29. Kyiv. [In Ukrainian].
- Borisenko, V. K. (1996). *Wedding customs and ceremonies of the Greeks of the Azov Sea. Under one sky: Folklore of ethnic groups of Ukraine* (69–79). Kyiv. [In Ukrainian].
- Vitkalov, S. V. (2011). *Cultural and artistic life of Rivne region during the period of state independence of Ukraine*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Gorban, I. (2007). Folklore of the Bulgarian diaspora in the studies of Ukrainian scholars of the second half of the twentieth century. *Problems of Slavic Studies*, 56, 32–38. [In Ukrainian].
- Gura, V. V. *Traditional Ukrainian folk song – a potential treasure of spiritual revival of society*. Retrieved from <http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/428>. [In Ukrainian].
- Davydova, N. F. *Artistic amateur among representatives of national minorities and ethnic groups of Ukraine. Condition and prospects*. Retrieved from <http://tur.kosiv.info/ukrainian-culture/429> [In Ukrainian].
- Zhayvoronok, V. V. (2006). *Signs of the Ukrainian ethno-culture: dictionary-dictionary* (p. 128). Kyiv: Dovira. [In Ukrainian].
- Kavunnik, O. *Musical creativity of ethnic minorities of Nizhyn in the context of multicultural dialogue Ukraine – the world*. Retrieved from <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2014/38.pdf>. [In Ukrainian].
- Kalakura, O. Ya. (2011). Polish minority as a factor of Ukrainian-Polish cooperation at the present stage. *Historical archive*, 6, 76. [In Ukrainian].
- Kdyrov, I. O. *Music art of national minorities of Ukraine during the years of independence*. Retrieved from [http://vuzlib.com.ua/articles/book/33584Muzichne\\_miste%D1%81tvo\\_na%D1%81%D1%96onal/2.html](http://vuzlib.com.ua/articles/book/33584Muzichne_miste%D1%81tvo_na%D1%81%D1%96onal/2.html) [In Ukrainian].
- Kdyrov, I. O. *Creation of Amateur Folklore Collectives of Lithuanian Culture Societies in Ukraine*. Retrieved from: <http://knukim.edu.ua/wp-con->

- tent/uploads/2017/04/Mater\_\_ali-konferents\_\_yi.pdf  
[In Ukrainian].
- Kurochkin, O.V. (1978). *New Year holidays of Ukrainians. Traditions and the present*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Kurochkin, O. (2004). Ukrainian-Moldavian interconnections in calendar custom. *Ukrainians in the European family. Manners, ordinances, holidays* (pp. 99–113). Kyiv: Publishing House «Library of Ukrainians». [In Ukrainian].
- Martyniuk, T. V. *Regional differences as a factor in the diversity of musical culture*. Retrieved from [http://xn--e1aajfpcds8ay4h.com.ua/files/image/konf%2012/doklad\\_12\\_1\\_19.pdf](http://xn--e1aajfpcds8ay4h.com.ua/files/image/konf%2012/doklad_12_1_19.pdf) [In Ukrainian].
- Moisey, A. A. (2010). *Agrarian customs and ordinances in the folk calendar of the East-Romanian population of Bukovina*. Chernivtsi: Print-Art. [In Ukrainian].
- Nikishenko, Yu. I. (2004). The concept of «ethnic culture» and «traditional culture» in ethnocultural studies. *Scientific notes of the National University of Kyiv-Mohyla Academy: Theory and History of Culture* (Vol. 24, pp. 4–12). Kyiv. [In Ukrainian].
- Sagan, O. (2008). Aspects of the formation and implementation of state ethnonational policy and harmonization of interethnic relations in the conditions of the European choice of Ukraine: on the current state and main trends of the development of ethno-national processes. *Ukraine-NATO*, 2, 41–51. [In Ukrainian].
- Chervenko, O. (2011). The holiday of the Bulgarian folk culture in Ukraine. *Folk art and ethnography*, 4, 120–124. [In Ukrainian].
- The 30th anniversary of the collective «Uzhhorod» was published by the title book-album*. Retrieved from: <http://zakarpattyia.net.ua/News/153343-Do-30-i-richnytsi-kolektyvu-Uzhhorod-pobachyla-svit-imenna-knyhalbom> [In Ukrainian].
- Law of Ukraine «On ratification of the Council of Europe Framework Convention for the Protection of National Minorities»*. Retrieved from: [http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/printable\\_article?art\\_id=244950998](http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/printable_article?art_id=244950998) [In Ukrainian].
- National-cultural societies of Bukovina*. Retrieved from <http://zik.ua/news/2009/04/07/> [In Ukrainian].
- Statistical data on cultural institutions, ethnic communities of Bukovina, national minorities*. Retrieved from: <http://bukovina.biz.ua/rubric/309> [In Ukrainian].
- Multiethnic Ukraine: Informational and bibliographic index*. (2003). Institute for Diaspora Studies. Kyiv. Retrieved from: [http://vu-zlib.com.ua/articles/book/33584Muzichne\\_miste%D1%81tvo\\_na%D1%81%D1%96onal/2.html](http://vu-zlib.com.ua/articles/book/33584Muzichne_miste%D1%81tvo_na%D1%81%D1%96onal/2.html). [In Ukrainian].

Надійшла до редакції 13.12.2017 р.

■ УДК 785.11:780.6(=161.2)]-053.4/.5(477)" 19"

Л. В. Шемет, кандидат педагогічних наук, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

Laskash@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-8568-336X>

### **ДИТЯЧЕ ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО В НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.: ТВОРЧИЙ АСПЕКТ**

Наведено огляд публікацій, у яких розглядається розвиток дитячого народно-оркестрового виконавства в українській музичній культурі другої половини ХХ ст. Проаналізовано особливості еволюції інструментального складу та репертуару дитячих оркестрів народних інструментів. Висвітлено творчі досягнення відомих колективів у різних регіонах України. Визначено провідні художні тенденції розвитку вітчизняного дитячого народно-оркестрового виконавства цього періоду. Здійснене дослідження не висчерпує всіх аспектів визначеної проблеми, наукового вивчення потребують питання сучасного стану та перспектив розвитку дитячого оркестрового виконавства в народно-інструментальному мистецтві України, жанрово-стильової специфіки репертуару дитячих оркестрів народних інструментів.

**Ключові слова:** *дитяче народно-оркестрове виконавство, художня творчість, академічне музичне мистецтво, художня самодіяльність, оркестри народних інструментів, оркестри народної музики.*

Л. В. Шемет, кандидат педагогических наук, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ДЕТСКОЕ ОРКЕСТРОВЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ УКРАИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ В.: ТВОРЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Приведен обзор публикаций, в которых исследуется развитие детского народно-оркестрового исполнительства в украинской музыкальной культуре второй половины ХХ в. Проанализированы особенности эволюции инструментального состава и репертуара детских оркестров народных инструментов. Освещены творческие достижения известных коллективов в разных регионах Украины. Определены ведущие художественные тенденции развития отечественного детского народно-оркестрового исполнительства данного периода. Данное исследование не исчерпывает всех аспектов определенной проблемы, научного изучения требуют вопросы современного состояния и перспектив развития детского оркестрового исполнительства в народно-инструментальном искусстве Украины, жанрово-стилевой специфике репертуара детских оркестров народных инструментов.

**Ключевые слова:** *детское народно-оркестровое исполнительство, художественное творчество, академическое музыкальное искусство, художественная самодетельность, оркестры народных инструментов, оркестры народной музыки.*



---

L. V. Shemet, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **CHILDREN'S ORCHESTRA PERFORMANCE IN THE FOLK INSTRUMENT ART OF UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY: CREATIVE ASPECT**

**The aim of this paper** consists in the theoretical underpinning of artistic tendencies and regional specific aspects of the national children's folk orchestra performance in the second half of the 20th century.

**Research methodology.** The methodological basis of the research is the interaction of scientific approaches, and historical, cultural, systemic approaches hold a prominent place among them.

**Results.** The influence of the academic principles and folklore traditions caused the regional specific character of the instrumental composition and repertoire of the folk instrument orchestras, and the level of professional and creative mastery of the leaders ensured the effectiveness of their artistic achievements.

The analysis of creative achievements of many orchestras permitted to determine the leading artistic tendencies in the development of this kind of folk instrumental performance, in particular, the general commitment of the orchestras to the academic art, the desire to recreate the regional specific nature of traditional instrumentalism in the modern forms of children's collective music-making, the growth of the performing level, the expansion of the genre-and-style area in the repertoire, the activation of concert performance, strengthening the creative relations with composers.

Novelty is determined by the multidimensional analysis of the work of the children's folk instrument orchestras which functioned in different regions of Ukraine, as well as by the generalization of artistic tendencies in the children's folk orchestra performance of the second half of the 20th century.

**The practical significance.** The obtained results make it possible to use the provisions and conclusions of the research in the performance and educational practice, in particular, in the courses "History and Theory of the Folk Instrument Performance", "Methodology of the Work with the Orchestra".

**Key words:** *children's folk orchestra performance, artistic creativity, academic music art, artistic amateur performance, folk instrument orchestras, folk music orchestras.*

**Постановка проблеми.** Характерною ознакою останніх десятиліть є значні творчі досягнення дитячого оркестрового виконавства у сфері вітчизняного народно-інструментального мистецтва, що спричинило посилення інтересу дослідників до вивчення художніх тенденцій та регіональних особливостей його розвитку в другій половині ХХ ст. Актуальність запропонованої розвідки зумовлена необхідністю висвітлення творчого аспекту еволюції дитячого народно-оркестрового виконавства в музичній культурі України другої половини ХХ ст. Ключові питання розглядаються на основі аналізу творчої діяльності провідних

дитячих оркестрів народних інструментів цього історичного періоду, значних мистецьких досягнень керівників різних поколінь, котрі з ними працювали.

Зв'язок із науковими та практичними завданнями. Стаття написана згідно з планом науково-дослідної роботи Харківської державної академії культури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Народно-оркестровий жанр постійно перебуває в колі наукових інтересів сучасного мистецтвознавства. Питання розвитку дитячих оркестрів народних інструментів висвітлюються переважно в контексті дослідження історичних та регіональних аспектів вітчизняного народно-оркестрового виконавства, а також творчої діяльності видатних митців у галузі академічного народно-інструментального мистецтва й окремих художніх колективів (праці П. Іванова (1981), Ю. Лошкова (2002), Н. Никорак (2015), О. Трофимчука (2005), В. Цицирева (2015), В. Кислинської (2006)).

Незважаючи на значний науковий інтерес до проблеми дитячого оркестрового виконавства в народно-інструментальному мистецтві України, у сучасному мистецтвознавстві існує чимало суттєвих аспектів, що потребують подальшого дослідження. Так, зокрема, й дотепер не висвітлено мистецькі і творчі досягнення провідних художніх колективів на різних етапах їх історичного розвитку, особистого внеску керівників, котрі працювали з тими або іншими оркестрами.

**Мета статті** — теоретично обґрунтувати художні тенденції та регіональну специфіку еволюції вітчизняного дитячого народно-оркестрового виконавства в другій половині ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Важливим показником динаміки вітчизняного дитячого народно-оркестрового виконавства на різних етапах його становлення та розвитку є творчі досягнення окремих колективів та їхніх керівників, які не тільки сформували основні напрями організаційної та художньо-творчої діяльності, розробили форми та методи її реалізації, створивши середовище для спілкування, обміну досвідом, репрезентації отриманих результатів, а й перебували в постійному пошуку нових ідей щодо організації та реорганізації оркестрів, оновлення інструментального складу, впровадження інноваційних форм і методів роботи над музичними творами на репетиціях, відтворення їх в умовах концертного виступу, формування репертуарної політики, налагодження творчих зв'язків з відомими композиторами, музикантами-виконавцями, диригентами, творчими колективами.

Збереження за народними інструментами статусу масових, державна підтримка академічного виконавства на народних інструментах як безпосереднього виразника пріоритетних ідеалів народності

та демократизму мистецтва, створення професійної бази підготовки кваліфікованих диригентів і керівників оркестрових колективів стали істотним стимулом розвитку та зміцнення позицій дитячого народно-оркестрового виконавства в другій половині ХХ ст. Цьому сприяли також постійні пошуки в галузі вдосконалення інструментарію, розвитку його масового виробництва, впровадження реконструйованих народних інструментів до навчальних музичних закладів, поступове зменшення кількості народно-оркестрових колективів у сфері художньої самодіяльності та долучення колективного виконавства на народних інструментах до сфери музично-професійної освіти.

Дитяче народно-оркестрове виконавство другої половини ХХ ст. представлене численними функціонуючими та новоствореними колективами на базі закладів культури, позашкільних та спеціалізованих навчальних закладів, характеризується різноманіттям форм. У 1950 — на початку 1970 рр. домрово-балалайкові оркестри не мали альтернативи й функціонували на всій території України. Яскравим прикладом цього можна вважати організацію директором Рахівської ДМШ Закарпатської області І. Кобакою в 1974 р. оркестру російських народних інструментів з новим складом домр і балалайок. Починаючи із середини 1970 рр. набувають поширення оркестри народних інструментів мішаного складу та оркестри народної музики України. Різниця між ними, яка простежується передусім у назві, полягає не тільки в тому, що до складу оркестрів народної музики, як зазначає мистецтвознавець О. Трофимчук у статті «Сучасні тенденції розвитку гуртових форм народно-інструментального музикування в Україні» (2005, с. 183), «<...> окрім зазначених цимбалів, сопілки, бандури, можуть входити ще й академічні дерев'яні духові інструменти та струнно-смичкові <...>, а флейту, гобой, кларнет, скрипку, альт чи віолончель важко назвати у повній мірі народними інструментами». Як відомо, для деяких оркестрів народних інструментів другої половини ХХ ст., основу яких становлять групи домр, балалайок та баяни, характерною тенденцією стало використання не тільки дерев'яних, а й мідних духових інструментів симфонічного оркестру. Не менш важливу роль у визначенні типових відмінностей між цими колективами відіграє музика, яку вони виконують. У репертуарі оркестрів народних інструментів переважають перекладення творів світової класики, сучасних композиторів, зразки естрадно-джазової музики. Оригінальний репертуар оркестрів народної музики складається з аранжувань та різних за жанром авторських опусів, основою яких є традиційна народна музика українців у всьому розмаїтті її локальних і регіональних варіантів.

Немало дитячих ансамблів і оркестрів організували відомі сопілкарі Н. Матвеев на Сумщині та Є. Бобровников у Києві, Дніпропетровській, Львівській областях. 1960 р. відбувся виступ дитячого оркестру народних інструментів під керівництвом соліста Державного заслуженого народного хору імені Г. Г. Верьовки Є. Бобровникова, що налічував 100 учасників. Поряд із сім'єю сопілок, яка мала шість груп, використовувалися також очеретини, жоломіги, свирілі, кларнет, трембіта, баян, скрипки, басоля, ударні інструменти (Іванов, 1981, с. 27). Згодом застосування в дитячому народно-оркестровому виконавстві різноманітних духових інструментів стало типовим явищем.

Показовим для східних і південних регіонів виявилось превалювання колективів домрово-балалайкового та мішаного складу.

У 1953 р. відновив свою роботу оркестр народних інструментів Харківського палацу піонерів під керівництвом В. Комаренка. З 1954 р. колектив діє в складі Піонерського ансамблю пісні й танцю, реалізуючи функцію акомпанементу та виконуючи сольні номери. Звучання домр, балалайок, оркестрових гармонік збагатилося тембрами баянів, дерев'яних та мідних духових інструментів, що надало змогу повноцінно виконувати зразки класичної спадщини, наприклад, номери з балету «Лебедине озеро» П. Чайковського та опери «Кармен» Ж. Бізе, опуси А. Рубінштейна, Е. Гріга, І. Штрауса, В. Огіньського, оригінального репертуару, обробки народних пісень і танців В. Андреева, М. Привалова, М. Фоміна та ін. Багаторічна творча співпраця з відомим українським композитором М. Кармінським сприяла оновленню концертних програм сучасними творами, написаними спеціально для дітей, серед яких – хореографічна сюїта «Фанфари в лісі», театралізована композиція «Нам 40 років» (Лошков, 2002, с. 39), пісні «Червона краватка» та «Вогнище» на слова І. Муратова (Кислинська, 2006, с. 23). Численні виступи колективу на різних сценах Харкова, Києва, Москви, у піонерських таборах «Молода гвардія» та «Артек», записи на радіо й телебаченні сприяли популяризації народно-оркестрового жанру.

Значних успіхів у художньо-творчій, концертно-виконавській, просвітницькій діяльності за понад 50 років існування досяг відомий в Україні та поза її межами дитячий зразковий оркестр народних інструментів ПК смт Слобожанське Зміївського району Харківської області на чолі із заслуженим працівником культури України В. Біленькою. Його інструментальною основою є домри, балалайки, баяни, гусли, ударні інструменти. На базі оркестру функціонують підготовча та основна групи, народний оркестр «Реприза», що об'єднав випускників минулих років, створені вокальний ансамбль «Казка», ансамбль ложкарів. Таким

чином, колектив став справжнім родинним колом, у якому представлено декілька поколінь.

Оркестр — учасник усесоюзних та регіональних фестивалів, обласних і районних оглядів художньої самодіяльності, а також телепередач «Пісня скликає друзів», «Грають юні музиканти», «Творчість юних», «Сонячне коло» (Цициреєв, 2015). Географія його концертних виступів охоплює різні міста України, Росії, Білорусі, Грузії, Armenії, Польщі, країн Балтії. В. Біленька — ініціатор створення клубу любителів народної музики «Медіатор», у якому відбувалися творчі зустрічі учасників оркестру з провідними музикантами, художніми колективами, а також проведення з 1985 р. фестивалю «Райдужний світ народних мелодій», що згодом набув статусу міжнародного та щороку збирає численних шанувальників народно-інструментального жанру, надихаючи оркестрантів на постійний творчий пошук і підвищення виконавського рівня.

Новий період у творчому житті оркестру народних інструментів Харківського палацу піонерів (нині Обласного палацу дитячої та юнацької творчості) розпочався з приходом до керівництва молодого й талановитого музиканта В. Городовенка. На початку 1970 рр. оркестр стає самостійним концертним колективом. Відбулися певні зміни в його інструментальному складі, з якого поступово зникли оркестрові гармоніки й мідні духові інструменти, а протягом наступних десятиліть загальна палітра звучання збагатилася тембрами великих та малих клавішних гусел, бандур, цимбалів. При оркестрі відкрито класи з навчання гри на народних інструментах, створено молодшу групу, яка дістала назву «Музичний театр», та ансамбль «Надія». Репертуар поповнився новими творами, інструментування й аранжування яких виконував безпосередньо керівник, різноманітна його жанрово-стильова палітра. У репертуарі — зразки класичної (І. Альбеніс, Г. Венявський, Ф. Шопен, С. Рахманінов) та сучасної (О. Холмінов, Є. Дога, В. Конов, І. Широков, І. Матвійчук, І. Тамарін, О. Филипенко, І. Зацарний, А. Мелітонян, В. Гуревич-Гареев) музики. Обов'язковим елементом концертних програм є виконання творів не тільки М. Кармінського, а й інших харківських композиторів, зокрема І. Ковача, В. Подгорного, А. Гайдена, О. Литвинова, М. Стецюна, Г. Цицалюка. Співпраця з провідними солістами, концертні тури містами колишнього СРСР (Таллінн, Санкт-Петербург, Орел, Гомель, Київ та ін.), участь у республіканських, усесоюзних фестивалях самодіяльного мистецтва, творчі поїздки на фольклорні та музичні фестивалі до європейських країн (Словенія, Польща, Бельгія) стали традиційними для колективу, що з 1985 р. має почесне звання «Зразковий художній колектив», а з 2002 р. — «Народний художній колектив». За творами оркестру

створено понад 10 музичних програм на Харківському обласному радіо й телебаченні, а також в Україні (у Києві), Польщі, записані два компакт-диски (Кислинська, 2006, с. 44). В оркестрі започатковано нову ефективну форму вдосконалення виконавської майстерності учасників та активізації їхньої концертної діяльності — творчу лабораторію на базі зимового табору (1982–1994 рр.).

З моменту створення не змінився інструментальний склад дитячих колективів півдня України — оркестрів російських народних інструментів міських Палаців творчості учнів Миколаєва (О. Комінарець) та Севастополя (П. Льошин, Р. Тищенко, Л. Корольова), які протягом багатьох років популяризували народну, класичну та сучасну музику. Програми колективів мали симфонічні та оперні твори В. Моцарта, В. Каліннікова, Дж. Верді, О. Бородіна, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, М. Теодоракіса, твори сучасних композиторів, музику до кінофільмів, а також естрадну, джазову та навіть рок-музику. Прагнення до синтезу інструментального, вокального й хореографічного жанрів набуло яскравого втілення в концертних виступах миколаївського колективу.

Продовжували розвивати, вдосконалювати та урізноманітнювати академічні форми й методи навчально-виховної, художньо-творчої, концертно-виконавської діяльності дитячі оркестри народних інструментів обласних центрів західних, центральних та північних регіонів (Івано-Франківська ДМШ № 2 імені В. Барвінського, кер. О. Мельник; ДМШ м. Старий Самбір, кер. А. Душний; Тернопільська ДМШ № 1, кер. А. Галішевський; ОНІ Вінницької ДМШ № 2, кер. В. Костішин; НВК № 9 імені А. М. Трояна Кам'янця-Подільського Хмельницької області, кер. В. Гуменний, В. Шумський; «Пролісок» Дніпровської ДМШ № 6 імені В. І. Скуратівського, кер. А. Коритний; Коростишевської ДМШ, кер. М. Слоквенко та ін.). В інструментальному складі таких колективів представлено переважно інструменти, які вивчалися в спеціальних класах відділів народних інструментів (баян, акордеон, домра, цимбали, бандура, гітара, сопілка), а в репертуарі — перекладення зразків класичної спадщини, обробки народних пісень і танців, оригінальні твори для народних інструментів сучасних композиторів, зокрема естрадно-джазові композиції Є. Дербенка, В. Власова.

Характерною тенденцією розвитку народно-оркестрового жанру останніх десятиліть ХХ ст. стало відродження традиційних форм музичної культури. Найяскравіше вона проявилась у народно-оркестровому виконавстві районних центрів і сільських осередків Західної України, оскільки більшість її областей зберегли давні автохтонні традиції музикування. Цей регіон у 1970–1990 рр. представляли

народно-інструментальні колективи, до складу яких входили струнно-смичкові (скрипки, контрабас, басоля (віолончель), струнно-щипкові (бандури, кобзи), цимбали, духові (сопілка, кларнет, труба, тромбон), акордеон (баян), ударні інструменти. Деякі із цих інструментів упродовж століть були невід'ємною складовою трієстих музик. Репертуар переважної більшості оркестрів тісно пов'язаний з регіональними традиціями фольклорного інструменталізму.

Багато оркестрів народних інструментів на Івано-Франківщині заснував скрипаль-віртуоз, диригент, композитор, професор кафедри народних інструментів і музичного фольклору інституту мистецтв у Прикарпатському національному університеті імені В. Стефаника П. Терпелюк. Створений ним у 1985 р. на базі Коломийської музичної школи дитячий оркестр «Гуцулятко» (Никорак, 2015, с. 272) мав неабияку популярність як концертний колектив в області, інших регіонах України та за кордоном. Саме для цього колективу П. Терпелюк написав перший інструментальний твір на основі гуцульського фольклору «Фантазія».

На народних мелодіях Бойківщини сформувався й репертуар одноразового лауреата обласного фестивалю-конкурсу дитячих оркестрів народної музики в м. Косів — дитячого оркестру народної музики «Дивограй» Рожнятівської музичної школи, заснованого в 1985 р. скрипалем М. Турчином.

Поряд з активною концертною та музично-просвітницькою діяльністю провідні регіональні оркестри народних інструментів і народної музики розвивали дитяче народно-оркестрове виконавство, створювали колективи-супутники. Наприклад, власний колектив-супутник має відомий своїми інтерпретаціями творів світової класики, а також українських, молдавських, циганських мелодій Богородчанський народний аматорський оркестр народних інструментів «Візерунок» районного палацу культури. Це — дитячий оркестр народних інструментів Богородчанської музичної школи, організатором та художнім керівником якого стала донька відомого скрипаля-віртуоза й диригента В. Стефанюка А. Михащук.

Дитячі народно-оркестрові колективи часто беруть участь у регіональних музичних фестивалях та конкурсах, зокрема обласному фестивалі оркестрів народних інструментів «Кобзареві струни», який раз на два роки проводиться в м. Рожнятів і є єдиним в Україні фестивалем народних аматорських колективів.

Значної популярності на Львівщині набув оркестр народних інструментів Жидачівської ДМШ (кер. М. Жовтий), у якому грають учні та викладачі. До інструментального складу входять цимбали, бандури,

скрипки, кобзи (домри), баяни, сопілки, ударні (бубон, бухало). У концертних програмах колективу – весільні мелодії Прикарпаття, створені на основі записів лемківського весілля М. Колесси.

Яскравістю тембрового колориту відрізняється звучання учнівського оркестру гуцульських народних інструментів Великобичківської ДМШ Закарпатської області, який наприкінці 1970 рр. створив педагог-баяніст М. Данилко, а з 1988 р. по 1994 р. очолював В. Попович, котрий паралельно з виконавською діяльністю збирає фольклор та сприяє збереженню народних традицій краю. Інструментальну основу колективу становлять скрипки, гуцульські цимбали, баяни, трембіта, сопілка, бухало (великий барабан з тарілкою), репертуарну – гуцульські коломийки, інструментальні композиції «Полонинські наспіви», «Аркан», «Бичківські весільні мелодії», «Карпатські візерунки» в обробці В. Поповича. На базі оркестру функціонують вокальні дуети, тріо, квартети, інструментальні колективи, серед яких є родинні ансамблі троїстих музик Оградників, Тимчаків, Волощуків, ансамбль баяністів, що неодноразово брали участь в обласних («Сонячне коло», «Грають юні музиканти», «Закарпатські візерунки»), а також республіканських телепередачах (телетурнір «Сонячні кларнети», радіоконкурс «Золоті ключі»).

У 1990 рр. дитячі оркестри українських народних інструментів та народної музики виникають у східній і центральній частинах країни. Ці академічні колективи створено на кшталт відомих професійних колективів – Національного академічного оркестру народних інструментів України (керівник В. Гуцал), оркестрів народної музики України Харківської державної академії культури та міського театру «Обереги» (керівник Ю. Алжнев).

Творчий шлях оркестру українських народних інструментів музичної школи № 12 м. Кривий Ріг розпочався в 1990 р. завдяки ініціативі директора школи В. Гнездилова. Музичні інструменти виготовлялися на замовлення майстрами Тернопільщини. Протягом 1991–1998 рр. оркестр очолював О. Дергачов, а з 1998 р. – А. Дерипаска. Щороку репертуар колективу поповнювався кращими зразками української класичної музики, обробками українського народного мелосу, творами сучасних композиторів. Оркестр брав участь у регіональних та міжнародних фестивалях-конкурсах, успішно виступав на сценах різних міст України, демонструючи оригінальність інтерпретацій творів та високий професійний рівень їх виконання.

Полеми експериментальних творчих пошуків для студентів Харківської державної академії культури А. Моргуна й В. Кучинського стала міська ДМШ № 13 імені М. Коляди, на базі якої впродовж 1994–1998 рр. функціонував оркестр народної музики України. До його



складу входили скрипки, віолончель, баяни, акордеони, флейта, кларнет, труба, гітари, сопілки, бандури, цимбали. У репертуарі колективу були концертні п'єси, створені на основі українського народного мелосу сучасними вітчизняними композиторами Д. Попічуком, В. Попадюком та ін.

**Висновки.** На основі аналізу творчих досягнень дитячих оркестрів народних інструментів другої половини ХХ ст. визначено провідні художні тенденції розвитку цього різновиду народно-інструментального виконавства: загальна зорієнтованість колективів на академічне мистецтво, прагнення до відтворення регіональної специфіки традиційного інструменталізму в сучасних формах дитячого колективного музикування, підвищення виконавського рівня колективів і професійної майстерності їх керівників, розширення жанрово-стильової сфери репертуару, активізація концертної діяльності, зміцнення творчих зв'язків із композиторами, пошуки інноваційних форм сценічної репрезентації музичних творів і музично-естетичного виховання юних оркестрантів.

Теоретичне та практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання положень і висновків виконаного дослідження у виконавській, лекційно-просвітницькій та педагогічній практиці, зокрема в курсах «Історія і теорія народно-інструментального виконавства», «Методика роботи з оркестром».

Перспективи подальших досліджень. Здійснене дослідження не вичерпує всіх аспектів визначеної проблеми, наукового вивчення потребують питання сучасного стану та перспектив розвитку дитячого оркестрового виконавства в народно-інструментальному мистецтві України, жанрово-стильової специфіки репертуару дитячих оркестрів народних інструментів.

#### Список посилань

- Іванов, П. (1981). *Оркестр українських народних інструментів*. Київ: Музична Україна.
- Кислинська, В. В. (2006). *Дитячі оркестри народних інструментів Харківщини (Дипл. роб. ... магістра муз. мист. : (8.020205 – музичне мистецтво))*. Харків: ХДАК.
- Лошков, Ю. І. (2002). *Володимир Андрійович Комаренко*. Харків: ХДАК.
- Никорак, Н. (2015). Збірники музичних творів «Моя Гуцулія» Петра Терпелюка: навчально-методичний аспект. *Гірська школа українських Карпат*, 12–13, 270–275. Узято з file:///C:/Users/Лариса/Downloads/gsuk\_2015\_12-13\_86%20(1)/pdf
- Трофимчук, О. (2005). Репертуар оркестру народних інструментів в Україні 70–80 рр. ХХ ст. (на матеріалах опублікованих видань). П. Г. Черемський та О. Г. Романовський (Укл.). *Традиція і націо-*

нально-культурний поступ: збірник наукових праць (с. 186 – 195). Харків: НТУ «ХПІ».

- Трофимчук, О. (2005). Сучасні тенденції розвитку гуртових форм народно-інструментального музикування в Україні. П. Г. Черемський та О. Г. Романовський (Укл.). *Традиція і національно-культурний поступ: збірник наукових праць* (с. 178 – 185). Харків: НТУ «ХПІ».
- Цициреєв, В. М. (2015). Творча діяльність зразкового оркестру народних інструментів Комсомольського селищного палацу культури Зміївського району Харківської області. *Соціально-гуманітарний вісник: збірник наукових праць*, 13, 42–50. Харків: Товариство «Наука та знання».

### References

- Ivanov, P. (1981). *Orchestra of Ukrainian folk instruments*. Kyiv: Musical Ukraine. [In Ukrainian].
- Kislinskaya, V. V. (2006). *Children's Orchestras of Folk Instruments of Kharkiv Region (Diploma of ... Master of Music Art: (8.020205 - Music Art))*. Kharkiv: KhDAK. [In Ukrainian].
- Loshkov, Yu.I. (2002). *Volodymyr Andriyovych Komarenko*. Kharkiv: KhDAK. [In Ukrainian].
- Nikorak, N. (2015). Collections of musical works My Hutsuliya by Peter Terpelyuk: educational and methodical aspect. *Mountain School of the Ukrainian Carpathians*, 12-13, 270-275. Retrieved from C: / Users / Larisa / Downloads / gsuk\_2015\_12-13\_86% 20 (1) / pdf [In Ukrainian].
- Trofimchuk, O. (2005). Repertoire of the Orchestra of Folk Instruments in Ukraine 70-80 years of the twentieth century. (as exemplified in published editions). P.G. Cheremsky and O.G. Romanovsky (Inc.). *Tradition and national-cultural progress: a collection of scientific works* (pp. 186–195). Kharkiv: NTU «KhPI». [In Ukrainian].
- Trofimchuk, O. (2005). Modern trends in the development of bands of folk instrumental music in Ukraine. P.G. Cheremsky and O.G. Romanovsky (Inc.). *Tradition and national-cultural progress: a collection of scientific works* (pp. 178–185). Kharkiv: NTU «KhPI». [In Ukrainian].
- Tsitsirev, V. M. (2015). Creative activity of the model folk instruments orchestra of the Komsomol settlement settlement of the Zmiyiv district of Kharkiv region. *Social and Humanitarian Herald: Collection of Scientific Papers*, 13, 42–50. Kharkiv: Society «Science and Knowledge». [In Ukrainian].

Надійшла до редакції 08.12.2017 р.

---

## Розділ 4 РЕЦЕНЗІЇ

### Part 4 REVIEWS

---

■ УДК 13:82-4(049.32)

В. М. Шейко, доктор історичних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, академік Національної академії мистецтв України, м. Харків

<http://orcid.org/0000-0002-3532-7439>  
rector-2@ic.ac.kharkov.ua

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: ДЯЧЕНКО М. В. «ПРОСТО ЖИТИ (ФИЛОСОФСЬКІ НАРИСИ, ЕСЕ)» / М. В. ДЯЧЕНКО. — ХАРКІВ : ВИДАВЕЦЬ ОЛЕКСАНДР САВЧУК, ДП. — 244 С.**

В. Н. Шейко, доктор исторических наук, профессор, заслуженный деятель искусств Украины, академик Национальной академии искусств Украины, г. Харьков

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: ДЬЯЧЕНКО Н. В. «ПРОСТО ЖИТЬ (ФИЛОСОФСКИЕ ОЧЕРКИ, ЭССЕ)» / Н. В. ДЬЯЧЕНКО. — ХАРЬКОВ : ИЗДАТЕЛЬ АЛЕКСАНДР САВЧУК, ДП. — 244 С.**

V. M. Sheyko, Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**BOOK REVIEW: DYACHENKO M. V. «JUST TO LIVE (PHILOSOPHICAL ESSAYS, ESSAYS)» / M. V. DYACHENKO. — KHARKIV : PUBLISHER OLEXANDER SAVCHUK, DP. — 244 P.**

У цьому виданні, як зазначає сам автор, він, на основі життєвого досвіду, фактів, сюжетів, які містяться в різноманітних філософських і літературно-художніх творах, досліджує сенсожиттєві проблеми людини, аналізує співвідношення раціонального й ірраціонального в її свідомості, акцентуючи на етичних аспектах життєдіяльності та духовної еволюції особистості. При цьому, окрім творів відомих філософів, М. В. Дяченко особливу увагу у своєму творчому доробку приділяє літературно-художній світовій скарбниці, зокрема поезії, яка концентровано віддзеркалює всю багату сукупність життя як окремої особистості, так і світової спільноти загалом. «В окремому емпіричному феномені, — наголошує автор, — художник чи мислитель може побачити цілий світ,

через нього увійти в безодню буття за допомогою ремінісценцій і асоціацій» (Дьяченко, 2017, с. 11).

Автор книги — відомий учений, доктор філософських наук, професор, автор численних монографій, статей із проблем філософії, культурології, діалектики культурно-історичного процесу та етики. В останні роки М. В. Дьяченко надає перевагу, як дослідник, так званим «малим літературним формам», формам «мініатюрного листа», у яких зміст аналізу явищ життя передається читачеві в коротких нарисах, есе. І в цьому разі маємо справу саме з таким виданням, яке умовно поділено на дві частини. У першій читач знайде тексти, у яких переважає тематика про сенс і зміст життя людини. За допомогою поетичних і прозаїчних класичних творів, з одного боку, і безпосередньо філософських праць, з іншого, автор запрошує до роздумів у пошуках відповіді на одвічне складне питання про сенс життя людини, його зміст. У другій частині — «Зустрічі й розлучення» — автор прагне усвідомити певні філософсько-етичні ідеї на основі досвіду особистого життя, а також сюжетів літературно-художніх і філософсько-етичних творів відомих класиків. Щоправда, як зазначає М. В. Дьяченко, поділ на частини в книзі є умовним, адже її дійсно можна читати з будь-якого розділу, які, фактично, не пов'язані наскрізним сюжетом. Ще немало характерних особливостей надають цій книзі ексклюзивності. По-перше, автор абсолютно не нав'язує своє бачення проблеми читачеві, пропонує долучитися до своїх роздумів щодо одвічних філософсько-культурологічних сенсожиттєвих проблем. І, по-друге, автор не надіється на масовість читачів, лише сподівається, що «книга знайде свого читача, а читач — свою книгу» (Дьяченко, 2017, с. 12).

Загалом автора рецензованої книги відрізняє високий професіоналізм і широка енциклопедична ерудиція не тільки знання гуманітаристичної, а й природознавчої світової скарбниці. Автор вільно «пірнає» в глибини віків, долає кордони континентів, різних наук минулого й сучасного світу в пошуках відповідей на поставлені запитання. І в цьому йому допомагають глибинні знання і широка наукова обізнаність. Але особливо вражають знання світової поезії всіх віків і різних народів, якими автор блискуче користується, трактуючи ті чи інші питання людського буття, людської життєдіяльності. Значним є перелік назв самих підрозділів: «Захват перед життям», «Що це життя?», «Самотність», «Жайворонок», «Водопад», «Просто життя», «Все буде добре», «Зустріч із собою», «Незнайомка», «Сяяла ніч», «Метелик», «Собаче життя», «Халлі», «Живи, не здавайся», «Прощавай, днино». І, до речі, кожний із них може бути сюжетом для окремого роману. Імовірно, автор з часом і реалізує таку перспективу.

І, головне, що М. В. Дяченко в рецензованій книзі стверджує оптимістично — необхідно «просто жити». І цьому повністю відповідає епіграф, так удадо вибраний автором — слова відомого французького письменника, філософа й поета епохи Відродження Мішеля де Монтеня: «Не дорікай собі: «Я сьогодні нічого не зробив». А хіба ти не жив? Просто жити — не тільки найголовніше, але й найважливіше серед твоїх справ». Додам від себе — особливо якщо ти протягом свого життя творив добро, боровся зі злом і жив у гармонії з собою та іншими людьми. І саме про це свідчить рецензована книга.

Доктор історичних наук,  
професор, заслужений діяч  
мистецтв України, академік  
Національної академії мистецтв України  
В. М. Шейко

## ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ ОРИГІНАЛІВ ДЛЯ НАУКОВИХ ЗБІРНИКІВ ТА УМОВИ ЇХ ОПУБЛІКУВАННЯ

Статті подаються українською та англійською мовами у двох форматах: надрукований на принтері текст і текстовий файл у форматі «.doc», «.rtf» на електронному носіїві (USB-накопичувач «флешка») або надсилаються електронною поштою.

Зміст має відповідати профілю збірника.

Рукопис подається в 1 примірнику, надрукованому на папері з однієї сторони аркуша (формат А4).

Обсяг статті зі списком літератури має становити 0,5 друк. арк., тобто 12 стор. тексту, надрукованого через 1,5 інтервали. Розмір шрифту — 14. Шрифт «Times». Береги по 20 мм.

У текстовому файлі таблиці та формули виконуються інструментами MS Word. Схеми, графіки, ілюстрації тощо — у форматі сторінки А5. Ілюстрації подаються також окремими файлами у форматах «.jpg» або «.tif», з роздільною здатністю не нижче 300 dpi. У збірнику друкуються монохромні ілюстрації, кольорові рисунки публікуються на сайті.

На першій сторінці статті зазначають **індекс УДК**, **e-mail-адресу**, обов'язково **номер ORCID** (по лівому краю), **ініціали та прізвище автора** в називному відмінку (з нового рядка по правому краю), **науковий ступінь, учене звання, посаду, повну назву організації**, де працює автор, **місто**. Для статей, написаних **українською мовою**, на наступних рядках — **назву статті, анотацію, ключові слова цією мовою**. Далі надають відомості про автора, назву статті, анотацію й ключові слова *російською та англійською мовами*. **Анотації українською та російською мовами обсягом по 800–900 знаків** за змістом мають бути ідентичними. **Анотація англійською мовою** обсягом **1800–2300** знаків надається згідно з вимогами наукометричних систем як структурований реферат, містить такі елементи: актуальність теми, мету, методологію, результати, новизну, практичне значення, висновки. До **англомовних статей** надається **анотація українською мовою** обсягом **1800–2300** знаків разом з ключовими словами.

**Основний текст статті** повинен мати такі необхідні елементи: постановку проблеми, аналіз останніх досліджень та публікацій, мету статті, виклад основного матеріалу дослідження, висновки, перспективи подальших досліджень. Заголовки підрозділів статті виділяються жирним шрифтом.

Прикінцевий **список посилань** має бути оформлений відповідно до міжнародного стандарту **APA Style**. Список може містити тільки назви праць, на які посилається автор. Назви праць у прикінцевому списку

---

впорядковуюються за абеткою. Блок **references** наводиться після списку посилань для активного включення публікацій в обіг наукової інформації та їх коректного індексування наукометричними системами. З цією метою список посилань перекладається англійською мовою, цитування також слід оформити за міжнародними стандартами.

Статті підлягають редагуванню.

На кожну статтю має бути рецензія, завірена печаткою установи, де працює автор або рецензент статті. Подані до редколегії збірника статті обов'язково рецензуються редакційною колегією та зовнішніми незалежними експертами.

Рукопис авторові не повертається. Умови опублікування платні. Якщо автор не дотримуватиме хоча б одного правила оформлення, стаття не публікуватиметься.

Додаткова інформація розміщена на веб-сайті збірника:

<http://ku-khsac.in.ua>

ISSN 2410-5325



*Наукове видання*  
*Scientific edition*

**Культура України**  
Culture of Ukraine

**Серія: Мистецтвознавство**  
Series: Art Criticism

**Збірник наукових праць**  
Scientific Journal

**Випуск 59**  
Issue 59

Редактори:  
*Л. Ф. Горбовська*  
*А. А. Троян*  
*І. К. Без'язична*

Дизайн обкладинки  
*І. Р. Акмен*

Комп'ютерна верстка  
*С. В. Яшши*

Підписано до друку 13.02.2018 р. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.  
Ум. друк. арк. 17,79. Обл.-вид. арк. 18,18. Наклад 500 пр. Зам. №

---

Адреса редакції і видавця:  
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4  
Друкарня ТОВ «ТІМ ПАБЛІШ ГРУП»  
Україна, 61124, м. Харків, пр. Гагаріна, 129